



AsAECA 2012

## III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

### *“Yatasto”. El estatuto de verdad en el documental contemporáneo*

María Elena Ferreyra

UNVM y UNC.

elena.ferreyra@yahoo.com.ar

Resumen:

El cine cordobés está explorando nuevas dimensiones y visibilizando viejas tensiones.

*Yatasto* es el nombre de un caballo y es el nombre del documental cordobés dirigido por el catalán Hermes Paralluelo, estrenado en 2011 que cuenta la vida de tres niños que reciclan basura de la ciudad en su carro tirado por un caballo.

La película remite a la familia, a la educación, al trabajo, a la vida, al destino, a los unos y a los otros.

El carácter testimonial se conjuga aquí con una mirada ensayística que intenta ver a los otros como se ven ellos mismos. Un documental que mira para ver de cerca, desde afuera y desde adentro. Mientras, los mirados, los documentados, ¿son o se hacen?

El pacto del documentalista con la realidad pareciera remitir de manera cotidiana y contundente a aquello que está siempre a punto de romperse: cuánto de lo real está filmado, cuánto de lo filmado es real. Personas-personajes. Lugares-locaciones. Acciones-actuaciones.

¿En qué punto exacto el carácter indicial de la imagen remite a las vidas actuadas? ¿En qué punto exacto el valor icónico de la imagen remite a las vidas vividas?

Los sujetos hacen como si la cámara no existiera, genuina praxis de la ficción.

El crítico Robert Koehler dijo de esta película: “Estas no son meras piezas elegantes del cine documental, sino una mirada de aquello que pocas veces el séptimo arte *logra captar: la vida real de los pobres.*”

A la pregunta ¿qué sostiene el estatuto de real en *Yatasto*? se le buscan respuestas desde el análisis del discurso y desde la semiótica audiovisual

Palabras clave: Cine Documental - Representación – Realidad

## ***“Yatasto”. El estatuto de verdad en el documental contemporáneo***

### *1 - Imagen /signo*

El problema de la representación de lo real en el cine documental es antiguo aunque vigente. Un clásico que se renueva siempre a partir de la diversidad de abordajes disciplinarios habilitados para ocuparse de este problema.

Definir de qué manera una imagen “representa” algo que ella no es, convoca a pensarla en su dimensión signica. En este sentido, la definición de signo según la lógica de Charles S. Peirce resulta oportuna:

“Un signo, o *representamen*, es algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o disposición se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desarrollado. Lo que se crea, lo denomino el *interpretante* del primer signo. Este Signo está en lugar de algo: su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en cuanto a su totalidad, sino por referencia a una suerte de idea que alguna vez llamé el fundamento del representamen” (Deladalle, G, 1996: 94)

Peirce entiende además que la imagen fotográfica, en tanto que signo, es un signo icónico, indicial y simbólico ya que puede representar a un objeto a partir de esas tres instancias.

“Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto” (1986, 29)

El parecido, la similitud, la analogía del signo en relación con el objeto representado indican, remiten, funcionan en lugar del objeto. De allí que la fotografía sea un signo icónico.

Por otra parte, la imagen es también un signo-símbolo.

Según Peirce:

“Un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia el Símbolo es en sí mismo, un tipo general o ley, esto es un Legisigno [ley que es un signo]” (Peirce, 1986: 30)

Por último, la imagen fotográfica puede ser entendida como un signo- índice, al implicar una relación de correlatividad, de existencia, entre ella y el objeto al que representa. La imagen fotográfica indicial se concibe como huella, indicativo, resultado o consecuencia de que algo ha ocurrido mientras la fotografía fue tomada, mientras la imagen fue registrada.

Jean Marie Schaeffer abunda en esta idea y concibe la noción de: Tesis de Existencia, “Como un esquema de validez”, puesta en juego de una comprobación: si la fotografía fue tomada, la imagen fue captada, el objeto o los sujetos fotografiados existen, son reales, o han existido, han sido reales.

