

dossier
YATASTO





YATASTO, DIRECCIÓN DE HERMES PARALLUELO

por Marcelo Alderete y Cecilia Barrionuevo

En un documental que mostraba sus hábitos de trabajo, Pedro Costa decía que hacer cine es fácil. Se trata de levantarse temprano, ir hasta la locación, filmar, volver a casa, editar por la noche, irse a dormir y comenzar todo de nuevo al día siguiente. Así, hasta que la película esté terminada.

Obviamente el trabajo en el cine es algo más complejo. Lo que Costa exponía con su frase es una forma de entender al cine como cualquier otro oficio. Alejado del glamour y los fatuos actuales y/o sociales. Un cine que desde su concepción se plantea como una forma concreta. Una forma justa de enfrentarse al mundo.

Yatasto, ópera prima del director Hermes Paralluelo concentra su mirada en una familia de carreros/cartoneros compuesta por Bebo, Pata, Ricardito, una abuela, un tío y una madre. Relacionados todos no sólo por los vínculos familiares, sino también por el trabajo. Paralluelo los sigue, los acompaña y escucha, en sus días y noches de trabajo. Trabajo que consiste en levantarse temprano, viajar en carro, levantar cartón, cargarlo, volver a casa, separarlo, venderlo, irse a dormir y comenzar todo de nuevo al día siguiente.

El director se concentra alrededor de estos personajes y estos momentos. No para dejar de lado u ocultar (la ciudad –*el centro*– parece ser algo que pasa de fondo), sino para ver mejor. No se trata aquí, de un cine contemplativo o descriptivo de una situación social, tampoco es otra muestra del prolífico cine de denuncia, sino de un cine que logra acompañar. Éste es el trabajo (el cine) de Paralluelo. Hay en *Yatasto*, en su forma cinematográfica, una mirada fija, llevada al límite en sus largos planos/travellings (planos fijos en su movimiento constante que funcionan como eje del film) en los que el carro se desplaza por el periférico barrio de Villa Urquiza, de la ciudad de Córdoba. No se trata sólo de un dispositivo ingenioso que remarca la capacidad de la puesta en escena de un director. Por el contrario, se trata de una extrema coherencia entre dispositivo y metodología. Si una película, cualquiera sea su género, no debe contar con más recursos que los de sus protagonistas, *Yatasto*, obviamente realizada con un equipo técnico mínimo, es desde su misma concepción, una película justa. De que otra manera se podría, sino, mirar a estos personajes. No desde un mismo lugar, pero si lo más cerca posible, se trata de personas trabajando en armonía uno al lado del otro, realizadores y protagonistas. Es la única manera, la única explicación posible del sorprendente registro de esas conversaciones de las que somos testigos.

Los personajes de *Yatasto* hablan mucho y, parece, les gusta hacerlo. La palabra se usa sobre todo para traspasar conocimientos de un oficio, de una vida. La película da lugar a la puesta en práctica de las palabras, respeta los tonos, los términos, de una manera tal a la que no estamos acostumbrados en el cine argentino, empeñado en recrear un naturalismo porteño inexistente. Un cine (el cine de un país) que difícilmente cruza los límites de la General Paz.

En esta forma está el cine y sus dispositivos siempre expuestos, no se trata aquí sólo de registrar de una manera invisible y denunciar una situación. No se trata tanto de que la cámara pase desapercibida (esto lo aleja del documental), ni en forzar los datos de una realidad pre-existente para forzar su trama (algo que la aleja de los problemas de la ficción). El intercambio entre documental y ficción, marca de agua del cine moderno, sigue produciendo hoy lo mejor del cine contemporáneo. Una película moderna que desentiende los rituales del cine clásico. Sus personajes, no son la creación de un guionista hábil, sino la vigilancia amorosa de un realizador que concentra y ordena fragmentos de vida. Cine haciéndose mundo y viceversa.

El cine como un presente eterno. Y lo que vemos en este presente, es gente trabajando. Una cons-

tante en el origen del cine, y a lo que hoy no nos tiene muy acostumbrados. El trabajo, no sólo el de los carreros, sino también el de un cineasta. Ambos en movimiento.

- No me interesa el centro a mí, dice Ricardito, uno de los personajes.

Un cine al que no le interesa el centro, ya que prefiere sus periferias. Aunque en uno de los casos sea una elección y en el otro un destino, que parece, marcado de antemano. Esta es la lectura política de *Yatato*. Una lectura hecha, siempre, desde el cine.

LA POLÍTICA EN EL CINE

por Martín Iparraguirre

El cine no es tanto una cuestión estética como política, o mejor: la forma (la estética), es una cuestión esencialmente política, pues determina precisamente el modo en que el cine muestra (e interactúa con) el mundo. *Yatasto* es la demostración acabada de la naturaleza y del destino político del cine, en su más íntimo sentido, pues es un filme que (se) abre (a) nuevos horizontes, y que además es capaz de interactuar con un *Otro* absoluto, construido por la sociedad. *Yatasto* confirma así la misión libertaria del cine, pero no porque haga algún tipo de proselitismo (o porque tenga buenas intenciones), sino todo lo contrario: porque se anima a abordar su objeto de una manera política, es decir dialógica. Lo consigue sobre todo gracias a que Hermes Paralluelo piensa la forma en función de su objeto, y allí está su posicionamiento político: el gran logro de *Yatasto* es abordar un universo absolutamente estigmatizado desde el respeto y la sinceridad, y entonces se vuelve libertaria, simplemente porque logra habitarlo.

