

PARA IMPROVISAR HAY QUE PREPARARSE
Estrategias de planificación, guion y filmación del cine documental
de autor de Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

POR: Felipe Cosme Cifuentes Vejar.

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales.

Profesora guía: Antonella Estévez Baeza.

Tabla de contenido

| | |
|---|-----------|
| I. INTRODUCCIÓN..... | 4 |
| II. MARCO TEÓRICO..... | 12 |
| CAPÍTULO 1: Concepto de Documental. | 12 |
| 2.1 El documental en el mundo..... | 21 |
| 2.2 El documental en Chile..... | 29 |
| III. CAPÍTULO 2: La autoría..... | 46 |
| IV. CAPÍTULO 3: Guion de documental..... | 53 |
| V. DESARROLLO | 62 |
| Metodología..... | 62 |
| Sobre los realizadores: Bettina Perut e Iván Osnovikoff..... | 64 |
| Sobre sus estrategias..... | 76 |
| Guion | 76 |
| Grado de libertad o intervención de la realidad en sus películas..... | 79 |
| Cómo se relacionan y establecen confianza con sus personajes..... | 81 |
| Su búsqueda estética. | 82 |
| ANÁLISIS: LA MUERTE DE PINOCHET (2011)..... | 86 |
| Ficha Técnica..... | 87 |
| Premios | 88 |
| Sobre la película..... | 88 |
| Argumento | 92 |
| Sobre sus estrategias..... | 94 |
| Características narrativas según Patricio Guzmán..... | 98 |
| Personajes..... | 98 |

| | |
|---|------------|
| Acontecimientos | 100 |
| Lugares | 101 |
| Hacer un viaje | 103 |
| ANÁLISIS: SURIRE (2015)..... | 105 |
| Ficha técnica | 106 |
| Premios | 107 |
| Sobre la película..... | 108 |
| Argumento | 111 |
| Sobre sus estrategias de guion, planificación, producción y filmación. | 113 |
| Características narrativas según Patricio Guzmán | 122 |
| Personajes | 122 |
| Acontecimientos | 123 |
| Lugares | 125 |
| Hacer un viaje | 126 |
| ANÁLISIS: LOS REYES (2018)..... | 128 |
| Ficha técnica | 129 |
| Premios | 130 |
| Sobre la película | 131 |
| Argumento | 133 |
| Sobre sus estrategias de guion, planificación, producción y filmación. | 135 |
| Características narrativas según Patricio Guzmán | 141 |
| Personajes | 141 |
| Acontecimientos..... | 143 |
| Lugares | 144 |
| Hacer un viaje | 145 |

| | |
|--|------------|
| VI. RESUMEN GENERAL | 147 |
| Comparativa de metodología de Patricio Guzmán con Bettina Perut e Iván Osnovikoff. | 147 |
| VII. CONCLUSIONES | 151 |
| VIII. BIBLIOGRAFÍA | 162 |
| IX. ANEXOS | 165 |

I. INTRODUCCIÓN

El cine documental es el primer género cinematográfico que tuvo expresión en el mundo. No obstante, en comparación al “cine de ficción”, el cine documental posee una importante diferencia en sus aspectos y estructura de realización, siendo principalmente las estrategias de guion, planificación y producción del documental el foco de esta investigación.

En cuanto al guion y su desarrollo se refiere, el cine documental tiene similitud con el de ficción, en el sentido de que ambos cumplen la función de concentrar el núcleo narrativo de un proyecto. Sin embargo, desde ahí, el cine documental se separa completamente, ya que este tiene como objetivo captar audiovisualmente la realidad. Es de esta forma, que el guion en el cine documental entra en un espacio en donde el grado de libertad o de control para adaptarse a lo que la realidad le presenta al realizador es de gran importancia.

En la etapa en que el desarrollo de un guion de documental supera la fase del desarrollo de la idea, los procesos posteriores de la escritura están condicionados por lo que el realizador busca y la posibilidad de poder manipular o controlar el rodaje, es así como nacen las preguntas: ¿Cómo se puede enfrentar un proyecto documental a través del guion, si este busca retratar la realidad y por esencia esta no es controlable?, ¿Qué técnicas hay para estructurar el guion de documental? ¿Cómo se enfrentan los realizadores al rodaje y en relación al guion?

Para responder estas preguntas, se analizará a la destacada y reconocida dupla de realizadores nacionales conformada por Bettina Perut e Iván Osnovikoff, una de las parejas de documentalistas “*más interesantes, innovadoras y arriesgadas a nivel mundial en la actualidad*”¹, quienes, con ocho largometrajes realizados, *desafían las premisas más estables y conservadoras de aquello que se entiende como cine documental, teniendo un recorrido poético lleno de puntos de giro y mutaciones*², investigando así: ¿Cuáles son las estrategias de guion, planificación y producción que utilizan Bettina Perut e Iván Osnovikoff en “La muerte de Pinochet” (2011), “Surire” (2015) y “Los Reyes” (2018)?, ¿Dónde está en su estrategia aquello que los distingue? y ¿Cómo llevan a cabo Perut y Osnovikoff los rodajes en sus tres últimos documentales?

Desde una primera mirada, podríamos proponer como hipótesis que la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff se instala en un espacio que conocen lo suficiente para poder armar una planificación pero están abiertos a que ese mundo abra la narración.

Actualmente, considerando el periodo que ostenta entre los años 2011 y 2019, el

¹ PERUT, Bettina e Iván OSNOVIKOFF (2009). “Ciudades de Chile: Chaitén”. En *bifurcaciones* [online]. núm. 9. World Wide Web document, URL:

<<http://www.bifurcaciones.cl/009/Perut-Osnovikoff.htm>>. ISSN 0718-1132

² Pinto Veas, I., Raffo, M. (2017). Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2021-03-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/875>

Durante el año 2020, cinco realizadores chilenos fueron incluidos para ser parte de la organización de la Academia de los Premios Oscar en los cuales tres son documentalistas: Bettina Perut, Iván Osnovikoff y Paola Castillo. (Laura Iturrieta. (2020). Chilenos son invitados a ser parte de La Academia. 2021, de Bettina Perut, Iván Osnovikoff. Sitio web:

<https://www.subela.cl/news/2020/7/1/chilenos-son-invitados-a-ser-parte-de-la-academia>)

cine documental chileno ha tenido un importante desarrollo y auge a nivel de producción, en el cual, dentro de los informes de la *Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile*³, de un total de 223 películas estrenadas durante el 2011 y el 2019, el cine documental de autor posee una participación de un 21,08%, con un total de 47 documentales estrenados teniendo una importante repercusión a nivel internacional, tanto así que el documental “El Agente Topo” de la realizadora Maite Alberdi se convirtió en el primer documental chileno en ser nominado en la categoría de “Mejor Largometraje Documental” de los Premios Óscar.

Dentro de este importante desarrollo del cine documental en el país es donde hacemos referencia a una dupla de destacados realizadores: Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *“una dupla de realizadores audiovisuales que en su obra documental han marcado un antes y después en la historia del cine documental chileno”*⁴, Con ocho largometrajes realizados; “ Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile” (2000), “Un hombre aparte” (2001), “El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos” (2004), “Welcome to New York” (2006), “Noticias” (2009), “La muerte de Pinochet” (2011), “Surire” (2015) y “Los Reyes” (2019) estos realizadores *“han dejado a un lado el ‘canon’ o ‘norma’ conservadora del cine documental, deconstruyendo el lenguaje cinematográfico del narrador formal y el montaje clásico, mutando y explorando un nuevo punto de vista y estilo*

³ Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G (CAEM). (2019). El cine en Chile en el 2018. 2020, de estrenos, audiencias Sitio web: <http://www.caem.cl/index.php/informes-anales>

⁴ D, Roberto. (2015) Perut + Osnovikoff, el regreso de dupla terrible del documental chileno. [Fecha de consulta: 2020-09-07] Disponible en: <http://archivo.cinemachile.cl/perut-osnovikoff-el-regreso-de-la-dupla-terrible-del-documental-chileno/>

*cinematográfico enfocado en el mundo y entorno que los rodea*⁵.

Es así como cada documental de esta pareja es una exploración cinematográfica, una oportunidad de explorar nuevos mundos, formas y también una posibilidad de crear nuevos puntos de vista, teniendo un cambio radical en “Welcome to New York” en donde técnicamente la forma está asociada a la búsqueda de significación de la imagen como la narración de la película. Fue así como la observación empujó a la dupla de realizadores la búsqueda formal de elementos con los que pudieran narrar y significar las cosas y alcanzando su punto cúlmine con la realización de “Los Reyes”.

Sin embargo, dentro de esta búsqueda y desarrollo de su punto de vista documental, la dupla de realizadores Perut - Osnovikoff no ha estado exenta de cuestionamientos, donde sus factores éticos y morales han sido blanco de críticas, instalando duros prejuicios a sus siguientes películas e incluso siendo *marginados de los circuitos de festivales*⁶. A pesar de esto, *“el lenguaje cinematográfico y la propuesta de esta dupla no ha dejado de evolucionar, abriéndose a nuevos mundos, realidades y redefiniendo los límites del cine documental a través de su exploración”*⁷.

Inicialmente, a mi me parece que la dupla Perut - Osnovikoff funciona con estrategias que se alejan de lo que entendemos como documental tradicional,

⁵ Pinto Veas, I., Raffo, M. (2017). Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2021-03-28] Disponible en: lafuga.cl/bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/875

⁶ Pinto Veas, I. (2007). Entrevista con Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *laFuga*, 4. [Fecha de consulta: 2020-08-23] Disponible en:

lafuga.cl/entrevista-con-bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/340

⁷ Pinto Veas, I., Raffo, M. (2017). Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2021-03-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/875>

para probar esto, pretendo comparar sus lógicas de desarrollo de proyecto - guion - realización con quién ha sido considerado el más importante documentalista chileno, es decir, el exponente de quién más se ha escrito, analizado y el realizador local más reconocido nacional e internacionalmente Patricio Guzmán.

Se puede apreciar un constante aumento de realizadores de documentales en el país, por lo que esta investigación es una oportunidad de aportar más información del género al medio local, encontrando mayores conocimientos respecto al guion de documental, estrategias de producción y de rodaje. Oportunidades que van de la mano con el desafío de tener más información sobre el trabajo de la destacada dupla de directores Bettina Perut e Iván Osnovikoff y sus tres últimos documentales, que se analizarán en profundidad más adelante.

De manera personal, mi interés por hacer este proyecto nace de que es el área documental la que me interesa perseguir en un futuro, por lo que este trabajo me ayudaría a saber cómo llevar a cabo y desarrollar una idea inicial y plasmarla en un guion como también para saber a través de la experiencia de ambos cineastas (Bettina Perut - Iván Osnovikoff) las estrategias que ellos tomaron para planificar sus rodajes y sus diferentes metodologías para capturar el entorno que los rodea.

De la misma forma, me resulta interesante y novedoso su particular punto de vista y siento una importante conexión con su estilo cinematográfico. Considero que rompen el esquema tradicional del documental que yo mismo tenía y pienso que, a través de sus películas, permiten ampliar estos horizontes, abriendo puertas a nuevas y particulares maneras de poder contar una historia, por lo que es

importante realizar este proyecto como una manera de poder ampliar mi camino y conocimiento como futuro cineasta, empapándome de una innovadora, particular y seductora forma de hacer un documental que posee Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Nuestros objetivos para esta investigación son los siguientes:

Generales

- Analizar las tres últimas películas de Bettina Perut e Iván Osnovikoff: “La muerte de Pinochet” (2011), “Surire” (2015) y “Los Reyes” (2018) para identificar sus estrategias de guion, planificación y producción.

Específicos

- Definir cine documental.
- Definir cine documental de autor.
- Definir guion de documentales.
- Identificar las estrategias de producción de cine documental en las tres últimas películas de Perut - Osnovikoff.
- Comparar las tres últimas películas de Bettina Perut e Iván Osnovikoff con las maneras “clásicas” de desarrollo documental, encontrando similitudes y/o diferencias entre sus modelos de producción y realización.

Para poder realizar un seguimiento correcto y llegar así a una resolución del problema planteado entregando una respuesta coherente y concreta, se debe seguir una metodología clara que nos guíe a través de este proceso. La metodología consistirá en dividir en dos partes esta investigación, en donde la primera parte será de hacer un recorrido general respecto al cine documental en el mundo y en Chile, repasando así sus orígenes, referentes históricos, actuales y evolución.

De esta forma, además, conoceremos las características específicas y generales del cine documental, definiendo así, en esta parte de la investigación, diferentes matrices de análisis como: guion de documentales y la autoría, en base a textos como libros, ensayos e investigaciones. De la misma forma, en el apartado y capítulo de “guion de documentales” se incluirán ensayos y material bibliográfico de Patricio Guzmán con los cuales se hará una matriz de análisis y comparación con la metodología de la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Posteriormente, la segunda etapa de la investigación será el desarrollo, el cual consiste en el análisis de las tres películas documentales realizados entre los años 2011 y 2019 por la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff; “La muerte de Pinochet” (2011), “Surire” (2015) y “Los Reyes” (2019), para así poder identificar sus estrategias de planificación, guion y producción. Para poder analizar de manera concreta los tres documentales, se realizará en primer lugar un apartado con material recopilado de distintas entrevistas y retrospectivas

realizadas a la dupla de cineastas para así conocer sus metodologías, financiamientos, grado de libertad e intervención de la realidad, búsquedas estilísticas y cinematográficas, reconocimientos nacionales e internacionales, opinión de la crítica, procesos de investigación de sus documentales, motores de partida, relación con sus personajes, evolución en su filmografía, entre otros elementos.

En segundo lugar, también serán repasados en mayor profundidad cada uno de los elementos anteriormente mencionados a través del análisis de cada película, que estará acompañada de información a partir de una entrevista a los directores realizada por el autor de la presente investigación. Finalmente, se incluirá un resumen general que funcionará como comparativo de la metodología de Patricio Guzmán con Bettina Perut e Iván Osnovikoff en los períodos de planificación y rodaje, con el objetivo de dar cuenta cuánto de la organización de guión propuesta por Guzmán utiliza la dupla de realizadores Perut - Osnovikoff.

II. MARCO TEÓRICO.

CAPÍTULO 1: Concepto de Documental.

A lo largo de la historia, varios teóricos y cineastas se han propuesto construir una definición para establecer lo que significa e implica el concepto de documental, existiendo muchas definiciones posibles. Como explica el autor del libro “Dirección de Documentales” Michael Rabiger: *“Con el paso del tiempo, los parámetros se van ampliando y las nuevas generaciones continúan con la misma discusión”*⁸ asegurando que el documental es un género joven inmerso en una forma de arte que también es joven. Bill Nichols en el libro “La representación de la realidad” complementa esta idea, aludiendo a que el documental *“no posee un territorio fijo”*⁹ y que es tan amplio que las temáticas que aborda son muchas, teniendo una multitud de técnicas cinematográficas y estilos, lo que lo hace extremadamente variable.

El concepto de documental ha evolucionado estando marcado por dos conceptos claves, la representación de la realidad y la no ficción. El cine nace documental y se remonta al año 1895 con los hermanos Lumiere. Aún sin el término establecido de “Cine Documental”, los primeros años del cine y de su invención se basaban en algunos registros que posteriormente eran proyectados. Los registros consistían principalmente en el retrato de actividades y situaciones cotidianas de

⁸ Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.11

⁹Nichols, B. La representación de la realidad. Indianápolis: Paídos comunicaciones. 1997. p. 42

la vida de las personas, teniendo así las fundacionales cintas de los Lumiere como la llegada del tren a la estación, los obreros saliendo de la fábrica, entre otros.

Rabiger señala además que es en la década de 1920 cuando el género documental comienza a distanciarse de la ficción, proponiéndose un primer acercamiento al término de documental con la aparición del cineasta y teórico audiovisual John Grierson, quien define en una crítica a la película “Moana” (realizada por Robert Flaherty en el año 1926) como un “documental.”¹⁰. Grierson, además, se refiere al documental como “*el tratamiento creativo de la realidad*”¹¹, planteando que el documental debe buscar a sus protagonistas y sus argumentos en la realidad. Para Grierson, el documental no solo debía presentar los problemas que tenía el ser humano ante la naturaleza (como lo había hecho Flaherty con “Moana” y también con “Nanook el esquimal”, película estrenada el año 1922) sino que también los problemas que enfrenta el hombre con la sociedad, catalogando al documental como “un arte preocupado y difícil”¹², en donde pone en un primer plano el carácter artístico, estético y social del género.

Robert Flaherty, por su parte, ahondando la idea del documental como el tratamiento creativo de la realidad establece dos postulados: el primero hace referencia a que, para representar la realidad, el documental debe recoger su

¹⁰ Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.20

¹¹ Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.20

¹²Bermúdez Bríñez, Nilda. El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia Omnia, vol. 16, núm. 2, mayo-agosto, 2010, pp. 113-131 Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela.

En los siguientes capítulos se profundizará la historia del Cine Documental en el mundo y en Chile para así situar el trabajo de la dupla de realizadores Perut - Osnovikoff.

material en el mismo terreno y, en segundo lugar, debe infundir un sentido dramático a la realidad.

Por otro lado, Rabiger en “Dirección de Documentales” se acerca a la complejidad del género definiendo el documental según sus objetivos y las limitaciones de éste, señalando que *“Su única limitación es que tiene que presentar la realidad (pasada, presente o futura) y adoptar una actitud crítica para con el entramado de la sociedad”*¹³. Para Rabiger, por lo tanto, el núcleo y punto en común que tienen los documentales es el de representar la realidad.

En complemento de la idea anteriormente planteada por Rabiger, la autora chilena Jacqueline Mouesca en su libro “El documental chileno” define aún más los límites del concepto, abordando al documental como un género que solo puede retratar y abordar un contexto en específico: *“El documental está en general constreñido a reflejar los problemas de la realidad del presente, a trabajar con los materiales que éste le ofrece”*¹⁴.

Como se ha expresado anteriormente, el género documental pese a representar la realidad está sustentada por un punto de vista y una estrategia de abordar la realidad. Sobre esto, Patricia Aufderheide, autora del libro “Documentary Film: a very short introduction” reflexiona, refiriéndose al documental como un retrato de la vida real, haciendo uso de ésta como su componente esencial, pero sin dejar de lado que es una construcción en donde el/la realizador/a toma decisiones

¹³Rabiger, M. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.258

¹⁴Mouesca, J. . El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.14

acerca de lo que será filmado y lo que no, expresando que el documental es: *“Una historia sobre la vida real con afirmaciones de veracidad, una película sobre la vida real. Son retratos de la vida real, utilizando la vida real como materia prima, construida por artistas y técnicos que toman innumerables decisiones sobre qué historia contar a quién y con qué propósito. En el documental nos ocupamos de lo actual y, en cierto sentido, de lo real”*¹⁵. Por lo tanto, entendemos que el documental aún siendo un retrato de la vida real posee un carácter subjetivo, crítico y de opinión que proviene del punto de vista y la forma de abordar la realidad de el/la realizador/a, siendo un ejercicio artístico que intenta representar la realidad con la menor intervención posible.

Acompañando a la idea del documental como un retrato de la vida real, en el minuto 1:10 de una entrevista en el contexto del estreno del documental “Los Niños” realizado por “DW Historias Latinas” el año 2019, la destacada documentalista nacional Maite Alberdi propone, a partir de su experiencia, un acercamiento al documental y su significado, explicando que para ella el cine documental es hacer historias que merecen ser contadas y que son mejores que las historias que puede imaginar o escribir ¿Por qué haría ficción si está lleno de historias que filmar? *“Los documentales son procesos en donde me meto en mundos y conozco gente que nunca conocería con la excusa de la cámara. Para mi el cine documental es una excusa para vivir y compartir muchas vidas junto a la mía”*¹⁶.

¹⁵ Aufderheide, P. “Documentary film: A very short introduction”. Nueva York: Oxford University Press. 2007. p.24 - p38. (Traducción del autor)

¹⁶ DW Historias Latinas. (23 de mayo del 2019) *Maite Alberdi: cine documental que conmueve*. [Vídeo] Youtube. https://youtu.be/_HANwKpqOAK?t=68 (Minuto 1:10)

Haciendo referencia a lo señalado anteriormente acerca del punto de vista, David Bordwell y Kristin Thompson en su libro "Film Art: An Introduction" reafirman la importancia de esta idea, explicando las variables del grado de control del realizador en un documental y una ficción, estableciendo que la diferencia entre ambos tiene estrecha relación con el dominio que el/la realizador/a abarca, dando un mayor énfasis en aspectos de la producción como el rodaje y el montaje en el caso del documental: *"A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guion y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control"*¹⁷. En relación a la idea del punto de vista y grado de control que posee el/la realizador/a en un documental, el autor Bill Nichols señala en su libro "Introduction to Documentary" que: *El punto de vista distinto del cineasta en un documental da forma a la película en una forma de entender el mundo histórico directamente en lugar de a través de una alegoría de ficción"*¹⁸. Según Nichols, por lo tanto, el punto de vista de él/la realizador/a está directamente relacionado con la definición de documental, ya que al evidenciar una forma determinada o estrategia de abordar la realidad reside su diferencia y particularidad con la ficción. La definición de Bill Nichols se basa en tres bases que identifica:

¹⁷David Bordwell y Kristin Thompson, Film Art: An Introduction: 3-ed, Nueva York: Paidós Comunicación Cine: 1990, pág. 23 (Traducción del autor)

¹⁸ Nichols, Bill. Introduction to Documentary: 3-ed, Bloomington: Indiana University Press: 2017. p.25

1. *“Los documentales tratan sobre la realidad: sobre algo que realmente sucedió.”*

19

2. *“Los documentales son sobre personas reales”²⁰.*

3. *“Los documentales cuentan historias sobre lo que sucede en el mundo real”²¹.*

Para efectos de esta investigación, una película documental es aquella que trabaja principalmente con la realidad, en donde el/la realizador/a la piensa y trabaja creativamente y en donde hay un autor que toma innumerables decisiones sobre qué historia contar, a quién y con qué propósito, es decir, un punto de vista. Asimismo, en una película documental el/la realizador/a tiene un mayor grado de control en las etapas de rodaje y montaje.

Haciendo énfasis a la idea de las estrategias de abordar la realidad, el documental tiene variadas modalidades de realización, las cuales Bill Nichols clasifica en el libro “La representación de la realidad”. Nichols define estas estrategias según sus características y convenciones, refiriéndose a ellas como como categorías de organización: el documental expositivo, de observación, interactivo y reflexivo.

1. El documental expositivo.

¹⁹ Ibid. p.20.

²⁰ Ibid. p.21

²¹ Ibid. p.22

Es un tipo de documental en donde sus rasgos característicos son las entrevistas, los narradores y la información concreta. En este documental el texto expositivo se dirige al espectador de manera directa, ya sea mediante intertítulos o una voz que expone una argumentación la cual lleva la historia. Este tipo de documental está estructurado de forma que en el relato se plantee un problema y posteriormente se presenten sus consecuencias y soluciones. De la misma forma, la presencia en calidad de autor de el/la realizador/a queda en evidencia y representada a través del comentario, representando su pensamiento racional, fundamentándose a través de una voz en off.

2. El documental de observación.

Surge del desencanto de la cualidad moralizadora del documental expositivo y de la disponibilidad de transportar los equipos sincrónicos de grabación y se caracteriza por la no intervención de el/la realizador/a en el material capturado, sino más bien que su intervención radica en situarse en un lugar con el objetivo de observar lo que se graba, es decir, en donde poner la cámara, quedando así ajeno al control de los eventos que son capturados. En este tipo de documental, las personas que son registradas no hablan dirigiéndose a la cámara si no que entre ellos como una conversación común. El documental de observación tiene una importante fuerza en cuanto a lenguaje y estilo cinematográfico se refiere, ya que permite darle una mayor importancia a la fotografía y a la decisión de dónde poner

la cámara, siendo esta la estrategia de abordar la realidad. Sobre esto, Nichols expresa: *“Es una modalidad de representación basada en la observación que permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.”*²²

3. El documental interactivo.

Estos documentales querían entrar en contacto con las personas de una forma más directa pero sin volver al cine expositivo clásico. Es a través de este documental que surgen tácticas de intervención y nuevos métodos de entrevista, las que permitían al realizador ser partícipe de manera más activa en los sucesos. De la misma forma, el realizador también tenía la capacidad de relatar sucesos.

4. El documental reflexivo.

En este tipo de documentales, el realizador interviene de manera más concreta en la reflexión sobre el mundo siendo un diálogo íntimo entre espectador y realizador, utilizando muchos de los recursos de los otros tres tipos de documentales anteriormente nombrados, pero llevándolos al límite para que la atención del espectador recaiga tanto para el recurso como para el efecto, es decir, mientras los otros tres tipos de documental basan su discurso en un acontecimiento o una persona, el cine reflexivo se centra en el “cómo” se habla de eso.

Por otra parte, en un fragmento de “Metodología para la realización y abordaje en el Cine Documental” Rabiger propone un acercamiento al significado de

²²13 Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Indianápolis: Paídos comunicaciones. Pag 66

documental a través de la función que éste posee: *“Con un documental podemos proponer las causas, los efectos y los significados que vivimos. Podemos dar testimonio de estos tiempos que corren. Reinventar la historia y profetizar el futuro. Las consecuencias que puede tener para la democracia, de cara a crear un tapiz más armonioso y más rico de la cultura. Esta es la vocación y la sutileza del documental*²³. Rabiger plantea que el significado del documental está más ligado al efecto y/o consecuencias que éste produce en una sociedad, implicando de cierta medida una función de crítica social.

Asimismo, Rabiger organiza diferentes significados del documental según su función:

1. *“El documental como una crítica social”*.
2. *“El documental como tratamiento creativo de la realidad”*, sosteniéndose de la frase del apodado “fundador del documental” John Grierson.
3. *“El documental como historia organizada”*: haciendo referencia a que los documentales requieren una historia de cierta calidad, con tensión narrativa, personajes interesantes y un punto de vista integrado.
4. *“El documental y el tiempo”*, haciendo referencia a que la función del documental es cubrir el pasado, presente y el futuro.

²³Alzate, Alejandro. “Metodología para la realización y abordaje en el Cine Documental” Medellín:Sello Editorial Universidad de Medellín, 2017 p.15

2.1 El documental en el mundo.

El cine, desde sus orígenes, ha estado en una constante evolución hasta el día de hoy. El comienzo del cine remonta al año 1895 con las proyecciones de los hermanos Lumiere, las cuales consistían en la grabación de actividades cotidianas del ser humano, en donde las primeras imágenes en movimiento mostraban la llegada de un tren a una estación y la bajada de sus pasajeros, trabajadores saliendo de una fábrica, la comida de un bebé y un bote de remos saliendo a la mar. Principalmente estas proyecciones de cine estaban ligadas al interés y curiosidad del público que asistía, la cual se fascinaba con la experiencia de la imagen en movimiento.

Sobre esta etapa, en el libro Dirección de Documentales, Michael Rabiger expresa que el cine nace documental pero que no recibe esta distinción hasta la época de 1920: *“El cine no perteneciente al género de “ficción” ya había existido durante los 20 años anteriores a la invención de la forma documental, a la que se dio nombre en la década de 1920”*²⁴. En el libro “Textos y Manifiestos del Cine” Joaquim Romaguera expresa que el espíritu moderno del documental se puede encontrar por primera vez en Rusia en el año 1920, con el “Cine-Ojo”²⁵ del montador cinematográfico Dziga Vertov y su grupo, quién produjo noticiarios educativos que fueron parte esencial de la lucha revolucionaria en su país. Vertov, además, como creyente del valor de la vida real según lo captaba la cámara rechazaba

²⁴Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.18

²⁵ Romaguera, J. “Textos y Manifiestos del Cine”: 2-ed. España: Cátedra. 1993. p.29

rotundamente la forma artificial y ficticia con la que el cine burgués representaba la vida.

Fue en esta misma época en la que el documental se comienza a distanciar de la ficción como una práctica cinematográfica distinta. “*John Grierson acuñó el término de “documental”²⁶ mientras observaba “Moana” del realizador Robert Flaherty en el año 1926. Flaherty, cuya cinta anterior “Nanook el esquimal” “está reconocida como trabajo seminal del documental”²⁷. A partir de “Nanook el esquimal” el cine basado en los hechos reales mostraba la vida de una forma más allá que la presentación fragmentada de los noticiarios, transformando así los hechos en el relato documental y otorgándole un carácter de causa social.*

En las décadas posteriores, Rabiger expone que el Cine Documental en Europa seguía desarrollándose y prosperando, inclinándose a reflejar la llegada de los problemas urbanos que surgían en las ciudades con muchos años de antigüedad, de creciente densidad y agobiadas por la pobreza, en donde realizadores como Jons Ivens, Alberto Cavalcanti y Walter Ruttmann produjeron películas en países como Alemania, Holanda, Francia y Bélgica que tenían “características definidas en cuanto a inventiva, rodaje impresionista y el proceso de montaje”²⁸.