“La imagen fotográfica siempre es recibida como la señal de un acontecimiento real o de una entidad realmente existente (en el momento de la toma de la impresión). El espacio fotográfico es la señal de una porción del espacio real y su relación analógica es del tipo de la referencia indicial (signo de existencia)” (Schaeffer, 1990: 91)

Y dice más adelante, aclarando completamente el concepto:

“La tesis de existencia funciona como una verdadera implicación que une la imagen a la existencia de aquello de lo que es imagen. (...) La tesis de existencia no es más que la aceptación a priori de la validez del esquema de implicación para regular las relaciones entre la imagen fotográfica y su objeto de referencia” (1990: 93)

Para Schaeffer, el *arché* de la fotografía tiene su sustento en la idea de impresión química del dispositivo de registro. La fotografía es analógica debido a la indicialidad propia que conlleva ya que reproduce de alguna manera la visión fisiológica y los dispositivos ópticos que implican su propia existencia.

Analizando la lógica peirciana, Schaeffer sostiene que:

“La imagen fotográfica es un indicio no codificado que funciona como un signo de existencia. Peirce, no deja de observar que si la fotografía es un indicio, no es porque el icono, luego su materialidad, la revele como indicio (es incapaz de ello, ya que considerada en sí, siempre es un signo de esencia) sino porque disponemos además de un saber referente al funcionamiento del dispositivo fotográfico, aquello que he propuesto llamar el saber del *arché*: la imagen se convierte en indicio en cuanto sabemos que esta última es el “efecto de irradiaciones procedentes del objeto” luego, gracias a un “conocimiento independiente” referente a las modalidades de génesis de la imagen” (1987: 43-44)

Entonces, el signo fotográfico representa algo porque implica que el espectador sabe que aquello que la imagen muestra, existe o existió. Ese dato no está en la foto, es, básicamente el objeto al que el interpretante final arriba en el proceso de lectura e interpretación de la imagen fotográfica.

En ese sentido, cualquier imagen tomada fotográficamente implica en sí misma la referencia a un universo fenomenológicamente existente. Es un marca topográfica que ancla espacialmente la ocurrencia del fenómeno, del cual la fotografía es la consecuencia.

Ahora bien, que haya ocurrido un hecho, implica que éste sea verdadero, pero, ¿en qué términos? Esta aseveración no puede resolver el problema de la verdad en el documental. La fotografía dice que lo que muestra, existió pero no aclara si aquello que se mostró fue una emoción guionada o una reacción espontánea, es decir, lo que haría siempre el sujeto o lo que hace ahora, que se “siente” personaje.

Enfrentamos un problema de otro orden, del orden de los géneros y de la comunicación.

## *2 - Imagen/Documental*

Es necesario considerar con claridad qué implica que una imagen “esté en” una película documental y no en una película de ficción. Es decir, que una imagen “sea” documental y no ficcional.

El estatuto de real de la imagen documental aparece cuando lo que la imagen muestra es considerado como algo que existió “espontáneamente”, “naturalmente”, por su propia voluntad, como acontecer independiente de la autoría del film y de los realizadores.

En términos generales, el término “documental”, como adjetivo calificativo tiene su raíz en “documento” del lat. *documentum* :escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo. (RAE)

Fidedigno, probatorio, comprobable. Si la cámara no estuviera, aquello ocurriría igual pero la cámara registró lo que ocurrió, la imagen entonces “da fe” de que eso ocurrió.

Bill Nichols sostiene que la posibilidad de diferenciar el cine documental del cine ficcional puede ser pensado desde tres instancias: la del realizador, la del texto y la del espectador.