Hay entonces, una voluntad antropológica en *Yatasto*, que surge del modo en que están dispuestos (pensados) los planos, ya desde la formidable escena de apertura, donde un aparente fundido a negro se revelará como síntesis perfecta de las condiciones existenciales de sus protagonistas: niños que viven a la intemperie, que deben prender un fuego en la fría madrugada para vencer la oscuridad, y prepararse para lo que será una larga jornada de trabajo. La tercera escena los mostrará ya en acción: Bebo (15 años), Pata (14) y Ricardo (10), subidos a un carro que es su única esperanza de supervivencia, hablando y riendo como cualquier niño, pero con la necesidad de procurarse el pan de cada día. Se trata de un plano medio pero cerrado sobre sus tres protagonistas, que ocupan casi todo el frente de la pantalla, mientras que por atrás y a los costados (en un uso virtuoso, y políticamente revolucionario, de la profundidad de campo y del sonido) se asoma el mundo, la sociedad cordobesa.

La tercera escena los mostrará ya en acción: Bebo (15 años), Pata (14) y Ricardo (10), subidos a un carro que es su única esperanza de supervivencia, hablando y riendo como cualquier niño, pero con la necesidad de procurarse el pan de cada día. Se trata de un plano medio pero cerrado sobre sus tres protagonistas, que ocupan casi todo el frente de la pantalla, mientras que por atrás y a los costados (en un uso virtuoso, y políticamente revolucionario, de la profundidad de campo y del sonido) se asoma el mundo, la sociedad cordobesa. Tales planos secuencia, que acompañan el trayecto del carro pero siempre con nuestros protagonistas en primer plano, permitirán sumergirnos de lleno en su universo, asomarnos como observadores privilegiados a sus existencias, lograr una intimidad inusitada con ellos, hacernos parte de sus vidas.

Y entonces surgirán diálogos como el siguiente: “¿Vamos a ir al centro a manguear hoy día?”, del Pata a Ricardito. “Vamos a ver quién hace más plata y quién come más primero”, desafía, a su vez, el más pequeño. Conversaciones cotidianas e inocentes pero llenas de significados, en las que los jóvenes expondrán su visión del mundo, sus conflictos con padres y madres ausentes o sobrecargados de trabajo, sus preocupaciones centradas casi exclusivamente en la obtención de dinero, sus conversaciones sobre el oficio del carrero y la educación, la clara conciencia de sus límites existenciales, y la modesta esperanza en conseguir alguna mínima mejoría en un futuro soñado. También aquí, gracias a esa formidable estructuración de los planos, podremos ver su relación con la sociedad, que si no los recibe con tristes dádivas, lo hace a los bocinazos: *Yatasto* se convierte indirectamente en un estudio sobre nosotros, aquellos que quedamos adentro del sistema, y nos obliga a enfrentarnos a nuestra peor cara, sin protecciones ni salvavidas a mano.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

por Alejandro Cozza

Yatasto es, sin dudarlo, uno de los mejores filmes que se han hecho sobre la educación. Como *Cero en conducta*, como *Los 400 golpes*, como *Crónica de un niño sólo*, como *La infancia de Iván*, como *¿Dónde está la casa de mi amigo?*. Que estos títulos ilustres de la historia del cine no ruboricen a nadie, *Yatasto* está a la altura de ellos. Con la diferencia (que la despega, e incluso la pone en ventaja con respecto a estos filmes citados) de que *Yatasto* está documentada en gran parte de su metraje. Si, ok, no es muy novedoso a esta altura hablar de cruces entre ficción y documental, pero lo que Hermes Paralluelo hace, es utilizar la realidad como punto de partida para seguir el proceso de educación de Ricardito. Seguir es observar, también, y pocos filmes como *Yatasto* tienen el cuidado formal y la paciencia necesaria para que en ese observar se pueda traspasar al umbral en donde la realidad observada se convierte en realidad revelada. ¿Cuántas películas contemporáneas se vuelven vacuos ejercicios de observación en donde detrás de la ajustada planificación no hay mucho más que una realidad que se ve apisonada por ese exceso formalista? Esto jamás ocurre en *Yatasto*. Hermes tiene el pulso necesario para saber cuando el plano sublime (y hablamos de un film repleto de ellos) debe dejarse de lado, abandonar por un momento su elegancia, porque lo que está delante de la cámara es lo que determina la epifanía. Lección muy bien aprendida, ya que hablamos de educación, de sus admirados Pedro Costa y Yasujiro Ozu.

Yatasto es así, una revelación no sólo por lo que la realidad demuestra, sino por el ojo atento que la devela.

Así el niño aprende a relacionarse al lado de sus amigos, niños cartoneros como él; conoce los complejos lazos familiares y cómo cuidar a los suyos con su hermana; lo que es el trabajo con su abuela; y a cuidar su fuente de trabajo -Yatasto, el caballo- que es su escuela y su vehículo/lazo con el afuera. Aprende a conocer cual es su clase social, su lugar en el mundo, y a defenderlo con orgullo y dignidad. A pesar de que Ricardito, como el Iván de Tarkovsky -sólo que acá, insisto, realmente ocurre-, deberá convertirse en un niño/adulto demasiado pronto. Las exigencias sociales que lo rodean así lo requieren. La denuncia de esas exigencias sociales que devienen injusticias no está en este film. Acá el camino es otro, mucho más radical y revolucionario. Educar en el más amplio sentido de la palabra, es educar a los espectadores en otra realidad. Modificar su lugar de mirada, que es el portal de entrada a su conciencia, es ya empezar a cambiar para de a poco abolir esas injustas diferencias. Cambiarle el enfoque al mismo sistema de educación, a través de una mirada sensible y alternativa, es la propuesta de *Yatasto*. Pero jamás desde el púlpito académico, sino con la cámara en la calle y a la altura de los ojos de un niño.