Es importante hacer hincapié en que en los períodos posteriores a las guerras son claves para hacer referencia al desarrollo del Cine Documental hasta el día de hoy. Los nazis, más que cualquier otro grupo “*comprendieron el poder y la*

²⁶Aufderheide, Patricia. “Documentary film: A very short introduction”. Nueva York: Oxford University Press. 2007. p.27. (Traducción del autor)

²⁷Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.20

²⁸Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.23

*importancia del cine de propaganda como método de adoctrinamiento de las masas*²⁹ en donde, además de hacer películas de propaganda que proponían la superioridad aria, el régimen de Hitler también produjo obras que serían claves en la historia del documental, como es el caso de “Olimpiada” (1938) de la realizadora Leni Riefenstahl la cual, según Rabiger *“está considerada como pináculo en la explotación del potencial que tiene el cine no perteneciente al género de ficción”*³⁰.

Por otra parte, la Segunda Guerra Mundial también significó una época prodigiosa en el desarrollo del cine documental. Los documentales, patrocinados en su mayoría por los gobiernos, se centraban en las consecuencias masivas que la guerra había causado: la gente sin hogar, la situación de millones de personas refugiadas y la vida de soldados que lucharon y fallecieron por sus países.

Rabiger señala que *“La película documental estuvo limitada por su tosca técnica hasta la década de los cincuenta. Las voluminosas cámaras y los equipos de grabación de sonido enormes y pesados eran los únicos elementos de que podían disponer los directores de cine que deseaban rodar con sonido sincronizado”*³¹. En la década de 1950, los adelantos tecnológicos cambiaron el panorama del Cine Documental, permitiéndole desarrollarse a las realizaciones cinematográficas de una manera más masiva con la aparición de nuevas cámaras y grabadoras portátiles de menor tamaño y también se realizó un importante avance en el

²⁹ Girves, B. El cine como instrumento de propaganda y manipulación de masas en el nazismo. 2020. Universidad Nacional de Rosario: Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Licenciatura en Comunicación Social.

³⁰Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.24

³¹Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.25

problema de la grabación sincronizada sin la necesidad de mover incómodos cables, por parte del grupo de Ricky Leacock y Robert Dre.

Teniendo como principales referentes del documental a los realizadores Robert Flaherty, John Grierson y Dziga Vertov surge en el año 1960 el llamado “Cinema Verité” también denominado “cine de observación” o “cine directo”. Para Patricia Aufderheide el Cinema Verité *“rompió drásticamente con las prácticas documentales estándar de planificación anticipada, puesta en escena e iluminación”*³², haciendo referencia a que estos enfoques “tradicionales” del documental tenían relación con las limitaciones que significaba el traslado de los pesados equipos de grabación. Por su parte, el Cinema Verité empleó tecnología más accesible como el 16mm y el sonido sincronizado que les permitió grabar simultáneamente imagen con sonido. Los realizadores empleaban estos equipos en lugares a los que no podían acceder por la dificultad del peso de los equipos de grabación: pistas de baile, interiores de hospitales psiquiátricos, salas en campañas políticas, entre otros, llevando grandes cantidades de material filmado y *“encontrando, a través de la edición, una historia que contar”*³³.

En la década de 1960 a la mayor movilidad de la cámara se sumó también la película en color, transformando este avance en mayores costos de producción y presupuestos, siendo una importante limitación en la filmación de documentales. En paralelo, la masificación de la televisión permitió a los documentalistas formarse y obtener trabajo pero a la vez limitó las posibilidades autorales,

³² Aufderheide, Patricia. “Documentary film: A very short introduction”. Nueva York: Oxford University Press. 2007. p.72. (Traducción del autor)

³³ Ibid. p.73. (Traducción del autor)

estando así el documental bajo los parámetros de la industria televisiva. Según Rabiger *“el documental tenía que existir con el permiso de las cadenas gigantes de televisión”*³⁴, teniendo que adaptarse a este formato, surgiendo así los documentales televisivos, los cuales eran un contraste significativo a los documentales independientes con perspectivas más artísticas y autorales. En su libro, Rabiger hace referencia a que en las décadas posteriores, la inclusión del documental en la televisión presentó una serie de dificultades que tenían directa relación con la duración y contenido que exigía una constante atención por parte del espectador. *“Tienen un bajo índice de aceptación y desde el punto de vista del ejecutivo de televisión que aspira a tener programas con grandes audiencias se puede prescindir de ellos”*³⁵.

Es durante fines de los años 60 y comienzos de la década de los 70 en donde *“el cine directo se convierte en una suerte de militancia”*³⁶, regándose esta tendencia por el resto del mundo en países como: Francia, Canadá, Estados Unidos, Suiza y Bélgica, destacándose así realizadores como: Chris Marker (quien realiza películas acerca de la clase y sociedad obrera), Godard (quien se consagra al video) y comienza a experimentar con los límites del cine directo y la ficción, Robert Kramer, Frederick Wiseman, Agnès Varda (quien se lanza a explorar su propia calle en un perímetro de 90 metros que es la distancia que la une a un contador eléctrico y que a través del retrato de los comerciantes *“perfila la pintura de un país inmóvil, en el que ni el tiempo ni las revoluciones han dejado huella”*³⁷,

³⁴Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.29

³⁵Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.29

³⁶ Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.34

³⁷ Breschand, J. (2004). El documental, la otra cara del cine. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. p.36

entre otros.

Los últimos 30 años de historia del cine documental en el mundo han estado marcados por el abaratamiento, accesibilidad y la flexibilidad de los equipos de video digital, lo que le permite a los realizadores abrir nuevas posibilidades y oportunidades para reflexionar acerca de la realidad, significando estos avances en una incitación a los cineastas para crear y producir proyectos sin la necesidad de depender de buscar el respaldo de grandes productoras o entidades financieras para desarrollarlos. Según escribe el autor Ricard Mamblona en “Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital” *nos encontramos ante un nuevo fenómeno artístico de DIY (do it yourself) como forma alternativa de producción y de consumo de cultura moderna*”³⁸. Sobre esto, el autor y director de cine Michael Chanan complementa expresando que “*Por suerte, el video digital ofrece la oportunidad de restituir al documental la dignidad perdida: la flexibilidad que esta herramienta aporta a las destrezas y al concepto del trabajo de producción llevado a cabo por pequeños grupos de profesionales perfectamente coordinados entre sí conlleva un ahorro muy atractivo*”³⁹.

Es en estas épocas, según expresa Mamblona, en donde “*a diferencia del mecanismo utilizado para registrar y editar en celuloide, el video digital destaca por la accesibilidad y simplicidad de sus elementos: el abaratamiento del material*

³⁸ Mamblona, Ricard (2012) Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital, [En línea]. Disponible en: goo.gl/Jzhdwo. Fecha de acceso: 10 de enero de 2015. p. 84

³⁹ Chanan, Michael (1997) The politics of documentary. British Film Institute. p.80

*profesional audiovisual, de hardware y software relacionado con la edición de video no lineal; la flexibilidad y reutilización de las cintas de video y tarjetas de memoria, la comodidad del almacenamiento audiovisual en discos duros, la posibilidad de la proyección en digital o de distribuirlo de manera gratuita en la Red, son algunos de los factores que han revolucionado en número y en variedad estilística el bulto de obras documentales*⁴⁰.

Es así como la proliferación de los avances tecnológicos abren posibilidades y también barreras para generar cambios importantes en la industria cinematográfica durante los fines de los ochenta, los noventa y el nuevo milenio, a través de nuevas herramientas de producción audiovisual que han cambiado el estatus, la circulación de la imagen cinematográfica y los modos de recepción en el cine documental en la actualidad. Según expresan los autores Carolina Gainza y Wolfgang Bongers en *Genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio: “Prácticamente toda la producción cinematográfica pasa hoy por algún procedimiento digital*⁴¹. Además del cambio en la distribución, los costos en la producción disminuyen, con la aparición de una nueva generación de cámaras digitales con una mejor calidad tanto en video como en imagen. Los antiguos soportes de grabación de grandes dimensiones transportados en camiones quedan a un lado y empiezan a predominar los instrumentos digitales que *“una sola persona puede manejar, y que logran un registro de color y de sonido de alta*

⁴⁰ Mambiona, Ricard (2012) Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital, [En Línea]. Disponible en: goo.gl/Jzhdwo. Fecha de acceso: 10 de enero de 2015. p.84

⁴¹ Carolina Gainza Cortés, Wolfgang Bongers. (2018). El cine digital en Chile y Latinoamérica: Genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio. 2020, de era digital, cine documental Sitio web:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2018000200019#B16

calidad”⁴². Los cines comienzan a trabajar con proyectores digitales dejando a un lado los convencionales. Maxine Baker en el libro “El documental en la era digital” expresa que *“Las cosas han cambiado ahora. Gracias al equipo digital liviano y relativamente económico, cada vez más gente financia sus propios filmes, lo que les otorga una libertad creativa que mi generación nunca tuvo”*⁴³. Por otra parte, en el caso de la industria de la televisión, surge el vídeo digital e interactivo que permite al espectador tener una amplia variedad de material audiovisual al cual recurrir. Para el desarrollo, difusión y accesibilidad de las realizaciones cinematográficas se comienzan a abrir las fronteras, siendo clave el auge de las plataformas digitales. Sobre esto, Maxine Baker explica: *“El panorama para el cineasta documental hoy en día es totalmente diferente y aquellos que creen en sus propias ideas tienen todo por ganar”*⁴⁴.

Bajo esta lógica, el cine documental de cada época se ha desarrollado ligado a un contexto político, económico, social y cultural, evolucionando a partir de la idea de la no ficción y de la representación de la realidad. Ahora se continuará haciendo referencia a los antecedentes y la evolución del cine documental en Chile.

⁴²Rabiger, Michael. “Dirección de documentales”: 3-ed, Madrid: Omega. 2005. p.30

⁴³Baker, Maxine. “El documental en la era digital”. Ediciones BAFICI, Buenos Aires, 2007. p.7

⁴⁴ Ibid. p.7

2.2 El documental en Chile.

En Chile, el documental tiene como origen y antecedente la fotografía como el acto de captar la realidad y documentarla, teniendo como uno de sus principales fundadores en el año 1915 al realizador y fotógrafo italiano Salvador Giambastani, fundador de los Estudios Giambastani. En el libro “El Documental Chileno”, Jacqueline Mouesca expresa que Giambastani *“jugará un papel destacado en la naciente cinematografía nacional”*⁴⁵, rodando películas acerca de las actualidades y la vida social chilena, siendo un importante exponente. Sin embargo, de su filmografía sólo se conservan 12 minutos de un film de él llamado “Recuerdos del mineral El Teniente”, filmada en 1919 y que fue restaurada en el año 1957 por Patricio Kaulen y Andrés Martorell a la que Jacqueline Mouesca se refiere *“al ser el único del que se mantiene material tangible, el film de Giambastani pasa a ser el primer documental propiamente tal en la historia de nuestro cine”*⁴⁶, mientras que el resto de sus obras no se tiene constancia porque acabaron extraviadas.

Los años posteriores, lo que se conocía como cine documental se limitó a ser un “cine de actualidades”, teniendo como temas las actividades del Presidente y de las otras entidades del gobierno, ejercicio de bomberos, ceremonias de establecimientos educacionales, actividades deportivas, visitas de extranjeros, entre otras.

A mediados de la década de 1920, estas “actualidades” pasaron a reconocerse

⁴⁵ Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.46

⁴⁶ Ibid. p.47

como “noticieros”, en los que se mostraban los hechos de la vida política y social y las actividades públicas de la clase alta, surgiendo, a la vez, cineastas que observaban como método de aprendizaje las realizaciones y noticiarios fuera del país. Los noticieros se mostraban entre una película y otra, a modo de relleno y estaban producidos, en gran parte, por los dueños de las salas de cine y los teatros.

En el año 1926 aparecen los primeros noticieros ligado a los diarios: con el sello Herald Films surge “El Mercurio” y con Andes Films “La Nación”. Estos noticieros, si bien no poseen muchas diferencias con lo que anteriormente se reconocía como actualidades, se inclinan a presentar los hechos con una denotación más acentuada al ámbito periodístico y con una frecuencia quincenal. A raíz de esto, Jacqueline Mouesca expresa que los noticiarios *“se filman con más de una cámara, se integran nuevos objetivos focales y surgen los primeros indicios del montaje”*⁴⁷.

En 1930, conforme surgían los primeros avances técnicos, se introdujo en el país una nueva técnica cinematográfica que estaba revolucionando al cine de la época, la llegada del sonido. El primer noticiero en implementarlo fue el de “El Mercurio” que presenta “Melodías Nocturnas”, realización que consistía en una serie de imágenes donde se capturaba el registro sonoro de la vida nocturna de la ciudad. Posteriormente, el resto de los noticiarios (como “La Nación”, “La Unión” y “El Diario Ilustrado”, entre otros) siguieron los mismos pasos que “El Mercurio”, comenzando a implementar el sonido en sus registros. De la misma forma,

⁴⁷Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.48

también se comienzan a exhibir documentales de variada procedencia, como es el caso de “El corazón de una nación” (1931) de Edmundo Urrutia, la captura de la erupción del volcán Quizapu por parte de Gabriel Bussenius y documentales de encargo como “Del pozo al consumidor” (1936) por parte de Shell Mex-Chile.

El Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile comienza a jugar un importante rol en lo que se refiere a la difusión de los documentales, iniciando con gran éxito de público las exhibiciones periódicas de documentales, en donde, además de tener realizaciones extranjeras, también destacan obras producidas por el mismo Instituto como “El lago Llanquihue”, “Cayutué”, “Vistas de Puerto Montt” y “La Escuela de Artes y Oficios”. Años más tarde, surge con todas las nuevas implementaciones técnicas, el primer noticiero sonoro en su totalidad por parte de “Chile Sono Films”. Este noticiero contenía las informaciones sobre la inauguración del Estadio Nacional y los últimos acontecimientos de la actualidad de los habitantes santiaguinos.

En el año 1941, con la disposición de recursos importantes de la CORFO surge Chile Films, proyecto que tenía como finalidad implementar una industria cinematográfica en el país y promover la producción fílmica. Siete años más tarde, el sueño de Chile Films por tener una industria cinematográfica fracasa, por lo que la empresa debió cerrar sus instalaciones y arrendarlas a empresas privadas. En el libro “Plano secuencia de la memoria de Chile” Jacqueline Mouesca expresa: *“El país no estaba, al parecer, preparado para entender lo que era montar una real industria nacional de cine. Faltaban cuadros técnicos preparados, pero sobre todo*

*faltaba claridad en cuanto al propósito cultural: qué cine era el que Chile necesitaba y de qué modo implementarlo*⁴⁸.

La revista Ecran, fundada por el realizador Carlos Borcosque y el reportero Roberto Aldunate es fundamental para explicar lo que sucede con la industria cinematográfica y en particular con el cine documental del país durante los años posteriores. En una edición publicada el año 1944, la revista pone en relieve la importancia que toman los cortos documentales, expresando que *“El progreso del cine chileno y el afianzamiento económico de la industria pueden depender, pues, en cierta medida, de la amplitud que se logre dar a esta actividad”*⁴⁹. Es de esta forma como, durante los últimos tramos de la década de 1940 los cortos documentales comienzan a experimentar un importante auge en su producción.

El auge de los cortos documentales también estuvo presente durante la década del 50 y toma la delantera en relación al cine de ficción, realizándose con el propósito de mostrar el progreso del país en cuanto al pueblo trabajador, los paisajes a través de una mirada esperanzadora y optimista de cara al futuro y se funda la empresa productora “Emelco”, concentrada de igual forma en la belleza del paisaje y el desarrollo industrial del país, siendo muy activa en la filmación de cortos documentales. Entre los realizadores de Emelco se encuentra Patricio Kaulen, el cual desempeñaba el rol de director técnico en las primeras ediciones y quien Jacqueline Mouesca define como *“uno de los primeros cineastas chilenos que enfrentan el género mostrando indicios de que está entendiendo en qué*

⁴⁸Mouesca, J. Plano secuencia de la memoria de Chile. Madrid, 1988. pág 14
⁴⁹Ecran. Santiago : Empresa Editora Zig-Zag, 1930-1969. 39 v., n° 711-727, (5 sep. - 26 dic. 1944)

*consiste la mirada del verdadero documentalista*⁵⁰”, haciendo referencia a que en los documentales “Caletones, ciudad del fuego”; “Sewell, ciudad del cobre” (ambos realizados en el año 1955) Kaulen no se limitaba a registrar los hechos de una forma pasiva sino que tiene una mirada acerca de éstos, es decir, un punto de vista. Asimismo, Patricio Kaulen en compañía de Andrés Martorell realizaron el primer documental en colores, “El agua y el cobre”.

En el año 1955, la Universidad Católica de Chile crea el Instituto Fílmico la cual estaba a cargo del realizador y documentalista Rafael Sánchez, quién es considerado por el sitio Memoria Chilena (de la Biblioteca Nacional de Chile) como “*el padre del documental latinoamericano*”⁵¹. El Instituto Fílmico de la Universidad Católica fue la primera entidad de su tipo en Latinoamérica⁵² que tenía como objetivo la formación profesional de documentalistas con el propósito de abordar cinematográficamente la realidad social y cultural del país a través de cursos especializados teniendo como docentes al realizador Patricio Kaulen, el director de fotografía y documentalista Andrés Martorell, Fernando Bellet, entre otros.

Dos años más tarde, de la mano del “*Cine Club de la Federación de Estudiantes de Chile fundado el 1955*”⁵³, nace el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile a cargo de los realizadores Pedro Chaskel y Sergio Bravo,

⁵⁰ Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.62

⁵¹ Memoria Chilena: Textos sobre Instituto Fílmico y Rafael Sánchez

⁵² Estevez, A. (2014). Instituto Fílmico UC: Una historia con nombre propio. 2020, de Instituto Fílmico. Rafael Sánchez Sitio web:

<https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/instituto-filmico-uc-una-historia-con-nombre-propio/>

⁵³ Vega, A. Re-visión del Cine Chileno. Santiago. Aconcagua.1979. p.211

teniendo como propósito el desarrollo cinematográfico local. Según expresa Jacqueline Mouesca en “El documental chileno”: *“se fijó objetivos modestos, ligados sobre todo a labores de investigación de la realidad del audiovisual chileno, a formar profesionales en la materia, y a producir cortometrajes documentales, en particular de interés universitario”*⁵⁴.

Como resultado de la época de 1950, las décadas de 1960 y 1970 estarán marcadas por el surgimiento de los pioneros del Cine Documental del país, como es el caso de los exponentes Sergio Bravo, director de “Banderas del Pueblo” en el año 1964, Pedro Chaskel, realizador del documental “Venceremos” en el 1971 y Patricio Guzmán, director de la trilogía “La Batalla de Chile” (en el año 1975, 1976 y 1979) y documentales como “Chile, la Memoria Obstinada” en el año 1997 “Salvador Allende” en el año 2004 y “La cordillera de los sueños” en el año 2019.

Sin embargo, a partir del Golpe de Estado del año 1973, el desarrollo del cine documental cambió radicalmente. En el libro “Re-visión del Cine Chileno” Alicia Vega describe que los acontecimientos políticos del 11 de Septiembre dan inicio al *“cine de exilio, en donde los largometrajes filmados en Chile son terminados por su realizadores en el extranjero, pero la gran mayoría son producidos totalmente afuera en condiciones y sistemas muy distintos a los nacionales”*⁵⁵, restringiéndose directamente el panorama audiovisual del país, teniendo como consecuencia que la cantidad de realizaciones disminuyeran de forma considerable como también los temas tratados, emergiendo así realizaciones

⁵⁴ Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.66

⁵⁵ Vega, A. Re-visión del Cine Chileno. Santiago. Aconcagua.1979. p.44 - p.45.

marcadas principalmente por temáticas políticas y sociales. Jacqueline Mouesca se refiere en “El documental chileno” a los años de la dictadura como un periodo de represión a todo el acontecer nacional, en donde el cine no escapa de este destino, viviendo un proceso de desarticulación y censura, en que desaparece todo registro de la actividad fílmica del país. *“El signo inicial más visible es, el mismo 11 de septiembre de 1973, el asalto perpetrado contra los estudios de Chile Films, en el que la fuerza militar secuestra centenares de películas -filmes de ficción nacionales y extranjeros, documentales, cintas de actualidades, noticiarios antiguos y recientes, etc.-, los hace apilar en el patio principal del establecimiento y les prende fuego enseguida”*⁵⁶.

En la tesis doctoral “La Dictadura de Pinochet a través del Cine Documental (1973-2014)” el autor Gonzalo Barroso se refiere a que un factor clave de la desarticulación que vivió el cine del país fue el control que el gobierno de Augusto Pinochet impuso por sobre cualquier tipo de expresión cultural tenía como justificación razones de “seguridad nacional”⁵⁷, en donde la descomposición de los materiales cinematográficos fue uno de los ejemplos de cómo se desarrolló la censura en el país. Una parte de cineastas cae en prisión luego del Golpe de Estado, como fue el caso del *“encarcelamiento de Patricio Guzmán en el Estadio Nacional”*⁵⁸, mientras que otros son desaparecidos y asesinados por la dictadura, como fue el caso del camarógrafo Jorge Müller y su compañera y actriz, Carmen Bueno.

⁵⁶ Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.83

⁵⁷ Barroso Peña, Gonzalo. La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014 . 2017. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Escuela Internacional de Doctorado. Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio.

⁵⁸ Ibid.

Bajo la dictadura, una gran cantidad de realizadores cinematográficos, técnicos y actores abandonaron el país intentando escapar de la represión mientras que algunos realizadores trabajaron para el régimen. Es así como el régimen de Pinochet intenta armar con estos realizadores una plataforma de propaganda que apoyara su política, proponiendo hacer documentales en las instalaciones de Chile Films, distribuirlos y generar un discurso cinematográfico. Es de esta forma que se encuentra “Chile, donde la tierra comienza” (1979) de Andrés Martorell que es catalogada por las autoridades como *“una obra maestra que dejará muy bien puesto el nombre de Chile en el extranjero”*⁵⁹.

Por otra parte, los realizadores exiliados encontraron en sus países de acogida la ayuda tanto para vivir como también para poder filmar, en lo que se conoce como “el cine de exilio”. Durante los primeros años las temáticas que abarcaban mayoritariamente éstas realizaciones se ligaban con un cine de denuncia y concientización acerca de la situación del país, mostrando las consecuencias de la dictadura, como lo fueron las torturas, desapariciones, asesinatos y también la vida en el exilio, en las que se encuentran obras como: “Los ojos como mi papá” (1979) realizada en Cuba por Pedro Chaskel, “Con las cuerdas de mi guitarra” (1982) en Canadá por Leutén Rojas, “En un lugar no muy lejano” (1980) por Luis Vera en Suecia, “La historia es nuestra y la hacen los pueblos” (1975) por Álvaro Ramirez en la República Democrática Alemana, “No olvidar” de Ignacio Aguerro

59 María Eliana Court, Liliana Orellana, Josefina Ossa, Macarena Ovalle. El resurgimiento del documental de autor en Chile en la segunda mitad de los 80. Memoria académica dirigida por Joanna Reposi. Universidad Diego Portales, Santiago, 2004

(en el año 1982) “Gracias a la vida” (1980), “Así nace un desaparecido” (1982) por Angelina Vásquez en Finlandia, “La dueña de casa” (1975), “La nostalgia” (1979) y “Gente de todas partes... gente de ninguna parte” (1980) por Valeria Sarmiento en Francia y “Je ne sais pas” (1974) junto a “Il n’y a pas d’oubli (No hay olvido)” (1975) por Marilù Mallet en Canadá. En este periodo, muchos de estos realizadores utilizan seudónimos para no sufrir las represalias de la dictadura, como el caso de Ignacio Aguero que firmaba sus realizaciones con el nombre de “Pedro Meneses”.

Hacia alrededor del año 1978 y los primeros años de 1980, el cine nacional vive un proceso de recomposición, en donde las realizaciones cinematográficas comienzan a reactivarse. Frente al control de las transmisiones televisivas, cinematográficas y escritas que se aplicó a los durante la época de la dictadura, parte del equipo de la revista llamada “Análisis” decide hacer uso del formato audiovisual como un medio de difusión, captando así acontecimientos y testimonios periodísticos que tratan temas como *“problemas medioambientales y la situación de las primeras personas que retornaban al país”*⁶⁰, teniendo como Director General a Fernando Paulsen y como reporteros a la periodista Patricia Collyer, el realizador Marcelo Ferrari, entre otros. Según se describe en un artículo de “Periodismo de Oposición ” de Memoria Chilena: *“Teleanálisis nació de la necesidad de dejar un registro visual e histórico de aquellos actores sociales invisibilizados como fuentes de información o como protagonistas de la noticia por lo medios televisivos que actuaban en la legalidad”*⁶¹. De la misma forma, también

⁶⁰Memoria Chilena: Textos sobre Periodismo de oposición (1976-1989) y Teleanálisis.

⁶¹ Ibid.

existieron otros colectivos claves que se desarrollaron a partir del año 83, como: teatro ICTUS, Video-Filmación, Área de Comunicaciones de la Pastoral Obrera, Colectivo Valdivia, Proceso, Cine-Mujer, Cine Qua Non, etcétera.

Los fines de la década de los 80 y comienzos de los 90 son un periodo clave de inflexión para la historia del cine del país, estando marcado por el regreso de los realizadores que estaban en exilio. En el libro “Breve historia del cine chileno: sus orígenes hasta nuestros días” Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana expresan que *“los signos de renacimiento del cine chileno van perfilándose con cierta claridad, marcado principalmente por la presencia de nuevos realizadores, tanto los retornados como los que se han formado dentro del país”*⁶², como fue el caso de Miguel Littin, quien vuelve al país para filmar parte de “Acta general de Chile” en el año 1986, Patricio Guzmán que regresa desde España para filmar en el país en ese mismo año “En nombre de Dios” entre otros documentalistas que retornaron de manera transitoria, legal o clandestina como Ángelina Vásquez, Rodrigo Gonçalvez, Carmen Castillo , Andrés Racz. Aún así, la censura seguía latente en el país, como fue el caso que vivió el medimetraje “Cien niños esperando un tren” (1988) que Mouesca y Orellana lo definen como *“uno de los mejores de la historia del género en nuestro país”*⁶³ en el que, si bien se autorizó su exhibición, se declaró apta solo para ciudadanos mayores de 21 años, lo que afectó directamente su difusión en el país.

62 Mouesca, J. Orellana, C. “Breve historia del cine chileno: sus orígenes hasta nuestros días” LOM Ediciones, 2010. p.219

63Ibid. p.223

La presencia y función del video como soporte audiovisual adquiere una vital importancia en la configuración del país, siendo el instrumento clave de la comunicación. En palabras de Patricio Guzmán: *"el video es el medio imprescindible de reencuentro con sus espectadores naturales"*⁶⁴. Materializado primordialmente por los avances tecnológicos y una mayor facilidad de manipulación, el video tuvo una rápida difusión en su uso, contribuyendo así a fomentar la vocación por el Cine Documental. De la misma forma, la aparición de las cámaras más livianas que permitían un mejor traslado a los realizadores para grabar y también el uso de los grabadores de sonido marcan un antes y después en la historia del Cine Documental del país, concretándose a fines de la década de los ochenta y mediados de los noventa una especie de boom en la realización cinematográfica. Sobre esto, Carlos Orellana y Jacqueline Mouesca expresan: *"hacia 1984 se habían producido alrededor de doscientos documentales en el país"*⁶⁵.

Este panorama comienza a cambiar durante el año 1990 con la realización del tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine en Viña del Mar, el que también se conoció como "Festival del Reencuentro", catalogado como *"una de las fechas más importantes para la historia del cine chileno"*⁶⁶, ya que permitió reunir tanto a cineastas que se quedaron en el país durante la dictadura como también a los cineastas del exilio. Cabe destacar además, que en esta instancia,

⁶⁴ Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.85

⁶⁵ Mouesca, J. Orellana, C. "Breve historia del cine chileno: sus orígenes hasta nuestros días" LOM Ediciones, 2010. p.210

⁶⁶ Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.109

además de mostrar largometrajes de ficción también tuvo un importante espacio la muestra de documentales, en donde tanto “el cine de exilio” y “el cine del interior” tuvieron la posibilidad de mostrar sus producciones. En el caso de exilio, siendo la novedad lo que se había grabado fuera de Chile mientras que el cine del interior tuvo la posibilidad de abrir nuevos horizontes saliendo de los circuitos restringidos que tenía la dictadura.

De la misma forma, otro hito fundamental que vivió el cine chileno y, particularmente el cine documental, ocurre el 6 de mayo del año 1997, fecha en que se da inicio al primer Festival Internacional de Cine Documental con funciones en la sede del Goethe Institut, fundado por el cineasta Patricio Guzmán, quien expresa: *“Un festival de cine documental constituye un homenaje a la aventura del hombre sobre la tierra”*⁶⁷. Es en esta instancia en donde, según expresa Marcelo Morales, *co-director e investigador de Cinechile*⁶⁸ se presenta la “Primera retrospectiva del Cine Documental Chileno”, que le daba importancia y relevancia a realizaciones y autores que se comenzaban a olvidar, mostrando, por ejemplo, las primeras películas de Sergio Bravo como “Láminas de Almahue” (en el año 1967), Andacollo (1958) de la pareja Jorge di Lauro y Nieves Yankovic y “Cien niños esperando un tren” de Ignacio Agüero en el año 1988, teniendo como principales pilares la memoria y los derechos humanos.