Ante la habitual sentencia de que el realizador documental no puede controlar lo que pasa en su película, Nichols rechaza tal idea dando varios ejemplos de cómo el documentalista “controla” tanto o más que el director de ficción. Sin embargo, casi irónicamente dice el autor “lo que el documentalista no puede controlar plenamente es

su tema básico: la historia.” (1997: 43)

Si consideramos el texto en sí mismo, dice Nichols, que los documentales suelen guardar entre sí una cierta lógica o similitud basada en “una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico”. (1997: 50) Y en este marco el eje del relato clásico: introducción, desarrollo que incluye la presentación y complejización de un problema, y resolución, suele ser la estructura habitual. En ese caso, se trata por lo general de un montaje probatorio independiente de la lógica temporal o espacial en que se sitúen las acciones. En relación a los habituales recursos tales como las entrevistas o los testimonios dice Nichols: “Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva” (1997: 51-52)

El autor distingue cuatro modalidades como repertorio de abordajes y estructuras diferenciadas dentro del mismo género documental, llamadas: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Por último, desde la mirada de los espectadores, es posible distinguir un documental de un trabajo ficcional, Nichols confía en que “los espectadores desarrollarán capacidad de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental” (1997:55) y más adelante sostiene, “una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico”

Para el autor, el texto documental es una representación metonímica (no metafórica) del mundo real, del cual los espectadores tienen experiencia por otros medios y allí radica la credibilidad. En el ficcional se hablará de “efecto de realidad”, cuando en el guión se alude a referencias históricas reales, índices o elemento que otorgan verosimilitud al relato en el documental, estas referencias, “sirven como prueba tangible del mundo histórico entendido como soporte de una argumentación” (1997: 60)

Resulta interesante la definición de Nichols en torno al valor informativo, del documental:

“La convención documental da lugar a una *epistefilia*. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El que sabe comparte su conocimiento con los que desean saber (...) el conocimiento promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia.” (1997: 62)

Deseo por conocer, placer por conocer.

Desde el punto de vista eminentemente formal, resulta interesante el aporte que realiza el cineasta y ensayista Raúl Beceyro:

“Los dos rasgos fundamentales del estilo documental son la cámara excéntrica y el montaje discontinuo. Debido a las características de los hechos que enfrenta (esos acontecimientos reales sobre los cuales tiene escaso o nulo control), al documental le resulta difícil que la cámara ocupe un lugar central, y por eso ocupa un lugar marginal. Y dado que el documental filma momentos consecutivos del desarrollo de un acontecimiento no le queda otra posibilidad de montaje que yuxtaponer esos fragmentos consecutivos de manera discontinua” (2008:35)

Sin embargo, para el autor, este rasgo resulta habitual en la mayoría de los falsos documentales que buscan justamente estructurarse siguiendo esa línea. En tanto que paradójicamente, dice Beceyro:

“Los dos elementos principales del estilo de la ficción, que los grandes documentales desde siempre han tratado de conseguir, son el empalme en movimiento y el montaje paralelo” (2008:36)

Estos recursos pertenecen al estilo de la ficción y no al documental, básicamente porque el empalme en movimiento no se puede dar porque generalmente la acción se registra con una sola cámara y las acciones son irrepetibles porque ocurren independientemente de su registro. De la misma manera que las acciones que se registran ocurren en un mismo tiempo y lugar, el montaje paralelo instaura un estilo que es el de la ficción.

Obviamente, estos aspectos tienen que ver con el orden del relato y la focalización, es decir, qué sabe y qué cree el espectador en relación a la acción representada. El pacto de credibilidad en aquello que se ve, se basa en una organización consecutiva de los elementos registrados y mostrados a la manera de un genuino observador que ve y sabe una cosa por vez, y una después de la otra.

Para muchos, el grado de ficción del cine documental es ineludible. En tanto que relato el documental tiene una estructura, y no siempre las acciones registradas son “naturales” y espontáneas. Es decir, el sujeto documentalizado es guiado por el director hacia la realización de su tarea cotidiana que está siendo documentada. En la invocación de algo así como la parte “documentable” de toda acción cotidiana. Los sujetos reproducen la acción que harían si no estuviera la cámara, pero lo hacen “para la cámara”. *Nanook, el esquimal*, es el ejemplo prototípico.

Jean Brechand, por su parte, “cree” en la imagen documental. Para el autor, la realidad no “habla nunca por sí misma” porque cada rostro es en sí una máscara y cada verdad está velada y ocultada.