Un film sobre la educación, en donde, paradójicamente, no hay tesis alguna, porque nadie puede rendir examen frente al devenir.

EL ESPACIO JUSTO

por Fernando Pujato

Pantalla en negro, se escuchan unas voces -"Ricardo traé un encendedor... Ricardo traé un cartón seco..." y una chispa en la oscuridad total, un fuego primigenio va delineado unas siluetas. El comienzo de *Yatasto* no es sólo el amanecer de un nuevo día, de una nueva jornada en el carro para cirujear, para "cartonear", es también -y principalmente- el inicio de un film diferente, tanto como aquellos que están dentro de él. Pero, ¿quiénes son aquellos? ¿diferentes con respecto a qué? ¿cuál es su singularidad?

En principio no hay aquí una otredad cultural, alguien que nos es totalmente ajeno, que proviene de otras coordenadas geográficas e históricas, *otro* mundo. Estamos, simple pero no tan sencillamente, frente a personas que viven, literalmente, a sólo unas pocas cuadras de uno de los centros comerciales más importantes de la ciudad, hablan el mismo idioma que hablamos todos, se visten más o menos de la misma manera (esto es: no llevan taparrabos, ni *sarongs*, ni extraños sombreros en la cabeza), habitan en casas y no en chozas o en cuevas y creen que para vivir se debe trabajar, cosa que para algunos puede ser un disparate aunque la gran mayoría piensa, afortunada o desafortunadamente, que esto es así. Sí, estamos en un lugar marginal pero no en una zona desconocida y todo aquél que quiera ver aquí una suerte de *Slumdog Millionaire* o *Jaguar* cordobés -por poner dos ejemplos marcadamente antitéticos aunque tal vez necesarios- no debería ir a verla o, para hacerlo, al menos tendría que dejar de lado la repulsión estética que generalmente informa esa tan traída furia moral burguesa, o no buscar "desde el punto de vista del nativo" allí donde claramente no lo hay. Es tan sólo un *nosotros*, con todas sus complejidades, contradicciones, contrastes e irónicas vicisitudes que ello puede significar. Tanto como esto.

Que es también un desmarque y una reapropiación. En las antípodas de la sordidez o la vacuidad de algunas ficciones latinoamericanas, y de la complacencia y la politiquería barata de muchos documentales latinoamericanos, no hay aquí ningún regodeo en la miseria, las drogas, el alcohol o la nada contemplativa, y menos aún un rescate acerca de la sencillez y la solidaridad de las clases desposeídas, o la retórica panrevolucionaria o el populismo oficioso o la emergencia de los marginados desde siempre. No el mirar a través del film, sino mirar *en* él; instaurando a la imagen con un sentido dialogal, no direccionándola causativa o admonitoriamente. Y restituyendo al cine su alteridad, arrebatada y domesticada por la televisión, dada en espectáculo, leída frenéticamente, encadenada obscenamente. Ni cine de minorías ni televisión para las mayorías. Es en este doble desplazamiento donde reside lo distintivo del film de Paralluelo. Y en una precisión formal casi cegadora. Y en unos toques de humor, claro.

Lo cual no significa que estemos frente a una puesta hermética, asfixiante, o ante un neocostumbrismo de provincias, un color local simpático y exportable. Significa más bien que somos espectadores no partícipes de una ficción edificada desde una inequívoca autoconciencia fílmica que establece una distancia justa entre aquél que filma y aquél que es filmado y, por lo tanto, entre lo que se *da* a ver y los que ven. Esta no es una novedad formidable, un descubrimiento inusual, el inicio de un nuevo, distinto, tipo de cine, pero da una idea de la cuestión primaria que vehicula *Yatasto* que va un tanto más allá de inventarle una historia, encontrarle una familia, o establecer una filiación: un genuino respeto al momento de construir una imagen, de otorgar una visibilidad, de *exponer*.

Que esto se logre apelando al fuera de campo, con planos fijos medios o generales, instalando la cámara en el carro, de frente a los personajes, estableciendo un vaivén expositivo entre el adentro y

el afuera del barrio -que es más bien una extensión de éste y no una exploración de la ciudad cuyas calles vemos con profundidad de campo- y apoyándose en un personaje tan fantástico como real (el burlesco, el gag, un niño; la infancia del arte sigue allí) no es otra cosa que la soberbia puesta en escena de la exquisita sensibilidad de un mirar.

No es "el nuevo cine cordobés". Es cine. Nada menos que esto.