A partir del año 2000 hasta la actualidad, el cine documental vive una profunda

67 FIDOCS. (2010). Historia de FIDOCS. 2020, de FIDOCS, Patricio Guzmán, Ignacio Agüero, Sergio Bravo Sitio web: <https://fidocs.cl/festival/historia/>

⁶⁸ Entrevista realizada por el autor el día 16 de Noviembre de 2020.

evolución en distintos ámbitos. Sobre esto, los autores Iván Pinto y María Paz Peirano expresan en el libro “Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental” que *“se observa una cristalización en términos institucionales del cine documental en el ámbito público, ligado al aumento de la producción, la expansión de la institucionalidad cultural y los fondos públicos para su desarrollo así como la creciente profesionalización del campo, como resultado del establecimiento de centros de enseñanza de carácter de pre y post-grado”*⁶⁹.

Por otro lado, durante estas épocas también se lograron consolidar los canales de exhibición y circulación de documental como también las redes de producción tanto en el país como en el extranjero, ligada así a una constante participación del cine documental chileno en circuitos de festivales y mercados internacionales. Sobre esto, María Paz Peirano expresa: *“Los últimos 20 años han visto la creación en Chile de redes profesionales de cine documental (Chiledoc), organizaciones políticas (ADOC o Asociación de Documentalistas de Chile), nuevas plataformas de distribución (Miradoc) y diversas iniciativas de exhibición local, particularmente en múltiples festivales de cine especializado como FIDOCS, desde 1997. En particular Chiledoc, creada en 2010 ha tenido un papel importante en la promoción del documental chileno en diversos niveles y en su creciente profesionalización por medio de seminarios, talleres y conexiones con redes profesionales internacionales en festivales y mercados de documental en todo el*

⁶⁹ Pinto Veas, Iván; Peirano Olate, María Paz (2020). Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación (19), 103-122. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.7>

mundo. Junto con ello se ha creado Miradoc, que entre 2013 y 2018 ha lanzado simultáneamente en varias ciudades chilenas diversos documentales chilenos recientes, colaborando con exhibidores regionales y programando Q & As con los directores, con el fin de acercarse a las audiencias. Además organiza, desde 2016, Conecta, un encuentro internacional de industria documental⁷⁰. De esta forma, entendemos que en estas dos últimas décadas el cine documental en el país ha tenido un importante desarrollo, relacionado directamente con su creciente expansión e internacionalización gracias a la creación de redes profesionales de cine documental, organizaciones políticas y plataformas de exhibición y distribución.

Según Iván Pinto y María Paz Peirano, estas transformaciones están ligadas a una transformación estética que ha vivido el documental en el país, refiriéndose que el *“documental chileno hasta la década de los años 90 se había caracterizado por seguir un formato clásico y modelos narrativos objetivizantes⁷¹”*, en donde las películas generalmente intentaban acercar al espectador hacia la realidad social que era invisibilizada por medios como la televisión, siendo así un método alternativo al discurso hegemónico. Los autores complementan esta idea refiriéndose a los documentales producidos en la década de la Unidad Popular y la dictadura como realizaciones en donde *“existía un marcado foco político-social”*

⁷².

⁷⁰ Pinto Veas, Iván; Peirano Olate, María Paz (2020). Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* (19), 103-122. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.7>

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

Por otra parte, en “Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental” los autores Pinto y Peirano señalan que *“a partir del año 2000, una serie de documentales chilenos se mueve respecto a su vocación tradicional, y parece ahondar en la pregunta por los límites del cine documental como un territorio de representación situando una zona borrosa y a la vez productiva donde, parece haber consenso en que metodologías vinculadas a la ficción —puesta en escena, dramaturgia, fábula, narrativa— se utilizan en el documental y a su vez, elementos que provienen del documental —improvisación, técnicas del directo, personajes de «la vida real», discursos sociales— parecieran estar cada vez más presentes en la ficción argumental, generando un «entre-lugar» entre ambos formatos discursivos, anteriormente divididos y comprendidos como «géneros» diferentes”⁷³. Por lo tanto, comprendemos también el período del 2000 hasta la actualidad como un periodo en donde los documentales chilenos se distancian del discurso tradicional, profundizando su investigación en los límites del género y utilizando elementos relacionados con la ficción, como la puesta en escena.*

Los antecedentes y características del Cine Documental del país son similares a los que existen en el entorno global; existen sus fundadores, los primeros registros visuales y también cineastas que le otorgaron un sentido más profundo a las realizaciones audiovisuales, como es el caso de Patricio Kaulen estableciendo

⁷³ Pinto Veas, Iván; Peirano Olate, María Paz (2020). Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación (19), 103-122. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19>.

una mirada propia y un punto de vista, Patricio Guzmán, quien expresa que el documental es una realización que *"que refleja un aspecto de la realidad o que cuenta una historia de la realidad bajo el punto de vista de un autor"* ⁷⁴ y que cumple una labor fundamental en la preservación del cine documental del país con la creación del Festival Internacional de Cine Documental (actualmente conocido como FIDOCS); Rafael Sánchez quien es considerado uno de los padres del cine documental latinoamericano; *Pedro Chaskel*, realizador que cumple una labor clave a la hora de desarrollar la cinematografía local con el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, los realizadores del cine de exilio durante la época de la dictadura e Ignacio Aguero, documentalista que logra consolidarse durante la época de la transición a la democracia con la cinta "Cien niños esperando un tren", Marilù Mallet, autora de "Diario inconcluso" (1982) que es considerada por el sitio laFuga como *"una obra maestra del documental"* ⁷⁵ y una de las primeras directoras de cine chilena que produjo importante parte de su trabajo en el exilio, Valeria Sarmiento, guionista, directora y también montajista (de casi la totalidad de las películas de Raúl Ruiz) que realiza como directora tres películas ligadas directamente con la temática del exilio: "La dueña de casa" (1975), "La nostalgia" (1979) y "Gente de todas partes... gente de ninguna parte" (1980) las cuales poseen un lenguaje cinematográfico y estético profundamente político e innovador narrativamente y también Angelina Vásquez, realizadora formada en los talleres de Chile Films durante el período de la Unidad Popular y que fue exiliada a Finlandia, país en donde realiza "Gracias a la vida"

⁷⁴Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005. p.125

⁷⁵ Palacios, J. (2013). Valeria Sarmiento y Marilù Mallet, laFuga, 15. [Fecha de consulta: 2021-03-04] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento-y-marilu-mallet/632>

(1980), documental que narra la historia de una ex prisionera chilena que había sido torturada, violada y que esperaba un hijo de su torturador.

De la misma forma, el documental en el país logra un mejor desarrollo de la mano de los avances tecnológicos permitiendo aumentar los horizontes de los registros audiovisuales en complemento de su contexto político, social y también económico como también de la mano de la creciente profesionalización que significó para el cine documental el establecimiento de centros de enseñanza de pre y post-grado, la expansión de los fondos públicos y institucionalidad cultural. Asimismo, la creación de redes profesionales (como ChileDoc), organizaciones políticas como la Asociación de Documentalistas de Chile, nuevas plataformas de distribución (Miradoc) han tenido un papel fundamental en el desarrollo, expansión e internacionalización del cine documental.

Hoy en día, el documental chileno es un género audiovisual que ha tenido un gran prestigio y que ha cosechado grandes logros y repercusión a través de la gran cantidad de realizadores audiovisuales y proyectos cinematográficos que abarcan diferentes temáticas. Jorge Leiva y Pachi Bustos (“Actores Secundarios” - 2004), (“Los Ángeles Negros” - 2007) y José Luis Sepulveda junto a Carolina Adriaola (“Il Siciliano” - 2018) y (“Crónica de un comité” - 2011) son unas destacadas duplas de realizadores del Cine Documental actual del país, como también Bettina Perut e Iván Osnovikoff, autores de los documentales que se investigarán en el desarrollo de este proyecto.

III. CAPÍTULO 2: La autoría.

El concepto de la autoría tiene un camino distinto en el cine en relación a las otras artes. En la historia del cine, la problemática sobre qué significa ser un autor y la relación que se sostiene entre un film y su realizador tiene su primer acercamiento a fines de la década de 1950, en donde la revista de origen francés “Cahiers du Cinéma” fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph Marie Lo Duca considera a una película como el resultado de una personalidad en particular, la que es instaurada por el director. Sin embargo, la instalación de las industrias europeas y la de Hollywood si bien significaron un aumento en la producción cinematográfica también produjo que se distanciara la relación director y la película, cargando la idea de que en estas industrias no había espacio para estos valores.

Esto empieza a cambiar a través de los postulados del libro “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo” por Alexandre Astruc, en donde se comparaba la ejercicio del director con la de un escritor, a través de la asimilación de la cámara con una pluma como método de expresión del realizador cinematográfico. *“El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las artes (...) Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento por muy abstracto que sea o traducir sus obsesiones exactamente como ocurre con el ensayo y la*

novela⁷⁶.

La revista Cahiers du Cinéma adquiere un importante papel a la hora de instalar el papel del autor en las realizaciones cinematográficas a través de la “política de autores” (o “politique des auteurs”) En un texto llamado “Una cierta tendencia del cine francés” realizado por François Truffaut en el año 1954, éste se refiere a que el nuevo cine francés se relacionaría con la persona la cual lo hiciese, nutriéndose así las películas con la personalidad del realizador. En suma a esta idea Robert Stam en el libro “Teorías del cine: Una introducción” expresa que: *“La teoría de autor sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible incluso en el marco de los estudios de Hollywood⁷⁷”*.

El crítico de cine Andrew Sarris fue uno de los principales defensores de la teoría de autor, expresando en “Notes on the Auteur Theory” que *“la forma en que un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente”* proponiendo tres postulados para reconocer a un autor:

1. La competencia técnica del autor.
2. Un significado interno surgido entre la personalidad y el material
3. Una personalidad reconocible

76Astruc, A. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo” Astruc, Alexandre. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘caméra-stylo’”. Originalmente publicado en L’Écran Français num. 144, 30 de marzo de 1948. p. 221

77 Stam, R. “Teorías del cine. Una introducción” (2000) Paidós, Barcelona: 2001. p.106

Estos postulados dan a entender que los realizadores pueden expresar su pensamiento a través de sus películas y ser reconocidos a través de sus temáticas, su estilística y su personalidad.

La política de los autores supuso en el cine un importante paso para la comprensión del cine como un arte. Bordwell y Thompson en “El arte cinematográfico” describen a la política del autor como una *“entidad deductible de cierto grupo de películas que poseen marcas en común, que permite apreciar un principio de coherencia interna (temática o formal) entre ellas”*⁷⁸, haciendo referencia de esta forma a que un autor logra imprimir su personalidad, trascendiendo los límites de la industria. Sin embargo, debió enfrentarse directamente con “la política del género” la cual plantea que las industrias y estudios cinematográficos arman sus películas según el género cinematográfico a través de una serie de reglas y pasos a seguir.

Sobre el concepto de la autoría, en “El arte cinematográfico” Bordwell y Thompson plantean que existen tres tipos de significados diferentes:

1. El autor como colaborador en la producción.

- Esta idea expresa que un el director de una película de estudio no puede ser considerado autor a menos que pueda desempeñar todos los roles en la producción. Asimismo, los críticos cinematográficos han nutrido esta idea

78 Bordwell y Thompson “El Arte cinematográfico” Paidós Editores, Madrid: 1995 p. 484

expresando que el rol del director debe aportar diferentes colaboraciones y/o contribuciones en un todo.

2. El autor como personalidad

- Está relacionada directamente con los postulados en Francia de la revista Cahiers du Cinéma y los registros de "*huella personal*"⁷⁹ que descubrieron en las películas de Hollywood, El concepto fue planteado a través de una serie de ensayos por el crítico de cine Andrew Harris y manifestaba que el director lograba imprimir su personalidad propia en una película dentro de un contexto que significaba una barrera y/o impedimento para su expresión.

3. El autor como grupo de películas.

- En esta definición se aborda la idea del autor en la que el crítico agrupa sus películas según el sello y/o firma del director. Posterior a el proceso de agrupación, se analiza en este grupo de películas la interacción entre ellas en el sentido de los elementos en común que poseen en términos temáticos, estilísticos, por lo que el autor en lo que el análisis refiere, se convierte en un sistema de películas que lleva la misma firma.

A través del libro "¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría

79 Ibid. p. 484

cinematográfica” John Sanderson plantea que *“para el crítico, el punto álgido se alcanzaría al identificar en una obra completa obsesiones ocultas incluso para el propio cineasta, que podían abarcar desde una tipología de plano o una estrategia de edición, hasta un perfil determinado de personaje o un desarrollo argumental repetitivo”*⁸⁰. A raíz de este postulado, por lo tanto, se desprende un elemento clave: no se puede hablar de una película de autor como singular, sino que es necesario hablar de películas en plural y desde ahí analizar la política del autor. De la misma forma, según expresa Sanderson, para hacer este análisis es necesario analizar distintas obras de un realizador para así encontrar estos elementos que se repiten.

Ahora, si bien todas las películas tienen un director, esto no quiere decir que en todas éstas él sea su autor. A través del libro “Saber ver el cine” Antonio Costa plantea que la dirección corresponde a *“la capacidad de utilizar todos los medios que se dispongan para alcanzar un determinado objetivo”*⁸¹. Esta definición plantea, por lo tanto, que la autoría tiene directa relación con la personalidad y la capacidad de tomar decisiones. Este elemento se hace más visible a la hora de hacer énfasis al cine de carácter comercial, en donde se hace presente la anteriormente nombrada política de género, que posee una fórmula a seguir para hacer las películas y se deja a un lado al director como un autor, teniendo así menos libertad para el desarrollo de su autoría. Es de esta forma que, fuera de las lógicas del cine industrial, la autoría encuentra su espacio y libertad creativa a

80Sanderson, John (editor) “¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica”

Vicerrectorado de Extensión Universitaria Universidad de Alicante, 2005 p.10

81 Costa, Antonio. “Saber ver el cine” (1985) Paidós, Buenos Aires: 2005 p.197

través del cine independiente. En suma a esto, Jean Claude Biette expresa en el libro “¿Qué es un cineasta?” que *“Cineasta será aquel que exprese un punto de vista acerca del mundo y acerca del cine, y que, en el propio acto de hacer una película, cumpla esa doble operación consistente en alimentar una percepción particular de una realidad y, al mismo tiempo, (...) expresarla a partir de una concepción general de la elaboración de una película. En suma el cineasta, en sentido estricto, será el artista del cinematógrafo, y la concepción de arte así invocada es exigente: estética, intelectual y moral a la vez”*⁸².

En complemento a esta idea, Carlos Orellana y Jacqueline Mouesca en “Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días” se refieren a los primeros indicios de un cine de autor al hacer referencia que el realizador Cristian Sanchez *“trabaja únicamente en torno a ideas propias y su principal característica es la búsqueda de un lenguaje personal y el mostrarse como un explorador de nuevas formas del discurso filmico, alérgico a las convenciones del discurso tradicional”*⁸³.

Haciendo referencia a la subjetividad, autoría y el documental como una representación de la realidad, en el libro “La Batalla de Chile: historia de una película” el realizador Patricio Guzmán escribe: *“El cineasta es un testigo que participa; un observador activo que toma posición —un fabricante de significados— y nos entrega una obra personal, un discurso cinematográfico que*

82 Biette, Jean Claude “¿Que es un cineasta?” en Traffic, 18. primavera 1996 p.8

83Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana. “Breve historia del cine chileno: sus orígenes hasta nuestros días. LOM Ediciones, 2010. p.214

*va más lejos que la mirada de un observador neutral*⁸⁴. En este sentido, Guzmán se refiere a que la subjetividad del realizador le atribuye un importante valor expresivo a un documental, nutriéndolo así de una mirada propia y singular, expresando que: *“la mirada da forma a lo que mira”*⁸⁵.

Para efectos de esta investigación, la definición de autoría que se utilizará es la de los autores Bordwell y Thompson que hace referencia a que un autor logra imprimir su personalidad y logra impregnar su huella propia, reflejada a través de una personalidad estilística y temática reconocible que es reconocida en sus películas (en plural) junto a la definición de Jean Claude Biette que se refiere a que un cineasta es aquel que expresa un punto de vista acerca del mundo y el cine, teniendo la capacidad de otorgarle una mirada particular a una película. De la misma forma, se complementarán estas ideas a través de los postulados de Andrew Sarris acerca de que la autoría se puede reconocer a través de: la competencia técnica del autor, un significado interno surgido entre la personalidad, el material y una personalidad reconocible como también de la idea expuesta por Patricio Guzmán acerca de “la mirada da forma a lo que mira” y también que la subjetividad con la autoría tienen relación con la capacidad de observación activa del cineasta y su valor expresivo, que le permiten al realizador nutrir de una mirada propia a un documental.

84 Guzman, P. “La Batalla de Chile: historia de una película”. Catalonia, Providencia; 2020. p.181

85 Ibid. p.181

IV. CAPÍTULO 3: Guion de documental.

Esta sección de la investigación tiene como finalidad establecer los parámetros de investigación que se utilizará para la etapa del desarrollo y el análisis de los documentales “La muerte de Pinochet” (2011), “Surire” (2015) y “Los Reyes” (2018) de los realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff. El guion tiene como objetivo ser el núcleo narrativo principal de un proyecto audiovisual. En el libro “Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental” el autor Daniel Peña Rodríguez propone un acercamiento a la definición de guion de documental, expresando que: *“Un guion para documental es un escrito pensado para reconstruir y luego exhibir, en video y audio, una historia hecha por sus protagonistas en acción”*⁸⁶. Por lo tanto, a través de esta idea se podría expresar que el guion funciona como el motor o el punto de partida de un documental.

En complemento de la idea expresada anteriormente por el autor Daniel Peña Rodríguez, el destacado realizador Patricio Guzmán en el artículo “El guion en el cine documental” expresa que el guion es una parte fundamental en el documental ya que cumple la función de ser la estructura narrativa de éste, señalando que: *“una película documental necesita sin duda la escritura de un guion, con desarrollo y desenlace, con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano. Se trata de un*

⁸⁶ Rodríguez, D. C. (2016). Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. p.63.

*ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario*⁸⁷, haciendo referencia también a los desafíos que tiene el documental en su búsqueda de representar la realidad. Asimismo, Patricio Guzmán destaca la poca importancia e infravaloración que se le otorga a la realización de un guion en el caso del documental, manifestando que *“Mucha gente cree sinceramente que el guion documental en realidad no existe, que es una simple pauta --una escaleta-- una escritura momentánea que se hace “sobre la marcha” y que no tiene ningún valor en sí mismo (...) Pero el guion documental es tan necesario como en el género de ficción*⁸⁸.

Sumado a lo anteriormente mencionado, en el libro “El documental chileno” la autora Jacqueline Mouesca expresa que el guion en el documental *“se somete a las exigencias y límites que impone la naturaleza, y conforme a ello orienta su trabajo por una especie de guion intuitivo, que es lo que va a proporcionar el ritmo de su filme*⁸⁹. Esta idea se refiere a que el realizador del documental está, de cierta forma, a merced de la naturaleza y el entorno que lo rodea para orientar su guion. Por su parte, en el libro “El Guion de Documentales” el autor Carlos Mendoza plantea que *“El guion es el punto de convergencia entre la investigación y la producción del documental; en éste se procesa la información para convertirla en audiovisual*⁹⁰.

87Patricio Guzmán. (1998). El Guion en el Cine Documental. 2020, de Guión, Cine Documental, Patricio Guzmán Sitio web: http://metamentaldoc.com/18_El_Guion_en_el_cine_documental_Patricio_Guzm%E1n.pdf

88 Ibid.

89Mouesca, J. (2005). El documental chileno. Santiago: Ciencias humanas. p. 22.

90 Mendoza, C. (2010). El guion para documentales. México: Universidad Nacional Autónoma de México. p.71.

Por otro lado, en el libro “Guion de documentales: De la preproducción a la posproducción” el autor Sergio Puccini propone un acercamiento a la definición de guion de documental a través de la labor que cumple la herramienta del montaje como principal constructor del guion definitivo, señalando que: *“La actividad de guionización documental se nutre de este esfuerzo de adquisición del control de un universo exterior, de la remodelación de una realidad no siempre cargada de sentido. Guionizar significa recortar, seleccionar y estructurar eventos dentro de un orden que necesariamente encontrará su principio y su final”*⁹¹.

En el caso del autor Daniel Peña Rodríguez en “Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental” éste explora al guion desde el punto de vista del realizador y de cómo éste requiere de un proceso de adaptación en terreno para así captar la realidad que quiere retratar, es decir, de la obtención del material, expresando que: *“El material con el que trabaja el guionista de documental es predominantemente no controlable, pues no lo genera el equipo de producción; los hechos han de ser anticipados y previstos para registrarlos; o bien, si ya ocurrieron y sus registros audiovisuales existen, habrá que buscarlos y obtenerlos”*⁹².

Asimismo, es fundamental hacer hincapié en la importancia del núcleo narrativo

91Puccini, S. (2015). Guion de documentales, De la preproducción a la posproducción. Buenos Aires: La marca editora. p.18.

92 Rodríguez, D. C. (2016). Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. p. 63.

en el guion de documental. En una entrevista realizada por la autora y montajista Coti Donoso en el libro “El otro montaje” la destacada cineasta Maite Alberdi expresa: *“Yo soy una convencida de que hay que tener un guion en el documental. Yo no salgo a filmar sin guion, entonces investigo mucho y tengo una pauta, que es la pauta de lo que voy a grabar y claro, la historia va a cambiar, probablemente, pero los personajes principales no van a cambiar, el tipo de tema y punto de vista que me interesa sobre esos personajes no va a cambiar”*⁹³. Por lo tanto, a pesar de las variaciones que se puedan producir al capturar la realidad en relación a lo que un realizador tenía anteriormente pensado, Alberdi está al tanto de las transformaciones que la historia puede tener y destaca lo importante que es tener un guion al momento de rodar, fijando su investigación en el tema, punto de vista y los personajes.

Por lo tanto, a través de estas ideas entendemos al guion de documental como el núcleo y estructura narrativa esencial de un proyecto que tiene como principales objetivos despejar el camino y trazar una dirección más clara para el momento del rodaje del proyecto. Asimismo, el guion de documental es aquel punto de convergencia entre la investigación y la producción del documental; en donde éste se somete a los límites y las exigencias que la naturaleza impone.

Patricio Guzmán en “El Guion en el Cine Documental” hace énfasis en distintos elementos o características que se deben considerar a la hora de adentrarse en la estructura de un guion en un documental:

93 Donoso, C. (2017). El otro montaje. Santiago: La pollera. p.140

1. La idea.

Se define como el punto de partida de un documental y el elemento que desencadena todo este proceso, proponiendo el relato o el desarrollo potencial de éste.

2. Sinopsis

Este elemento permite concretar la idea y visualizar algunos elementos, teniendo así una importancia decisiva en el desarrollo del guion, contando lo más destacado de la historia.

3. Cinco puntos de partida (o temas iniciales)

Patricio Guzmán agrupa los temas o puntos de partida que emplea con frecuencia el Cine Documental. Entre ellos se encuentran: elegir un personaje, un acontecimiento, una situación concreta, hacer un viaje y volver al punto de partida.

4. La investigación previa

En este apartado, Patricio Guzmán explica que en el proceso de la investigación previa realizador debe llegar a convertirse en un especialista del tema que ha seleccionado, ya sea a través de la lectura, el análisis, estudio, etcétera, destacando que *“mientras más profunda sea la investigación, mayores posibilidades tendrá el realizador para improvisar durante el rodaje y por lo tanto*

*gozará de una mayor libertad creativa cuando llegue el momento*⁹⁴. La investigación, de esta forma, resulta en una segunda versión del guion, más extensa y concreta, siendo éste un guion ideal en donde el realizador escribe lo que anhela encontrar.

5. Localización de los escenarios y los personajes.

Esta fase comienza cuando el realizador ya conoce a todos los personajes y lugares y realiza su primera visita al sitio donde transcurrirán los acontecimientos. Este proceso es clave ya que le permite al realizador ‘respirar’ la realidad. Asimismo, esta etapa es un punto donde la realidad se encarga de confirmar el trabajo escrito anteriormente como también de negarlo y/o transformarlo.

6. Los recursos narrativos

Los recursos narrativos o también conocidos como agentes narrativos son elementos que se utilizan en el guion para así contar la historia. Guzmán separa éstos en tres:

- Los personajes, los sentimientos.

Si bien este es un recurso utilizado en su mayoría por los intérpretes del cine de ficción, en el caso del documental este recurso se encuentra a través de las condiciones espontáneas que viven los personajes reales en la historia. De la

94 Patricio Guzmán. (1998). El Guion en el Cine Documental. 2020, de Guion, Cine Documental, Patricio Guzmán
Sitio web: http://metamentaldoc.com/18_El_Guion_en_el_cine_documental_Patricio_Guzm%E1n.pdf

misma forma, los personajes reales son los principales articuladores de la historia y los agentes narrativos más fundamentales, ya que permiten contar y/o exponer la historia e ideas.

- Elegir los personajes.

Consiste en una ardua búsqueda en donde el realizador tiene la tarea de descubrir y detectar verdaderos personajes que pueda construir cinematográficamente en diferentes dimensiones de su vida, a través de sus monólogos, diálogos, trabajos, silencios, etcétera. Los personajes son los portavoces del guion y forman el cuerpo de la idea central.

Bajo la misma lógica, Patricio Guzmán señala que *“los personajes del cine documental no son pagados. Para tomar algo de ellos hay que previamente convencerlos, persuadirlos. Muy raras veces se construye un personaje con sus imágenes robadas. Aún cuando el director discrepe con alguno, tiene la obligación de respetar su punto de vista. El autor documentalista debe tener una mirada que comparta con ellos. Esta generosidad en ambos sentidos no se da en la ficción. En el cine documental se establece un compromiso ético del autor con sus personajes”*⁹⁵.

- La acción

La acción es una forma de evaluar al personaje, observando y tomando nota de

95Patricio Guzmán. (1998). El Guion en el Cine Documental. 2020, de Guion, Cine Documental, Patricio Guzmán
Sitio web: http://metamentaldoc.com/18_El_Guion_en_el_cine_documental_Patricio_Guzm%E1n.pdf

sus acciones. Los personajes más interesantes no son los que solo recuerdan, sino los que evocan y tienen la capacidad de re-construir y/o re-vivir determinada historia, generando así acciones. Al realizador del documental le interesan los sentimientos y emociones que emanan de los personajes junto a sus acciones.

A diferencia de Guzmán, el autor Daniel Peña Rodríguez propone en “Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental” otro tipo de estructura narrativa y argumental para escribir un guion en documental, que corresponden a: exordio, narración, argumentación y epílogo.

- Exordio

Corresponde al inicio de la pieza documental, en donde se muestra la hipótesis de la que se sustentará la película y presenta los temas que se desarrollarán en ésta. De la misma forma, el exordio tiene como objetivo introducir y adentrar al espectador en la obra.

- Narración

Es la primera parte del desarrollo de la pieza documental en donde el conflicto comienza a desarrollarse y se establece el lenguaje o estilo cinematográfico. Asimismo, en esta etapa ya se han presentado los temas por desarrollar y los personajes de la historia.

- Argumentación

Corresponde a la segunda parte del desarrollo del documental y es la etapa en que los realizadores comienzan a generar su discurso, plantear su punto de vista y respaldar la hipótesis anteriormente planteada en el exordio.

- Epílogo

En el epílogo tanto las intenciones del realizador, las ideas propuestas y la hipótesis concluyen. De la misma forma, el epílogo es el punto en donde los elementos del lenguaje cinematográfico y narrativo convergen hacia el punto de vista propuesto por el realizador y la realidad que buscó representar.

Para efectos de esta investigación, la matriz de análisis que proponemos para hacer la relación con la filmografía de la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff son los mencionados por Patricio Guzmán en el artículo de “El guion en el Cine Documental” que hacen referencia a las etapas de: acontecimientos, localización de los personajes, ambientes y los recursos narrativos de: personajes y sus sentimientos, elegir los personajes y hacer un viaje, ya que el objetivo de esta investigación es reconocer las estrategias de guion y realización de esta dupla y distinguir en qué elementos se diferencian y escapan de esta estructura.

V. DESARROLLO

Metodología.

