

# El espectador y su pasado histórico

---

El melodrama humorístico en “El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos” de Perut + Osnovikoff

Consuelo Tupper Hernández

Definir qué es “eso latinoamericano” que tiñe las propuestas cinematográficas realizadas en nuestro continente es una tarea desafiante. Fuera del vínculo territorial y de la escasez de recursos, los encuentros lingüísticos y temáticos producidos entre las películas latinas configuran un mundo vasto y prolífico que vale la pena escudriñar para comprender más profundamente la naturaleza estética y discursiva de nuestra producción local. Para este ensayo, me centraré en la hibridación de géneros cinematográficos como condición y como decisión reflexiva dentro del cine latinoamericano, analizando específicamente una película chilena que a mi juicio no solo se vale de los recursos narrativos de los géneros cinematográficos, sino que los vuelve autoconscientes y los aprovecha como material discursivo. Hablo de *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, film que evidencia el empleo del melodrama y el humor como recurso dramático a la vez que como material conceptual, característica que nos permite vincular su propuesta con las particularidades que detentan estos géneros desde su proliferación en Latinoamérica y finalmente, desde ahí, comprender cuál es la idea que está detrás del gesto de incorporar estructuras clásicas a una obra cinematográfica contemporánea.

Antes de entrar de lleno en la película, si repasamos rápidamente la historia del cine latinoamericano y su fluctuante vínculo con la industria hollywoodense, vemos que los géneros cinematográficos desarrollados en Norteamérica permean de distintas maneras la producción latina desencadenando múltiples resultados lingüísticos y reacciones del público, siendo a este respecto el melodrama uno de los más prolíficos. Desde la posición de espectador, podríamos decir que el melodrama es una manera de narrar en que prevalecen los personajes estereotipados cuyas decisiones drásticas son producto de vaivenes pasionales y morales que llevan finalmente a la derrota del villano y la restitución del equilibrio. Con la definición del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, podemos agregar que éste además “se nutre generalmente de asesinatos, venganzas mortales y odios activos” (ctd. en Fernández párr. 9). Sin lugar a dudas, estos parámetros nos parecen familiares, una tónica importada cuya particularidad en nuestro continente radica justamente en su calidad de evidente copia, como señala Carlos Monsivais: “el cine latinoamericano toma de Hollywood lo que puede, lo copia y lo reconstruye a escala, y en sus propuestas la originalidad surge de la falta de recursos. De la escasez provienen melodramas todavía más enloquecidos, frases en la cocina y la recámara como de heroínas ante el pelotón de fusilamiento...” (61). De esta observación se desprende que es precisamente esta exuberancia emocional la que suscita la inclusión del humor dentro de la producción local, no como reacción burlesca a los bajos recursos, sino como detonante “de la sinrazón y de la locura emotiva”

(Monsivais 67), como un elemento capaz de complementar el sufrimiento con el placer, produciendo un vaivén espiritual que atrapa al espectador y le impide quedar al margen de lo que está viendo. Monsivais es elocuente a este respecto al acuñar el término “las carcajadas del dolor” (66), experiencia estimulada continuamente por el documental que analizaré a continuación y cuyo alcance metafórico sobrepasa las meras lágrimas catárticas.

La obra de Perut + Osnovikoff es un documental de 72 minutos que narra fragmentariamente la historia del Golpe de Estado de 1973 a partir de las dramatizaciones e improvisaciones que, acerca de éste, llevan a cabo niños y jóvenes provenientes de diversos contextos culturales y económicos. De esta forma, personas que no son actores profesionales (o que aún no lo son, ya que participan también estudiantes de teatro) son los encargados de interpretar una historia que no vivieron en carne propia sino a la cual acceden parcialmente desde las más variadas versiones de familiares, profesores, amigos o registros de la época, haciendo del film un entramado complejo de múltiples narrativas que se complementan, se superponen y, en algunos casos, se confrontan y contradicen. Así, el pasado es *representado* por un presente caótico y advenedizo, se entromete una mirada reflexiva de cara a una historia que en muchos niveles no ha sido asumida y se articula finalmente una reconstrucción que, con su intensidad y violencia progresiva, ambiciona algo más que relatar un suceso, busca activar en el espectador el *re-conocimiento* y la necesaria *deglución histórica* de este episodio traumático.