AMISTAD Y CONOCIMIENTO O EL CINE COMO CELEBRACIÓN

por Celina López Seco

¿Cómo se filma a un otro tan distante?, le preguntaron a Hermes Paralluelo, el director de *Yatasto*. Ese otro tan distante es una familia de carreros que vive en Villa Urquiza, provincia de Córdoba. Ellos levantan cartones, sobras y recorren la ciudad esquivando autos y colectivos. Y Hermes, tomando un poco de aire, como si quisiera suspender el tiempo, con la mirada tranquila de quien escucha antes de hablar, dijo en su tono catalán “Pues. . . es casi como se hacen los vínculos de amistad, primero te acercas, luego te conoces, se crea algo, y así vas viendo”. Entender el acercamiento, la comunicación, la mirada en términos de amistad se parece mucho a la decisión formal de poner la cámara arriba del carro, al costado o detrás del que tira las riendas, con la atención dirigida al espectador. “Que la cámara mire al espectador”, dijo Ezequiel Salinas, el director de fotografía. ¿Y cuál sería la diferencia entre ubicar la cámara en el sulki o seguir a los protagonistas con la cámara pero en un carro de travelling? En *Yatasto* esta diferencia hace el modo, esa particularidad que tienen algunos realizadores de mirar con la confianza de que no importa cuantas certezas se tenga sobre lo observado porque lo único cierto es que desde la certeza no se construye. La cámara junto a los carreros es no sólo una cuestión formal que propone otra dirección a la mirada –ver desde donde ellos ven– sino un modo de relación social más cerca del diálogo que del manual de estilo del buen documentalista o el buen cineasta. Mirar con inseguridad no tiene nada que ver con hacer temblar la cámara anteponiendo el “yo miro” como escudo. *Yatasto* es sumamente prolija, distante, detallista, donde los movimientos se dan más dentro del plano que a través de una operación de montaje. Mirar con incertidumbre es casi una cuestión de fe, fe en lo que sucede mientras. Es salir a la cancha sin tener del todo claro como tengo que jugar porque quizás sea en esa duda donde la distancia para acercarse al otro se transforme en un proceso de amistad.



CHARLA CON HERMES PARALLUELO

por Martín Alvarez, José Fuentes Navarro y Ramiro Sonzini

José Fuentes Navarro: Empecemos por retrotraernos al principio: ¿cómo empezaste *Yatasto*? Lo que llama la atención es que la búsqueda que hiciste es lo que, generalmente, suele hacer un “documentalista”. Por lo general hace una especie de trabajo de campo, va, visita un poco, conoce. Para la ficción lo que se suele hacer es buscar una idea, escribirla, agarrarla de un libro, etcétera. La pregunta es si vos, en esa búsqueda, ibas explorando la “ficción de algo”, ¿entendés?. O si no, ¿sabías qué ibas a hacer con el material que te ibas a encontrar? ¿qué era lo que buscabas ahí?

Hermes Paralluelo: Creo que la búsqueda es una búsqueda de ficción, en el sentido de, por ejemplo, una construcción de personajes, bien elaborados. Pensar a los personajes como se piensan en un guión pero, en vez de escribirlo, trabajarlos directamente con las imágenes que vas viendo y, de ahí, un rasgo que ves en una imagen tratar de potenciarlo en otra, o trabajar ciertos estados anímicos de personajes que tienen más o menos uno concreto durante toda la película.

JFN: ¿Y cuando los visitabas, cuando recién empezabas a conocer a las personas que aparecen en *Yatasto*, hubo un momento en que hayas dicho: “Acá creo que tengo algo”?

HP: Sí, desde que llegué hasta que empecé a filmar pensé eso. La película se transformó en mil posibilidades. Llegué a decir: “Está todo abierto”, y esa es una instancia fabulosa porque todo puede derivar para todos los caminos y entonces uno la quiere saborear y estar ante ese abismo de posibilidades y no querer agarrar ninguna.

Ramiro Sonzini: ¿Pasaste mucho tiempo en Villa Urquiza, conociéndolos, sin filmar?

HP: Desde que más o menos teníamos la idea de hacer la película, hasta que llegamos al barrio, pasó medio año. Yo creo que *Yatasto* empieza con la llegada al barrio. Antes eran puras especulaciones. Yo, incluso, había escrito cosas que eran puro chamuyo, en realidad eran para tratar de sacar plata de algún lado. Y en algún punto me las creí, y pensé que tenía que conseguir plata para filmar algo, algo que tenía bastante pensado. Incluso pensaba que podría trabajar con no-actores: hacer un especie de casting en el que me podía interesar en un chico de una familia y luego una abuela de otra familia y acabar yo, cinematográficamente, reconstruyendo la relación que me interesaba que tuviera esa familia. Pero cuando llegamos al barrio, cambió la cosa. Caí en una cooperativa y empecé a conocer a la gente que había alrededor de ella. Eran varias familias pero casi siempre, casi desde el principio, ya caímos en la familia de la película. Siempre, desde el primer día, les dije que quería hacer una película. Y por ahí se fue dando la relación, porque a ellos también les parecía muy interesante hacerla. Por mí lado había una seducción, y por el de ellos, también. Podíamos trabajar y hacer algo conjuntamente. Yo notaba mucha apertura. Y nos fuimos conociendo, seguimos como fascinados, cada uno desde su lado y en algún momento sentí que me dijeron: “Traé la cámara y empecemos a filmar”. De hecho mientras nos íbamos conociendo todo lo que había escrito y había pensado se iba cayendo rapidísimo. No era consistente. Tras ese pedido de ellos mismos, se fue delineando una forma de trabajo y en ese punto me interesaba retratar unas relaciones ya existentes. No quería construir relaciones ficticias que no estuvieran dadas. A esas relaciones que ya estaban dadas había que llevarlas un poco a la ficción. Y de alguna manera pensaba que había que trabajar así, como una

situación determinada y con la confianza de que: tal personaje con tal personaje, en tal situación, va a producir una chispa, un choque, que se da porque allí hay mil cosas, mil relaciones que ya están creadas. Pretender armarlas desde cero hubiese sido una labor hercúlea, seguramente. Prefería aprovechar eso que ya estaba allí.