A partir de ahora, se procederá a analizar las estrategias de guion, planificación, producción y filmación de los documentales “La muerte de Pinochet” “Surire” y “Los Reyes” de la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Conceptualmente, el análisis está organizado de la siguiente manera:

- El primer paso consiste en investigar e identificar las características sobre el proceso de rodaje de cada uno de los tres documentales de la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff para reconocer la libertad (o control) que tienen en sus rodajes junto con sus estrategias de planificación, guion y filmación.
- El segundo paso será identificar las características narrativas de los tres documentales, describir su tipo y estructura narrativa según la organización de Patricio Guzmán y comparar sus metodologías.

Para el primer paso, se levantará información del proceso de planificación, investigación, filmación y rodaje a partir de distintas entrevistas que les hayan realizado a la dupla de documentalistas Bettina Perut e Iván Osnovikoff, la que se complementará también a partir de una entrevista a los directores realizada por el autor.

Para el segundo paso se utilizarán los conceptos presentados en las características narrativas de guion de Patricio Guzman, que corresponden a:

- Acontecimientos
- Personajes
- Lugares
- Hacer un viaje

Estos elementos se pondrán en análisis porque serán estos los que representen, en mayor o menor grado, la similitud y/o diferencias que los realizadores Perut y Osnovikoff tienen en su estructura narrativa en comparación a Patricio Guzmán.

Asimismo, en la presente investigación se presentarán extensos párrafos donde reproducimos las respuestas de Bettina Perut e Iván Osnovikoff para así entender sus estrategias y metodologías en el desarrollo y producción de sus últimos tres documentales.

Sobre los realizadores: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.



Bettina Perut es una periodista, directora de cine, guionista, montajista y productora chilena nacida en Roma, Italia el 25 de Febrero del año 1970. Inició su trabajo en la industria audiovisual como Asistente de Dirección de la serie documental “Visiones” emitida diariamente por Canal 13, que consistía en una muestra de microdocumentales que se transmitían tres veces al día.

Por su parte, Iván Osnovikoff es un antropólogo, director de cine, guionista, montajista y productor nacido en Puerto Montt el año 1966 quien comenzó su trabajo audiovisual como Guionista Asistente de Silvio Caiozzi.

Acerca de cómo ambos se conocieron y comenzaron a trabajar juntos, en una entrevista realizada por la Universidad Diego Portales en el ciclo “Cine Chileno actual: conversaciones con sus protagonistas” a los realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff, Iván expresa: *“Nosotros nos conocimos en parte por casualidad, porque Bettina iba a hacer su tesis sobre Silvio Caiozzi y el cine chileno de los 90 y yo estaba trabajando como Asistente de Guion, entonces, un día, el año 1997 Silvio venía bajando de su auto desde su casa y escuchó en la radio que estaba la polémica por el retorno al boxeo de Martín Vargas y se le ocurrió hacer un documental de seguimiento armando un equipo, donde estaba Bettina, David Bravo y yo (...) Ese mismo día estábamos viajando en bus a Osorno a grabar la primera pelea de Martín Vargas, fue un buen rodaje y, desde ahí, partimos”*⁹⁶.

⁹⁶ Universidad Diego Portales. (22 de Julio de 2020) *Cine chileno actual: conversaciones con sus protagonistas. Sesión: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.* [Vídeo] Youtube. <https://youtu.be/9elgOybq53k?t=407> (minuto 6:47)

Es el trabajo en conjunto de Bettina Perut e Iván Osnovikoff el que los ha establecido como unos de los documentalistas más reconocidos y destacados del país.

Según expresan Ivan Pinto Veas, crítico e investigador de cine en la revista laFuga junto a Marcelo Raffo y Claudio Pereira: *“Desde sus comienzos, la obra documental que viene realizando la dupla Bettina Perut e Iván Osnovikoff ha destacado por el riesgo y la creatividad en sus temas, tratamientos y puntos de vista. Con ocho largometrajes a su haber, su recorrido poético está lleno de puntos de giro y mutaciones que han acompañado las transformaciones tecnológicas y culturales de su época, desafiando las premisas más estables y conservadoras de aquello que se entiende por cine documental”*⁹⁷.

Es así como, según describe Pinto Veas, su obra ha pasado desde un primer registro más relacionado a la dimensión performática de sus personajes como el boxeador Martín Vargas en “Chi-chichichi Le-le-le Martín Vargas de Chile” (2000) y un manager en “El hombre aparte” (2002) hacia una estilización visual que empezó con el largometraje “Welcome to New York” (2006) encontrando un punto de articulación en la exploración ética del campo y su límite en el largometraje “Noticias” (2009), llegando al punto cúlmine en su séptimo documental “Surire” (2015), documental que trata sobre un salar en un altiplano en donde la naturaleza, los humanos, animales y el paisaje son observados desde una mirada

⁹⁷ Pinto Veas, I., Raffo, M. Pereira, C. (2017). Bettina Perut e Iván Osnovikoff, laFuga, 20. [Fecha de consulta: 2020-12-19] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/875>

que combina la materialidad con lo sensorial y en “Los Reyes” (2018) documental que sigue a Fútbol y Chola, dos perros callejeros que viven en el skatepark más antiguo de Santiago; un relato que se centra en lo animal y en su propia forma de existencia con voces fuera de cuadro de adolescentes, cada uno con su historia.

Asimismo, la entrevista “Perut + Osnovikoff, el regreso de la dupla terrible del documental chileno” realizado por Cinemachile describe que las películas de los realizadores *“marcaron un antes y un después en la historia del cine documental chileno, poniendo en crisis el canon tradicional de las formas de registro y las pautas morales y humanistas con las que venía embestido el cine local”*⁹⁸ siendo cineastas de estudio en diversas retrospectivas tanto en ciclos de cine como también estrenan en festivales nacionales e internacionales, tales como: Festival Frontera Sur, BAFICI, FIC Viña del Mar, Festival de Cine Lima Independiente, entre otros.

De la misma forma, la idea propuesta de *“cineastas que marcaron un antes y después en la historia del cine documental”* permite sostenerse haciendo referencia a los importantes premios y reconocimientos que han obtenido nacional e internacionalmente con su filmografía, destacando:

⁹⁸ D, Roberto. (2015) Perut + Osnovikoff, el regreso de dupla terrible del documental chileno. [Fecha de consulta: 2020-09-07] Disponible en: <http://archivo.cinemachile.cl/perut-osnovikoff-el-regreso-de-la-dupla-terrible-del-documental-chileno/>

Con el documental “Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile en el 2000 (que además fue estrenado internacionalmente en el Festival Internacional Visions du Réel en Suiza) recibió los reconocimientos de:

- Premio Santiaguillo al Mejor Documental, Festival Internacional de Cine de Valparaíso, Chile, 2001.
- Mejor Investigación y Mejor Desarrollo Temático, FIDOCS, 2000.

“Un hombre aparte” del año 2001 (que fue estrenado internacionalmente en el International Documentary Film Festival Amsterdam - IDFA , Holanda) recibió:

- Premio Coral al Mejor Documental Experimental, Festival de Cine de La Habana, Cuba, 2002.
- Premio Docúpolis al Mejor Documental, Festival Internacional Documental de Barcelona, España, 2003.
- Premios Altazor a las Artes Nacionales por Mejor Dirección en Cine y al Mejor Aporte Creativo en Cine, 2002.
- Silver Wolf Competition, International Documentary Film Festival Amsterdam IDFA, Holanda, 2002.
- Primera Mención Honrosa, Festival de Cine Documental de Santiago de Chile, 2001.

Con “El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos” del 2004 (que formó parte de la Selección Oficial Politically Incorrect Film Festival en Eslovenia) participó en:

- Frontera Sur 3º Festival Internacional de Cine de No Ficción
- 8º FIDOCS, Festival Internacional de Documentales de Santiago

“Welcome to New York” del año 2006 fue estrenada internacionalmente en el Festival Internacional de Cine de Uruguay. Además, recibió los premios de:

- Mejor Documental Chile, Premio Altazor, 2007.
- Mejor Fotografía, Festival de Cine de Valparaíso 2007.

“Noticias” del año 2009 se estrenó internacionalmente en el International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) en Holanda. Recibió los premios de:

- Mejor documental experimental, Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival, Estonia, 2010.
- Mención especial del jurado, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, 2010. ⁹⁹

Aún así, su filmografía y puntos de vista del documental no ha estado exenta de críticas, cuestionamientos y marginaciones, como el caso que vivieron con su

⁹⁹ Las últimas tres películas de los realizadores serán analizadas individualmente, por lo que se hará la distinción correspondiente en cada capítulo de los reconocimientos recibidos.

película “Noticias” estrenada el año 2009, en donde el investigador Marcelo Morales profundiza: *“Cuando el año pasado “Noticias” fue presentada por sus autores en el Festival de Valdivia, “morboso” fue lo más suave que se oyó al final de una exhibición que también vio como mucha gente se fue de la sala (...) Y no porque efectivamente la película apele al morbo, sino que su propuesta es tan libre de las ataduras formales y éticas más añeja del género documental, como también es descarada en lo que busca mostrar: un tiempo confundido y demacrado, personas fragmentadas, dolidas, muertas (...) cada escena muestra fragmentos, órganos, pies, paisajes desenfocados, sin una voz en off ni una estructura clara del tiempo en que los hechos transcurren. Cuerpos cortados, rostros evitados y largos planos que desafían la estructura aparentemente abarcadora de cómo un noticiario captura un hecho, pero que finalmente es tan somero y veloz que todo se torna anecdótico”¹⁰⁰.*

Similar fue el caso que anteriormente habían vivido con “Un hombre aparte” (2002), en donde, a través de una entrevista realizada por Cinemachile a Bettina Perut e Iván Osnovikoff, ambos expresan: *“En ese entonces se criticó la elección de Ricardo como personaje, y también que la película no fuera un documental de denuncia, o que no tocara el tema social de forma frontal. También criticaron que se le pagara al personaje durante la grabación. Para ellos, nosotros habíamos traspasado un límite al mostrar la miseria de Ricardo. Pero al mostrar esa miseria pudimos poner en evidencia los discursos humanistas sobre el cine que*

¹⁰⁰ Marcelo Morales. (2010). Noticias, de Perut y Osnovikoff. 2020, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff Sitio web: <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/noticias-de-perut-y-osnovikoff/>

imperaban en ese minuto. Yo creo, después de estos años, que esa lectura conservadora era bastante miope, porque nuestra historia no sólo era sobre Ricardo, sino sobre la humanidad en general... nosotros como realizadores también nos identificamos con él, y sólo los paternalistas o los que se creen moralmente superiores no lograron empatizar con la historia”¹⁰¹.

Asimismo, los cineastas cuestionaban los límites y la polaridad establecida entre lo que sí se podía mostrar en la ficción y no en un documental bajo principios o valores éticos, explicando que: *“Con nuestra primera película accedimos a la comunidad cinematográfica (el medio) y también a una especie de polaridad entre el cine de ficción y de no ficción, en donde, en la no ficción habían muchas cosas que no se podía hacer a diferencia del cine de ficción (...) Para nosotros era raro porque la no ficción es un soporte y género artístico, nos chocaba mucho la contundencia racional de esa distinción. A nosotros nos interesaba era hacer cine en la realidad corriente porque tiene muchos lados que nos gustan: desde el riesgo, las dificultades artísticas-técnicas, era algo que nos apasionaba, hacer cine en la realidad, mientras ocurre. Además de la liviandad económica y técnica, donde lo que se valora son otras cosas. Nosotros no veíamos por qué en el cine de no ficción tenía que estar tan identificado con ciertas temáticas, éticas y ciertas formas de hacerlo. De alguna manera, “Un hombre aparte” tenía mucho que ver con eso, con nuestra identidad artística y decir lo que nosotros pensamos del cine de no ficción, un gesto de libertad. Para nosotros esto es hacer cine de no ficción.*

¹⁰¹ D, Roberto. (2015) Perut + Osnovikoff, el regreso de dupla terrible del documental chileno. [Fecha de consulta: 2020-09-07] Disponible en: <http://archivo.cinemachile.cl/perut-osnovikoff-el-regreso-de-la-dupla-terrible-del-documental-chileno/>

En ese sentido, muchas veces la gente leía esta película como una transgresión de límites pero nosotros lo veíamos como el uso de posibilidades. ¿Por qué en una película de ficción se puede mostrar un cadáver y en la no ficción no? ¿Por qué en la ficción se puede mostrar una vida miserable y en una película de no ficción eso es atentar contra la dignidad del personaje? Tiene que ver con eso, tomarse las libertades”¹⁰².

Por otro lado, la dupla de realizadores reconoce como motor de partida de sus documentales la aparición de un elemento plástico que les permita realizar una indagación y que los motive a seguir descubriendo. En una entrevista realizada por el Festival Frontera Sur titulada ““Límites, materialidades y experiencias en el documental” realizada en el contexto de retrospectiva de su cinematografía, Bettina explica: *“el motor de partida de nuestras películas aparece cuando existe un elemento plástico, de indagación, que nos permite hacer un descubrimiento de indagación a partir de distintos planos, distintos lentes, distintas ópticas (...) eso mismo era muy importante, un elemento estético que posibilite, incentive y que da el “vamos” para empezar una película así como en los cuerpos muertos de “Noticias” que se convirtieron en una belleza: elemento exploratorio. En “Welcome” nosotros al no poder introducirnos en situaciones muy habladas producto al idioma, empezamos a ver que distintas partes del cuerpo tenían mucha expresión, como las manos, ojos, bocas, la fragmentación de los cuerpos, de los objetos (...) Había otra forma de expresión que no eran las comunes y*

¹⁰² Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción [festivalfronterasur] (2020, Septiembre, 8) “Límites, materialidades y experiencias en el documental” [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138>. (Minuto 24:11)

corrientes, no era el plano medio, el primer plano, el cuerpo entero. Empezamos esta búsqueda cinematográfica y plástica que sigue hasta el día de hoy y definitivamente es un motor (...) Descubrir algo que podamos plásticamente trabajarlo. Lo que si ha cambiado sustancialmente y que es un motor para nosotros en este minuto es que la imagen sea más discursiva, la preponderancia de la imagen en las películas nuestras. A partir de "Welcome to New York" por la dificultad que nosotros teníamos por no manejar bien el inglés, nos vimos en la obligación de salir a la calle a observar, la que nos obligó a ver distintos ángulos, puntos de vistas para narrar y para nuestro registro cinematográfico. Desde esta película empieza una búsqueda cinematográfica en cuanto al registro, la visualidad que permanece y se intensifica a lo largo de todas nuestras películas. Del punto de vista, del registro, en que tratamos que la imagen tenga una importante preponderancia, que no la tenía en "El astuto mono Pinochet" "Un hombre aparte" "Martín Vargas". Ahí si que hay un elemento radical en nuestra línea. Hay una búsqueda estética y cinematográfica por lo estético que nos cambia y nos hace peculiar en nuestra obra. La imagen como discurso, sacar el habla"¹⁰³.

Además, ambos cineastas explican que esta indagación o investigación del mundo está ligada completamente con la importancia que tienen las herramientas cinematográficas y su registro. De la misma forma, señalan que para ellos el proceso de investigación se da en el rodaje. Sobre esto, Iván Osnovikoff explica:

¹⁰³ Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción [festivalfronterasur] (2020, Septiembre, 8) "Límites, materialidades y experiencias en el documental" [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138> (minuto 19:18)

“La gracia de las herramientas cinematográficas es que son herramientas de investigación del mundo. Para que el mundo se nos revele de otra forma. Tiene que ver con eso: para nosotros el rodaje es una investigación, no es la ilustración de una idea preconcebida. Nos gusta que la realidad nos sorprenda y parte de esa sorpresa tiene que ver con cómo usar las herramientas de registro de manera creativa y autoexigente. De enfrentarnos a estos desafíos estéticos y, en ese cruce, aparecen las cosas”¹⁰⁴.

De la misma forma, en la instancia realizada por el Festival Frontera Sur se planteó una interesante interrogante: ¿Cómo es el proceso de investigación de sus documentales?

Sobre esto, Iván Osnovikoff explicó que *“para nosotros la investigación es el rodaje. Esa es la investigación que nos interesa, el momento en el que nosotros nos abrimos a la realidad para que la realidad nos diga a donde ir. Eso es el rodaje”¹⁰⁵.*

Bettina Perut acompaña esta idea, explicando que: *“no hay una investigación previa así sentados en una mesa diciendo “Bueno qué vamos a hacer, cuáles son nuestros personajes”. Lo he dicho varias veces, cada película es una experimentación para nosotros, con toda la práctica que nosotros tenemos*

¹⁰⁴ Ibid. (minuto 41:14)

¹⁰⁵ Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción [festivalfronterasur] (2020, Septiembre, 8) “Límites, materialidades y experiencias en el documental” [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138>. (Minuto: 1:12:28)

saltamos al vacío. Ahora teníamos la idea de una película que íbamos a empezar en Marzo, teníamos una locación, título, un tema, un financiamiento y ahora empezamos a hacer otra película que la verdad no tenemos idea de qué es. Estamos probando con distintos lentes, probando materialidades, descubriendo formas plásticas. (...) No tenemos una investigación previa propiamente tal como a través de un semi-guion. Hay una línea, pensamientos de indagar sobre esto o esto otro. La verdadera investigación es en el rodaje mismo donde se establecen los personajes que existen, la relación entre ellos. Entonces no hay un estudio previo, acabado o una investigación, búsqueda bibliográfica ni nada por el estilo, o sea es como un arrojó al vacío. No sabemos cómo va a ser la película ni como se va a contar”¹⁰⁶.

Finalmente Iván expresa que “en el fondo no es como que hagamos una investigación sociológica o periodística muy profunda sobre un tema, si no que hay algo que nos interesa (...) A nosotros nos hizo mucho sentido hace muchos años cuando leímos una entrevista de Frederick Wiseman donde él decía que para él la investigación eran tres días. Uno: ir a visitar el lugar donde él hacía sus películas y después no volvía a ir hasta que se iniciara el rodaje porque si seguía yendo iban a pasar cosas que él se iba a perder porque no estaba filmando. A él le bastaban tres días. Eso nos hizo mucho sentido. Nuestra investigación tiene que ver más con el proceso de la producción ejecutiva, hacemos una investigación que nos permita armar un buen dossier que nos asegure el financiamiento y que nos instale en una situación de rodaje. Nuestra investigación

¹⁰⁶ Ibid. (Minuto: 1:12:55)

*previa tiene que ver con el desarrollo del proyecto que nos permite instalarnos en una situación de rodaje que da inicio a la verdadera investigación que es el rodaje mismo*¹⁰⁷.

Sobre sus estrategias:

Guion

En una entrevista realizada por el autor a los directores Bettina Perut e Iván Osnovikoff acerca del guion en sus documentales, Bettina expresó que *“tenemos una idea inicial, una base. De hecho, nosotros tenemos que hacer algunos guiones para concursar en fondos y obtener recursos, pero este no es el guion que nosotros ocupamos para nuestro trabajo. Nosotros nos ejercitamos haciendo guiones para los procesos concursables*¹⁰⁸.

Sumándose a esta idea, también explicó que *“no es un guion que nosotros usemos en terreno. Nosotros tenemos una idea base, un esqueleto y empezamos el trabajo en terreno y con esa idea inicial vamos buscando qué cosas están ocurriendo ahí: sí hay personajes, quiénes son, qué relaciones tienen entre sí, que*

¹⁰⁷ Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción [festivalfronterasur] (2020, Septiembre, 8) “Límites, materialidades y experiencias en el documental” [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138>. (Minuto 1:16:08)

¹⁰⁸ Entrevista realizada por el autor. Lunes 18 de Enero de 2021.

otras cosas interesantes tienen en sus vidas, qué relaciones circulan por el entorno y empezamos las grabaciones o la construcción de nuestra película documental está principalmente hecha en el rodaje. Nosotros ya conocimos a los personajes, las relaciones entre ellos, los distintos hechos, ahí empezamos a grabar y la misma dinámica que hay entre ellos es lo que vamos siguiendo y lo que nos va nutriendo de ideas para seguir haciendo. En el rodaje es donde construimos (y después en el montaje donde uno va conociendo las distintas cosas que hay) Ese es nuestro proceso, no a través de un guion”¹⁰⁹.

En complemento, Iván Osnovikoff expresa que *“en el fondo, los guiones que escribimos los escribimos para la etapa de desarrollo y así permitimos generar el financiamiento que nos instale en el lugar de rodaje. La película final se construye en base al material concreto que surge de ese rodaje y que nosotros sentimos que vale la pena (...) La gracia de los guiones para nosotros es que nos permite intencionar con mucha libertad porque uno es el que conoce el lugar y no la gente que está leyendo el texto. Como el mundo del financiamiento cinematográfico está muy dominado por la corrección política, el buenismo, rentabilidad social, etc y los evaluadores son por lo general gente que busca de cierta forma “ayudar a los débiles” también uno a través de los guiones puede hacerle el quite a eso (...) Para nosotros los guiones cumplen varias funciones: una en la etapa de desarrollo, también un juego con este lidiar con la burocracia cultural pero también uno también empieza a cultivar ciertas ideas, porque un guion uno lo escribe después de un primer acercamiento a la realidad que te interesa, ya tienes*

¹⁰⁹ Ibid.

imágenes, ya tienes cosas que vas utilizando en la construcción y al mismo tiempo las modificas con el objetivo de buscar financiamiento. También al final uno no tiene ningún compromiso con el guion. Cuando empezaste a grabar lo que manda es el proceso del registro (...) Raya para la suma, la manera de relacionar guion - registro - obra final no es una diferencia que tenga que ver con documental y ficción sino que son diferencias metodológicas que circulan entre uno y otro campo. Para nosotros siempre lo que tiene que mandar es el material, el material cinematográfico. Esto es cine y lo que tiene que mandar es el registro y eso es lo que a nosotros nos interesa: cuando revisemos el material nos afecte, conmueva o importe. No que se ajuste o no al guion. El guion es secundario, es un paso en el proceso creativo pero en ningún caso es lo más importante”¹¹⁰.

Es así como entendemos que para la dupla de realizadores el guion cumple varias funciones: por un lado no se usa en terreno, sino que su importancia radica principalmente en la posibilidad que este tiene de lograr conseguirles obtener financiamiento y recursos que les permitan situarse en el rodaje. Ligado con la idea de conseguir financiamiento, se desprende también que el valor del guion tiene para ellos es que les permite intencionar sus historias con mucha libertad, ya que ellos conocen el lugar (y no la gente que está leyendo el texto que evalúa los fondos).

Para Iván y Bettina lo que manda es el proceso de registro, es decir, el rodaje. Con una idea base y un “esqueleto de guion” los realizadores se aventuran a

¹¹⁰ Ibid.

empezar el trabajo en terreno y, a partir de ahí, descubrir a los personajes, quiénes son, sus situaciones, las relaciones que circulan en el entorno y desde ahí, conociendo eso, comienzan a grabar. En el rodaje es donde los realizadores construyen y articulan sus historias y narraciones. Ese es su proceso. El guion es secundario, es un paso en su proceso creativo.

Grado de libertad o intervención de la realidad en sus películas.

A partir de la misma entrevista que el autor le realizó a la dupla de realizadores, Bettina e Iván se refirieron sobre el grado de libertad e intervención de la realidad en sus documentales. Sobre esto, Bettina expresó que *“siempre estamos interviniendo en las grabaciones de manera directa. Ahí se produce una mezcla porque obviamente tú como documentalista pones la cámara y esperas que las cosas sucedan, está ahí en un proceso de búsqueda y muchas veces suceden cosas azarosas de las que tienes que tener las capacidades y el manejo de no perderlas porque no se vuelven a repetir. Tienes que tener un equipo preparado y super conversado en donde está situada la cámara. Tienes que esperar, es un proceso de mucha paciencia y todo, pero tú estás interviniendo a la vez, permanentemente, cuando pones a dos personas hablando entre sí. Uno arma situaciones, hay que armarlas bien para que no parezcan puestas en escenas malas, pero estás interviniendo. Cuando hay una conversación interesante tú hablas con los personajes”¹¹¹.*

¹¹¹ Ibid.

De la mano con esta idea, Iván indica que *“son como dos polos. Por un lado, registrar lo que está ocurriendo sin intervención y por otro lado, generar dispositivos que no tienen que ver con que lean textos que uno escribió (...) Son juegos que uno hace, en donde la mayoría de estos no resultan y de repente sí. Son técnicas de generación de acciones que uno va aplicando a medida que va circulando por el rodaje”*¹¹².

Finalmente, Bettina cuenta que esta intervención ocurre *“por sobre todo en los diálogos, en donde uno tiende a pedir que digan varias veces la misma historia pero de distinta forma para seleccionarlo de mejor forma y enriquecer también la misma historia, porque a veces la cuentan muy lineal. Entonces, para profundizar, uno tiene que intervenir hartito para que la historia vaya adquiriendo varias aristas y que se vaya enriqueciendo el texto. Los dispositivos son súper importantes, uno siempre está interviniendo. También uno a veces interviene para que suceda lo azaroso, es una contradicción pero también es una suerte de intervención para que lo azaroso pueda suceder. No es verdad que los documentalistas están esperando en la nada que sucedan cosas. Uno busca que pasen cosas”*¹¹³.

Por lo tanto, comprendemos a través de lo señalado que los realizadores Perut y Osnovikoff están en una constante intervención de la realidad con lo que ellos denominan “dispositivos” que hacen referencia a técnicas de generación de acciones que los realizadores aplican mientras transcurre el rodaje. Junto con

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

esto, los directores indican que, por sobre todo, la intervención ocurre en los diálogos, en donde, por ejemplo, les piden a los personajes que cuenten varias veces la misma historia para que ésta se vaya enriqueciendo y dimensionando. Aún así, los documentalistas señalan que ocurre una especie de mezcla porque como directores ellos también esperan poner la cámara y esperar que sucedan cosas de manera azarosa (y que ese también es un proceso de búsqueda) pero que también están permanentemente intentando generar acciones.

Cómo se relacionan y establecen confianza con sus personajes.

Según explican los realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff, la relación y el establecer confianza con los que serán los personajes de sus documentales “es el trabajo de un director. Lograr que el mundo que uno registra se abra a ese registro (...) Es uno de los primeros talentos que hay que desarrollar, la capacidad de seducir al mundo en el que uno va a trabajar para que se deje registrar. Es un trabajo complejo. Lograr que los mundos que a nosotros nos interesan se dejen registrar. Es una parte importantísima. Ya tenemos experiencia, más de veinte años haciéndolo. Hay casos en que la cosa se cierra y se cierra, por diferentes motivos y hay que ir buscándole el lado para que vuelva a abrirse”¹¹⁴.

En complemento, Bettina expresa que “también hay personajes que son más accesibles que otros y que es mucho más fácil ganarse la confianza y es mucho

¹¹⁴ Ibid.

*menos tiempo entonces es distinto el abordaje por cada personaje, distinto lo que sucede en cada película.*¹¹⁵

De esta forma, comprendemos que el establecer relaciones y confianza con sus personajes es un elemento clave en el proceso de filmación de la dupla de realizadores Perut y Osnovikoff. Asimismo, también es importante recalcar que la capacidad de seducir al mundo en el que uno va a trabajar es uno de los primeros talentos o capacidades que uno debe desarrollar como director, ya que permite que los mundos que a ellos les interesan se abran para dejar registrarse.

Cabe destacar además, que la dupla de realizadores no tiene un abordaje en particular que funcione para todos los personajes, sino que también destacan que es distinto para cada persona, ya que hay unos que son más accesibles que otros (en el sentido de que es más fácil ganarse su confianza y esto les requiere menos tiempo) como también existen personajes que son más cerrados y de los que se requiere más tiempo para que abran su mundo.

Su búsqueda estética e interés por explorar otras dimensionalidades del ser humano y los seres vivos.

Acerca de esta idea, en la entrevista realizada por el autor, ambos realizadores señalan que esta búsqueda nace de la realidad. Junto con esto, Bettina

¹¹⁵ Ibid.

profundiza que *“para nosotros siempre ha sido primordial una búsqueda estética en lo que estamos haciendo. Un verdadero registro cinematográfico. En una película que hicimos antes, “Welcome to New York” empezamos a fijarnos en distintas partes del cuerpo, vivíamos en Nueva York y no sabíamos hablar inglés ni nos integramos bien a la ciudad, por lo que nos quedó salir a observar a fuera, a la calle. Entonces, esa misma observación nos motivó y obligó a buscar otros elementos en el cuerpo que fueran significativos y que hablaran por sí solos. Que no fueran los típicos primeros planos, plano medio, plano general. Descubrimos gente durmiendo, descubrimos los ojos, labios, arrugas y fuimos segmentando los sujetos y objetos de la película. Por partes del cuerpo descubrimos la importancia de hacer primerísimos primeros planos, cómo fotografiaban bien los pies, las manos. Desde ahí en adelante nos pusimos súper rígidos en relación a utilizar siempre el plano fijo y buscar elementos visuales no solo en los cuerpos humanos sino también en otros elementos de la realidad que hablaran por sí solos, tratando de quitar también el habla de nuestras películas, el lenguaje oral (...) Descubrimos cosas super significativas y que tienen que ver con una forma expresiva y una forma que nos ayuda en la narración de lo que queremos decir, entonces, por ahí empieza todo y hemos seguido profundizando hasta el día de hoy”¹¹⁶.*

Sumado a esto, Iván explica que *“Es búsqueda. Como en Nueva York no teníamos el dominio del territorio tuvimos que buscar formas expresivas que nos hicieran sentido y esa experiencia posibilitó esa búsqueda que se extiende hasta hoy. Pero también tiene relación con enriquecer la realidad. Hay una especie de*

¹¹⁶ Ibid.

