

**Comentario 2015 a “El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos,
Perut+Osnovikoff, 2004”.**

-Pablo Corro Penjean¹-

Vi esta película siendo jurado de la sección de largometrajes documentales en la versión 2004 de Fidocs. Tuve la fortuna de ver con sentido crítico y de calificar, como suele ocurrir con los jurados, sin acierto histórico, las películas excepcionales que concurrieron a ese certamen, particularmente *Ningún lugar en ninguna parte* de José Luis Torres Leiva; *Malditos: la historia de Los Fiskales Ad hoc*; *El corredor* de Christian Leighton; *Actores secundarios* de Pachy Bustos y Jorge Leiva; *Lo que recordarás de septiembre* de Claudia Cornejo y *Retrato de Kusak* de Pablo Leighton y Diego Kusak, entre otras. Pocas cosechas filmicas en Chile han sido tan rotundamente buenas como la de aquel año, quizá en el plano de la ficción, la de 2005, congregada en Valdivia y que según Maza y Cavallo, constituyen la génesis y el paradigma de lo que ellos han propuesto como “novísimo cine chileno”.

Los errores del jurado que integré junto a Jorge Ruffinelli y a la ganadora del Fidocs 2003 fueron los de no valorizar la consistente experimentalidad de la obra de Torres Leiva y no avizorar el porvenir político, épico, de *Actores secundarios*². *El corredor*, cuyo realismo crítico en el mejor de los casos se expresaba estableciendo un sentido de reflexividad ética y psicológica entre las monomanías del atleta Erwin Valdebenito y las del Chile de Ricardo Lagos, fue el documental de “concertación” de los pareceres y las expectativas de la comisión. En ese festival *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*, aunque estaba seleccionada, no tenía chance. En aquel entonces pude reconocer los eventualmente coyunturales y tácitos estatutos ideológicos, exigencias éticas, y límites estéticos de Fidocs.

¹ Doctor en Filosofía, Universidad de Barcelona, España. Periodista, Universidad Diego Portales, Chile. Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor asociado, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente e investigador de teoría del cine y del audiovisual. Autor y co-autor de diversas publicaciones chilenas y extranjeras dedicadas a la teoría del cine.

² El año siguiente, 2005, *Actores secundarios* obtuvo el premio al mejor documental en el Festival de cine de Valdivia.

En la breve crítica del documental que mantengo intacta, en su forma de 2004, pero que ahora precedo con estos elementos de juicio como datos contextuales contingentes y efectos culturales pertinentes de los años sucesivos, señalo con insistencia los factores de “desajuste” entre las formas y el sentido del documental de Bettina Perut e Iván Osnovikoff y las expectativas colectivas circunstanciales de ampliar y profundizar audiovisualmente a través de la no ficción cinematográfica y televisiva las evidencias y magnitud del mal de la dictadura de Pinochet y sus colaboradores.

Los medios hacen vivir por adelantado y con dilación anonadante las efemérides. De acuerdo a ese principio anulador 2004 fue el año de exposición retórica de los treinta años del golpe de Estado de 1973. Tras 15 años de democracia y de aparente salud macroeconómica del país, la amenaza de una nueva sublevación militar se sentía en parte conjurada, en tal caso ya era posible ver públicamente en las pantallas de lo colectivo las imágenes de la Unidad Popular, de la insurrección militar y de la represión que siguió al establecimiento de la Junta Militar de Gobierno. Ya el 2003, en parte por la reorganización de la institucionalidad cinematográfica de las universidades tradicionales, en parte por la recuperación y/o apertura de sus archivos audiovisuales, fue posible hacer públicas muestras documentales relativas a la Unidad Popular y a la Dictadura. La certificación histórica de esas impresiones fotográficas alcanzó su apoteosis, como siempre, jerarquía ésta más sentimental que crítica, a través de su inserción instrumental, argumental, en series de periodismo televisivo, donde se sometieron al mecanismo expositivo, al relato causal de celebridades de la información, sin créditos y junto a imágenes recreadas. La emoción de ver en televisión, en el espacio por excelencia de la realidad segregada, o en el cine, sala de la distracción, los registros documentales del Presidente Allende o de las víctimas de la represión post Golpe en las riberas del río Mapocho, revelaban que la disponibilidad y avidez pública de imágenes documentales de la indiscutida historia reciente era una generalizada ansia subjetiva. “El astuto mono...” no podía dar satisfacción apacible a esa necesidad, la presencia de niños del presente interpretando en sus ambientes escolares las más decisivas luchas políticas de antaño, de 1973, tenía algo de demoniaco, de posesión diabólica, porque en esos cuerpos “inocentes” se manifestaba con intensidad histriónica y