JFN: Me estoy acordando ahora de *35 rhums* y algo de las películas de Costa en Fontainhas a donde aparecen familias no tradicionales. Es decir: no es la familia nuclear, convencional, la establecida, digamos. De hecho pienso que estamos viviendo en un mundo donde la misma idea de familia se está transformado de a poco, y mientras pienso eso me impresiona ver, por ejemplo, al “personaje” del Bebo. El Bebo es el padre del padre y de los otros niños y la abuela es la madre. Está muy bueno como la película deja fluir esas ambigüedades.

HP: La verdad que me alegra escucharlo en otra persona que no sea yo, porque realmente eso formaba parte de nuestras ideas mientras trabajábamos. No porque se me ocurrió a mí, sino porque lo vi. De todas maneras, cuando uno pone la cámara delante de la realidad normalmente todo muere, todo se fuga, desaparece. No sé bien qué, pero tiene que pasar “algo” para que permanezca todo ese mundo. Y realmente, sí que estaba pensado ese tratamiento de personaje para el Bebo, que es el que quiere proteger a la familia, el caga a pedo al padre, el que le pone los pies en el suelo, el que lleva la comida...

JFN: El que le dice al Pata que limpie los corrales.

HP: Y también, cuando no le conviene, lo manda al Pata a que le pregunte a su padre (risas). Para mí era un viejo huraño. Y sí que estaba esa idea de tratar de que fuera huraño.

Martín Alvarez: ¿Buscaban construir cierto discurso mientras hacían el registro, hasta dónde querían ir con eso, hasta dónde creían que importaba lo que tuvieran ustedes para decir o más lo que tuvieran esas personas para mostrar tras encontrar la posibilidad de una cámara? ¿Hasta qué punto asumir cierta distancia y hasta qué punto introducir un discurso propio dentro de la película?

HP: Creo que hay que pensar que había una confianza en que íbamos a encontrar algo, aunque no sabíamos qué. El plano fijo es para mí la manera de empezar a percibir cosas. Cuando voy caminando por la calle, lo que percibo en el momento en el que me siento en un banco y empiezo a ver todo pasar cambia muchísimo. Pienso que para ver cosas, necesito un reposo, para ver y no contradecir a ese movimiento que ya está ahí, en la realidad. El plano fijo es ese punto de partida, como para sentarme y ver qué pasaba con eso que estaba ahí delante. Y también la confianza de que se iba a poder conjugar todo ese material recogido de una manera que tuviera no sé si un discurso, pero sí cierta unidad. Iba en busca de eso, algún punto en que todo pudiera llegar a esa unidad y si se quiere, a partir de ella, una dirección, un discurso. Pero mientras iba al encuentro de ese mundo, no sabía exactamente qué era, cuál era, mi opinión al respecto. Y creo que al momento de hacerlo, a mí mismo no me interesaba mucho mi opinión respecto a todo lo que pasaba.

RS: Y al momento de montarlo, ¿cómo te manejaste con tu punto de vista, con tu idea?

HP: Tratamos de sentarnos y afrontar la cruda realidad: “A ver, ¿qué hemos hecho?”. Yo tenía serias dudas de que eso fuera una película. No sabía que iba a pasar, ya que antes nunca había pensado en el montaje. Normalmente uno sabe cómo va a comenzar una secuencia, cómo va a terminarla, sabe que antes de una secuencia y de otra, tiene que haber ciertas transiciones, tiene que haber algún

respiro. No pensé en todo eso porque realmente quise plantear el trabajo sin ninguna idea preconcebida acerca de lo que yo creía que era el cine y acerca de cómo creía que se tenía que hacer una película. Pan de azúcar la hice con bastantes más ideas acerca del cine, con más certezas. Pero en ésta, la verdad, no me interesaba mucho tener certezas. Partí más de cero y de tratar de retratar situaciones que, luego, me llevaban a las otras. Mi pregunta era si aquello devendría en una película, porque yo iba a interrogar ese material e iba a preguntarme, viendo todo, si de allí se podía construir una. Empezamos a buscar choques entre las imágenes, a ver si se producían nuevas cosas cuando las mezclábamos. Había que estar muy atento a si se producía esa especie de reacción química de unas imágenes con otras, de unos sonidos con otros.

JFN: En el montaje han quedado como “viñetas”, pero que dialogan, lo cual es muy raro. Por supuesto que es mérito de ese montaje, pero, cuando lo ves, produce cierto extrañamiento. Como si cada uno de esos momentos pudieran estar aislados, y sin embargo están dialogando pero con una “sutura”, llamémosle, muy rara. Como si estuvieran separados y conectados al mismo tiempo.

HP: Sí, me parece que sí, que pasa eso. Me da la sensación, de que no hay un discurso muy claro por mi parte porque creo que no lo tenía, importaba otra cosa: pensar, interrogar a ese material y ver si relacionándose por sí solo iba a construir algo. Me da la sensación de que mientras se van acumulando cada uno se va haciendo más complejo.