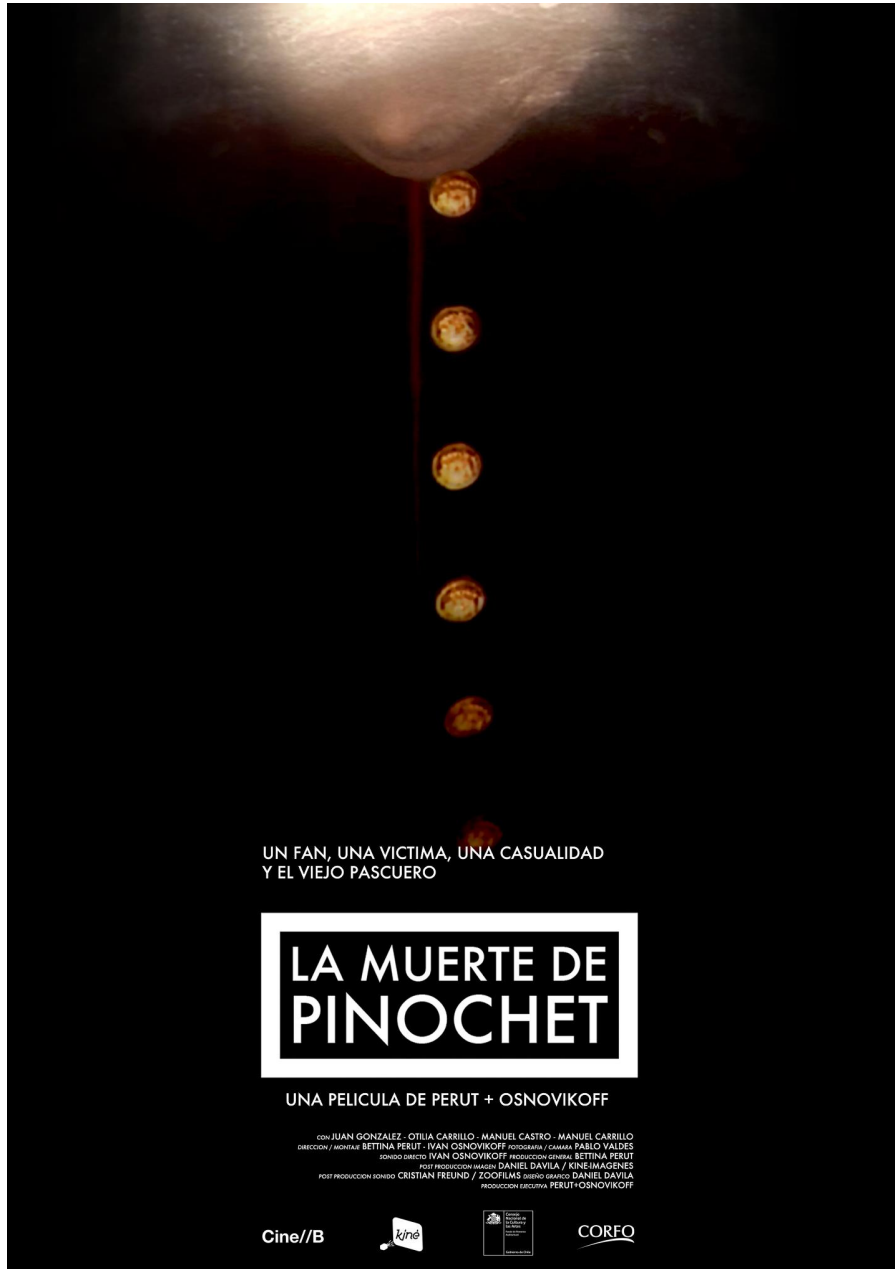
deformación que tiende a predominar en lo audiovisual que es darle demasiada importancia al diálogo y a los que protagonizan ese diálogo: personas, caras bonitas en primeros planos. De alguna manera, esa predominancia de lo hablado y lo humano nos tiene aburrido. Vemos películas y sentimos que es una historia humana tras otra. Lo que nos mueve y motiva es a romper con eso. El punto de partida está donde dice Bettina, pero también con ver películas que si nos interesan. Nos dimos cuenta que con trabajo uno puede construir obras audiovisuales donde participan todas las cosas que componen la realidad. Y la realidad no solo está compuesta por gente que habla, está compuesta por los espacios que habitamos, las cosas que habitan ese mismo espacio (desde animales hasta las mismas obras que se crean y circulan en el espacio) Tiene que ver con un interés de enriquecer la realidad, y la realidad no se enriquece solamente recurriendo a los humanos y su conflicto, sino que también dándonos cuenta que somos también en gran medida resultado de la influencia que ejercen sobre nosotros las cosas con las que nosotros cohabitamos. Por eso nos gusta hacer películas que comienzan de un modo y terminan de otro, porque esa es nuestra experiencia. Nuestra manera de ver el mundo tiene que ver con incorporar nuevas cosas y poner al humano en su lugar, no ponerlo siempre al centro. Ser justos con la experiencia y darle espacio a las otras cosas con las que cohabitamos y que tienen mucha más importancia de la que le asigna una película de ficción”¹¹⁷.

¹¹⁷ Ibid.

Comprendemos de esta forma que el documental “Welcome to New York” marcó y profundizó un antes y después en el lenguaje cinematográfico de los realizadores. La dificultad del lenguaje y no conocer el lugar motivó a los documentalistas a buscar nuevas formas de comunicar y de decir cosas, dejando de lado el habla. ¿Y cómo lograron encontrar estas nuevas maneras de comunicarse? A través de la observación. La observación les permitió encontrar otros elementos en el cuerpo que fueran significativos y que hablaran por sí solos.

Otro elemento importante a tener en consideración es que para los realizadores la realidad no sólo está compuesta por los humanos, sino también por todo lo que compone el espacio (es decir, animales, objetos, flora, insectos, entre otras cosas). Los cineastas consideran que el tener en cuenta estos elementos permiten enriquecer aún más la realidad, es decir, incorporar nuevas cosas y dejar de hacer que el ser humano sea el centro de todo, ya que consideran que hay una especie de deformación que tiende a predominar en lo audiovisual que es darle demasiada importancia al diálogo y a los que protagonizan ese diálogo: personas, caras bonitas en primeros planos. De alguna manera, esa predominancia de lo hablado y lo humano, según expresan ellos, los tiene aburridos. Lo que los mueve y motiva en su búsqueda cinematográfica es romper con eso.

a) LA MUERTE DE PINOCHET (2011)



Ficha Técnica.

Película: La Muerte de Pinochet.

Dirección: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Año de Producción: 2011.

Duración: 67 minutos.

País: Chile.

Fotografía: Pablo Valdés.

Producción ejecutiva: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Producción general: Bettina Perut.

Sonido Directo: Iván Osnovikoff.

Montaje: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Post-Producción Imagen: Daniel Dávila (Kiné-Imágenes)

Post-Producción Sonido: Cristián Freund (ZooFilms)

Fondos: Fondo de Fomento Audiovisual (Chile), CORFO (Chile)

Casa Productora: Perut + Osnovikoff.

Con la participación de: Juan González, Otilia Carrillo, Manuel Castro y Manuel Carrillo.

Premios

Mejor largometraje nacional, Festival CINE//B_4, Chile. Año 2011.

Mención especial (Premio Especial del Jurado) en la competencia de cine chileno de la séptima versión del Festival Internacional de Cine de Santiago (o SANFIC) llevado a cabo el año 2011.

Sobre la película:

“La muerte de Pinochet” es un documental realizado por la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff estrenado en el año 2011, siendo este su sexto documental realizado juntos de un total de ocho.

Este documental fue realizado durante el año 2011 con la colaboración del Fondo de Fomento Audiovisual y la CORFO y tuvo, según un estudio realizado por la “Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile”¹¹⁸, una audiencia de 415 espectadores, estando en cartelera por un periodo de dos semanas. Por otro lado, el documental fue exhibido internacionalmente en festivales como: BAFICI, São Paulo (Mostra Internacional de Cinema) , Varsovia, Helsinki (Lens Politica Film Festival) Gijón (Festival de Cine de Gijón) y también en ciudades como Madrid,

¹¹⁸ Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G (CAEM). (2019). El cine en Chile en el 2011. 2020, de estrenos, audiencias Sitio web: <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales>

Nueva York y fue parte de numerosos ciclos de cine en el país, como en la Escuela de Cine de Chile, el Cine Club La Mosca, Cine Club de la Universidad Austral de Chile, la Biblioteca Regional de Antofagasta (Ciclo de cine: Memoria y DD.HH) y en Punta Arenas. Además, fue parte de FEMCINE y el Festival de Cine B (Festival CINE//B_4).

En cuanto a crítica internacional se refiere, Michael Vasquez del sitio de noticias “The Huffington Post” describió a “La Muerte de Pinochet” en el 2011 como *“una película en donde los directores hacen visualmente literal la noción de vox pops (vox populi) creando una poesía simple y contundente de detalles visuales reveladores: se habla de derechos constitucionales a través de una boca a la que le faltan la mayoría de sus dientes, virtualmente desdentada, que alberga sólo unos pocos muñones terminales podridos; una boca espumosa de un partidario de Pinochet que sale a la calle en una contramanifestación; las huellas de lápiz labial de color rojo chillón que se pasaron por alto en los dientes de una lealista de la Pequeña burguesía de Pinochet (ajena a la mancha roja) cuyo permiso de pequeño negocio concedido por el mecenazgo está caducando y al que se le ha negado el permiso de renovación, recordándome en sus declaraciones de lealtad a Pinochet y sus súplicas a Cristo, cómo el patriotismo y la oración son el último refugio de los sinvergüenzas; la boca barbuda de un viejo soldado de izquierda frustrado que había tomado una decisión fatídica en un momento crucial de su*

*pasado como soldado cuando se enfrentó a la oportunidad de intervenir y/o morir por sus principios*¹¹⁹.

Por otra parte, en un artículo realizado por Slant Magazine en el contexto del “São Paulo International Film Festival 2011” el crítico Aaron Cutler describió a la película como: *“una película con un tono de libertad surrealista, sarcástico y cómico, y se registra mejor con un viejo rebelde intratable. El gordo barbudo de pelo largo nunca había sido tan feliz como el día que supo que Pinochet había muerto, y para celebrarlo sale a la calle con un traje de Santa Claus de color rojo brillante. Nadie puede oprimirlo ahora, dice; la muerte de Pinochet lo ha liberado para vivir la vida que quiere. “Ya no están golpeando a un ciudadano chileno. Ya no están golpeando a un sudamericano. Están golpeando a un personaje de fama mundial. Pero incluso si el dictador está muerto, la película sugiere que la dictadura no lo está. Una de las tomas más sorprendentes de La Muerte de Pinochet ocurre en el velorio del general. Vemos el cuerpo en el lado izquierdo del cuadro, con sombras sobre sus ojos. A medida que la gente se acerca a él por el lado derecho, sus cabezas parcialmente cortadas, las sombras se extienden; con cada luto que pasa, se alargan un poco más. La cabeza y las manos del cadáver desaparecen completamente dentro de un profundo charco de sombras, aunque sus ropas siguen apareciendo claramente. El hombre se ha ido. Su traje permanece*¹²⁰.

¹¹⁹ The Huffington Post. (2011). On Lincoln Center’s Latinbeat: The Death of Pinochet. 2020, de La Muerte de Pinochet Sitio web: https://www.huffpost.com/entry/on-lincoln-centers-latinb_b_924815. Traducción del autor.

¹²⁰ Slant Magazine. (2011). São Paulo International Film Festival 2011: The Death of Pinochet & Che, a New Man. 2020, de La Muerte de Pinochet Sitio web: <https://www.slantmagazine.com/film/sao-paulo-international-film-festival-2011-the-death-of-pinochet-and-che-a-new-man/#more-24347>. Traducción del autor.

En el ámbito nacional, Pablo Marín en una crítica realizada en el diario “La Tercera” describe a la película como *“un filme que destaca también por la cuidada puesta en escena, que incorpora imágenes de alto impacto al patrimonio fílmico chileno. Un ex militar, una quiosquera agradecida de Lucía Hiriart, un ex conscripto que dice haber visto a Allende el “11” y un cuidador de autos alcohólico. Todos salen a la calle, en ánimo fúnebre o de carnaval, el 10 de diciembre de 2006. La cámara los muestra más allá del primer plano: en las arrugas, en las imperfecciones del rostro, en los detalles de la dentadura. Con ello se obtiene un registro que raya en el freak show y que en efecto exhibe un Chile surreal.”*¹²¹ Finalmente, el crítico e investigador Álvaro García define a la película como una cinta que *“muestra discursos constitutivos de nuestro pasado que va dejando de ser reciente, que se esconden en el presente y asoman episódicamente. La reflexión política queda suspendida en el documento de una visión, en un plano donde un cuerpo se desvanece y en otro donde la cámara pierde al personaje para explorar el espacio del bar, ahí donde el humo se confunde con la vastedad del universo”*¹²².

El 4 de Agosto del año 2012 “La muerte de Pinochet” fue exhibida por primera vez en la televisión abierta por el canal “La Red”, formando parte del ciclo *“Nuevas Voces del Documental Chileno”*¹²³. De la misma forma, el documental ha sido

¹²¹ La Tercera. (2011). Crítica de cine: La muerte de Pinochet. 2020, de La muerte de Pinochet Sitio web: <https://www.latercera.com/noticia/critica-de-cine-la-muerte-de-pinochet/>

¹²² García M., Á. (2012). La muerte de Pinochet, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2020-12-27] Disponible en: <http://lafuga.cl/la-muerte-de-pinochet/493>

¹²³ Inédito estreno de documentales chilenos en La Red. La Nación. 4 de agosto de 2012. Consultado el 17 de agosto de 2012.

parte de la programación de los “Jueves de Cine Chileno” realizada por CinemaChile como también de la primera retrospectiva del cine chileno realizada en el Festival “Frontera Sur” llamado “Foco Bettina Perut + Iván Osnovikoff” y del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar el año 2016 bajo el nombre de “Foco de Autor”.

Argumento

La cinta muestra secuencias filmadas el 10 de Diciembre de 2006, fecha en la que el dictador Augusto Pinochet muere sorpresivamente en el Hospital Militar de Santiago. Su fallecimiento hace resurgir por 24 horas las divisiones políticas que marcaron con muerte y violencia la historia reciente del país. Mediante material original y los testimonios de cuatro personajes que vivieron a fondo esta jornada de profundos contrastes y matices surrealistas (Juan González, Otilia Carrillo, Manuel Castro y Manuel Carrillo) el film relata el cierre de un capítulo clave en la historia de Chile.¹²⁴

“La Muerte de Pinochet” es un documental que se divide en el relato y la vivencia de la muerte del dictador Augusto Pinochet por parte de cuatro personajes: el primero es Juan González, un hombre de avanzada edad y de apariencia acomodada que vive una existencia en torno a la figura idealizada de lo que él llamaba “mi general”, Otilia Carrillo, una vendedora de flores de papel en la Plaza

¹²⁴ Perutosnovikoff. Films. Sinopsis. <http://perutosnovikoff.com/portfolios/la-muerte-de-pinochet/>

de Armas y ferviente seguidora de Pinochet que, por una parte, agradece la presencia de Pinochet en el Gobierno ya que permitió que sus hijos “pudiesen ser ingenieros y no artistas” y que, por otra, culpa a los gobiernos democráticos por la pérdida y desaparición de su kiosko expresando que si Pinochet estuviera vivo no ocurrirían tales eventos de infortunio.

Por otro lado, está Manuel Castro, un alcohólico cuidador de autos de una situación marginal que pasa sus días en una oscura cantina bebiendo vino y fumando cigarrillos que el día de la muerte de Pinochet apareció en Plaza Italia completamente ebrio para celebrar y también Manuel Carrillo, un viejo militante socialista que recuerda su papel como testigo de la muerte de Salvador Allende en el Golpe de Estado al estar realizando su servicio militar y que marcha vestido del Viejo Pascuero con la motivación de convertirse en una imagen de lucha.

Entre el relato y las diversas miradas de estos cuatro personajes el documental construye una crónica sobre los acontecimientos ocurridos durante la fecha y las contradictorias celebraciones acontecidas tanto en Plaza Italia (en donde las personas celebran la muerte de Pinochet pero, a la vez, se molestan porque sienten que debió haber sido asesinado y no haberse muerto en un hospital) mientras que, por otro lado, los fervientes partidarios de Pinochet lloran porque ya no tienen a la figura idealizada de alguien que justificaba los crímenes y las desapariciones.

De esta forma, la película se desarrolla a través de imágenes del funeral de Pinochet, las largas filas para poder despedirlo y los vitoreos despidiendo a quien consideran un mártir de la patria, las celebraciones en Plaza Italia por su muerte, viendo a los personajes revivir y reencarnar sus propias historias y vivencias.

A través de un lenguaje cinematográfico compuesto primordialmente por planos generales estáticos y primerísimos planos que encuadran la boca de los personajes modulando mientras los personajes se encuentran inmóviles y su voz se escucha en off, la dupla de realizadores Perut - Osnovikoff establecen un claro estilo y tendencia cinematográficos con una puesta en escena que consiste en la fugaz recapitulación de los hechos vividos durante la muerte de Pinochet, manifestando, finalmente, las consecuencias de una época en donde la historia es *“caótica y llena de palabras vacías, así como también de personas extraviadas e ilusas”*¹²⁵.

Sobre sus estrategias.

En un artículo llamado “La Muerte de Pinochet y el Chile perdido” realizado por el investigador Marcelo Morales en Cinechile a la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff explica que *“el origen del nuevo documental de Perut y Osnovikoff surgió mientras realizaban Noticias. La repentina muerte del dictador*

¹²⁵ Marcelo Morales. (2011). La Muerte de Pinochet y el Chile perdido. 2020, de La Muerte de Pinochet, Bettina Perut e Iván Osnovikoff Sitio web: <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-muerte-de-pinochet-y-el-chile-perdido/>

Pinochet el 10 de diciembre de 2006 formaría parte del collage conceptual que fue este documental, uno que formidablemente busca reinstalar temas como la muerte y el dolor con escenas fragmentadas y a la vez profundamente descaradas. Pero lo que grabaron de las primeras horas de la muerte de Pinochet daba para más, pensaron, y lo convirtieron en el presente documental que ya por su título crea un obvio interés”¹²⁶.

Junto con esto, a través de una entrevista realizada por el autor a los realizadores Perut y Osnovikoff, los cineastas expresaron que *“La muerte de Pinochet no fue planificada porque el material principal de la película es el registro directo del antes y después de la muerte fue material grabado para una película anterior llamada “Noticias” y no fue utilizada porque la figura de Pinochet se tragaba la película y la desequilibraba, seguía otros códigos. Decidimos dejarlo guardado y próximo al estreno de Noticias decidimos usar ese material en una película sobre la muerte de Pinochet porque no había en ninguna producción profesional que abordara ese contexto y ahí decidimos comenzar a desarrollar el proyecto. Fue hecho en base a un material grabado que fue casi una película de archivo. Lo que se grabó después fue cuando reubicamos a las personas que habíamos registrado (que fue lo más difícil) y nos concentramos en estas entrevistas (que trataban que no fueran entrevistas) para no caer en el lugar común de la entrevista que predomina y hace monótono al documental. Fue una mezcla de aprovechar un material que estaba ahí. No fue una idea que haya nacido de cero, sino que utilizamos un material que había sobrado de una película anterior”¹²⁷.*

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Entrevista realizada por el autor. Lunes 18 de Enero de 2021.

Por lo tanto, se comprende que el proceso de la idea del documental “La Muerte de Pinochet” nace del material recopilado anteriormente en “Noticias”, el que consideraban que no tenía espacio en esa película porque seguía otro código y lenguaje cinematográfico. Fue así que, en base a este material que sobraba, decidieron guardarlo y desarrollarlo en una nueva producción que abordara ese contexto. La película se construyó, entonces, con una estrategia en base al material registrado (que casi convertía a la película en un documental de archivo) y en entrevistas a las personas que habían grabado, en donde los realizadores intentaban que no fueran del todo entrevistas para no caer en el lugar común del documental en el que predominan las entrevistas.

El tiempo que duró este proceso, según indican los realizadores en una entrevista realizada por el autor, *“comenzó cuando ya re-contactamos a los personajes. Seis meses duró. Tuvimos que contactar a los cuatro personajes que estaban en la celebración y frente al Hospital Militar. Los dos de derecha y los otros más de izquierda y estuvimos muy poco tiempo haciendo recreaciones y entrevistas con los personajes (...) Lo más largo fue reubicarlos. Eso fue lo más difícil del proceso”*

¹²⁸

Sin embargo, los documentalistas cuentan, a través de la misma entrevista, que existió un elemento que ralentizó su estrategia que fue que *“Tuvimos inconvenientes al momento de buscarlos, porque teníamos algunos datos muy*

¹²⁸ Ibid.

pequeños. Uno de los personajes, Juan Gonzalez (el hombre Pinochetista) no quería participar de la película. Tuvimos mucho tiempo, más de un año convenciéndolo, porque tenía temores de que le podían hacer algo y que nosotros al pedir fondos públicos lo poníamos en peligro porque en ese momento estaba Bachelet, por lo que empezó a pensar que lo podían perseguir. Fue súper difícil convencerlo (...) Y a Otilia le pasó lo mismo, por el kiosko que le habían sacado. Estaba paranoica de que no se fuera a saber su caso. Con los otros dos no tuvimos mayores problemas. Fue difícil. Cuando ganó Piñera por primera vez se les bajaron los miedos y aceptaron”¹²⁹.

Acompañado de esta idea, en una entrevista realizada por Fernando Pérez para “Disorder Magazine” los realizadores Perut y Osnovikoff señalan que “*tuvimos mucha suerte porque los cuatro que nos parecieron interesantes resultaron serlo. Cada uno de ellos tiene una metamorfosis al interior de la película, todas muy surrealistas, lo que nos permitió ir mucho más allá de la cuña periodística para lograr, por ejemplo, empatía con un alguien que admira hasta el día de hoy a Pinochet, lo que no es nada de fácil. Pero por otro lado están presentes muchos de los elementos que caracterizan nuestros estilos cinematográficos: la mirada desafectada, el humor y el sarcasmo, la preocupación por el encuadre y la fotografía, la conciencia de lo sonoro, etc. Las entrevistas son puestas en escena donde, por ejemplo, la artesana en flores Otilia Carrillo aparece permanentemente rodeada de decenas de flores. Siempre que usamos los clichés del cine documental (entrevistas, voz en off, etc.) lo hacemos evidenciando el cliché,*

¹²⁹ Entrevista realizada por el autor. Lunes 18 de Enero de 2021.

cuestionándolo, tanto en lo formal como en los contenidos. Por lo tanto, al igual que en el resto de nuestros trabajos, estamos siempre poniendo el tema de la representación cinematográfica en juego”¹³⁰.

Haciendo referencia a lo que dispositivos y generadores de acciones se refiere, al ser un documental que predominantemente está compuesto por material de archivo, las entrevistas y las acciones que realizan los cuatro personajes están completamente ligadas a una recapitulación de los sucesos vividos antes, durante y después del fallecimiento del general Pinochet, por lo que el dispositivo principal que pudieron haber utilizado en el documental el “recordar lo vivido” como un generador de acciones en las entrevistas que se le realizaron a los cuatro personajes, lo que les permitió desenvolverse de una mejor manera.

Características narrativas según Patricio Guzmán

Personajes

En “La Muerte de Pinochet” Juan González, Otilia Carrillo, Manuel Castro y Manuel Carrillo son los personajes de los que se hace el retrato del conflicto presente en esta historia, siendo los personajes de los que se recapitulan sus

¹³⁰ Disorder Magazine. (2011). DESCIFRANDO «LA MUERTE DE PINOCHET»: ENTREVISTA CON LOS REALIZADORES. 2020, de AUGUSTO PINOCHET. BETTINA PERUT. GOLPE DE ESTADO. IVÁN OSNOVIKOFF Sitio web: <http://www.disorder.cl/2011/06/22/descifrando-la-muerte-de-pinochet-entrevista-con-los-realizadores/>

vivencias el día 10 de Diciembre del 2006 tras enterarse de la muerte de Augusto Pinochet, reflejando a su vez, a una sociedad chilena con matices y contradicciones ideológicas, económicas, políticas, culturales y sociales. Las imágenes de presentación de los personajes se hacen presentes durante los primeros tres minutos del documental. Los personajes se convierten en un importante elemento que permite construir narrativa y estructuralmente al documental, sustentándose a través de las ocurrencias de cada uno de ellos.



*(Figura 1) La Muerte de Pinochet.
(Juan González)*



*(Figura 2) La Muerte de Pinochet
(Otilia Carrillo)*



(Figura 3) La Muerte de Pinochet.



(Figura 4) La Muerte de Pinochet

(Manuel Castro)

(Manuel Carrillo)

A medida que la narración transcurre los personajes comienzan a revelar sus motivaciones, inclinaciones políticas, deseos, problemáticas y sus diferentes matices. Todo esto, girando bajo el punto de partida que significa la muerte de Pinochet en sus vidas.

Acontecimientos

La historia de este documental se rige en base a un gran acontecimiento que engloba la narración: la muerte de Augusto Pinochet, siendo este suceso la fuente base y el motor de partida del conflicto del documental. Es, entonces, este gran acontecimiento el punto en común que tienen las diferentes historias y vivencias de Juan González, Otilia Carrillo, Manuel Castro y Manuel Carrillo. Por otra parte, los efectos de la muerte de Pinochet están representados a través de los acontecimientos que corresponden a: las celebraciones en Plaza Italia por su fallecimiento y, en contraste, las enormes filas que se formaban en la Escuela Militar para poder despedir a quien algunas personas consideraban un héroe.



*(Figura 5) La Muerte de Pinochet.
(Celebraciones en Plaza Italia)*



*(Figura 6) La Muerte de Pinochet
(Funeral de Pinochet)*

Lugares

El lugar donde ocurre la historia corresponde al Gran Santiago. Bajo el parámetro de representar los diferentes matices de la sociedad chilena, el documental toma lugar tanto en lugares de estratos económicos más acomodados y espaciosos (como es el de la casa de Juan González como también por parte de Otilia Carrillo) y sectores periféricos y de estratos sociales más bajos como es el caso de Manuel Castro en Puente Alto y de Manuel Carrillo. Asimismo, el ejercicio planteado por la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff fue de que los personajes recorrieran (y, de cierta forma, recapitularan) los distintos escenarios que habían recorrido durante la muerte de Pinochet. Es así, como por ejemplo, se puede ver a Juan González recorriendo en un taxi y recordando cuando se dirigía a la Escuela Militar para el funeral de Augusto Pinochet, Otilia Carrillo apoyada en una baranda de la Plaza de Armas recordando cuando su

pequeño kiosko de flores desapareció mientras en off se escucha la angustia que esta situación le generó, Manuel Castro vagando por una oscura cantina de Puente Alto y Manuel Carrillo vestido de militar al frente del Palacio de La Moneda rememorando cuando en su servicio militar fue parte del Golpe de Estado.



(Figura 7) *La Muerte de Pinochet.*
(Juan González)



(Figura 8) *La Muerte de Pinochet.*
(Otilia Carrillo)



(Figura 9) *La Muerte de Pinochet.*
(Manuel Castro)



(Figura 10) *La Muerte de Pinochet.*
(Manuel Carrillo)

Hacer un viaje

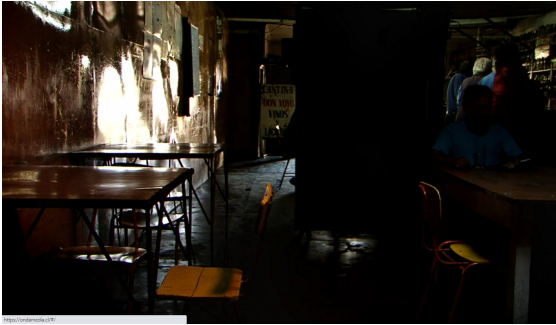
Relacionado directamente con las ideas expuestas en el apartado anterior, en este documental los cuatro personajes realizan un viaje. Este elemento es posible considerarlo tanto como en un sentido introspectivo (sosteniéndome de la idea de que todos los personajes debieron realizar un viaje emocional al recordar los hechos que vivieron durante la muerte de Pinochet y el periodo posterior a esto) como también a un sentido más literal de la idea, teniendo en cuenta que los cuatro personajes realizaron un viaje “terrenal” (refiriéndome a la acción de desplazarse de un lugar a otro físicamente) a modo de recapitular lo acontecido, siendo así, la idea de “hacer un viaje” un elemento visible y muy importante, pudiendo considerarlo así como uno de los motores de partida de la historia y que permiten que la narración se permita sustentar. Es importante tener en consideración que el viaje emocional que los personajes realizan dialoga a su vez con el viaje terrenal que están realizando, palpándose a través de las imágenes una sensación de melancolía y angustia al recordar los hechos acontecidos.