verbalización sacrílega los pareceres caóticos de una multitud, de una masa aún más desdibujada por el paso del tiempo, o, de acuerdo a la terminología evangélica, de una “legión”, porque esos cuerpos padecían con dramatismo parlante, sin conciencia de sí, unos discursos motivados por el malentendido. El tópico de la circulación histórica aberrante de las ideas políticas, o mejor, de la metamorfosis social de las narraciones históricas, que conforme a muchas pruebas mitológicas puede retrotraer las imágenes al perfil grotesco y espasmódico de las caricaturas, es un tópico lógico, un pensamiento del devenir colectivo de la palabra, demasiado adelantado para una sociedad que aún no daba satisfacción al apetito testimonial de las imágenes y que exigía a diversas instituciones reparar esa hambre.

En la conversación de los jurados de Fidocs 2004, ya en la sobremesa en el comedor de un pequeño hotel, una vez resueltos los premios y las menciones honrosas, sólo el director del festival, Patricio Guzmán, se atrevió a comentar “El astuto mono...”. Su planteamiento sobre esta especie de cosa aparte estuvo marcado por la irritación, como un nítido precedente, sin verdaderos argumentos, del “escándalo” que tendría que enfrentar la obra, según señalo en la crítica de 2004. A propósito de la rabia de las palabras de Guzmán

argumentar sobre la propuesta ideológica o estética del documental, por la inadecuación del nivel visceral de las opiniones, situé mi propia irritación en el plano epidérmico de la dignidad de sus realizadores. Los fundamentos de mi aprecio por la película que todavía eran incommunicables por vagos, cuajaron meses después en el texto que sigue. Pero entre las intuiciones que ya actuaban en mí en el episodio referido, intuiciones como siluetas de argumentos sobre este documental que yo mismo había sufrido, se prefiguraba otra opinión, una que le escuché al documentalista Jorge “Buho” Leiva, uno de los directores de *Actores secundarios*, en una incierta ocasión posterior, probablemente motivada por el documental *Noticias*, también de Perut + Osnovikoff y también motivo de escándalo en el Fidocs de 2011. Sus palabras postulaban que las películas de Perut + Osnovikoff eran “los documentales del futuro”.

Un primer aspecto hipotético de pertenencia del “Astuto mono...” al “futuro” se manifestaba primero en la sintonía temprana entre ese filme y el giro subjetivo que tendría

la representación documental chilena de la conflictiva historia reciente, fenómeno cuyos fundamentos sociales, influencias globales y efectos estéticos van siendo discernidos por la teoría local bajo los marcos conceptuales de la *post memoria* (Ramirez, 2010; Barril, 2013) o de la *trauma theory* (Traverso, 2011).