JFN: Yo te dije una vez que iba a ser muy difícil filmar en una villa después de la trilogía de Pedro Costa, y me miraste con una cara de pánico y dijiste “Vos sabés que no pensé en eso”. Creo que estabas casi por empezar a filmar o algo, y yo pensé: “Uy! me mandé un moco, no tendría que haber dicho eso, capaz que le cagué la película a este tipo”. A donde quiero llegar es a que siempre se puede. Es impresionante el poder de metamorfosis que tiene el cine (y no por eso de que cada uno es un individuo y va a filmar una cosa distinta), y hay algo que tiene tu película que no está en esas tres de Costa. Ni que hablar de esa *Slumdog millionaire*, que también ocurre en una villa. Es el humor. ¿Cómo aparece el humor, de dónde nace? La película empieza como si fuera *South Park*, como si fuera *Cartman* tirándose un pedo (risas). Obviamente que es otra cosa, pero la película empieza así. Y en eso la película se diferencia, y de alguna manera contrarresta cierta sordidez que generalmente tienen películas de temas similares, a través del humor. En saber que el humor existe en ese lugar.

HP: El humor es encontrado, como un montón de otras cosas. Por supuesto que no estaba desde el principio la idea de que causaran risa ciertas situaciones. Pero, por ejemplo, a mí la primera vez que vi los registros en el carro, me dio la sensación de estar viendo una comedia total. Habíamos, con el Eze [Ezequiel Salinas, director de fotografía, montaje], hecho un montón de cortes que eran muy buenos, que te reías mucho, que redundaban en ciertas cosas pero que funcionaban muy bien, y de alguna manera cuando estaba montando, pensaba: “esto es una comedia”. Y estaba como dada esa situación, había que simplemente abrazar eso, esos regalos que te ibas encontrando. Ver los carros siempre era encontrarse con cosas. No sabías nunca si te iban a servir, si le ibas a poder dar una línea, pero era de alguna manera llegar a casa, meter el cassette y ver que había pasado ahí arriba.

JFN: Y la de Ricardito en la bicicleta. Eso también ...

HP: Fue una cosa espontánea, sí. No estaba pensada (risas). Ahí estuvimos grabando un buen rato. Ricardito haciendo muchas cosas, estaba como absorto en descubrir el mundo que tenía ante sus manos e interpelarlo con el sonido, buscar las texturas, buscar cosas, ver que podía hacer con todos esos elementos. Esa es una toma única, no la repetimos. Por ejemplo, en la percusión con la escalera

un poco cómico el hecho de que un niño tiene la polenta de una murga entera. Eso es muy gracioso. Y luego está esa cosa de la bicicleta que para mí era muy chaplinesca. Los movimientos de Ricardito ahí son fabulosos. De hecho sí que lo repetimos, te he mentido, pero volvía a hacer las mismas cosas. Se tomaba el tiempo para todo. Esa fue una de las primeras veces que empezábamos a trabajar en serio con Ricardito y le planteábamos una toma tipo “Bueno, vos entrás aquí, acá ves esta bicicleta, ponés la rueda en tal sitio, luego te sentás aquí, luego le picás aquí, luego...” y era una serie de acciones que eran cinco o seis que tenía que hacer dentro de un mismo plano y era increíble que todas las hacía en el momento adecuado, en el momento que él sentía que las tenía que hacer. Y ahí me di cuenta que el cine tenía mucho que hacer con Ricardito, porque tal parece que Ricardito se expandía de una manera muy cinematográfica. Las reacciones tuyas, de adentro, tenían una respuesta inmediata en el afuera. Y eso, para mí, es cine total.

JFN: Pienso que sin Ricardito la película sería otra.

HP: Totalmente. A mí me da la sensación que Ricardito es inabarcable. Por ejemplo, encontré algo así como una manera de retratar y cerrar un poco al resto de los personajes de la película, pero no encontré una forma de presentar y cerrar a Ricardito, y no lo encontré porque realmente me pareció una persona inabarcable, no la podía abrazar con los brazos de la película, era más que eso.

JFN: Es más grande que la película.

HP: Se expande más allá y luego ... ¿qué estaba diciendo?

MA: Que Ricardito dirigió la película, algo así (risas).

JFN: Y se nota.

HP: Hay fotos que lo muestran. Está Ricardito con la cámara, haciendo un documental sobre un español que iba a filmar a Villa Urquiza (risas).

MA: Y ahora que está terminada, ¿qué te parece, qué te gustaría que diga *Yatato* a quienes la vemos?

HP: Capaz que ustedes tienen más que decir de eso que yo. Para mí el cine es una manera de encontrar el lugar justo, el lugar adecuado desde donde ver el mundo, en donde el mundo de alguna manera se ordena y se ve como una gran coreografía, un ángulo desde el cual se ve un poco el engaño, el engaño que es el mundo. Creo, es la sensación que me da a mí, encontrar un ángulo en el cual me siento a resguardo de los engaños, de los engaños de una organización social concreta. Y ese ángulo es para mí el del carro.

MA: Es interesante eso. Normalmente pensamos que es en el cine a donde está el engaño y vos de alguna forma lo que estás diciendo es que más bien el cine descubre el engaño que es el mundo.