*(Figura 11) La Muerte de Pinochet.
(Juan González en el taxi)*



*(Figura 12) La Muerte de Pinochet.
(Otilia Carrillo en el puesto de su kiosk)*



*(Figura 13) La Muerte de Pinochet.
(Manuel Castro en la cantina)*



*(Figura 14) La Muerte de Pinochet.
(Manuel Carrillo como militar)*

b) SURIRE (2015)



S U R I R E

UNA PELICULA DE BETTINA PERUT + IVAN OSNOVIKOFF

Con Clara Calizaya, Florentino Nina, Juana Chamaca, Apolinario Castro, Dardo Aguilar, Katerina Taquichiri, Chunka, Perico, Choko
Dirección y Montaje: Bettina Perut, Iván Osnovikoff / Fotografía: Pablo Valdés / Sonido Directo: Iván Osnovikoff / Producción: Bettina Perut, Iván Osnovikoff, Tania Georgieva / Post-Producción de Imagen: Kiné-Imágenes / Colorización: Martin Heckmann / Post-Producción de Sonido: Sonamos SCL / Mezcla: Roberto Espinoza
Masterización: Heckmann une Thiele / Diseño Gráfico: Felipe Hurtado / Producción Ejecutiva: Bettina Perut, Iván Osnovikoff, Irena Taskovski, Dirk Manthey



Ficha técnica

Película: Surire.

Dirección: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Año de Producción: 2015.

Duración: 80 minutos.

País: Chile, Alemania.

Idioma: Español, Aymara.

Fotografía: Pablo Valdés.

Producción ejecutiva: Bettina Perut, Iván Osnovikoff, Irena Taskovski, Dirk Manthey y Tanja Georgieva.

Producción: Perut + Osnovikoff, Tarkovski Films, Dirk Manthey Film.

Sonido Directo: Iván Osnovikoff.

Montaje: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Post-Producción Imagen: Kiné-Imágenes y Heckmann und Thiele.

Colorización: Martin Heckmann.

Post-Producción Sonido: Sonamos SCL.

Investigación: Vanessa Zúñiga.

Fondos: CORFO (Chile), IDFA Bertha Fund, CAIA (Consejo del arte y la Industria Audiovisual) y FFHSH (Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein)

Distribución internacional: Perut + Osnovikoff.

Distribución nacional: MIRADOC.

Con la participación de Clara Calizaya, Florentino Nina, Juana Chamaca, Apolinario Castro, Dardo Aguilar, Katerina Taquichiri, Chunka, Perico y Choko.

Premios

- Mejor película, Competencia Cine Chileno, Sanfic, 2015.
- Premio "Silver Nanook", Flahertiana Documentary Festival, Rusia, 2015.
- Mejor película, Bozcaada International Festival of Ecological Documentary, Turquía, 2015.
- Mención del jurado Competencia Nacional, Festival de Cine Documental de Chiloé, 2015.
- Premio Kinêma de la Film Commission, Chile, 2015.
- Mejor dirección, Mejor dirección de fotografía, Mejor banda sonora, Festival de Cine Chileno de Quilpué, 2015.
- Mención especial, Círculo de Críticos de Arte, Chile, 2015.
- Mejor película, Categoría Largometraje, Festival de Cine Patagonia Aysén , 2016.

Sobre la película:

“Surire” es un documental realizado por la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff estrenado en el año 2015, siendo este su séptimo documental realizado juntos de un total de ocho.

Esta película fue una coproducción chileno-alemana realizada el año 2015 con la colaboración de CORFO, IDFA Bertha Fund (del Festival de Cine de Ámsterdam que tiene como objetivo proporcionar subvenciones para el desarrollo, la producción y la distribución de una realización del que cabe destacar, además que es el único fondo del mundo dedicado exclusivamente a estimular y potenciar el sector del documental creativo en África, Asia, América Latina, Oriente Medio y partes de Europa del Este), CAIA (Consejo del arte y la Industria Audiovisual) y FFHSH (Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein o Financiación Cinematográfica Hamburgo Schleswig-Holstein) y tuvo, según la información brindada por MIRADOC en el informe del “Cine en Chile del año 2015” un total de 3.463 espectadores en el circuito de salas alternativas e independientes¹³¹. El documental fue exhibido internacionalmente en el “International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)” en la sección “Best of Fest” de Holanda, Astra Film Festival en Rumanía, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba, el DocPoint Helsinki Documentary Film Festival en Finlandia, el “Centre Pompidou” en Francia bajo la sección “Chili, cinema obstiné”, el “Flahertiana

¹³¹ Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G (CAEM). (2019). El cine en Chile en el 2015. 2020, de estrenos, audiencias Sitio web: <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales>

Documentary Festival” en Rusia (en donde obtuvo el premio “Silver Nanook”), “Bozcaada International Festival of Ecological Documentary” en Turquía donde recibió el galardón de Mejor película, formó parte de la selección oficial del Festival “Visions du Réel” en Suiza (donde se realizó su estreno mundial) BAFICI (en donde tuvo su estreno latinoamericano) entre otros.

En cuanto al ámbito nacional se refiere, la película fue parte de la versión XI del Festival de Cine SANFIC en donde ganó el premio a Mejor Película Chilena, el Festival de Cine Documental de Chiloé en donde obtuvo la Mención del Jurado en la competencia nacional, el Festival de Cine Chileno de Quilpué (en donde obtuvo los galardones de: Mejor Dirección, Mejor Dirección de Fotografía y Mejor Banda Sonora, el Festival de Cine Patagonia Aysén en donde obtuvo el reconocimiento de Mejor Película y además recibió una Mención Especial por parte del Circuito de Críticos del Arte y el Premio Kinêma de la Film Comission. De la misma forma, la película ha sido parte de numerosos ciclos de cine como en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile bajo el nombre de “Discusiones de Paisaje”, el “Ciclo de análisis histórico cultural del cine chileno” en la Universidad Austral, el “Ciclo de Cine Chileno” de la Universidad del Desarrollo, el “Ciclo de Cine Chileno y Medio Ambiente” realizado por el Ministerio de Cultura, el “Ciclo de cine gratuito de Miradas Regionales” organizado por la Revista Tierra Culta en Atacama, el “Cine Foro” de la Cineteca Nacional, el “Ciclo de Cine Chileno y Medioambiente” entre otros.

En cuanto a crítica se refiere, el investigador y crítico de cine Ivan Pnto describe en “El Agente Cine” a Surire como *“un punto alto del documental chileno, una ampliación de las capacidades y potencias y un claro desacomodo con los llamados ‘discursos de sobriedad’ y ‘grado cero objetivo’. Junto con ello, lleva tras de sí una densa reflexión sobre cosmos, atmósferas y modos de vida, con una plástica enorme de recursos que pueden ir del humor a la empatía, del ascetismo a la distancia. Un documental donde incluso la engañosa categoría del ‘post-humanismo’ se queda corta para comprender qué es lo que empieza una vez que hemos cuestionado el antropocentrismo documental; una mirada que huye del rostro como dignidad y medida del hombre, para comprender ese lugar mínimo y torpe del universo complejo que lo rodea, lo supera, que lo sitúa, que lo pone apenas como un accidente en una escala menor”*¹³².

De la misma forma, en un artículo realizado por el diario “El Mostrador” Andrés Finat describe a Surire como *“más que un viaje por un salar, incluso más que el retrato de sus personajes. Surire es una cicatriz en el norte chileno, es un recordatorio sobre la extinción de una cultura. Así mismo, es un sentimiento encontrado, porque rodeando tal tragedia, hay un paisaje hermoso. Este documental es una ambivalencia perfecta: entre lo estático y el movimiento, la inmensidad y el detalle, la tragedia y lo sublime (...) una contemplación de un mundo que desaparece en el norte, pero puede permanecer en nuestras retinas”*

133 .

¹³² Ivan Pinto. (2015). Surire: Materia y absurdo. 2020, de Surire, Bettina Perut e Iván Osnovikoff Sitio web: <https://elagentecine.wordpress.com/2015/10/15/surire-materia-y-absurdo/>

¹³³ Andrés Finat. (2015). Crítica de cine: "Surire", un viaje no sólo en el espacio, sino también en el tiempo.. 2020, de Surire. Bettina Perut e Iván Osnovikoff Sitio web:

Por último, el crítico de cine Leonardo Ramiro Reyes en el diario “La Tribuna” describe al documental Surire como *“un documental que trasciende toda finalidad política o ecológica y más bien se plantea como una obra con una intención estética alta; Como es relatar el modus vivendi de una cultura en su lucha con las crudezas de la modernidad, en un encuadre fílmico genial e innovador, como es la utilización de enfoques amplios y desoladores, para luego reducirlos a microscópicas tomas en primer planos, permitiendo vislumbrar así el contraste atemporal residente en el alma del film. A ratos nostálgica, a ratos esperanzadora, pero sin decaer en su marcha parsimoniosa hacia un sentimiento un tanto nihilista pero provocador. Es un film interesante y contiguo, con una clara intención de permanecer en la psiquis del veedor, transformándose en un hito fílmico imposible de olvidar”*¹³⁴.

Argumento

El Salar de Surire está ubicado en el altiplano chileno a 4.300 metros sobre el nivel del mar, en la frontera con Bolivia. En sus alrededores vive un puñado de ancianos, los últimos sobrevivientes de la cultura aymara en el área. Como telón de fondo, la maquinaria de una faena minera deambula por el paisaje, entremezclada con flamencos, vicuñas y llamas. Surire es una película que desde

<https://www.elmostrador.cl/cultura/2015/10/08/critica-de-cine-surire-un-viaje-no-solo-en-el-espacio-sino-tambien-en-el-tiempo>

¹³⁴ Leonardo Ramiro Reyes. (2015). Surire (2015) “Ganadora del Premio a la mejor película chilena en Sanfic 2015”. 2021, de Surire Sitio web:

<https://www.latribuna.cl/tiempo-libre/2015/09/06/surire-2015-ganadora-del-premio-a-la-mejor-pelicula-chilena-en-sanfic-2015.html>

la observación y el lenguaje visual, retrata este espacio único en el que conviven la belleza natural, el absurdo humano, y el ocaso cultural.¹³⁵

El documental Surire se desarrolla en el salar de Surire cerca de la frontera con Bolivia. Separado completamente de la civilización moderna, este salar concentra en él su riqueza natural dentro de un ecosistema que en un principio parece no estar alterado ni invadido hasta que, repentinamente, comienzan a integrarse en el fondo de la imagen numerosos camiones mineros que se mueven silenciosamente por este espacio y que parecieran mimetizarse con el espacio.

A medida que el documental transcurre, comienzan a aparecer las primeras personas, un hombre que aparentemente trabaja con la gente que transporta los camiones conversa por radio con uno de sus colegas para pedir alimento, una señora aymara que recorre el lugar todos los días acompañada de sus perros, una familia aymara, todos presentados como parte de la identidad del lugar, marcados por una cultura y tradición que se niega a desaparecer.

Este espacio natural lleno de flamencos, alpacas y otros animales se acompaña de un particular (o aislado) silencio y convive, a su vez, con los camiones que transitan por el lugar los cuales parecen invadir el paisaje sonoro pero no por completo, terminando sumergidos en el entorno.

¹³⁵ Perutosnovikoff. Films. Sinopsis. <http://perutosnovikoff.com/portfolios/surire/>

En paralelo, los pobladores del salar conviven y hablan entre ellos. Dentro de ellos, se encuentra un joven aymara al que le dan una bicicleta, la cual adquiere una vital importancia ya que le permite trasladarse de un lugar a otro para realizar sus labores de pastoreo acompañado de los perros. Situación que resulta también de destacar porque, aparentemente, el joven no sabe andar en bicicleta, por lo que también notamos su particular forma de transportarse en la bicicleta.

En este particular y especial ecosistema están constantemente dialogando entre sí el espacio, los locatarios del lugar y los animales mientras que los camiones y maquinarias parecen estar en una disyuntiva en la cual parecieran mimetizarse y camuflarse con el espacio pero nunca logran cohesionarse como un mismo espacio.

Sobre sus estrategias de guion, planificación, producción y filmación.

Los directores Bettina Perut e Iván Osnovikoff explican en una entrevista realizada en "Visions Du Réel" que, primero que todo, *"nuestra película nació cuando estábamos buscando una locación para otra película y nos encontramos con el salar de Surire. Inmediatamente, después de estar un día ahí, nos dijimos que era un lugar para hacer una película. Todavía no sabíamos de qué pero era un lugar en el cual por la atmósfera, había algo que nos decía que ahí había que hacer una película (...)* Era un lugar sobrecogedor. De repente, a lo lejos del salar, a la distancia, habían unas figuras muy pequeñas que avanzaban e ingresaban al

lugar, como unos gusanos. De repente nos dimos cuenta de que eran camiones que hacían una larga fila e iban entrando. Luego nos enteramos de que había una mina que trabajaba extrayendo vorax del lugar, del Salar. Lo que nos llevó a hacer la película fue la visión física, estética entre entre lugar prístino y sobrecogedor y estos camiones entrando. Esto fue una imagen potente. Como dice Iván, sin saber mucho lo que íbamos a hacer, esa imagen sobrecogedora nos dijo que aquí había algo interesante. Esta imagen nos conquistó”¹³⁶.

De la misma forma, en una entrevista realizada por CineChile, Iván Osnovikoff expresa que descubrieron el lugar “cuando estábamos grabando Noticias (2009) necesitábamos un salar, una laguna con flamencos. Entonces, antes de ir a grabar al salar de Atacama (Región de Antofagasta), tratamos de buscar otros lugares y llegamos a Surire. Nos encontramos ahí mirando hacia el salar, y la Bettina dijo: acá debemos hacer una película. Pero de qué, le decía yo. Y no hubo respuesta inmediata, pero era como que el lugar era alucinante, un poco por estar ahí, por descubrirlo. Atmosféricamente era un lugar increíble. Entonces, en ese momento pasó algo que en este monumento natural –es una zona protegida–, vimos que en medio del salar habían dos bulldozer. De repente nos dimos cuenta que iban llegando dos bulldozer y que empezaban a mover la cosa, lo que nos pareció extraño, pero era un primer gancho, por lo menos en términos de la

¹³⁶ Visions Du Réel [visionsdureel] (2015, Abril, 23) Bettina Perut & Ivan Osnovikoff | Surire [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aKh6sSUo8qY> (Minuto 0:12)

estrategia de financiamiento del proyecto. Permitía buscar argumentos que hacían necesaria la realización de esta película”¹³⁷.

Por lo tanto, entendemos que la película “Surire” comenzó con una búsqueda de locación que era para otro de sus documentales que estaban realizando, “Noticias” y que la inmensidad de este ecosistema los motivó (aún sin saber sobre qué) a hacer una película. Hasta que aparecieron dos bulldozer (o camiones) que les llamó la atención y que significaron el motor de partida o “gancho” que permitieron a los realizadores buscar los argumentos necesarios para hacer la película y también realizar una estrategia de financiamiento.

Otra importante problemática que resolver acerca del proceso, es el tiempo de filmación (es decir, la cantidad de días, semanas o meses) que estuvieron grabando para llevar a cabo la película. Sobre esto, Iván Osnovikoff en una entrevista publicada por los investigadores Marcelo Morales y Rodrigo Alarcón en CineChile explica que *“estuvimos 8 veces por periodos de 2 a 3 semanas: fueron como 4 meses, un poco más de cuatro meses de rodaje. Entonces, eso nos permitió tener un buen volumen de material y ya teníamos claro cómo queríamos registrarlo en plano fijo, aprovechando esta particularidades visuales, como el efecto que se produce con la temperatura del aire, llevando un zoom poderoso para poder registrar a distancia. Porque es otra de las características visuales del trabajo. Entonces, requería un tiempo. Que, en todo caso, son tiempos normales*

¹³⁷ Marcelo Morales y Rodrigo Alarcón. (2015). Entrevista a Iván Osnovikoff, co-director de “Surire”. 2020, de Surire. Iván Osnovikoff. Sitio web: <https://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-ivan-osnovikoff-co-director-de-surire>

*hoy en día en los rodajes documentales. Y el montaje tenía la complejidad de cómo darle tensión narrativa con un material donde la acción no es muy elocuente, por un lado; donde las duraciones son más largas que cortas. Entonces, eso costó un poco más*¹³⁸.

De la mano con el proceso de filmación, en el libro recopilatorio “¿Por qué filmamos lo que filmamos?” de la autora e investigadora Antonella Estévez, Iván Osnovikoff explica en una entrevista realizada por Rodrigo Álvarado que “*por lo general, no investigamos mucho porque para nosotros la investigación es el rodaje. Ahí vamos encontrando cosas. Para los fondos de producción hay que construir un guion especulativo para que la gente se imagine cómo va a ser la película, pero generalmente lo que hacemos es lanzarnos a filmar cuando nos convence algo y cuando podemos hacerlo. A los personajes los conocimos ya grabando. Fueron siete sesiones de rodaje de tres semanas aproximadamente cada una en un período de más o menos cinco meses. Ésta no es una técnica nuestra solamente, sino que también se la hemos escuchado a Fred Wiseman, no sé si lo conocen. Él dice lo mismo: Cuando voy a un lugar, desarrollo mi idea, voy dos o tres días y después empiezo a filmar, porque si no empiezan a pasar cosas que después me pierdo*”¹³⁹.

Bettina Perut en la entrevista realizada por el Festival Frontera Sur bajo el foco “Límites, materialidades y experiencias en el documental” expresa que “*en Surire*

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Estévez, A. “¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno (2006 -2016)” Santiago: La Pollera Ediciones. 2017. p.142 - 143. Entrevista realizada por Rodrigo Álvarado.

aparecieron los perros de Clara y descubrimos una línea narrativa. Está la relación de Clara con sus perros, los pies de Clara, los pies se convirtieron en personajes, entonces se van descubriendo cosas in situ. Nosotros llegamos a Surire con mucho miedo de mostrar el paisaje como una postal altiplánica. Fuimos indagando para que el paisaje se convirtiera en un protagonista, un elemento más de la película. De ahí descubrimos relaciones entre los personajes, quienes eran los aymaras”¹⁴⁰.

Iván Osnovikoff complementa la idea explicando que: *“en Surire, Clara, la señora Aymara, no estaba hasta que iniciamos el rodaje. La descubrimos la primera temporada del rodaje. Así muchas veces nos pasa”¹⁴¹*. En suma a esto, en la entrevista realizada por Cinechile cuenta que *“a medida que fuimos yendo a grabar y necesitábamos grabar algo, empezamos a investigar qué había. Y nos fuimos encontrando con las personas. Primero con Dardo, que es el guardaparque de CONAF, que está en el refugio, donde además dormíamos nosotros. Y él está casado con una persona que además es originaria del mismo salar. Él viene de otro lado, de Codpa [Región de Arica y Parinacota]. Él nos dijo que estaba esta señora que vivía sola, que era Clara Calizaya, que es la protagonista –por decirlo así– de la película y sus perros. Entonces, la primera vez que llegamos ahí era una imagen increíble, sobre todo por sus pies, que son otros personajes de la película. Inmediatamente ahí nos dimos cuenta que había que*

¹⁴⁰ Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción [festivalfronterasur] (2020, Septiembre, 8) “Limites, materialidades y experiencias en el documental” [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138>. (Minuto 1:14:23)

¹⁴¹ Ibid. (Minuto 1:17:47)

estar con ella. Y después el resto. Todo un poco al azar. Por ejemplo, el niño que aparece en la película, que viene a trabajar de Bolivia por una bicicleta, nos dimos cuenta el día anterior. En el fondo nuestro trabajo tiene que ver con adaptarse a lo azaroso y desarrollar la capacidad de registrarlo para que eso finalmente sea el material de la película. Y eso fue lo que nos pasó. Y, entonces, más allá de que ocurrieran grandes cosas en Surire, de lo que se trataba era de poder instalarse ahí por periodos de 2 a 3 semanas para registrar ese mundo. Que es un poco lo que está registrado en la película”¹⁴².

Por otro lado, en una entrevista realizada por el autor en donde se hizo referencia al guion, Iván Osnovikoff profundizó que *“el guion de Surire lo escribimos con una mujer indígena que vivía en Arica y que luchaba por los derechos de la comunidad indígena de Surire. Esa mujer existía pero en cámara no funcionaba nada. A pesar de que la grabamos un par de veces nos dimos cuenta de que no servía, lo que nos interesaba más bien era estar en Surire, la experiencia cinematográfica del lugar, como por ejemplo en las películas anteriores nos interesaban los personajes y experimentar cinematográficamente la existencia de esos personajes. En el caso de Surire, experimentamos cinematográficamente a través del registro y descubrimos el lugar a través del registro en su potencial, no en la visión distanciada que tenemos nosotros habitantes de una ciudad. Si bien escribimos guiones, lo que más nos interesa es vivir la aventura de registrar lo*

¹⁴² Marcelo Morales y Rodrigo Alarcón. (2015). Entrevista a Iván Osnovikoff, co-director de “Surire”. 2020, de Surire. Iván Osnovikoff. Sitio web: <https://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-ivan-osnovikoff-co-director-de-surire>

*que el lugar establece que es significativo para nosotros. No llevar un conflicto ciudadano*¹⁴³.

Por su parte, Bettina explicó que *“por ejemplo en Surire los guiones que mandábamos a los fondos concursables le poníamos hincapié así como en primera línea a la denuncia de este Salar, del trabajo de extracción de bórax del salar de Surire y no era lo que nos interesaba primordialmente. Pero esto estaba puesto como en primer lugar en los guiones. Pero nosotros al contrario, cuando llegamos a Surire y empezamos la grabación le dimos otra dimensión a esta problemática del ecosistema de Surire, le dimos otra dimensión que no era principalmente sobre una denuncia. Son guiones que construimos para pedir fondos*¹⁴⁴.

Dicho esto, aún queda una duda en el aire, ¿Cómo llegan los realizadores a los personajes para que les permitan grabarlos?

Respondiendo esta problemática, Bettina e Iván expresan en el libro *“¿Por qué filmamos lo que filmamos? que uno se presenta obviamente, pero en el caso de Surire, ellos fueron súper difíciles, no nos había pasado así antes. Primero, Clara no hablaba bien el castellano o no entendía bien, entonces ¿cómo explicarle que estamos con una cámara - que es algo similar a tomar fotografías- y solamente queremos que siga haciendo comúnmente a la velocidad que lo hace comúnmente? Y ella estaba 15 minutos, 10 minutos super entregada, yo creo que*

¹⁴³ Entrevista realizada por el autor. Lunes 18 de Enero de 2021.

¹⁴⁴ Ibid.

con poca conciencia de la cámara, porque por un lado no entendía bien lo que era, pero pasaban 15 minutos y nos decía ¿estamos? y quería que nos fuéramos y así fue al principio. Después, fue soltándose y entendiendo, y nos fuimos acercando”¹⁴⁵.

Sumado a esto, en una entrevista realizada por el autor, los realizadores explican que *“Es un proceso que no es corto. Por ejemplo si eres periodista y vas dos veces al altiplano y vas y te reunes con Clara 4 horas en total nunca tendrás su confianza y nunca se entregará ese personaje. Pero si vas, quince veces, veinte veces por largos periodos obviamente va a establecer relaciones de confianza, cariño y reciprocidad con tu personaje y eso les va a permitir que ellos se suelten y olviden de la cámara y permitir que hagas una buena película. Son relaciones de conveniencia entre ambos, porque al personaje también le conviene ser tu amigo y sacar cosas de uno como director. Es un trabajo sistemático, de ganarte a tu personaje entregando cosas tuyas, personales. Es un ir y venir”¹⁴⁶.*

Haciendo referencia a la estrategia de hacer uso de los “dispositivos” y su relación con la intervención de la realidad, Bettina e Iván dieron un ejemplo de este uso de generador de acciones haciendo referencia a la escena del hombre de la CONAF y la mercadería, en donde indican *“En el caso de la mercadería de Surire, nosotros habíamos escuchado que el hombre hablaba por radio y que le costaba comunicarse, entonces nos preguntamos cómo podríamos hacer un buen registro*

¹⁴⁵ Estévez, A.” ¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno (2006 -2016)” Santiago: La Pollera Ediciones. 2017. p.143.

¹⁴⁶ Entrevista realizada por el autor. Lunes 18 de Enero de 2021.

de esto. Dijimos: Ya, tenemos que encargar una caja de mercadería que es verdad para una persona que al final no quedó en la película. Entonces grabamos ese encargo de mercadería pero lo que era importante para nosotros era la forma de comunicación del hombre y además pasó que fue cómico y nos tuvimos que tapar la boca para no reírnos mientras lo grabamos”¹⁴⁷.

De la mano con la entrevista realizada por el autor, Bettina declaró que “No conocemos los lugares en su totalidad. La búsqueda empieza con las primeras grabaciones. En Surire fuimos una vez porque estábamos locacionando para Noticias pero no sabíamos nada, no teníamos personajes ni nada. Decidimos volver a grabar porque instintivamente pensamos que podíamos hacer una película. Cuando volvimos a grabar (y lo que llamamos una grabación introspectiva) ahí empiezan nuestros rodajes. Ahí empieza el rodaje de la película. Nosotros no tenemos la conciencia de los personajes que van a participar de la película, sabemos muy pocas cosas. Es esta búsqueda mientras hacemos las grabaciones, ahí vamos descubriendo, in situ. No hacemos un análisis antes o una investigación propiamente tal. Cuando fuimos a Surire nosotros sabíamos muy pocas cosas, no teníamos ningún personaje y apenas descubrimos que había una minera, no teníamos idea y lo descubrimos prácticamente cuando nos estábamos yendo. No hacemos una investigación previa de varios días o semanas y ahí agarramos la cámara. Es todo al tiro. Cuando decidimos que vamos a hacer una película nos movemos y vamos a grabar”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

Por su lado, Iván complementa esta idea expresando que *“Los lugares cambian con el tiempo. El Surire de nuestro rodaje ya no existe. Y antes de nuestro rodaje el Surire era otro. El problema de las investigaciones en profundidad que dan vida a un guion que después se trata de ilustrar (que a nosotros no nos gusta hacer) tiene un problema porque hiciste la investigación, te demoraste tres años pero cuando fuiste a grabar esa realidad ya no está. A nosotros lo que nos interesa es la investigación en profundidad que se da en rodaje”*¹⁴⁹.

Características narrativas según Patricio Guzmán

Personajes

En Surire, las personas que representan la cultura aymara (esta cultura que, de cierta forma, intenta sobrevivir y subsistir aislados de la civilización moderna) son los principales personajes con los que se permite desarrollar la narrativa del documental, teniendo así en consideración a Clara (la señora Aymara que la mayoría de las veces estaba acompañada de su perra) y también el resto de las personas aymaras. Asimismo, el espacio del salar también se convierte de cierta forma en un personaje.

¹⁴⁹ Ibid.



*(Figura 15) Surire
(Clara y su perra)*



*(Figura 16) Surire
(Joven Aymara)*



*(Figura 17) Surire
(Hombre aymara)*



*(Figura 18) Surire
(Joven Aymara)*

Acontecimientos

En el documental, los acontecimientos que ocurren son la fuente base del conflicto. Habitado tanto por los seres humanos como también por la flora y fauna

nativa, el acontecimiento que rompe e interviene esta cotidianeidad corresponde a la intervención de la empresa minera para sacar recursos naturales del santuario a través de numerosos camiones que se mueven de un lugar a otro y grandes maquinarias, siendo éste el principal motor de conflicto del documental.



*(Figura 19) Surire
(Maquinarias en el Salar)*



*(Figura 20) Surire
(Camión y maquinarias)*



*(Figura 21) Surire
(Camión en el ecosistema)*



*(Figura 22) Surire
(Numerosos vehículos)*

Lugares

En contraste, el lugar donde transcurre el documental es el ecosistema que representa el gran Salar de Surire (que está ubicado a unos 4.300 metros de altura) y que es el hogar de flora nativa, fauna silvestre y personas aymara que aún guardan su identidad. Estos elementos son la fuerza que se contrapone con la industria minera y representa la lucha por la sobrevivencia.



*(Figura 23) Surire
(Salar de Surire)*



*(Figura 24) Surire
(Salar de Surire)*



*(Figura 25) Surire
(Fauna nativa)*



*(Figura 26) Surire
(Fauna nativa)*

Hacer un viaje

Si bien no existe un viaje en concreto que sea un motor de desarrollo importante para el transcurso de la historia, es posible reconocer cambios y traspasos de un estado a otro si se tiene en cuenta el cambio que representa la intervención de los camiones y las maquinarias mineras en el Salar. Asimismo, un viaje que resulta interesante de tener en consideración es el que realiza Clara a lo que parece ser un acercamiento a la sociedad moderna. Por otra parte, el hombre que trabaja en la CONAF también realiza viajes para limpiar y preservar el espacio natural y el entorno de basura y desperdicios.