Para profundizar en sus modos retóricos conviene identificar otros síntomas más o menos contemporáneos de esa expresividad futura. Dos años antes pero de manera desapercibida Raúl Ruiz en el documental *Cofralandes: Rapsodia chilena*, primera parte de esa tetralogía filmica, ya había mezclado mediante asociaciones heterodoxas materiales testimoniales del golpe con motivos culturales populares remotos, entre otras referencias me remito específicamente al episodio de obertura con esos “viejos pascueros” alineados al sol en el patio interior de un caserón criollo mientras en *off* se despliega el diálogo conspirativo, radiofónico, entre el General Pinochet y el vicealmirante Patricio Carvajal. En el montaje de Ruiz, como ocurrió en el de Perut+Osnovikoff en “El astuto mono...”, ya se manifestaba el rendimiento estético e ideológico de las controversias entre imagen y palabra, o profundizando en el mismo raciocinio de Rancière (2010) sobre los límites del realismo, entre una imagen deseada y otra no deseada. La programación teatral de esa controversia en Ruiz, que no escandalizó a nadie, ni siquiera tenía la excusa del origen testimonial de las versiones históricas, distorsionadas o no en la transmisión familiar por las contribuciones imaginarias de las subjetividades, que si estaban en “El astuto mono...” como fundamento metodológico, evidencia de génesis y de manifestación colectiva. El escándalo de la aberración histórica por efecto del ruido y del tiempo surgía en *Cofralandes* sólo de una conciencia, eventualmente excusada por su onirismo documental, pero en “El astuto mono...” se expresaba brotando intenso, rico y multiforme, desde innumerables conciencias: las de los niños y los jóvenes protagónicos. La sintonía estética y política entre el documental de Perut+Osnovikoff y el de Ruiz también afirma la pertenencia narrativa de éste al futuro, porque la representación histórica de *Cofralandes* será admisible en un tiempo por venir donde los sueños también constituyan evidencias de la historia.

Es justo señalar que en 2004 la propia obra de Patricio Guzmán manifestaba índices de las tendencias documentales de representación histórica que se impondrían en el medio audiovisual chileno en torno al bicentenario. Su documental *Salvador Allende* estrenado con gran éxito mundial ese mismo año presentaba un radical giro autobiográfico. La convicción del director respecto al estatuto de imagen opaca de la persona de Allende en buena parte de las conciencias de los chilenos también incluía la certeza de poder ofrecerse él mismo como un ministro de fe competente, un buen testigo³. A la estrategia de su narración en primera persona, con la serenidad y morosidad de una voz que mira desde el futuro apaciguado por la amnesia general, recurso que desarrolla con éxito desde el reajuste narrativo de *La Batalla de Chile* (1975, 77, 79) en 1995 hasta *Nostalgias de la luz* (2010), sin conflictos éticos ni estéticos por unificar narrador con autor (Ruffinelli, Chignoli), Guzmán sumó una preferencia argumental, dramática e iconográfica por el tópico del residuo⁴, imagen de los orígenes y del término, que por momentos asumió un carácter performático, asimilable, por ejemplo, a la práctica central de un cineasta que sabemos apreciaba, Nelson Coutinho, pero ligada también, a nivel germinal, con las licencias teatrales de “El estatuto mono...” que lo irritaron. Las evidencias materiales pero residuales de la existencia histórica del Presidente Allende, representadas en, el protagonismo dramático de su billetera, su carné de militante socialista y un cheque, y en el protagonismo icónico de los restos de sus anteojos ópticos, objetos agrupados narrativamente como reliquias, modulan subjetivamente su atributo ontológico de “historicidad”, de reflexividad existencial del usuario, al participar de la constelación argumental de lo más íntimo de lo biográfico. Un índice de ese plano de la subjetividad elevado por la intención documental de Patricio Guzmán a faceta histórica relevante es el episodio en que éste le pide con insistencia pero infructuosamente a Miriam Contreras, la secretaria personal de Allende, más conocida como “la Payita”, que confirme la relación de amante que mantuvo con el Presidente, que aporte antecedentes sobre esa “historia de

³ Un diagnóstico histórico equivalente y un sentimiento de propiedad testimonial casi idéntico motivaron a Miguel Littin a realizar el largometraje *Allende en su laberinto* (2015).

amor”. El itinerario de la palabra testimonial afectiva como senda de narración histórica lleva igualmente a Guzmán y a Perut+Osnovikoff a lo “obsceno” histórico. Lo obsceno como *ob* (hacia)-*scenus* (escena), aquello fuera de escena pero relativo, pero también como *ob* (hacia)-*caenum* (suciedad), eso que ofende los sentidos. En ambos documentales, *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* y *Salvador Allende*, lo escandaloso histórico resulta de la validación argumental y dramática de la palabra como forma de lo que “se dice” y distorsiona o juega desde la distancia espacial del margen o a través de un prolongado itinerario temporal, de una lejanía cronológica.