Para Brechand “Desde el momento en que no hay evidencias, se plantea la cuestión de la forma mediante la cual la realidad accede a lo visible. Al tomar la vía del documental, los cineastas se convertirán en historiadores del presente” (2004: 27)

El autor habla del “gesto documental”, como un medio para:

“(…)experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños. Se transforma así nuestra relación con la historia y con el presente, al tiempo que el cine se abre a nuevos posibles. De este modo, el documental renueva sin cesar la ficción, secuestrada por un modelo dominante al que no debería ser reducida. En el fondo, el documental levanta el vuelo allí donde la ficción encuentra su límite al encerrarse en códigos quiméricos, En este sentido, es el futuro de la ficción” (2004: 71)

### 3 - *Yatasto*

El director de *Yatasto*, Hermes Paralluelo en una entrevista:

El periodista comenta: *“Imagino que en algunas secuencias, sobre todo en interiores, tenían que pasar ciertas cosas que hicieran avanzar la trama”*

El director responde: *“El trabajo consistía, más que nada, en poner en común ciertas cosas que había visto y oído, vincularlas con las personas y tener fe en que se produzca algo. A veces lo encontrábamos a través de la repetición”*

La expresión *efecto de realidad* y *efecto de lo real* acuñada por Jean-Pierre Oudart, en 1971 y referida por Jacques Aumont, se presenta como una reflexión interesante para diferenciar dos competencias vinculadas a la lectura de la imagen en el universo de la ficción cinematográfica: el saber y el creer. Verdad y verosimilitud como dimensiones mutuamente condicionadas.

El *efecto de realidad*, viene dado por su sistema de representación, “básicamente de su poder perspectivo heredado de la pintura occidental. En cambio el efecto de lo real procede de que el lugar del sujeto-espectador está marcado, inscrito en el interior del sistema representativo” (Aumont, et al, 2005: 150)

Sin embargo, tal como vimos más arriba, el documental hace otros pactos con el espectador.

Pero lo que *Yatasto* muestra, lo que sus protagonistas cuentan, la vida que pasa

alrededor y en el medio de esos sujetos: ¿es verdadero o es verosímil?

La pregunta surge por la evidencia de un tratamiento visual y sonoro cuidado, prolijo. Imágenes detenidas para su contemplación, diálogos justos, miradas concretas. Una enunciación, en definitiva, más cercana al pacto ficcional, en el que los personajes ignoran la cámara, tienen una vida independiente de su registro, habitan un universo cerrado. *Yatasto* no da muestras de que está siendo mirado. Y allí radican las dudas, los desconciertos.

Lo verdadero es lo que ocurre y es comprobable por otros medios, lo verosímil indica aquello que tiene apariencia de verdadero y que es creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad. (RAE)

Si lo que dicen los protagonistas de *Yatasto* es lo que dirían aún si la cámara no estuviera, no lo sabremos, y tal vez no sea posible saberlo, ya que se vuelve casi una paradoja.

Dos competencias aparecen en juego: el saber y el creer. Creemos que los niños padecen y sufren, pasan frío, cansancio, hambre, rutina, aburrimiento. Lo muestra la imagen documental, lo cuenta la voz de los protagonistas del documental.

Desde el análisis discursivo, el problema de la verdad del enunciado audiovisual y de la enunciación se resuelve, en parte, en el campo de los géneros, ya que la representación y el “efecto de real” provocan un emplazamiento discursivo en particular, producido por la disposición de la materia significante en el universo de su recorrido de significación. Le creemos al documental porque dice ser un documental, sospechamos de su verdad absoluta, por su forma, por su puesta.

Es decir, “el real” es producto de una serie de condiciones de producción y de reconocimiento vinculadas al género y a la modalidad de ordenamiento de ese género. En el campo de los estudios sobre discurso informativo, Lucrecia Escudero (a partir de Eliseo Verón y de Umberto Eco) sostiene que la credibilidad de un determinado enunciado de carácter informativo depende de la posición-legitimidad que ocupe el enunciador en el emplazamiento comunicacional. El pacto de lectura, implica creer “a priori” en la verdad del enunciado informativo. Pactos y expectativas en disputan y dimisión permanente.