JFN: Al padre de Ricardito nunca lo muestran, permanece toda la película en fuera de campo (hay otro fuera de campo extraordinario, que es el viaje de Ricardito). Hay ciertas cosas que no están mostradas, que podrían ser mostradas y que vos has evitado mostrarlas. Si uno sabe algo de Villa Urquiza sabe que es un lugar aparentemente más tremendo de lo que vos mostrás (que ya es tremendo). Es peor que Fontainhas y cualquier Villa que yo ví en mi vida juntas, porque no parece una villa, parece un lugar bombardeado. Hay cierta sordidez, ciertas cosas que has dejado afuera... miles

de borrachines en las calles, droga, ese tipo de cosas que están afuera de la película a propósito.

HP: Están afuera. Yo tenía la sensación de eso, de estar en un gran plató de Hollywood y de tener todo a mi disposición. Y podía entrar en el 10, en el 5, en el 130 y agarrar toda la utilería que quería de aquí, de allá y, en realidad, *Yatasto* era un posible camino, uno de tantos. A mí me daban ganas de seguir filmando más cosas también. Creo que el fuera de campo, o lo que no está filmado es mucho más grande de que lo que está filmado.

RS: Me parece que la película misma sugiere eso. Verdaderamente *Yatasto* se mete en un mundo, toma ciertos pedazos de él para la película pero, a la vez, está dando cuenta de lo inabarcable de ese mundo, que es un abismo de posibilidades, como vos dijiste, y que da la sensación de acceso a un espacio real. Yo, por ejemplo, la acabo de terminar de ver con mi vieja. Y ella, algo que me llamó la atención, todo el tiempo me preguntaba sobre cosas que ocurrían a los costados de la película. El personaje del pibe que ve la tele; qué pasa con el padre; quién es la mujer ésta a la que Ricardito le pide la bolsa de dormir; cómo se configura geográficamente la película (uno ve pedazos del espacio pero nunca se logra constituir un mapa, digamos, en continuo de ese espacio). Y me parece que es un logro increíble de la película, el hecho de poder sugerir desde el dentro de campo un fuera de campo (un mundo) inabarcable.

HP: Sí, yo creo que el fuera de campo tiene una importancia desde casi antes del encuadre. Creo que cuando trato de encuadrar algo estoy pensando qué excluyo, qué queda adentro y qué afuera, y qué tan lejos está lo que queda fuera. Me parece que siempre hay que tener en mente ese equilibrio entre lo que se muestra y lo que no se muestra, lo que está en penumbra en la oscuridad casi plena y lo que está enfocado en primer plano con una luz que lo dilucida todo. Por ejemplo, el plano de Ricardito y la Dámaris, cuando Ricardito está embolado. La Dámaris, su hermana, le dice que no se tiene que pirar, que tiene que ir al colegio y él dice que el colegio lo deja para el ocote. Me parecía que Ricardito tenía que estar en el rostro de su hermana, no era interesante el rostro de él directamente, era más interesante ver las reacciones de su hermana al respecto de lo que le pasaba a él. Porque de alguna manera ella, en ese momento, era la que trataba de encausarlo, de encausar algo incontrolable, algo que se va por todos lados, que lo muestra de una manera expresiva y ahí el fuera de campo del rostro de Ricardito tenía la necesidad de que tuviera resonancia en el rostro de ella. Igual el viaje a Santiago del Estero. A mí me dieron ganas de ir a filmarlo y luego ver qué pasaba. Y de hecho me arrepiento de no haber ido, creo que hubiera sido lindo. Linda la excursión, linda la experiencia. Casi seguramente no hubiera acabado en la película pero me daban ganas de compartir eso. Pero a su vez, también pensaba que Ricardo tenía que compartirlo a solas con su padre, ya que realmente Ricardo espera mucho de él.

JFN: Él lo defiende constantemente.

HP: Él lo tiene que defender ante todo, si él espera justamente todo de él. Por eso me parecía que era una cosa que no le podía arrebatarse ni me podía poner en medio, y que era una cosa muy íntima suya, que tenía que dejarlo para él. Y de alguna manera aunque no fui a filmarlo, creo que el viaje está filmado. El viaje está filmado en el rostro de Ricardito. No hay ninguna duda de ello. Yo veo el plano y veo el viaje. Por un lado el viaje concreto y palpable (el del carro), que se escucha con las cadenas, con lo que llevan en el carro, y el otro viaje, igual de palpable, en la cara de Ricardito y en sus emociones.

RS: Hay un plano concreto, que es el plano de la ventana con el caballo afuera, en el que siento que está más marcada la idea de fuera de campo, visual y sonoramente. ¿Cuál es el motivo de ese plano y de su forma? y de su forma?

HP: Bueno, el primer fuera de campo importante de ese plano es el del Pata. Porque hay dos personajes fuera de campo que le dicen a Ricardito que cuide el caballo de él. La voluntad de la familia es que el Pata se encauce en su vida, y piensan que una posible solución es que tenga un caballo, que tenga algo para cuidar. Pero él, ya desde el principio, no está, está en otra. Ahí en ese plano están puestas las expectativas que la familia tiene en torno a lo que va a ser o lo que va a cambiar a partir de que tenga un caballo. Es como una pura expectativa suya. Lo concreto es que a Ricardo le encantan los caballos, no es su caballo pero lo anhela, lo cuida como si fuera suyo. Eso es lo que vemos. El otro fuera de campo son las dos mujeres que están hablando sobre ese caballo y que están presentes en el anhelo de lo que quieren que pase, la manera en que quieren que se organice la familia.