Recapitulando: una determinación mayor de la inoportunidad de “El astuto mono...” en la escena documental chilena de 2004, o en Fidocs de ese año, fue su contemporaneidad con *Salvador Allende*, la identidad doctrinal entre los autores de uno y otro documental en el propósito de la exposición subjetiva de la historia, identidad incompatible no tanto por la eventual ilusión de exclusividad en la innovación de todos sino por el grado de intensidad retórica asumido en la puesta en práctica de esa doctrina. En este sentido el gesto de Perut+Osnovikoff podría corresponder a un posible efecto futuro del gesto de Patricio Guzmán.

Antes de concluir este prólogo para nuestra crítica de 2004, es justo asumir algunas inexactitudes que formulamos en ésta. Con los años la atribución que hicimos a Perut+Osnovikoff de haber sido sonidistas primero y después documentalistas, tesis que en el texto de “El astuto mono...” proponemos a partir de su figuración con ese rol en el documental de Caiozzi y de la riqueza de los materiales acústicos en el montaje de ese documental, no sólo les ha parecido inexacta sino que los va irritando. Al parecer ni fueron ni se sienten responsables de los ingenios del diseño sonoro de *Fernando ha vuelto*. Nuestro entusiasmo por el archivo de lo audible en “El astuto mono...” como “memoria” o “repertorio acústico” de Chile buscó antecedentes más allá de lo probable. El desacierto fue no haber identificado los precedentes de esas formas sonoras complejas en sus propios documentales, por ejemplo, en *Un hombre aparte*, ya estaban todas ahí, diversas figuraciones retóricas del delirio de grandeza; encarnaciones subjetivas aberrantes de

programas institucionales, con desajustes etarios; el ruido de los medios, y el silencio como intervalo para resentir el malentendido. No obstante tales falencias, lo certero del análisis del 2004 acaso se encuentre en la exaltación que hicimos de la inteligencia auditiva en este documental de representaciones históricas, identificación de un potencial estético “futuro” que tantas películas de este régimen de lo político vienen realizando. Por nombrar dos, inasimilables salvo en este aspecto de la valoración figurativa del sonido, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi y *De vida y de muerte: testimonios de la Operación Cóndor* (2015) de Pedro Chaskel.

Creemos que la siguiente cita del crítico, investigador y documentalista Jean Louis Comolli, tomada del capítulo “Filmar el desastre” de su libro *Cine contra espectáculo* (2010), corresponde al sentido de la película *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*, al sentido del texto crítico que a propósito formulamos en el ya lejano año 2004, y a las circunstancias de Chile de ayer y de hoy:

Por eso debemos pedir a los historiadores -y a los críticos⁵- una historia del cine *no pacificada*, una historia que tome en cuenta la violenta torsión creadora en virtud de la cual se levantan obras que ningún contemporáneo (y menos aún los dueños de los circuitos comerciales) habrá deseado ni querido (2010:79-80).

Referencias

-Barril, Claudia. *Las imágenes que no me olvidan: Cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. 2013. Santiago: Cuarto propio.

-Ramírez, Elizabeth. *Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos en la post-dictadura*. 2010. En Aisthesis, Revista chilena de investigaciones estéticas, N°47, julio 2010. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, facultad de Filosofía, Instituto de Estética.

-Comolli, Jean Louis. *Cine contra espectáculo*. 2010. Buenos Aires: Manantial.

⁵ La cursiva es nuestra.

El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos, Perut + Osnovikoff, 2004.

-Pablo Corro Penjean-

El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos aparece con desajustes. Los desajustes de este documental, último trabajo de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, empiezan por la cronología que se atrasa un año de la apropiada, convencional ocasión de estreno, cuando se cumplía el aniversario 30 del 11 de septiembre, gran ocasión de los medios y los audiovisualistas para sacar conclusiones acerca del antes el durante y el después del golpe militar.

Este desfase, deliberado o no, por razones de producción o de marketing, no sabemos, favorece la identificación del segundo desajuste. Lo expuesto no es material de archivo, el documental se ha distanciado del objeto más lógicamente conmemorativo: el documento filmico, televisivo, gráfico.