La verdad de la enunciación, por propiedad transitiva, en este caso, se extiende al enunciado. Tal vez allí se centre todo el valor del documental. La hechura, la realización, la producción, su existencia –en fin- configura la dimensión de lo verdadero, en ausencia de otras maneras de verificación y legitimación.

Las preguntas: ¿Cuánto de lo real está filmado?, ¿Cuánto de lo filmado es real?, lejos

están de responderse.

El carácter indicial de la imagen remite a las vidas actuadas, son consecuencia de algo transcurrido, y al mismo tiempo el valor icónico de la imagen remite a las vidas vividas, sin embargo el grado de iconismo va diluyéndose a medida que la fotografía es cuidada, los planos son sostenidos y contemplativos, las acciones son graciosas o los diálogos son precisos. La puesta documental, diluye lo documental.

El director Hermes Paraluella, describe en relación a *Yatasto*: “Las secuencias estaban dirigidas por temas. Pero muchas veces ellos empezaban hablando, por ejemplo, de sus estudios y terminaban hablando de sus padres. Entonces les proponía volver a grabar la escena pero puntualizando en una situación en particular que habían mencionado y de esa manera íbamos construyendo las secuencias”.

#### *4 - Yatasto/ los reales /las personas*

Es la historia de Bebo (14), Pata (15) y Ricardito (10), que además de ser primos, son amigos y compañeros de trabajo. Viven en Villa Urquiza, un barrio urbano marginal de la ciudad de Córdoba donde la mayor parte de los habitantes, como ellos, son carreros y cartoneros.

El crítico cinematográfico Lucas Moreno dice sobre la película:

“Los encuadres duran mucho, no para encontrar poesía, sino para acechar a los no actores hasta que entreguen cosas narrativamente útiles o claves psicológicas que beneficien al guión. Por eso *Yatasto* es paradójica y algo cínica. Lo cinematográfico vampiriza lo espontáneo. Cautiva la ficción que sigue a Ricardito pero molesta el método etnográfico para obtener esa ficción”

Es decir, hay un anclaje en lo documental que involucra a personas reales y hay una forma, un estilo que recuerda lo ficcional. Pero las personas existen, son reales, la historia los implica, habla de ellos, ellos hablan.

Y entonces, se agolpan las preguntas acerca de estos reales:

¿Qué le pasará a esta familia de Villa Urquiza? ¿Cumplirá su sueño de tener un lindo caballo y llamarlo Yatasto? ¿El papá de Ricardito se hará cargo de él, a pesar del alcohol? ¿Se le pueden preguntar estas cosas a esta película?

Le preguntaron a su director: ¿Cree que la vida de sus protagonistas fue modificada de alguna manera por el filme? y él respondió: “Me parece que fue una experiencia enriquecedora para todas las partes. Construimos una relación jugando con todos los

elementos cinematográficos. Cuando la película se presentó en Córdoba ellos fueron a todas las proyecciones y se quedaron hablando con el público. Ellos se sienten bien representados en la película.

Reflexionando sobre la documentalización de la vida ajena, el documentalista Jorge Furtado sostiene: “No conseguimos registrar la vida (de los otros) por más que lo intentemos o queramos hacerlo. La subjetividad del autor está siempre presente.” (Labaki y Mourau, 2011: 101)

Lo que el documentalista hace ver o hace escuchar es lo quiere que el espectador sepa, conozca, escuche, vea. Para Furtado, no se trata de una cuestión técnica, sino moral.

