

Sinfonía documental: entre un estado de emergencia y un estado de excepción. A propósito de *La Casa* (Perut y Osnovikoff, 2023)

Por Marcela Parada*

Los documentales de Bettina Perut e Iván Osnovikoff se sostienen como obras excepcionales. En cada realización, la dupla explora distintas maneras de acercar e interrogar el mundo, alejados conscientemente de la convención. Pensemos en *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004 y reestreno remasterizado 2023)¹ y en *Noticias* (2009),² por ejemplo. En cada caso, lo documental entra a cuadro con un método propio de observación y exploración de mundo.



Fotograma de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)

La última realización de Perut y Osnovikoff es *La Casa* (2023), obra que se levanta como un particular documental de observación, así como un documental sonoro, aunque ambas acepciones —con la atención que merece

¹ Para ampliar esta referencia, ver Parada (2016 y 2023).

² Para ampliar esta referencia, ver Parada (2012).

cada una— subestiman o no alcanzan para dar cuenta de este film en particular.

En cuanto al contexto de realización, *La Casa* tensiona la mirada sobre un mundo que se ha vuelto extraño. Nos sitúa en la zona de un condominio residencial —donde viven los realizadores— en las afueras de Santiago de Chile, entre finales del año 2019 y es posible que todo o gran parte del 2020, para cuando habitamos entre un estado de emergencia y un estado de excepción. En términos político-sociales, el Estado de Emergencia fue decretado por el presidente Piñera el sábado 19 de octubre del 2019, como respuesta al estallido social en un intento por restituir el orden público. El Estado de Excepción, en tanto, comenzó a regir el miércoles 18 de marzo del 2020, como consecuencia de la declaración mundial de la pandemia del COVID-19. Entre uno y otro estado, en Chile habitamos tiempos extraños y de resistencia.

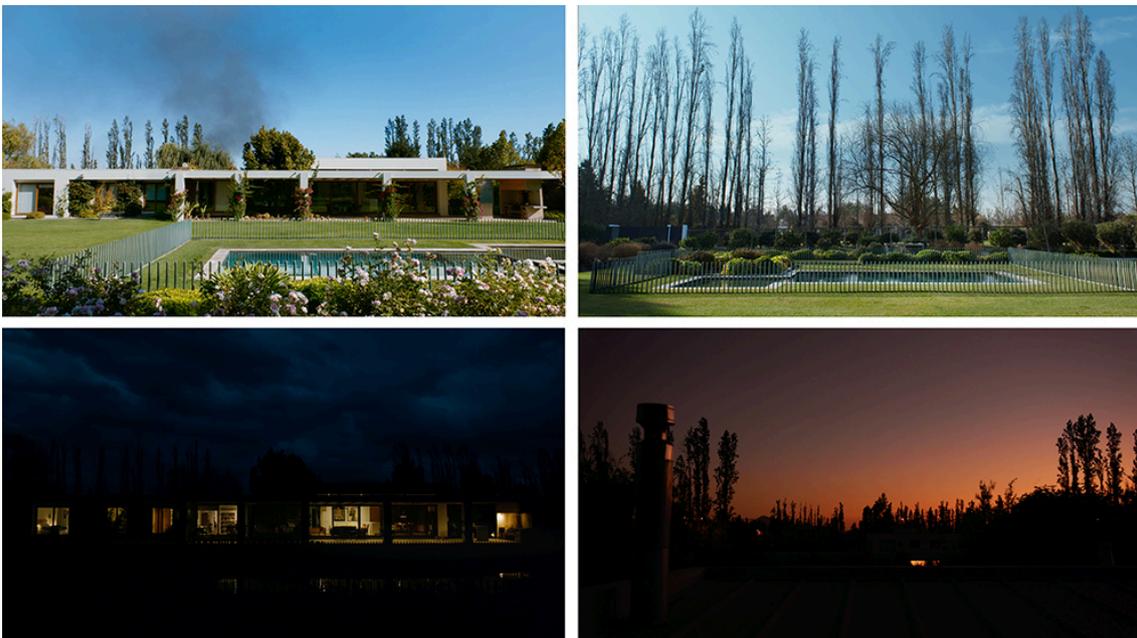
Es así como, en *La Casa*, lo documental entra a cuadro circunscrito al habitar en restricción y en confinamiento. La zona de registro implica a una comunidad,³ está cercada y tiene sus propios mecanismos de protección, vigilancia y control. A medida que avanza el film, podemos advertir que hay cámaras de seguridad, ya que quedan referidas en algunas escenas a partir del montaje del audio en *off* de mensajes que circulan en el WhastApp colectivo de los vecinos. No obstante, en el entusiasmo técnico del sistema de protección, la baja calidad del registro de las cámaras de seguridad instala el absurdo: una visibilidad precaria que conlleva —al final del día— la inutilidad de la operación de vigilancia. Transcribimos como referencia:

VOZ EN OFF MASCULINA (fuente: WhatsApp de la comunidad). Realmente, las cámaras no sirven. En ninguna cámara tú alcanzas a ver caras, ni las patentes. [...] Yo no entiendo cómo esto no se advirtió antes, qué sacamos con tener

³ En este sentido, *La Casa* nos recuerda, tangencialmente, a *La Zona* (Rodrigo Plá, México, 2007); con la salvedad de que con Perut y Osnovikoff estamos en el terreno de lo documental.

cámaras que no se ve nada, o sea, no se puede tener visibilidad ¿ni de la cara de los personajes, ni de las patentes de los autos? No sirven esas cámaras.

Más allá de la delimitación del espacio que habita la comunidad se extiende, a su vez, el cerco inmaterial de restricción: el hallarse sitiados cada cual en su hábitat en medio de los decretos del Gobierno.



Fotogramas de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)

El condominio se (re)construye referencialmente a partir de una experiencia intensiva de observación sobre el lugar, asistimos al tiempo y al espacio suspendidos, en alerta y a la espera indeterminada de lo que esté por venir; primero —decíamos— fue el estallido social, luego la pandemia. Estado de vigilia permanente. Vigilados y vigilantes.

En alguna escena, a partir de una voz en *off* femenina —rescatada para el film de los mensajes del WhatsApp de la comunidad—, reconocemos cómo esta desliza su rol de centinela atento: “Hola vecinos, una consulta. Andan hartos rumores de que van a saquear todo lo que sea posible saquear [...] A mí me preocupa el ingreso al condominio, porque nosotros solamente tenemos

barreras. ¿Qué medidas de seguridad se podrán tomar?”. La comunicación vía audio de WhatsApp es expedita. Una voz en *off* masculina envía un mensaje como resolución organizativa, en el que percibimos cómo los habitantes del condominio auto asumen inmediata y espontáneamente el carácter de vigilantes, para custodiar y defender —del extraño y lo desconocido— la fortaleza de la zona de residencia grupal: “Hola vecinos. Necesitamos colaboradores para hacer guardia de una a tres, y de tres a cinco de la mañana, por favor. Gracias”.⁴

Las voces se intercalan dando cuenta de información parcelada. Datos como destellos —siempre insuficientes— en medio del devenir de lo incierto, en la urgencia por configurar el paisaje en el que están situados y restaurar el equilibrio que perciben han extraviado. Una voz en *off* femenina comparte para los vecinos: “Hablé con unos amigos que son del ejército y se viene como una noche súper dura, súper pesada”. Una voz en *off* masculina suma: “Bueno, yo acabo de salir, acabo de pasar por el peaje de Los Libertadores y efectivamente lo destruyeron. Hay que tener cuidado porque hay fuerza militar”. A través de las voces, asistimos a la atmósfera de la perturbación. Asistimos al paso del tiempo sumido en la inestabilidad y el desconcierto.

El tiempo/espacio y la experiencia de observación

Las escenas nos ubican ya sea fuera o dentro de la casa de los realizadores, ineludiblemente siempre dentro de “la zona”. El montaje se sostiene con planos fijos: planos generales —para el exterior—, planos de conjunto —para el interior— y planos detalle —para el exterior y el interior.

⁴ La zona del condominio, expuesta a la amenaza de la irrupción del extraño, nos recuerda a Bauman cuando se refiere a Heritage Park: “La ciudad soñada por Hazeldon es más bien una versión actualizada, de alta tecnología, de la ciudad medieval, protegida por gruesas murallas, almenas, fosos y puentes levadizos, una ciudad aislada de los riesgos y los peligros del mundo; una ciudad hecha a medida de individuos que desean controlar y monitorear su propia proximidad: algo semejante, según él mismo dijo, al Mont-Saint-Michel, una mezcla de claustro y fortaleza” (2007: 99).