Perut + Osnovikoff exponen a grupos de niños, de escolares, de estudiantes de teatro, de talleres de debate, a los actores, los personajes y los técnicos de un cortometraje argumental sobre la dictadura militar, representando diversas aproximaciones al episodio del 11 de septiembre de 1973. Según estas conciencias infantiles, adolescentes, Allende es un tonto bueno y un déspota. Pinochet, un maestro del disfraz, lobo vestido de cordero, supervillano disfrazado de gringo, un anticristo que goza crucificando a sus víctimas. Fidel, un traficante de armas con acento de *dealer* caribeño.

La recreación teatral del 11 de septiembre de 1973, paradójicamente el modo directo de referencia a la historia, en sus diversas manifestaciones, incluye dilatados episodios de tortura, fusilamientos, suicidios, juegos de crueldad y de regocijo por el poder.

Estas subjetividades, que habrán compuesto sus versiones de la historia a partir de los datos de otras subjetividades fortalecidas por el prestigio del testigo, las de sus mayores, lo que exponen es el inventario de los tópicos esenciales del acontecimiento: los tópicos de los

idealismos, de las incomprensiones, del malentendido, de la mentira, de la hipocresía, de la ambición, del deseo, el impedimento, la frustración, la tortura, la muerte. Lo expuesto es una ecuación ética de este largometraje nacional, visto poco y mucho últimamente, siempre en malas copias, y elevándose a la condición de película de culto.

Lo que han expuesto los documentalistas– exponer, ahora en el sentido de poner en riesgo una cosa, de someterla, en este caso a la intemperie de las miradas personales y de la fabulación- son los temas imaginarios, sacrosantos, del martirio, de la tortura, y de la conciencia de los protagonistas. Para los niños Pinochet es un niño que no sabe perder en un concurso de baile, y Allende, mientras La Moneda es bombardeada se desespera, llora y dice que quiere volver a ser niño. Me temo que por todo esto se expongan los autores a diversos juicios por herejía.

Desajustados en el tiempo histórico, desajustados respecto de la convención representativa, desajustados entre la gravedad del asunto y el protagonismo infantil y la estrategia del tratamiento subjetivo, el desajuste de los materiales dramáticos y de la retórica audiovisual sólo puede ser considerado como “a propósito”.

Los temas y los tonos saltan de secuencia en secuencia. Parece que los autores intentaron abrir el debate sobre las causas del conflicto institucional a la exposición del sustrato ontológico del malentendido, la palabrería, la propensión al caos, la hostilidad como modalidad de encuentro, y la negatividad enquistada en toda significación.

Así la estridencia cómica de las representaciones infantiles del “Golpe” se combinan con: las secuencias violentas de unos jóvenes que en un asado se enrostran cruelmente sus diferencias de clase; los episodios morosos, artificiales, intelectuales a fuerza de autorreferencia, del rodaje de un cortometraje sobre un padre militar y un hijo frentista; las secuencias vertiginosas de un grupo de actores jóvenes que se ejercitan a través de persecuciones, borracheras, golpes, insultos; los debates y proclamas ridículas de alumnos del Instituto Nacional que se rebelan para conseguir la incorporación de mujeres al establecimiento.

El montaje sin efectismos de continuidad, ni argucias causales, compone una estructura de oscilación patética y rítmica. Los episodios periféricos a los del Golpe compensan dinámica, documentalmente, por las efusiones de la cámara en mano, la propensión a lo fijo de lo teatral. El resultado es exasperante, distanciador⁶.

Los diversos sentires ante el tema y su trato se legitiman y repelen sistemáticamente; las estrategias de la presentación y representación se afirman ambas como posibles pero las dos como parciales. Lo único que se impone de modo unánime es el ruido, el desacuerdo, el gesto, que conforme a la coherencia puntual de las propuestas, dicen más de una urgente necesidad de la expresión que de una eventual locura colectiva. Se trata de una polifonía que señala una simultaneidad de voces que nunca llega a articularse como coro, y que, por lo tanto, no puede realizar la perspectiva ética trascendental que tienen todos los coros trágicos. Ninguna de las verdades particulares se impone como La Verdad.