El realizador Eduardo Coutinho sostiene que del triángulo, conformado por los entrevistadores, el documentalizado y el público, surge un dilema: “aquello que la persona hizo o dijo en la película le puede generar algún problema (...) cuando nosotros lo vemos, no pensamos que puede ser ridículo, peyorativo o perjudicial. (...) en una etapa de exposición en la que – si bien antes de la divulgación, los participantes la aprobaron- luego y por la opinión del público, los protagonistas pueden hasta demandar al cineasta” (Labaki y Mourau, 2011: 102)

En relación a la autorización dada a los realizadores y productores sobre la divulgación y exhibición de la imagen personal, dice Coutinho:

“Eso es ridículo, porque la persona que cede su imagen no sabe qué parte de su testimonio será usada y uno puede estar haciendo el mejor retrato de esa persona y luego resulta que el público se ríe. Me gusta jugar con la idea de que el pecado original del documental es el robo de la imagen ajena”, a pesar de que la cámara está identificada y de que todos saben de qué se trata, es como que nadie sabe en definitiva de qué se trata” (Labaki y Mourau, 2011: 103)

Un grado de inconsciencia y la “actuación para la cámara” que remeda una acción cotidiana es el eje del dilema.

El problema es confuso, porque los sujetos del film hablan y accionan entre ellos, sin mirar a la cámara, toda la acción es dramática, ninguno apela o dirige ni su palabra ni su mirada fuera de campo.

Típico film de ficción o documental de observación, en un punto, se encuentran. No hay preguntas ni respuestas, hay diálogos y acciones mostrados en planos largos.

El problema de “la cámara excéntrica” de la que habla Beceyro se superó en varios sentidos. Un dispositivo ubicado delante del carro (a la manera de una grúa fijada o

cámara jinete) permite que se genere un registro en plano medio y primer plano, tanto visual como sonoro de lo que los sujetos dialogan en su carro. La cámara recupera su centro.

### 5 - *El gesto documental*

La imagen documental, entonces, parte de un registro de una manera de mirar, contar, registrar, inventariar, el mundo de los hechos. De alguna manera se trata de una evidencia, de una interpelación, de una apelación... a qué?

Susan Sontag es interrogada acerca de la utilidad del arte:

“No se trata de que (el arte) no sirva. Se trata de que cualquiera que haya visto la guerra sabe que su representación poco tiene que ver con ella. Sí, está Tolstoi, está Goya. Pero no estaban allí. El ruido, por ejemplo, el ruido de la guerra. Si no ha estado no puede imaginárselo. Como un concierto de rock en el que usted estuviera con la oreja pegada al altavoz y multiplicado ese ruido por cinco. ¿Dónde está ese ruido? ¿En qué cine? ¿En qué sala de concierto? ¿En qué teatro? El arte sólo es un gesto en la dirección de esas experiencias. Un gesto solo, aunque imprescindible.”

Ese gesto imprescindible viene a inscribirse en una determinada experiencia semiótica que es única, singular y concreta. Esta experiencia de significación se corresponde a lo que Peirce llama la segundidad. “La segundidad es una de las tres categorías gracias a las cuales unificamos la multiplicidad de todo lo que aparece, fenómeno o fanerón” (Deladelle, 1988: 95)

A esta altura resulta interesante pensar en ese segundo, en ese otro, distinto y diferente que es fanerón y/o que lo habita.

En esta relación triádica el otro es el representado, el otro es el sujeto. El otro son los sujetos que protagonizan *Yatasto*, de los cuales la imagen es apenas un representámen.

La tesis de Susan Sontag en *El dolor de los demás* (2010) replantea su vieja tesis desarrollada en *Frente a la fotografía*. Para Sontag, la imagen es conmovedora, remite a una verdad que existe por fuera de ella y sobre la cual, ninguna anestesia es posible.

“¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades? (2010:90)

“Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides.” (Sontag, 2009 98)

## 6 - Conclusión

La imagen va rediseñando a cada rato su valor y su peso, su contundencia y su espectacularidad, su poder documental y su hechura ficcional.

“No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo. Es lo que cada soldado, cada periodista, cooperante y observador independiente que ha pasado tiempo bajo el fuego, y ha tenido la suerte de eludir la muerte que ha fulminado a otros a su lado, siente con terquedad. Y tiene razón” (Sontag 2010: 106)

No podremos entender la pobreza, ni nos dolerá la espalda de tanto andar en el carro, ni se nos pasarán las manos en invierno, ni sufriremos la orfandad. La imagen nunca es la realidad, nunca es nuestra realidad, la experiencia se vuelve intransferible.