Ahora bien, con este objetivo en mente e incorporando las particularidades del *melodrama humorístico* en América Latina, llegamos a que la participación de niños y adolescentes dentro del film se vuelve un recurso fundamental; su ingenuidad, honestidad descarnada y potencia expresiva constituyen efectivamente los elementos cristalizadores de unas “carcajadas del dolor” tan elocuentes y reveladoras que consiguen hacer realidad las palabras de Mieke Bal: “Para entrar en la memoria, el evento traumático tiene que hacerse *narrable*” (ctd en Mujica 29).

Centrándonos ahora en un solo aspecto de esta participación, resultan ser particularmente decisivos los diálogos, marcadamente melodramáticos, que interpretan los niños y jóvenes en sus puestas en escena. En efecto, desde el inicio del documental llama la atención el uso por parte de los personajes de un lenguaje muy asociado al de las películas dobladas, rebotado de palabras ajenas al habla cotidiana que son minuciosamente moduladas y acompañadas de un volumen de voz muy alto y gestos corporales exagerados. De estas características es el lenguaje que los niños del documental adoptan de forma natural al realizar las dramatizaciones (lenguaje que heredan justamente de las

películas norteamericanas), fenómeno que permite –haciendo justicia a la definición de Matilde Landeta “donde reina el exceso, donde la exageración nos revela todo, donde siempre es cuestión de vida o muerte, hallamos el Melodrama” (ctd en Fernández párr. 9)– que en el film abundan exclamaciones como “maldito desgraciado, ¡te tengo acorralado!” (00:37:30), “¡[las tierras] serán mías hasta que pasen por mi cadáver!” (00:04:47) y “¡los voy a matar, los voy a cortar en pedacitos, les voy a sacar las piernas, los dedos, la cabeza, les voy a tirar el pelo, les voy a decir que los odio, los voy a matar . . . lo odio, lo odio, es un maldito!” (00:36:30), ésta última acompañada además de una luz dramática que resalta las expresiones, una música aguda *in crescendo* y primerísimos primeros planos al rostro enajenado de la niña que está interpretando a Pinochet. La clave de estos ejemplos radica en que poseen una doble condición: primero, logran plasmar en sí mismos las dos dualidades caracterizadoras del *melodrama humorístico* latinoamericano (son simultáneamente *violentas* y *divertidas*, y *veraces* e *inverosímiles*) y segundo, constituyen, gracias a la suma de las dos duplas anteriores, un *diagnóstico* a la vez que un *tratamiento* respecto a la situación actual que como chilenos protagonizamos frente a nuestro pasado histórico.

Refiriéndonos a la primera condición, tenemos que la conjunción de la violencia y el humor es evidente en los diálogos de los niños al expresar ideas terribles (anhelos de venganza, planes de asesinato, etc.) sin poder renunciar a la ternura y a la picardía infantil, lo que provoca una risa consciente situada en medio de una historia inmensamente conflictiva y estremecedora. Una ilustración concreta de este fenómeno podría ser la secuencia en que uno de los niños que interpreta a Pinochet, justo después de matar a “Allende” en “La Moneda”, dice seriamente para sus adentros “maldito infeliz”, expresión que remata de inmediato con una mueca chistosa que desbarajusta toda la tensión y nos hace sonreír (00:49:16). Así, aflicción y serenidad se turnan sin cesar, de la misma manera en que realidad y ficción se combaten dentro de cada escena. Respecto a estas últimas, y dejando al margen el hecho de que su dicotomía abunda como recurso a lo largo de todo el film (desde la visualización de los aparatos técnicos de rodaje, hasta episodios que convencen como reales hasta que de pronto se quiebran para evidenciar que son actuados –como la discusión de los jóvenes en el asado–), en lo respectivo a las frases de los niños, lo interesante es que éstas consiguen integrar en sí mismas la veracidad de lo ocurrido efectivamente en el Golpe de Estado con la inverosimilitud propia de las actuaciones infantiles.