*(Figura 27) Surire
(Viaje de Clara)*



*(Figura 28) Surire
(Lugar de encuentro)*



*(Figura 29) Surire
(pies de Clara son atendidos)*



*(Figura 30) Surire
(Hombre limpiando)*

c) LOS REYES (2018)



Ficha técnica

Película: Los Reyes.

Dirección: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Año de Producción: 2018.

Duración: 75 minutos.

País: Chile, Alemania.

Fotografía: Pablo Valdés.

Fotografía adicional: Adolfo Mesías.

Producción ejecutiva: Maite Alberdi, Dirk Manthey.

Producción General: Maite Alberdi, Bettina Perut, Iván Osnovikoff

Sonido Directo: Iván Osnovikoff.

Montaje: Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Post-Producción Imagen: Kiné-Imágenes.

Colorización: Daniel Dávila.

Post-Producción Sonido: Sonamos SCL.

Diseño sonoro: Jannis Grossman.

Fondos: Ministerio de las Culturas, IDFA Bertha Fund, CORFO, Tribeca Film Institute.

Empresas productoras: Perut + Osnovikoff, Dirk Manthey Film.

Distribución internacional: Cat & Docs.

Distribución nacional: Chiledoc. MIRADOC.

Con la participación de: Sebastián “Negro Seba” Añigual, Paulina “Pauly” Herrera, Sebastian “Chico” Alcalde, Tomás “Wence” Alul, Victor “Lulo” Bañados, Ignacio “Nachito” Bañados, Elizabeth “Ely” Cabeza, Charlye Jesús Rey Zapata, Fútbol y Chola.

Premios

- Mejor sonido, Competencia de Cine Chileno, Sanfic, Chile, 2019.
- Gran Paoa mejor película, Competencia Largometraje Documental, Festival de Cine de Viña del Mar, Chile, 2019.
- Mejor dirección, Mejor montaje, Mejor banda sonora, Festival de Cine Chileno de Quilpué, Chile, 2020.
- Premio Especial del Jurado, Festival Internacional de Cine Documental de Amsterdam IDFA, 2018.
- Premio Nat Geo a la Mejor Película, Millennium Docs Against Gravity, 2019
- Mención Especial del Jurado, Fic Monterrey, 2019.
- Mejor Largometraje Latinoamericano, Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires FIDBA, 2019.

Sobre la película

“Los Reyes” es el último documental realizado por la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff, que fue estrenado en el año 2019.

Este documental fue realizado con la colaboración del Ministerio de las Culturas, el IDFA Bertha Fund, la CORFO y Tribeca Film Institute y tuvo más de 5 mil espectadores en circuitos multisalas, según indica una nota realizada por el diario La Tercera ¹⁵⁰. De la misma forma, el documental fue exhibido internacionalmente en el “International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)” en Holanda, donde obtuvo el Premio Especial del Jurado, el “Millennium Docs Against Gravity” en Polonia donde ganó el premio “Nat Geo”, Fic Monterrey en donde fue reconocido como con la Mención Especial del Jurado, el Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (FIBDA) donde ganó Mejor Largometraje Latinoamericano, “Hong Kong IFF” en China, “DOK.Fest” en Alemania, entre otros.

En cuanto al ámbito nacional se refiere, la película fue parte de la versión XV del “Festival de Cine SANFIC”, recibiendo el reconocimiento de Mejor Sonido, el “Festival de Cine de Viña del Mar” donde recibió el Gran Paoa a Mejor Película en la Competencia Largometraje Documental, el “Festival de Cine Chileno de

¹⁵⁰ Rodrigo González. (2019). El estallido del documental chileno. 2020, de Los Reyes Sitio web: <https://www.latercera.com/culto/2019/12/27/el-estallido-documental-chileno/>

Quilpué” donde ganó Mejor Dirección, Mejor Montaje y Mejor Banda Sonora, la tercera versión del “Festival Frontera Sur”, el “Festival Internacional de Cine de Chiloé” y la tercera versión del “Festival Internacional de Cine Documental Aricadoc.”

Haciendo referencia a la crítica internacional, Charlie Philips de “The Observer” expresó sobre la película que: *“Aunque el estilo es poético, también hay una narrativa clara. Los Reyes es un experimento audaz y exitoso: pone la perspectiva de los animales en su centro, no como una metáfora de nada humano, sino para sus propios fines”*¹⁵¹. Asimismo, Guillermo López, crítico del medio “Film.Forward” definió que Los Reyes *“se distingue por su cámara invasora, a saber, los abundantes primer planos extremos que enmarcan a los perros y diferentes partes de su cuerpo, así como a las moscas que los muerden. Lo que los directores Bettina Perut e Iván Osvonikoff han logrado es una mirada hiperrealista de un lugar filtrado a través de la edición inventiva. Algún día, los adolescentes tendrán que abandonar el parque y enfrentarse a la vida adulta. Los perros, sin embargo, permanecerán allí, tal vez escuchando conversaciones similares de los nuevos visitantes del parque, pero no para siempre (...) Los Reyes es un mosaico humanista de soledad y abandono, tanto para humanos como para perros.”*¹⁵²

¹⁵¹ Charlie Philips. (2018). International documentary festival Amsterdam: diversity to the fore. 2020, de Los Reyes Sitio web: <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/03/amsterdam-international-documentary-film-festival-orwa-nyrabia-los-reyes>. Traducción del autor.

¹⁵² Guillermo López. (2019). Los Reyes. 2020, de Los Reyes. Sitio web: <http://film-forward.com/documentary/los-reyes>. Traducción del autor.

Por último, Bilge Ebiri del “Critic 's Pick” de “The New York Times” destacó del documental que: *“Estos perros tienen ojos enormemente expresivos, pero ya sea tristeza, curiosidad o confusión que estamos viendo en ellos, nunca lo sabremos. Tal vez ese sea el punto. Sería difícil encontrar un mayor significado aquí más allá de lo que experimentamos directamente. La charla de los niños, la rutina de descanso y juego de los perros, nos adormecen en un estado contemplativo, que nos permite apreciar mejor el misterio de la existencia. Los directores evitan el simbolismo o didáctico, y en su lugar nos sumergen en un sentido de vida vivido al ritmo lánguido de un sueño de la tarde”*¹⁵³.

Argumento

Los Reyes es el skatepark más antiguo de Santiago de Chile. Pero los verdaderos reyes de esta historia son Fútbol y Chola, dos perros callejeros que viven este espacio abierto lleno de patinetas y adolescentes rebeldes. A la enérgica Chola le apasiona jugar con pelotas en el borde de las piscinas en las que los skaters hacen sus trucos. Fútbol, el perro más viejo, la mira con impaciencia y ladra sin parar para que Chola deje caer las pelotas. A través de voces fuera de cuadro escuchamos a los adolescentes que los rodean, cada uno con su historia. Pero las imágenes de esta película se centran en los perros y en su propia forma de existencia.¹⁵⁴

¹⁵³ Bilge Ebiri. (2019). ‘Los Reyes’ Review: Dreamy Dogs Upstage Chatty Skaters. 2020, de Los Reyes Sitio web: <https://www.nytimes.com/2019/08/13/movies/los-reyes-review.html>. Traducción del autor.

¹⁵⁴ Perutosnovikoff. Films. Sinopsis. <http://perutosnovikoff.com/portfolios/losreyes/>

En el Parque Los Reyes, ubicado en Quinta Normal, Chile, se pasean adolescentes practicando skate, fumando, bebiendo alcohol o simplemente conversando sobre sus vidas, problemas e inquietudes propias. Sin embargo, el interés y foco principal de la cámara es en otros personajes: Fútbol y Chola, dos perros callejeros que pasan sus días jugando, deambulando en el parque y descansando alrededor de los jóvenes.

Los diálogos del grupo de jóvenes skaters (en momento risueños, en otros con un tono apesadumbrado y con una constante repetición de garabatos e insultos) describen su vida en conflicto con las drogas, hostilizadas por su familia, atormentados por los carabineros e incluso proyectándose a futuro, teniendo como ejemplo el sueño de uno de los jóvenes de tener un grown shop. En este sentido, el documental acentúa a través del contenido de estos jóvenes (en off) la desoladora, conflictiva y errática vida de los jóvenes del skatepark de Los Reyes.

Mientras, a través del sonido se hacen presente la dimensión de los jóvenes (es decir, por medio del fuera de campo sonoro) el documental focaliza su punto de vista y su imagen en Fútbol y Chola, que, de cierta forma, reinan en este espacio determinado por la gran pista de skate.

El orden del relato está determinado por el transcurrir y el pasar de los días. La mañana, el sol, el atardecer, la caída del sol, la noche y así, sucesivamente,

capturando la cronología de la cotidianeidad del espacio y los personajes que lo componen.

El documental se transforma así en un diálogo y convergencia de estos dos mundos a partir de un lugar en común y particular visto desde Fútbol y Chola, quienes viven rodeados de automóviles, motocicletas, bicicletas, otros perros, insectos y adolescentes.

Sobre sus estrategias de guion, planificación, producción y filmación.

La directora Bettina Perut explica en una entrevista realizada en un “Press Book”¹⁵⁵, que *“la película nació en 2009, para el día de su cumpleaños, le regalé a Iván un skate para que volviera a patinar. Hacía 25 años que no patinaba y soñaba con volver a hacerlo. Así que empezó a ir al skatepark Los Reyes todas las semanas. A medida que entraba en confianza con los jóvenes skaters, iba escuchando conversaciones que después me contaba y que eran interesantes. A inicios de 2013 apareció la idea de hacer una película en Los Reyes, centrada en los homies (skaters locales). A mi al principio no me entusiasmaba mucho trabajar con adolescentes, pero a medida que la idea se fue desarrollando me fui convenciendo”*¹⁵⁶.

¹⁵⁵ El press book consiste en una serie de archivos agrupados en una carpeta que habla más a fondo de un proyecto.

¹⁵⁶ <http://perutosnovikoff.com/wp-content/uploads/2019/01/Pressbook-LOS-REYES-ESP.pdf>

Iván acompaña esta idea expresando que *“el financiamiento del proyecto fue bastante rápido y a finales de 2015 ya estábamos grabando. Ahí empezaron también los problemas: los skaters no se soltaban con la cámara, se cohibían, otros sobreactuaban, sus conversaciones eran vacías, no estaba resultando. Bettina estaba disconforme con la propuesta visual, pensaba que la forma era convencional, que no era coherente con nuestra identidad artística, y que estábamos cayendo de lleno en el docurreality”*¹⁵⁷.

Expresado esto, se recalcan dos elementos esenciales: por una parte, el motor de partida que motivó a los realizadores a interesarse por lo que sucedía en el parque Los Reyes fueron la conversación que tenían los jóvenes que Iván Osnovikoff conoció cuando andaba en skate. Es así como la idea inicial se fue desarrollando y el proyecto logró obtener su financiamiento. Sin embargo, por otra parte, se presentó un problema en las grabaciones: los jóvenes no lograban entrar en confianza con la cámara cuando se enteraron que serían los protagonistas. Caso similar a lo que vivieron con Clara en Surire, con la cual lograban solo 10 a 15 minutos de grabación y luego, de cierta forma, se incomodaba con la presencia de la cámara. ¿Cómo lograron solucionar este problema los realizadores?

Respondiendo a esta interrogante, Bettina cuenta que *“el Fútbol y la Chola aparecen justo en lo peor de la crisis. Un día Iván estaba patinando en Los Reyes y lo llamé por teléfono para decirle que la película había fracasado, que había que abortar. El trataba de convencerme de que esa alternativa no existía, que*

¹⁵⁷ Ibid

*teníamos que seguir y entre muchas otras cosas me dice que justo en ese momento había un par de perros jugando en los bowls con una pelota, que tenía que ver eso*¹⁵⁸.

Iván, por su parte, cuenta que: *“al otro día Bettina fue a ver a los perros y se cautivó. “Esta película tiene que ser sobre estos dos perros”, dijo. Yo no estaba de acuerdo. ¡Había que incluir a los perros pero no había para qué eliminar a los skaters! Para Bettina los perros eran el objeto de experimentación audiovisual que andábamos buscando y que solucionaba el problema*¹⁵⁹.

A pesar de la negativa en un principio de Iván, Bettina explica que *“En todo caso lo convencí de que de ahí en adelante teníamos que concentrar el rodaje en los perros porque en cualquier momento les podía pasar algo, mientras que los skaters siempre iban a estar ahí. Cualquier productor habría entrado en pánico con un cambio como ese, pero Maite Alberdi y Dirk Manthey siempre nos apoyaron. Lo mismo Pablo Valdés, nuestro director de fotografía, y los fondos que respaldaron la película. Estamos muy agradecidos*¹⁶⁰.

Finalmente, Iván se dió cuenta que Bettina tenía la razón y cuenta que: *“nos dedicamos 10 meses a grabar a los perros. Al final la intuición de la Bettina de que la película tenía que ser sobre Fútbol y Chola se fue imponiendo por sí sola. Tenía toda la razón. Grabar por meses a los perros fue investigarlos en detalle,*

¹⁵⁸ <http://perutosnovikoff.com/wp-content/uploads/2019/01/Pressbook-LOS-REYES-ESP.pdf>

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

descubrir dimensiones y relaciones inesperadas, imágenes sorprendentes. Y los skaters continuaron en la película pero de manera subterránea, pasando a ser parte de la atmósfera sonora del mundo de los perros, de lo que los rodeaba”¹⁶¹.

Acerca del guion, en una entrevista realizada por el autor, Iván expresó que *“Por ejemplo en Los Reyes, que era una película de skaters y terminó siendo una película de perros, nos preocupamos de que los financistas no se sintieran tan defraudados. Entonces también había una preocupación de qué manera era hacer consistente el cambio, pero ya era suficiente el hecho de que seguíamos grabando en donde dijimos que íbamos a grabar, más allá del foco, y las conversaciones de los skaters siguieron presentes en la película”¹⁶².*

En una entrevista realizada por el Festival Frontera Sur hacia los directores, éstos hicieron referencia al proceso de guion del documental expresando que habían generado una especie de narración teniendo en cuenta de que *“Como Fútbol es viejo, lo más probable es que muera. Entonces, sabíamos desde antes que el desenlace se podría tratar de que Fútbol muriera”¹⁶³.*

En suma a esto, los realizadores expresaron que *“en nuestras postulaciones los distintos fondos nos exigen un guion, un tratamiento narrativo, pero son cosas muy elaboradas, un poco fantasiosas por nuestra parte, porque no tienen mucho*

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción [festivalfronterasur] (2020, Septiembre, 8) “Límites, materialidades y experiencias en el documental” [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138> (Minuto 1:26:40)

que ver finalmente con lo que hacemos, han habido cambios super radicales como en “Los Reyes” que terminó siendo esta una película sobre, también sobre la juventud skaters y todo pero sobre dos perros en un parque de skate que están acompañados por parte de esta juventud como parte de un paisaje urbano, de un ecosistema”¹⁶⁴.

Finalmente, la dupla de realizadores manifiestan que *“Esto no quiere decir que no conozcas sobre lo que vas a trabajar, si no al contrario. Abrirse a la realidad que uno va a trabajar en el rodaje y no venir a ilustrar. Que el rodaje no sea una ilustración (...) Pasa mucho que los rodajes son la ilustración del guion. Hay que tratar de evitarlo, quemar el guion y enfrentarse a la realidad de manera abierta para que el rodaje que es el momento en el cual uno está en el contacto con lo que le interesa, ahí se va a revelar lo que a uno le interesa de ese mundo y donde lo puedes observar de manera más extensiva y donde aparecen las cosas que son realmente importantes. La ilustración de un guion no permite eso”¹⁶⁵.*

En complemento, Iván también se refirió a la intervención en la realidad que realizaron en la película, expresando que *“en Los Reyes, cuando teníamos a los skaters y empezaban hablando entre ellos, íbamos guiando y conduciendo estas conversaciones. Esta es una manera de intervención directa cómo director. Otras veces también juega la observación: una observación meticulosa que requiere tiempo, paciencia. Vas entre estas dos esferas: una entre la no intervención y otra de estar interviniendo lo que estás grabando. Por ejemplo el diálogo en el que la*

¹⁶⁴ Ibid (Minuto 1:18:20)

¹⁶⁵ Ibid (Minuto 1:19:16)

abuela echa a uno de los chicos de la casa. Esa historia, ese comentario surge de él. Estábamos hablando y surgió eso. Entonces nosotros le dijimos: cuéntaselo de nuevo a tus amigos porque pondremos la cámara acá. Pero nace desde él, potencia y verdad del lenguaje del personaje del que surge naturalmente esta historia. Después que se agota eso, le decimos que se lo cuente a otra persona. Ese tipo de intervenciones”¹⁶⁶.

Haciendo referencia a cómo se relacionaron y establecieron confianza con los personajes, además de tener en consideración que, a medida que Iván practicaba skate en el Parque Los Reyes empezó a conocer a los jóvenes y sus historias, también los realizadores expresaron a través de la entrevista con el autor que *“los skaters ya conocían la cámara pero lo que los incomodó fue enterarse que eran los protagonistas de la película. Siempre los grabábamos pero cuando se enteraron que ya no eran los protagonistas volvieron a soltarse. Ya los veníamos grabando y se venían soltándose desde antes. El relacionarse y establecer confianza es un proceso que no es corto”¹⁶⁷.*

¹⁶⁶ Entrevista realizada por el autor. Lunes 18 de Enero de 2021.

¹⁶⁷ Ibid.

Características narrativas según Patricio Guzmán.

Personajes

Los principales personajes de este documental y con los que transcurre y sustenta la historia son los dos perros Fútbol y Chola. A medida que la historia transcurre, podemos observar como estos perros interactúan con su alrededor, ya sean: personas, otros animales, pelotas de juguete, basura, automóviles, entre otras cosas.

Por otro lado, también se podrían considerar como otros personajes que permiten sustentar la historia son los jóvenes del skatepark. Mientras se desarrolla la narración, se van descubriendo importantes particularidades de los jóvenes a través del diálogo; sus metas, sus problemas, sus adicciones.

De la misma forma, también considero que el Parque Los Reyes se vuelve de cierta manera un personaje por como se presenta a través del lenguaje cinematográfico (como por ejemplo con amplios planos generales del espacio)



(Figura 31)
(Parque Los Reyes)



(Figura 32) Los Reyes
(Chola)



(Figura 33) Los Reyes
(Fútbol)



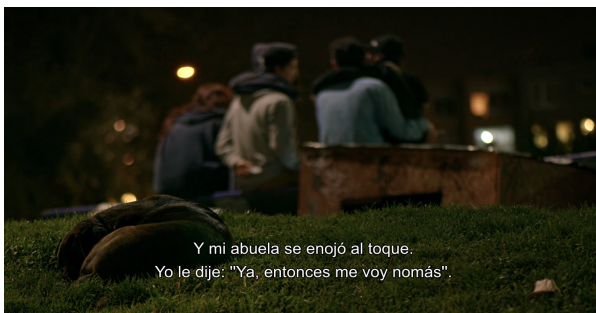
(Figura 34) Los Reyes
(skaters conversando)



(Figura 35) Los Reyes
(Chola esperando comida)

Acontecimientos.

En este documental los acontecimientos se van desarrollando tanto a través del sonido como de la imagen. Por una parte, el sonido nos cuenta las vivencias, aventuras y desventuras de los jóvenes skaters mientras que la imagen nos muestra distintas actividades de la que es parte el Parque (dando como ejemplo cuando hubo una actividad organizada como una especie de competición de skate: con un escenario en el skatepark y música), como también el skatepark abandonado por la lluvia o en el amanecer. Todos estos acontecimientos están relacionados y se articulan con el seguimiento que se realiza tanto a Fútbol como a Chola.



(Figura 36) Los Reyes
(Chola durmiendo mientras jóvenes hablan)



(Figura 37) Los Reyes
(conversación de jóvenes)



*Figura 38. Los Reyes
(Chola y Fútbol observando el skatepark vacío)*



*Figura 39. Los Reyes
(skatepark vacío)*

Lugares

El lugar en donde transcurre y se desarrolla la historia es el Parque Los Reyes que está ubicado en Quinta Normal en Santiago, Chile. Los Reyes es el el skatepark más antiguo de Santiago. Este lugar es donde pasean por skate, beben y conversan adolescentes y también el hogar de los dos personajes de este documental: los perros Fútbol y Chola.

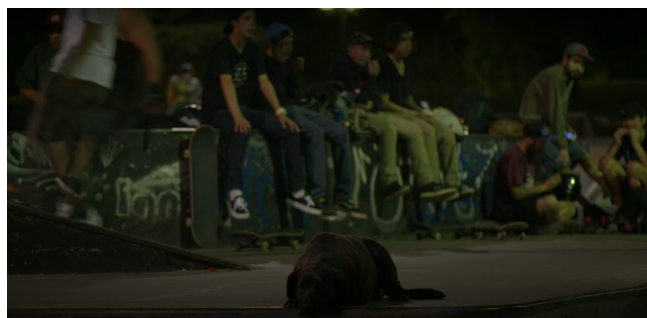


*Figura 40. Los Reyes
(Chola y Fútbol en el Parque)*



*(Figura 42) Los Reyes
(Fútbol en su casita)*

*Figura 41. Los Reyes
(Skatepark)*



*(Figura 43) Los Reyes
(Chola y los jóvenes)*

Hacer un viaje

Existe un elemento que se puede considerar un viaje y corresponde a lo que vive Fútbol, es decir, a su paso desde la vida hacia finalmente la muerte. Acompañando a esta idea, en la entrevista realizada por el Festival Frontera Sur a los realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff bajo la retrospectiva “Límites, materialidades y experiencias en el documental” Iván explica que: *en el caso de Los Reyes que es el caso más radical dijimos “Ya ok, estos dos perros son fantásticos y lo más probable como Fútbol es viejo, lo más probable es que Fútbol*

en algún momento muera”. Sabíamos desde antes que el desenlace podía tener que ver con la muerte de Fútbol”¹⁶⁸.



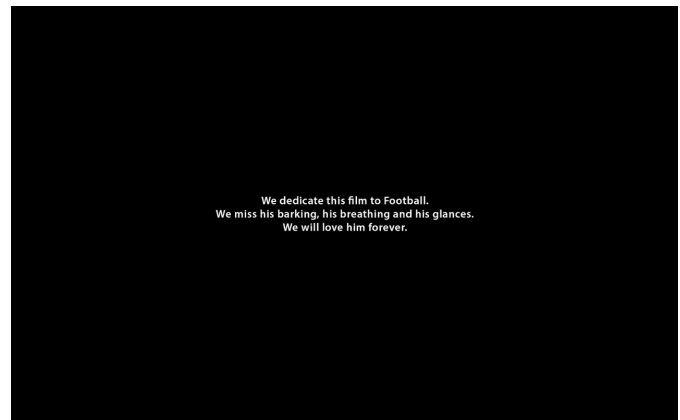
*Figura 44. Los Reyes
(Fútbol en el inicio)*



*Figura 45. Los Reyes
(Bichos en una herida de Fútbol)*



*Figura 46. Los Reyes
(Últimos momentos)*



*Figura 47. Los Reyes
(Dedicatoria por muerte de Fútbol)*

¹⁶⁸ Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción [festivalfronterasur] (2020, Septiembre, 8) "Límites, materialidades y experiencias en el documental" [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138> (Minuto 1:26:40)

VI. Resumen general

Comparativa de metodología de Patricio Guzmán con Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

| La muerte de Pinochet | Planificación | Rodaje |
|-----------------------|---------------|--------|
| | | |
| Guion | Si | No |
| Acontecimientos | No | Si |
| Lugares | No | Si |
| Personajes | Si | Si |
| Hacer un viaje | No | Si |

| Surire | Planificación | Rodaje |
|--------|---------------|--------|
| | | |
| Guion | Si | No |

| | | |
|-----------------|-----------|----|
| Acontecimientos | No | Si |
| Lugares | Si | Si |
| Personajes | No | Si |
| Hacer un viaje | No | Si |

| | | |
|-----------------|---------------|--------|
| Los Reyes | Planificación | Rodaje |
| | | |
| Guion | Si | No |
| Acontecimientos | No | Si |
| Lugares | No | Si |
| Personajes | No | Si |
| Hacer un viaje | No | Si |

El caso de “La muerte de Pinochet” fue particularmente distinto al de “Surire” y “Los Reyes”, ya que en este documental los realizadores ya contaban con personajes los cuales habían sido filmados en su anterior documental “Noticias”, por lo que decidieron reutilizar este material y crear una narración en base a estos personajes, por lo que entendemos que los personajes ya formaban parte en la planificación del proyecto.

Haciendo referencia al guion, cabe destacar que, como los realizadores han mencionado en las entrevistas anteriormente mencionadas, Bettina Perut e Iván Osnovikoff efectivamente realizan guiones en las etapas previas al rodaje (esto también incluye a “Surire” y “Los Reyes”) pero con la finalidad de lograr financiamiento y obtener recursos que los instalen en el rodaje, por lo que en la etapa de rodaje el guion se vuelve secundario y flexible.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que en el caso de “Surire” y “Los Reyes” si bien los realizadores conocían el lugar (el Salar de Surire y el Parque Los Reyes, respectivamente) no tenían conocimiento de él en su totalidad, por lo que el rodaje para ellos significó la instancia en donde se sumergieron y dejaron llevar por el entorno.

Por lo tanto, a través de esta comparativa entendemos que los elementos que Patricio Guzmán plantea para la realización del guion (es decir, la presencia de acontecimientos, lugares, personajes y hacer un viaje) no aparecen durante la planificación de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, sino que ellos lo realizan primordialmente durante la etapa de rodaje.

Sumado a esto, también a través de esta comparativa (y el modelo de Patricio Guzmán) entendemos que hay elementos (o expresado de mejor forma, metodologías) que todo documentalista debe de hacer: tener un guion, personajes, acontecimientos, hacer un viaje, tener un lugar, entre otras cosas. La particularidad y lo novedoso de esta dupla de realizadores es la forma y búsqueda

que realiza para relacionarse con la realidad. Por ejemplo, en el caso de “Los Reyes”, teniendo en consideración el contexto y todas las problemáticas que tuvieron a la hora de intentar grabar a los jóvenes del Parque Los Reyes (los que se sentían incómodos con la presencia de la cámara y no lograban soltarse) los realizadores buscaron nuevas alternativas que permitieran sustentar la historia en el mismo lugar y con la presencia de los skaters (que era lo importante de mantener para ellos), encontrando así a los perros, seres que ya habían aparecido en su anterior documental “Surire”. Ligado a esto, lo cautivador e interesante de Perut - Osnovikoff es también la decisión de dónde poner la cámara, es decir, de su punto de vista, su sello. La cámara fija en trípode es un rasgo fundamental de tener en consideración a la hora de pensar en las distinciones de esta dupla como también de la preocupación que tienen ambos por el sonido, siendo, en su mayoría, el fuera de campo uno de sus elementos clave.

VII. CONCLUSIONES.

Volviendo a la pregunta inicial de la investigación: ¿Cuáles son las estrategias de planificación y de producción de Bettina Perut e Iván Osnovikoff? podemos concluir a través de este análisis que, efectivamente, los realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff se instalan en un espacio que conocen lo suficiente para poder armar una planificación pero están abiertos a que ese mundo abra la narración. Como explican a través del proceso de planificación y rodaje de sus tres últimos documentales, el rodaje es para ellos el proceso de investigación en donde van buscando qué cosas están ocurriendo: si hay personajes, quiénes son, qué relaciones tienen entre sí, qué otras cosas interesantes tienen en sus vidas, qué relaciones circulan por el entorno, es decir, la construcción sus documentales está principalmente hecha en el rodaje.

Esta idea se confirma predominantemente con lo que explican los realizadores acerca del proceso de su penúltimo documental “Surire”, en donde ambos declaran que no conocían este lugar en su totalidad pero que, a través de lo que ellos denominan “grabaciones introspectivas” (que corresponde a una búsqueda que hacen durante las grabaciones) ahí van descubriendo, in situ. Por lo que se entiende que durante el rodaje los realizadores permiten que el mundo se abra y los fascine.

Similar es lo que les ocurrió en su último documental “Los Reyes”. Teniendo la problemática que significó para la realización el que los jóvenes skaters no lograran “soltarse” al enterarse que iban a ser los protagonistas de la película, los directores estuvieron en una crisis que los hizo pensar acerca de desestimar el proyecto. Pero fue a través de su constante contacto con este mundo que conocieron (y se maravillaron) con Fútbol y Chola, los dos perros que terminaron siendo los protagonistas de la película.