La idea de la simultaneidad puede explicar el último y más interesante modo del desajuste propuesto por *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*. Perut+Osnovikoff antes que documentalistas fueron sonidistas de documental. Su arriesgado trabajo con los materiales acústicos en el documental *Fernando ha vuelto* (1998) de Silvio Caiozzi convierte en ensayo, en música de cámara, lo que originalmente estaba destinado a ser crónica, estudio de caso.

La focalización acústica de ciertas formas del ambiente (el rugido de un soplete sellando la urna metálica, el quejido que precede a cada nota en la ejecución en guitarra en el interior de la casa de Fernando Olivares Mori mientras esperan que llegue su cuerpo) describe mejor que el registro indiscriminado de lo real la medida y la cualidad de los espacios. En “Fernando...” espacio cerrado, introvertido, en suspenso, irritado.

La ventaja de los sonidistas es su conciencia sistémica del acontecimiento, la atención a lo distanciado activo, a lo que condiciona lo visible más allá del encuadre, más allá del tiempo y del espacio presentes: recuerdos, fantasmas, analogías azarosas.

⁶ En sentido dramaturgico.

En “El astuto mono...” muchas veces, desde el comienzo con los créditos, el acontecimiento acústico está separado del acontecimiento visual y regularmente desfasados o combinados. En los primeros planos escuchamos pero no vemos a los niños que juegan a nombrar la película, juego dirigido por un miembro de la producción que intuye que a la propuesta de “el mono Pinochet” sigue un buen nombre. Sólo al final podemos ver el acontecimiento completo.

Afortunadamente, para nuestra paciencia y nuestra fe en la inteligencia que entraña el realismo cruel de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, la tensión escénica y retórica barroca siempre se equilibra con una estética de la omisión. Nos parece que la subjetividad de los autores, sus intenciones de buena y mala fe, sus opiniones –aun cuando Bettina afirme, con voz y actitud grave desde el escenario en el día del preestreno, que lo visto son las subjetividades de los otros- se ven con más claridad en los motivos parciales, en los audios que caen sobre los planos negros o copados de forma o saturados de acción y en las secuencias donde mortifican el tiempo de la actividad con cámara lenta o plano obsesivo.

Los espeluznantes diálogos radiofónicos de Carvajal y Pinochet, los bandos militares a través de radios “patrióticas”, el bramido de los “Hawker Hunter” –que en nuestra memoria acústica asumen un valor semejante al del estallido atómico en la conciencia de un japonés-, son ejemplos del primer caso y como “registros fuertes” deliberadamente evacuados de imagen, componen una doctrina acerca de nuestra memoria auditiva, y del destino de nada de todo documento: cada una de esas formas está disponible para cualquier uso y poco o nada contribuye a la comprensión del asunto, al desvelamiento del sentido de la “Historia”. Esos fantasmas son patrimonio de todos, como lo es también el tema del 11 de septiembre.

En cuanto a lo segundo, al tiempo mortificado, no sabemos si con el tratamiento de cámara lenta a los planos del rostro furioso de la niña Pinochet –la perdedora del concurso de baile-, de las luces multicolores que giran al ritmo de una música desquiciante; o con el primer plano obsesivo de la niña Fidel Castro que grita y se retuerce de dolor mientras es torturada por militares, Perut + Osnovikoff quieren acentuar en el espectador el malestar del

tratamiento que su dispersión expositiva y el montaje sobrepuesto disuelven regularmente o revelar una vocación de forma, una conciencia plástica que no luce sino a fuerza de insistencia.

Aun cuando *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* se resienta menos consistente, articulada y pulida que *Un hombre aparte*, entusiasmo verificar la insistencia de los autores en una forma que desautoriza las convenciones instrumentales de lo documental y la ficción, que legitima la atención despiadada en un medio donde domina el relato edificante y que descubre para la incipiente conciencia audiovisual de nuestro sistema cinematográfico, realizadores+financistas+público+crítica, la realidad desatendida y sugerente de los sonidos.