Finalmente, y concerniente ya a la segunda condición, estas frases terribles y graciosas, representativas de un pasado histórico real y sobreactuadas hasta el absurdo, terminan por constituir una

metáfora de la posible sincronía, en el presente, entre una distancia auto-impuesta que nos exige emocionalmente de procesar los hechos ocurridos en lo relativo al Golpe de Estado (diagnóstico) y el ofrecimiento de un goce espiritual que constituye aquella posibilidad de hacer inteligible una historia tan compleja y violenta, que es la vía para hacerla efectivamente *narrable* (tratamiento). Hablamos entonces de una doble emancipación, la primera que provoca un desentendimiento anestésico y la segunda que, por el contrario, hace posible una atracción emocional y, por tanto, un compromiso. Lacan pareciera ver esto con claridad cuando dice que “los contenidos incómodos del trauma social –como el Holocausto, la guerra de Vietnam, la epidemia del SIDA, la dictadura militar en Chile o la polarización política de los años 60– no han sido incorporados al relato de la memoria cultural. Sin embargo, a través de la contemplación crítica de los *re-enactments*<sup>1</sup> catárticos (...), es posible una alternativa sanadora que permite al espectador convertirse en testigo del trauma” (ctd. en Mujica 29). Lejos de querer abanderar al espectador, educarlo o convencerlo de una versión específica de los hechos, lo que *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* busca con esto es involucrar al espectador en el reconocimiento del hoy como secuela del ayer y evidenciar las trabas, incongruencias y confusiones que rebullen en la actualidad como reflejo de un pasado socialmente irresoluto, tal como Mujica afirma respecto a las telenovelas históricas chilenas: “la figura del pasado, de sus íconos, está presente para caracterizar el presente, para lograr que el espectador reconozca sus propios sueños y limitaciones” (26).

Como un último alcance, que a mi juicio subraya el carácter autorreflexivo de esta propuesta cinematográfica, está la secuencia inicial de la película en la cual los personajes en escena recrean con la boca el sonido de un tren en movimiento y luego uno de ellos pronuncia la frase “este es un tren” (00:00:20). Con solo estos escasos segundos, y en estrecho diálogo con la idea del cineasta soviético Medvedkin –“quien puso en práctica un *tren cinematográfico*, provisto de todo un equipo completo, capaz de filmar, procesar y montar las películas que hacía en su recorrido por la patria liberada, recogiendo experiencias, filmando con los obreros trabajos destinados a corregir deficiencias de la producción o a elevar las condiciones subjetivas” (Sanjinés 40)– este documental pareciera advertirnos desde un principio que su intención es recorrer un trayecto de la historia nacional con todo un equipo de producción a cuestas, haciendo y deshaciendo sobre la marcha para conseguir las tomas precisas que vuelvan visibles (y digeribles) sus episodios más crudos y entonces redimir décadas de engegamiento y apatía. El melodrama y el humor cumplen aquí con creces: qué mejor forma de expiar un espíritu adormecido que riéndose de algo que, al mismo tiempo, te condena al sufrimiento.

---

<sup>1</sup> El término se refiere a las “re-actuaciones” que se hacen de la experiencia traumática.

## Bibliografía

Dever, Susan. *Las de abajo: La Revolución Mexicana de Matilde Landeta*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, 1994.

Fernández, Marcela. *Reflexiones marginales. El melodrama, orígenes y tradición*. jun de 2000. 27 de jul de 2014 <<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/435-el-melodrama-origenes-y-tradicion>>.

García, Marcia Orell. *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006.

Grupo UKAMAU y Jorge Sanjinés. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

Monsivais, Carlos. *South of the border, down mexico's way. El cine latinoamericano y Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Mujica, Constanza. *La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma*. Parte del proyecto de investigación "Melodrama, subjetividad e historia: ensayos sobre la ficción cinematográfica y televisiva chilena en la década del 90". Santiago: Cuadernos de información n°21, 2007.

Usigli, Rodolfo. *El itinerario del autor dramático y otros ensayos*. México, 1940.

### Película:

*El astuto mono pinochet contra la moneda de los cerdos*. Dir. Bettina Perut e Iván Osnovikoff. 2004.

(Disponible completa en Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=dKF8nMTU\\_J4](https://www.youtube.com/watch?v=dKF8nMTU_J4))