En los planos de conjunto, a partir del registro sostenido sobre el espacio de la casa de los realizadores y los objetos que la revisten, el tiempo dilatado en la observación nos remite al acto de habitar, las cosas que los —y nos— habitan. Eventualmente, los encuadres operan desviando/apartando del cuadro aquel registro convencional para la identificación de sujetos humanos en escena. Por su parte, en algunas secuencias, a la distancia, surgen siluetas humanas, como espectros de cuerpos operativos en medio de la sombra de la adversidad.



Fotogramas de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)



Fotogramas de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)



Fotogramas de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)

Con lo anterior, en la estrategia de registro entra a cuadro la extrañeza en la experiencia de observación, la cual se extiende y extrapola al sentimiento de habitar en medio del confinamiento.



Fotogramas de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)

Con los cuidados planos-detalle se nos traslada a la observación y al examen de un campo/universo que entra a cuadro por comparación: de un lado, están los artefactos, aparatos y mecanismos que mantienen la casa en funcionamiento y, del otro lado, asistimos al cosmos y microcosmos animal y vegetal: perros, aves, hormigas, caracoles, plantas, vegetación. Como si

accediéramos —de manera privilegiada— al cristal de la vida,⁵ ese devenir que persevera ajeno a la calamidad humana y ese universo que se sostiene sobre el infinito de la existencia que sigue su curso.



Fotogramas de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)

Situados y sitiados en la zona de restricción, se nos traslada a ver más allá. Ver detenidamente y más de cerca. La cámara opera como prótesis mecánica de visión ampliando la capacidad humana habitual. En el microcosmos animal pasamos a ser una suerte de espectadores científicos en la potencia del tiempo de observación de parcelas de vida.

La voz y la (re)construcción de presencia

De manera notable, el relato total —que da cuenta efectiva de los sujetos en escena y sus respectivos avatares— se remite a través del montaje sobre las imágenes de una selección de tres fuentes de audio originales: los audios del WhatsApp colectivo del condominio —como ya hemos referido—, los del WhatsApp personal de los realizadores y algunos audios de comunicación

⁵ Como en el cuento *El Aleph*, de Jorge Luis Borges: “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos en el espacio que contiene todos los puntos” (1981: 165).

operativa por citófono entre la casa de los realizadores y Portería. A los que se suma, eventualmente en algunas escenas, el audio de las noticias transmitidas por televisión.

Con estos archivos de voz, Perut y Osnovikoff (re)construyen el tiempo y la atmósfera, enrarecida y polarizada, del habitar en aquel estado de emergencia y de excepción. Una voz en *off* masculina —rescatada de los mensajes del WhatsApp de Bettina—, susurra: “En la periferia los saqueos no han parado [...] Bettina, esta gente sabe que jamás va a poder ejercer el poder, ¿cachai? Pero es una fantasía en sí misma, ¿cachai? [...] Te lo voy a decir brutalmente: o se pliegan al juego democrático o si no vamos a meter bala no más, esto es así. Hay una violencia que es legítima, es la del Estado. Punto”. Una voz en *off* femenina, perceptiblemente molesta, dice: “Qué quieres que te diga, yo aún me resisto, weón. O sea, es tal la cagada que veo que está quedando... Pero objetivamente Bettina, quieren proponer una nación plurinacional, ¿qué chucha es una nación plurinacional? ¿Qué consecuencias trae eso?”.

No hay diálogos con personas-personajes en escena, aunque están totalmente presentes a través del registro de audios, completando el cuadro visual y su interpretación. En este sentido, el archivo de voz actúa como dispositivo para reconstruir la historia, activando el reconocimiento y la memoria colectiva. Identificamos destellos de miedos, actitudes, circunstancias y posturas. Relacionamos voces, tonos, decires, y construimos personajes en escena. Del registro del WhatsApp personal de los realizadores, una voz en *off* femenina dice: “Llevo como seis días, ¿cachai? con dolores físicos, con tos, mucho dolor físico, pero... esto fue empeorando, empeorando y ahora me cuesta respirar... (casi llorando) Es difícil que me digan que me quieren así que se los agradezco aún más. Saludos a la Chiqui bebé y a la Cholita⁶ igual... Y de verdad que los quiero mucho”. La voz en *off* de Bettina, también rescatada de un mensaje de

⁶ Chiqui y Cholita son las perritas de Bettina e Iván, quienes sí aparecen constantemente en cuadro y podemos seguir sus acciones e intuir sus sentires, ajenos a la calamidad humana.