Probablemente, el valor de *Yatasto* esté en la apelación a un orden de cosas, que parecen naturalizadas y terribles a la vez. En medio de tanta tierna seducción que ejercen las políticas de inclusión “autosustentables” y las cooperativas de carreros, ¿puede *Yatasto* ser un documento de barbarie?, ¿Quién verá eso allí? ¿Lo vio el director?

Dice Paraluello: “En el barrio, muchos chicos sueñan con comprarse su propio caballo (...) La sociedad cree que en Villa Urquiza y en la vida de los carreros hay mucha violencia. Estas visiones negativas los excluyen”.

Visiones negativas. Habría que redefinir el concepto de violencia, pero en principio, que un niño se críe sin sus padres o tutores directos que atiendan a sus necesidades básicas, sin ir a la escuela y teniendo que trabajar manejando un carro por avenidas transitadas, es violento.

Se trata de otros, y de un relato sobre otros, que asumimos verdadero, aunque confunda. Aún más, la inquietud que producen los diálogos de los huérfanos, parece mitigarse en la sospecha de la ficcionalización. En definitiva, el espectador estaría más tranquilo, si creyera que todo se trata de una ficción, que los chicos “hacen de”, pero que tienen una vida distinta, mejor, más iluminada, calentita y amable. Pero no. Por más que parezca una ficción, por más que la no mirada a cámara nos confunda, por más sospecha de neorrealismo que se proclame, hay algo de verdadero, molesto y profundo en *Yatasto*. Tal vez Paraluello, como Marker, documento, aún en un sentido más primitivo del término, para que se sepa, y no se olvide, un poco de *epistefilia* y otro poco de archivo a secas.

En el final de *Sans Soleil*, la voz en off que habla en nombre de Marker dice:

“(…) recuerdo aquel mes de enero en Tokio, o más bien, recuerdo las imágenes que filmé del mes de enero en Tokio. Se han sustituido a sí mismas en mi memoria. Ellas son mi memoria. Me pregunto cómo la gente puede recordar las cosas que no filman, no fotografian, no graban. Cómo se arregla la humanidad para recordar. Ya lo se: escribió la Biblia.

La nueva Biblia será una eterna cinta magnética de un tiempo que tendrá que releerse a sí mismo constantemente solo para saber que existió.”

Tal vez allí esté la respuesta. En que la imagen documental es la manera de hacer que la realidad exista. Nuevamente es el poder de su peso indicial, el que domina las certezas y encarrila los prejuicios.

Como un gesto pequeño y parcial pero sin duda necesario, tal vez sólo las imágenes, vuelvan visible el mundo, aún cuando haya desaparecido.

#### Bibliografía:

Aumont, Jean Marie et al (2005) *Estética del film*, Paidós, Buenos Aires.

Beceyro, Raúl (2008) “ El documental hoy” En *Revista Punto de Vista*, Nro. 90 Buenos Aires.

Deladalle, Gerard (1988) *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona

Lucrecia Escudero

Espada, Arcadi “La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag” en *Revista Digital Letras Libres* <http://www.letraslibres.com> . Abril de 2004 (Actualizado Junio 2011)

Labaki Amir y Mourao María Dora, Comp. (2011) *El cine de lo real*, Colihue, Buenos Aires.

Nichos, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Peirce, Charles Sanders (1986) *La ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Reale, Victoria, “La infancia desde un carro”, entrevista realizada al director Hermes Paralluelo *Revista Ñ Clarín*, 22/02/2012

Schaeffer, Jean-Marie (1990) *La imagen precaria*, Cátedra, Madrid.

Sontag, Susan (2010) *Ante el dolor de los demás*, Debolsillo Contemporánea, Madrid.

<http://espaciocine.wordpress.com/2012/02/18/paralluelo/> (Acutalizado 09/03/2012)

[http:// bitacoradevuelo.com](http://bitacoradevuelo.com). (Actualizado 8/03/2012 )

---