RS: Otra cosa que me llamó la atención es que hay tres planos (llegué a contar tres) en los que hay un acercamiento muy particular a niños que no son los protagonistas. El plano de la nena en la cuna, el plano del nene arriba del caballo y el siguiente plano, me parece que es el mismo chico, bañándose. Y además son casi planos inserts. Son planos que no están relacionados con la historia, y son planos de corta duración. ¿Por qué esos planos?

HP: Además de estos personajes, está la familia del Laucha que es el chico que vemos cargando el carro con su madre en varias ocasiones. Era como tratar de acercarse a cosas periféricas de ese barrio, cosas que están al lado. Supongo que es una idea inconclusa que me interesa que quede como inconcluso, como una posible vía por la que podría llegar a seguir la película, que no se desarrolla pero que hay como todo un universo detrás de eso. De hecho, me dieron muchas ganas de seguir filmando esa familia. Cuando creía que estaba el rodaje terminado, me negaba un poco, me decía “No”, “aquí está empezando otro cosa”. Me parece que cuando una cosa terminaba, estaba empezando otra y ahí ...

JFN: Podrías filmar en ese barrio toda la vida.

HP: Yo creo que no haría falta salir nunca de allí.

RS: Y que hayan sido niños ¿era una decisión concreta?

HP: Que hayan sido niños yo creo que tiene también su relación con el resto. En la casa del Ricardito y la Chinina se escuchan siempre muchos niños, en la casa del Bebo también. Estaba esa idea de que la casa, la organización familiar, era un poco el caos de los niños que lo revuelven y lo desbaratan todo y dos mayores que tratan de mantener eso.

MA: Quisiera ahondar en algo que mencionaste de pasada cuando llegaste, sobre “la luz” en *Yatasto* ¿cuál era la idea, que había que hacer con la luz en tu película, a que había que llegar o a qué te diste cuenta, mientras rodaban, que había que llegar, cómo se tenía que ver, a nivel luz, la película?

HP: Yo creo que hay dos trabajos de luz. Uno que es arriba del carro, en los exteriores, pero sobre todo cuando van arriba del carro. Allí realmente era una cosa incontrolable, lo que sí tratábamos era salir bien temprano. Salir a las ocho, ocho y media de la mañana (que por otro lado era la hora en que salían los chicos) ya que nos iba a favorecer esa luz. Pero, por ejemplo, en invierno teníamos muchas veces problemas en los exteriores con la cámara porque la teníamos que poner a la altura, más o menos, de la vista porque allí era donde el encuadre funcionaba y hay partes de caminos que no se pueden usar, porque el sol está abajo y ellos tienen la sombra de la cámara en la cara. Esa parte, por eso, era bastante incontrolable. Pero cuando empezamos a repetir varias veces ese camino, ese trayecto -los chicos siempre hacían el mismo, por las mismas calles-, pues ya sabíamos los momen-

tos de luz que nos podían servir, ya habíamos hecho los visionados y sabíamos a qué hora ya no nos servía nada y había que hacer una pequeña parada o cambiar algunos recorridos. Estábamos bastante expuestos a lo que tenía que venir. Nos interesaba, si se hubiera podido, el sol más que los días nublados pero tampoco éramos exquisitos. Si había nubes grabábamos igual. Esa era un poco la actitud: “si está nublado...fabuloso”, “si hay sol...fabuloso”. Esa actitud la transpolábamos también a otras ideas formales, a que todo lo que te viene de la realidad lo puedas reconducir hacia un sitio, y no batallar, y tratar de decir “no, esto no quiero”, “no, esto tampoco”. A nivel sonoro pasó un poco también. Tratar de que todo eso juegue a favor más que luchar y excluir cosas.

Y luego, en los interiores, según cada secuencia tratábamos la luz de una determinada manera. La mayoría están rodados con luz natural. Hay sólo un par con luz artificial porque era de noche. Ahí controlábamos un poco más la luz, por lo menos la posibilidad de la luz principal, la calidad de esa luz. Pero en los interiores-día, tratábamos de estar posicionados en un ángulo, conocer muy bien, geográficamente, las casas, y encontrar los ángulos adecuados para el sentimiento de cada plano. Más que nada yo creo que hemos trabajado la luz pensando en los ángulos porque en muy pocos planos hemos puesto aparatos, quizá en algunas situaciones teníamos una luz horrorosa pero desde determinados ángulos funcionaba. Realmente funcionaba y así uno se va acordando de ciertos ángulos, de ciertas cosas que van pasando y acaba conjugando sensaciones que cree que tiene que tener un plano con ángulos, espacios.

TEXTOS ESCRITOS POR:

Cecilia Barrionuevo
Marcelo Alderete
Alejandro Cozza
Martín Iparraguirre
Celina López Seco
Fernando Pujato

ENTREVISTA REALIZADA POR:

Martín Alvarez
José Fuentes Navarro
Ramiro Sonzini

EDICIÓN POR:

Gabriela Mayer
Martín Alvarez
Ramiro Sonzini

CONTACTO:

ramirodsonzini@gmail.com
martalvarez88@gmail.com

Agradecemos especialmente a Ezequiel Salinas y Hermes Paralluelo por el tiempo prestado y por las fotografías para el dossier.
Córdoba, abril 2011







Fijate vos.









Sí.