WhatsApp, dice: “Maite, mira, hace una semana atrás fui a ver al Jack y... de volá, ¿cachai? Saludé a toda la gente que había ahí de beso, en la mejilla [...] uno no lo tiene interiorizado [...] Y ahora no tengo ni siquiera termómetro acá en la casa como pa’ sentir si tengo fiebre, porque incluso creo que tengo fiebre...”.

Ese archivo de audio de WhatsApp, que fue registrado, enviado y dispuesto a perecer, reactualiza en *La Casa* su instantaneidad. El tono coloquial y su premura nos sitúa en la intimidad de las preocupaciones de los habitantes de la zona. Una zona que se amplía a la de muchos, de tantos otros. Reconocemos el habitar en medio del extrañamiento y la reclusión.

La Casa. Acto Final: El post confinamiento y la excepción

Bettina Perut e Iván Osnovikoff no repiten —afortunadamente— en ninguna de sus obras la fórmula documental. Cada realización se levanta como investigación de la realidad y como Ensayo documental; y en ello interrogan al cine de lo real, la posible construcción de un discurso sobre el mundo. Decimos “Ensayo documental” para marcar la particularidad que observamos respecto de lo documental presente en sus realizaciones: estamos ante obras documentales que se desplazan al terreno del Ensayo fílmico, texto cinematográfico que trabaja audiovisualmente una escritura reflexiva-crítica como una forma de pensamiento de lo real.

En relación con el film-ensayo, recordamos a Català cuando refiere que se trata de “una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (2005: 133); agregando que: “Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación.” (2005: 145). Asimismo, retomamos para este análisis a Bergala (citado en Weinrichter):

El film-essai surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien (2007: 27).

Con lo anterior, es que sostenemos que las obras de Perut y Osnovikoff se desplazan a la noción de Ensayo documental. Es más, podríamos llamarlo ensayo documental experimental, asumiendo “experimental” como una obra que “tiende a la búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras. Música experimental” (RAE). Con Perut y Osnovikoff, lo documental entra a cuadro tensionado por el Ensayo y la exploración de mundo, que da como resultado obras únicas, irrepetibles. Y en ello radica la excepción.

Finalmente, *La Casa* es cine. Es una experiencia cinematográfica. Los planos sostenidos sobre la imagen nos llevan a observar el sonido, para completar el tiempo dramático documental. Estamos ante una poética documental particular: Cartografía visual-sonora. Documental de poesía. Una sinfonía documental.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Bergala, Alain (2007). “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo” en Antonio Weinrichter (director editorial), *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-Ensayo*. España: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Borges, Jorge Luis (1981). *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Català, Josep María (2005). “Film-ensayo y vanguardia” en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (editores), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Parada, Marcela (2012). “La estética de la disección en el filme Noticias (Chile, 2009)” en Silvia Romano (editora), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba.

____ (2016). "La memoria de lo no vivido: El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos (Perut y Osnovikoff, Chile, 2004)" en Yanet Aguilera y Marina da Costa (organizadoras), *Imagen, memória e resistência*. São Paulo: Discurso Editorial.

____ (2023). "Les hablo desde esta tribuna, por medio de estos deficientes amplificadores" en *Imagofagia*, número 28.

*Marcela Parada es Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile; Diseñadora, Licenciada en Estética y Diplomada en Estudios de Cine por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es Académica en la Escuela de Diseño PUC en donde fundó, en 1999, la línea de Diseño Audiovisual. Junto a su labor académica y de investigación, ejerce como profesional independiente en las áreas de diseño audiovisual, guion y video documental. Sus investigaciones han sido publicadas en Argentina, Brasil, Colombia, Chile, España y México. En el 2016 es Investigadora responsable de "Mapa de los estudios de cine en Chile (2005-2015)", proyecto financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual de Chile, a cuyos resultados se puede acceder en el sitio web estudiosencine.cl. E-mail: marcelaparadap@gmail.com