Por otro lado, para los realizadores Perut y Osnovikoff una estrategia fundamental de planificación y rodaje es el conocer y generar vínculos con sus personajes, entendiendo también que esta idea permite que los personajes “abran su mundo”. De esta manera podemos entender que la hipótesis planteada se afirma, ya que se entiende que los personajes también forman parte de lo que se entiende como mundo en los documentales de la dupla de cineastas. Explicando más detalladamente esta idea se da el caso de “Los Reyes”. La idea comenzó y se fue desarrollando gracias a que Iván Osnovikoff a medida que comenzó a ir constantemente a practicar skate en el skatepark del Parque Los Reyes, le permitió conocer y generar vínculos con los jóvenes, quienes en este lugar conversaban de aspectos de todo tipo: aventuras, desventuras, problemas con las drogas, ambiciones, sueños. Es decir, fue a medida que Iván comenzó a visitar repetidamente y establecer relaciones con los jóvenes que finalmente logró entrar a ese mundo y, de cierta forma, formar parte de él.

Parecido fue lo ocurrido con “Surire”. En esta película, a medida que los directores comenzaron a ir periódicamente al salar lograron conocer a quienes serían los personajes del largometraje, por un lado, el hombre de la CONAF y por otro, Clara, la mujer aymara. Tal es la importancia para los realizadores que el mismo mundo abra la narración que de hecho fue en el proceso de grabaciones en donde conocieron a Clara. Desde ese punto de partida comenzaron a seguir su rutina, sus relaciones con el entorno, con sus mascotas, sus pies agrietados, su familia. Parecido fue como se enteraron que existían camiones que recogían minerales del salar. Maravillados por el lugar, se enteraron que, a los lejos, se paseaban maquinarias y camiones que hacían recorridos por el sector recogiendo bórax.

Siendo una de sus principales estrategias para lograr establecer lazos y confianza con sus personajes el visitar constantemente el mundo a grabar, es también importante tener en consideración que, como expresan los realizadores, el lograr que el mundo que uno registra se abra a ese registro(es decir, la capacidad de seducir al mundo en el que uno va a trabajar para que se deje registrar) es uno de los trabajos claves que debe realizar un director de documentales como también un periodo que requiere de mucho tiempo y que no está exento de dificultades, como lo vivieron durante el proceso de realización de “La Muerte de Pinochet”, en donde los dos personajes Pinochetistas (Juan González y Otilia Carrillo) tenían miedo de participar en la película ya que tenían miedo de sufrir represalias y persecuciones políticas.

Otro importante elemento a tener en consideración es el guion. A través del estudio de las películas, retrospectivas y también de entrevistas realizadas hacia los directores podemos entender que el guion cumple una importante función en lo que significa la etapa de planificación y desarrollo de sus proyectos, en donde los realizadores reconocen que los guiones que escriben los hacen fundamentalmente para permitirles generar financiamiento y recursos que les permitan instalarse en el lugar de rodaje. De la misma forma, Perut y Osnovikoff indican que el valor que los guiones tienen para ellos es que les permite intencionar con mucha libertad los mundos, ya que indican que uno es el que conoce el texto y no las personas que lo evalúan (a la hora de buscar financiamiento) Para la dupla de realizadores, el guion además cumple las funciones de ser una especie de “juego” contra la burocracia cultural y también que es el lugar en donde algunas ideas se comienzan a cultivar, ya que el guion se escribe luego de tener un primer acercamiento al mundo que se quiere registrar.

Mientras que “La Muerte de Pinochet” se articuló como un documental predominantemente de material de archivo que fue acompañado por entrevistas a cuatro de los personajes que se habían registrado anteriormente, en Surire los realizadores declararon que para el proceso de desarrollo y búsqueda de financiamiento (fondos concursables) hicieron un guion en compañía de una mujer indígena que vivía en Arica y que luchaba por los derechos de la comunidad indígena de Surire, en donde hacían un importante hincapié en la denuncia de este salar, es decir, del trabajo de la extracción de bórax y en cómo esto afectaba

a este ecosistema. Sin embargo, cuando los realizadores llegaron a Surire y comenzaron las grabaciones le dieron otra dimensión a la problemática del ecosistema que no tenía que ver con una denuncia como anteriormente la habían presentado en el guion. Por otro lado, en el proceso de “Los Reyes” tras el radical cambio que significó dejar a un lado a los jóvenes como protagonistas de la película e incluir a Fútbol y Chola, los realizadores se preocuparon de que los financistas no se sintieran tan defraudados, existiendo así una importante preocupación de el cambio que habían decidido se sustentara y fuera consistente, pero expresaron también que el hecho de que siguieran grabando en donde dijeron en un inicio que grabarían fue suficiente para que los financistas se tranquilizaran un poco.

Por lo tanto, para Bettina Perut e Iván Osnovikoff uno no tiene ningún compromiso con el guion y es un elemento secundario, es decir, un paso en el proceso creativo pero en ningún caso es lo más importante, ya que cuando empiezan a grabar lo que manda es el proceso del registro, lo que se contrapone con la idea presentada de Patricio Guzmán.

Relacionado con el grado de libertad y/o de intervención en sus documentales, otra estrategia que los realizadores ocupan en el proceso de filmación de sus películas corresponde a la utilización de ‘dispositivos’, los que se entienden también como generadores de acciones. Sobre esto, podemos entender que Perut y Osnovikoff están constantemente y de manera directa interviniendo en la realidad captada en sus largometrajes. Si bien por un lado la dupla de

documentalistas en ocasiones registra lo que está ocurriendo sin intervención (en que explican que ellos como documentalistas también esperan poner la cámara en un lugar, tener mucha paciencia y esperar que sucedan cosas y que esto también es una de sus estrategias de búsqueda en sus filmaciones) por otro también declaran que tienen una inclinación a estar constantemente interviniendo, usando y aplicando en el proceso de rodaje técnicas para generar en el mundo captado acciones.

Si bien en “La Muerte de Pinochet” se podría considerar que el generador de acciones era que los personajes de cierta manera, revivieran y/o recapitularan los sucesos que vivieron tras el fallecimiento del dictador Pinochet, en Surire los realizadores revelaron que en la escena en donde un hombre pide mercadería les pareció interesante en un inicio la manera que tenía de comunicarse del hombre a través del walkie talkie, por lo que le pidieron que encargara una serie de alimentos y artículos de higiene personal para una persona que finalmente no salió en el documental. A pesar de esto, para Bettina e Iván lo importante de esto era la particular e interesante forma de comunicarse del personaje, por lo que decidieron dejar esa escena. Asimismo, los directores establecieron distintas puestas en escenas, donde cuentan que había que saber armarlas para que no parecieran falsas, mal hechas y planas.

Por otro lado, esta intervención de la realidad también se hace visible en el documental “Los Reyes” en donde los realizadores contaron que en el momento en el que un joven le revelaba a sus amigos que su abuela lo trató a garabatos y

lo echó de su casa, le pidieron al joven que le contara esta historia de nuevo un par de veces más a sus amigos y que también se lo contara a otras personas, permitiendo, a su vez, que la historia que el joven contaba fuese adquiriendo una mayor dimensionalidad y no fuera tan plana como en la primera vez que la había contado. La labor como directores de Bettina e Iván en este ámbito es de guiar y conducir las conversaciones.

Según se desprende de lo expresado por los directores, principalmente el uso de estos dispositivos y de los generadores tienen que ver con lo que significa la puesta en escena y los diálogos de los personajes, en donde los realizadores le hacen un importante hincapié en pedirle a las personas que cuenten varias veces la historia para que así se logre enriquecer y adquiera más aristas. Si bien los directores tienen en consideración que es importante una observación meticulosa y que deambulan entre ambos polos (el de la intervención y el de, en ocasiones, esperar que sucedan cosas azarosas) desmienten la idea de que los realizadores de documental solamente esperan en la nada que las cosas suceden. Los directores también buscan que pasen cosas.

Haciendo referencia a la distinción “no antropocéntrica” que destaca a la dupla de Perut y Osnovikoff, consideramos que esta tiene su origen y motor de partida principalmente gracias a la investigación que éstos realizaron en el rodaje de “Welcome to New York”. Recapitulando las ideas anteriormente mencionadas en el apartado “Sobre los realizadores” y “Su búsqueda estética e interés por explorar otras dimensionalidades del ser humano y los seres vivos” de la presente

investigación, los directores expresaron que este documental marcó, de cierta forma, un antes y después en su cinematografía, ya que la barrera que significó para ellos el idioma inglés los llevó a buscar otras maneras de narrar y de contar cosas, dejando a un lado la presencia de la voz humana, planteando otra búsqueda cinematográfica y plástica que se alejaron de las formas de expresión comunes como los planos medios, primeros planos y el cuerpo entero, interesándose, por ejemplo, por los detalles del cuerpo humano, las arrugas, labios, dientes, manos, pies, entre otros. Todos estos hallazgos se han reflejado en el estilo cinematográfico de sus últimos tres documentales, otorgándole una mirada particular a sus películas.

De la mano con la idea anteriormente mencionada del motor de partida que le permitió otorgar una mirada particular a sus películas es que también podemos hacer referencia a la autoría. Consideramos a los realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff como autores ya que a través de sus documentales se reconoce una mirada propia que se refleja a través de su personalidad estilística y su búsqueda cinematográfica. Una autoría y una *“mirada que da forma a lo que mira”*¹⁶⁹ que se formó con lo que vivieron en “Welcome to New York” y que se ha consagrado en sus tres últimas realizaciones.

Sin embargo, no se puede negar que hay un salto importante en la narrativa de Bettina Perut e Iván Osnovikoff. Comparando a partir de “Welcome to New York” y “Noticias” hasta “Los Reyes” hay rasgos de esa autoría que se mantienen como

¹⁶⁹ Guzman, P. “La Batalla de Chile: historia de una película”. Catalonia, Providencia; 2020. p.181

también hay cosas que cambiaron, particularmente haciendo énfasis en “Surire” y “Los Reyes”, la aparición de los perros. En sus últimos dos documentales, descubrimos en Perut y Osnovikoff una vuelta de tuerca de su narrativa, una ternura que no había aparecido antes en su filmografía. Por otro lado, también otro elemento que ha cambiado es que los realizadores se han separado cada vez más del rostro y la presencia humana en sus documentales. Comparando, por ejemplo, “La Muerte de Pinochet” y “Los Reyes” existe una clara diferencia en la presencia de los humanos (mujer - hombre), mientras que en “La Muerte de Pinochet” la presencia humana es el factor condicionante de la narración y el punto de interés de los planos en la fotografía y el sonido mientras que en “Los Reyes” gran parte de los planos donde está la presencia de personas, se capturan con una importante distancia y siempre teniendo en primer lugar (y como eje de interés) la presencia de los perros. Se han separado de la presencia de las caras humanas en primeros planos, de personajes hablando de cara a la cámara.

Es así cómo entendemos, por lo tanto, que la autoría de Bettina Perut e Iván Osnovikoff se ha manifestado a través de la exploración en su estilo y lenguaje cinematográfico nacida gracias a su documental “Welcome to New York” y que se ha consolidado en el resto de su filmografía (es decir, la decisión de dónde poner la cámara, la fijación por el plano estático en trípode, a qué personajes abordar y de qué manera abordarlos, la captura de bichos y distintos insectos como también la exploración del sonido y el fuera de campo). De la misma manera, también entendemos que hay elementos que han cambiado dentro de sus documentales,

especialmente en lo que a la narrativa se refiere, dejando a un lado al ser humano (hombre - mujer) e interesándose por las otras formas de vida.

Por otro lado, cabe tener en consideración que los procesos de rodaje y filmación de la dupla de directores requieren de bastantes meses de realización. En el caso de “La Muerte de Pinochet” que fue primordialmente material de archivo acompañado de entrevistas a cuatro de los personajes que estaban presentes en las grabaciones anteriores, el proceso fue de seis meses, mientras que en “Surire” los directores estuvieron 8 veces por periodos de 2 a 3 semanas, siendo un poco más de cuatro meses de rodaje y en “Los Reyes” el periodo de grabación fue de alrededor de 10 meses.

Haciendo referencia a la comparación de los elementos narrativos que describe Patricio Guzmán y su relación con los documentales “La Muerte de Pinochet”, “Surire” y “Los Reyes” de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, podemos entender que, a pesar de que la manera de la dupla de realizadores es contraria a la de tener las cosas preparadas como Guzmán, se pueden encontrar similitudes ya que ambas tienen en común en su estructura, como son los conceptos de personajes, acontecimientos, lugares y hacer un viaje. Esto quiere decir que, a pesar de que los realizadores Perut y Osnovikoff no trabajen directamente con un guion (o una estructura definida) en el proceso de rodaje (ni más allá del proceso de financiamiento y los fondos concursables) se puede entender que en el rodaje los directores formulan características narrativas similares a las que establece en su artículo el director Patricio Guzmán.

Por lo tanto, entendemos que, aunque el resultado se pueda describir con la metodología propuesta por Patricio Guzmán, esta estructura aparece a partir de un desarrollo en el rodaje.

Dicho esto, se entiende que hay elementos y estrategias que están tanto en el modelo de Guzmán como también en la metodología de Perut y Osnovikoff (lo que está en el corazón del formato). Pero lo que tiene de enriquecedora, cautivadora y particular la dupla de realizadores es que siempre están saliendo de su zona de confort, explorando nuevos universos, personajes y formas de contar una historia. Lo que me fascina de esta dupla es que, si bien cada documental que realizan es muy diferente al otro (con solo pensar el hecho de comparar “La Muerte de Pinochet”, “Surire” y “Los Reyes”) se tienen tres muy diferentes historias pero tienen algo en común, su sello: su punto de vista, su decisión de dónde poner la cámara, qué (y cómo) capturarlo. Considero que tienen una mirada no tanto de espectadores de un lugar, sino más bien como si pertenecieran a este. Asimismo, otro elemento del que se hizo mención anteriormente pero que es importante tener en consideración a la hora de hablar de lo atrayente y “seductor” de la filmografía es la ternura que han imprimido en sus dos últimas realizaciones con la presencia de los perros. Lo que me encanta de ellos es su capacidad de arriesgarse y aventurarse a contar historias de una manera distinta a lo que uno conoce, sin la presencia ni predominancia de las personas, sino más bien de la exploración de otras formas de vida: los bichos, los animales, los ecosistemas, llamándolo así “cine no antropocéntrico”.

VIII. Bibliografía

Libros, revistas, trabajos de investigación:

1. Rabiger, Michael. Dirección de documentales: 3-ed, Madrid: Omega. 2005.
2. Nichols, B. La representación de la realidad. Indianápolis: Paidós comunicaciones. 1997.
3. Bermúdez Bríñez, Nilda. El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia Omnia, vol. 16, núm. 2, mayo-agosto, 2010, pp. 113-131 Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela.
4. Mouesca, J. El documental chileno. Santiago: LOM. 2005.
5. Aufderheide, P. Documentary film: A very short introduction. Nueva York: Oxford University Press. 2007.
6. David Bordwell y Kristin Thompson, Film Art: An Introduction: 3-ed, Nueva York: Paidós Comunicación Cine: 1990.
7. Nichols, Bill. Introduction to Documentary: 3-ed, Bloomington: Indiana University Press: 2017.
8. Alzate, Alejandro. "Metodología para la realización y abordaje en el Cine Documental" Medellín:Sello Editorial Universidad de Medellín, 2017.
9. Romaguera, J. "Textos y Manifiestos del Cine": 2-ed. España: Cátedra. 1993.
10. Girves, B. El cine como instrumento de propaganda y manipulación de masas en el nazismo. 2020. Universidad Nacional de Rosario: Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Licenciatura en Comunicación Social.
11. Breschand, J. (2004). El documental, la otra cara del cine. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
12. Mablona, Ricard (2012) Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital.
13. Chanan, Michael (1997) The politics of documentary. British Film Institute.
14. Baker, Maxine "El documental en la era digital". Ediciones BAFICI, Buenos Aires, 2007.
15. Mouesca, J. Plano secuencia de la memoria de Chile. Madrid, 1988.
16. Ecran. Santiago : Empresa Editora Zig-Zag, 1930-1969. 39 v., n° 711-727, (5 sep. - 26 dic. 1944)
17. Vega, A. Re-visión del Cine Chileno. Santiago. Aconcagua.1979.
18. Barroso Peña, Gonzalo. La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014. 2017. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Escuela Internacional de Doctorado. Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio.
19. María Eliana Court, Liliana Orellana, Josefina Ossa, Macarena Ovalle. El resurgimiento del documental de autor en Chile en la segunda mitad de los 80. Memoria académica dirigida por Joanna Reposi. Universidad Diego Portales, Santiago, 2004
20. Mouesca, J. Orellana, C. "Breve historia del cine chileno: sus orígenes hasta nuestros días" LOM Ediciones, 2010.

21. Pinto Veas, Iván; Peirano Olate, María Paz (2020). Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* (19), 103-122.
22. Astruc, A. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo" Astruc, Alexandre. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'cámara-stylo'". Originalmente publicado en *L'Écran Français* num. 144, 30 de marzo de 1948.
23. Stam, Robert "Teorías del cine. Una introducción" (2000) Paidós, Barcelona: 2001
24. Sanderson, John (editor) "¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica" Vicerrectorado de Extensión Universitaria Universidad de Alicante, 2005
25. Costa, Antonio. "Saber ver el cine" (1985) Paidós, Buenos Aires: 2005
26. Biette, Jean Claude "¿Que es un cineasta?" en *Traffic*, 18. primavera 1996
27. Guzman, P. "La Batalla de Chile: historia de una película". Catalonia, Providencia; 2020.
28. Rodríguez, D. C. (2016). *Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
29. Mendoza, C. (2010). *El guion para documentales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
30. Puccini, S. (2015). *Guion de documentales, De la preproducción a la posproducción*. Buenos Aires: La marca editora.
31. Donoso, C. (2017). *El otro montaje*. Santiago: La pollera.
32. Estévez, A. "¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno (2006 -2016)" Santiago: La Pollera Ediciones. 2017. p.142 - 143. Entrevista realizada por Rodrigo Álvarez.

Páginas web:

1. <http://www.bifurcaciones.cl/009/Perut-Osnovikoff.htm>
2. <http://2016.lafuga.cl/bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/875>
3. <http://www.caem.cl/index.php/informes-anales>
4. <http://archivo.cinemachile.cl/perut-osnovikoff-el-regreso-de-la-dupla-terrible-del-documental-chile-no/>
5. lafuga.cl/entrevista-con-bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/340
6. https://youtu.be/_HANwKpQOAK?t=68
7. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2018000200019#B16
8. Memoria Chilena: Textos sobre Instituto Fílmico y Rafael Sánchez
9. <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/instituto-filmico-uc-una-historia-con-nombre-propio/>
10. Memoria Chilena: Textos sobre Periodismo de oposición (1976-1989) y Teleanálisis
11. <https://fidocs.cl/festival/historia>
12. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.7>
13. <http://lafuga.cl/valeria-sarmiento-y-marilyn-mallet/632>
14. http://metamentaldoc.com/18_El_Guion_en_el_cine_documental_Patricio_Guzman%E1N.pdf
15. <https://youtu.be/9eIqOyBq53k?t=407> (minuto 6:47)
16. <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/noticias-de-perut-y-osnovikoff/>
17. <https://www.facebook.com/1601333673507600/videos/644177749869138>.
18. https://www.huffpost.com/entry/on-lincoln-centers-latinb_b_924815.

19. <https://www.slantmagazine.com/film/sao-paulo-international-film-festival-2011-the-death-of-pinochet-and-che-a-new-man/#more-24347>
20. <https://www.latercera.com/noticia/critica-de-cine-la-muerte-de-pinochet/>
21. <http://lafuga.cl/la-muerte-de-pinochet/493>
22. <http://perutosnovikoff.com/portfolios/la-muerte-de-pinochet/>
23. <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-muerte-de-pinochet-y-el-chile-perdido/>
24. <http://www.disorder.cl/2011/06/22/descifrando-la-muerte-de-pinochet-entrevista-con-los-realizadores/>
25. <https://elagente.cine.wordpress.com/2015/10/15/surire-materia-y-absurdo/>
26. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2015/10/08/critica-de-cine-surire-un-viaje-no-solo-en-el-espacio-sino-tambien-en-el-tiempo>
27. <https://www.latribuna.cl/tiempo-libre/2015/09/06/surire-2015-ganadora-del-premio-a-la-mejor-pelicula-chilena-en-sanfic-2015.html>
28. <http://perutosnovikoff.com/portfolios/surire/>
29. <https://www.youtube.com/watch?v=aKh6sSUo8qY>
30. <https://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-ivan-osnovikoff-co-director-de-surire>
31. <https://www.latercera.com/culto/2019/12/27/el-estallido-documental-chileno/>
32. <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/03/amsterdam-international-documentary-film-festival-orwa-nyrabia-los-reyes>
33. <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/03/amsterdam-international-documentary-film-festival-orwa-nyrabia-los-reyes>
34. <https://www.nytimes.com/2019/08/13/movies/los-reyes-review.html>
35. <http://perutosnovikoff.com/portfolios/losreyes/>
36. <http://perutosnovikoff.com/wp-content/uploads/2019/01/Pressbook-LOS-REYES-ESP.pdf>

IX. Anexos.

Entrevista realizada por el autor el día lunes 18 de Enero de 2021 a la dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Felipe Cifuentes:

“Podrían contarme y orientarme acerca de lo que significó el proceso de planificación de su documental *La Muerte de Pinochet*? ¿Qué los motivó a realizar ese documental?”

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“*La Muerte de Pinochet* no fue planificada porque el material principal de la película es el registro directo del antes y después de la muerte fue material grabado para una película anterior llamada *Noticias* y no fue utilizada porque la figura de Pinochet se tragaba la película y la desequilibraba, seguía otros códigos. Decidimos dejarlo guardado y próximo al estreno de *Noticias* decidimos usar ese material en una película sobre la muerte de Pinochet porque no había en ninguna producción profesional que abordara ese contexto y ahí decidimos comenzar a desarrollar el proyecto. Fue hecho en base a un material grabado que fue casi una película de archivo. Lo que se grabó después fue cuando reubicamos a las personas que habíamos registrado (que fue lo más difícil) y nos concentramos en estas entrevistas (que trataban que no fueran entrevistas) para no caer en el lugar

común de la entrevista que predomina y hace monótono al documental. Fue una mezcla de aprovechar un material que estaba ahí. No fue una idea que haya nacido de cero, sino que utilizamos un material que había sobrado de una película anterior.”

Felipe Cifuentes:

¿Y cuánto tiempo tomó este proceso?

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“Comenzó cuando ya re-contactamos a los personajes. Seis meses duró. Tuvimos que contactar a los cuatro personajes que estaban en la celebración y frente al Hospital Militar. Los dos de derecha y los otros más de izquierda y estuvimos muy poco tiempo haciendo recreaciones y entrevistas con los personajes (...) Lo más largo fue reubicarlos. Eso fue lo más difícil del proceso.

Tuvimos inconvenientes al momento de buscarlos, porque teníamos algunos datos muy pequeños. Uno de los personajes, Juan Gonzalez (el hombre Pinochetista) no quería participar de la película. Tuvimos mucho tiempo, más de un año convenciéndolo, porque tenía temores de que le podían hacer algo y que nosotros al pedir fondos públicos lo poníamos en peligro porque en ese momento estaba Bachelet, por lo que empezó a pensar que lo podían perseguir. Fue súper difícil convencerlo (...) Y a Otilia le pasó lo mismo, por el kiosko que le habían

sacado. Estaba paranoica de que no se fuera a saber su caso. Con los otros dos no tuvimos mayores problemas. Fue difícil. Cuando ganó Piñera por primera vez se les bajaron los miedos y aceptaron.”

Felipe Cifuentes:

Una de mis grandes interrogantes es sobre cómo llevan a cabo sus guiones en sus películas documentales. ¿Podrían contarme cómo llevaron a cabo el guion en su documental *Surire*?

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“El guion de *Surire* lo escribimos con una mujer indígena que vivía en Arica y que luchaba por los derechos de la comunidad indígena de Surire. Esa mujer existía pero en cámara no funcionaba nada. A pesar de que la grabamos un par de veces nos dimos cuenta de que no servía, lo que nos interesaba más bien era estar en Surire, la experiencia cinematográfica del lugar, como por ejemplo en las películas anteriores nos interesaban los personajes y experimentar cinematográficamente la existencia de esos personajes. En el caso de Surire, experimentamos cinematográficamente a través del registro y descubrimos el lugar a través del registro en su potencial, no en la visión distanciada que tenemos nosotros habitantes de una ciudad. Si bien escribimos guiones, lo que más nos interesa es vivir la aventura de registrar lo que el lugar establece que es significativo para nosotros. No llevar un conflicto ciudadano.

Por ejemplo, en *Surire* los guiones que mandábamos a los fondos concursables le poníamos hincapié así como en primera línea a la denuncia de este Salar, del

trabajo de extracción de bórax del salar de Surire y no era lo que nos interesaba primordialmente. Pero esto estaba puesto como en primer lugar en los guiones. Pero nosotros al contrario, cuando llegamos a Surire y empezamos la grabación le dimos otra dimensión a esta problemática del ecosistema de Surire, le dimos otra dimensión que no era principalmente sobre una denuncia. Son guiones que construimos para pedir fondos.”

Felipe Cifuentes:

¿Cómo se relacionaron con las personas que aparecen en sus documentales? ¿Y en *Surire*?

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“Es un proceso que no es corto. Por ejemplo si eres periodista y vas dos veces al altiplano y vas y te reunes con Clara 4 horas en total nunca tendrás su confianza y nunca se entregará ese personaje. Pero si vas, quince veces, veinte veces por largos periodos obviamente va a establecer relaciones de confianza, cariño y reciprocidad con tu personaje y eso les va a permitir que ellos se suelten y olviden de la cámara y permitir que hagas una buena película. Son relaciones de conveniencia entre ambos, porque al personaje también le conviene ser tu amigo y sacar cosas de uno como director. Es un trabajo sistemático, de ganarte a tu personaje entregando cosas tuyas, personales. Es un ir y venir.”

Felipe Cifuentes:

¿Qué estrategias utilizaron para generar acciones en *Surire*?

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“En el caso de la mercadería de *Surire*, nosotros habíamos escuchado que el hombre hablaba por radio y que le costaba comunicarse, entonces nos preguntamos cómo podríamos hacer un buen registro de esto. Dijimos: Ya, tenemos que encargar una caja de mercadería que es verdad para una persona que al final no quedó en la película. Entonces grabamos ese encargo de mercadería pero lo que era importante para nosotros era la forma de comunicación del hombre y además pasó que fue cómico y nos tuvimos que tapar la boca para no reírnos mientras lo grabamos.”

Felipe Cifuentes:

¿Conocen los lugares de sus documentales en su totalidad?

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“No conocemos los lugares en su totalidad. La búsqueda empieza con las primeras grabaciones. En *Surire* fuimos una vez porque estábamos locacionando para Noticias pero no sabíamos nada, no teníamos personajes ni nada. Decidimos volver a grabar porque instintivamente pensamos que podíamos hacer una película. Cuando volvimos a grabar (y lo que llamamos una grabación introspectiva) ahí empiezan nuestros rodajes. Ahí empieza el rodaje de la película. Nosotros no tenemos la conciencia de los personajes que van a participar de la película, sabemos muy pocas cosas. Es esta búsqueda mientras hacemos las

grabaciones, ahí vamos descubriendo, in situ. No hacemos un análisis antes o una investigación propiamente tal. Cuando fuimos a Surire nosotros sabíamos muy pocas cosas, no teníamos ningún personaje y apenas descubrimos que había una minera, no teníamos idea y lo descubrimos prácticamente cuando nos estábamos yendo. No hacemos una investigación previa de varios días o semanas y ahí agarramos la cámara. Es todo al tiro. Cuando decidimos que vamos a hacer una película nos movemos y vamos a grabar.

Los lugares cambian con el tiempo. El Surire de nuestro rodaje ya no existe. Y antes de nuestro rodaje el Surire era otro. El problema de las investigaciones en profundidad que dan vida a un guión que después se trata de ilustrar (que a nosotros no nos gusta hacer) tiene un problema porque hiciste la investigación, te demoraste tres años pero cuando fuiste a grabar esa realidad ya no está. A nosotros lo que nos interesa es la investigación en profundidad que se da en rodaje.”

Felipe Cifuentes:

¿Ustedes intervienen sobre la realidad en sus documentales? ¿Y cómo?

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“En *Los Reyes*, cuando teníamos a los skaters y empezaban hablando entre ellos, íbamos guiando y conduciendo estas conversaciones. Esta es una manera de intervención directa como director. Otras veces también juega la observación: una observación meticulosa que requiere tiempo, paciencia. Vas entre estas dos esferas: una entre la no intervención y otra de estar interviniendo lo que estás

grabando. Por ejemplo el diálogo en el que la abuela echa a uno de los chicos de la casa. Esa historia, ese comentario surge de él. Estábamos hablando y surgió eso. Entonces nosotros le dijimos: cuéntaselo de nuevo a tus amigos porque pondremos la cámara acá. Pero nace desde él, potencia y verdad del lenguaje del personaje del que surge naturalmente esta historia. Después que se agota eso, le decimos que se lo cuente a otra persona. Ese tipo de intervenciones.”

Felipe Cifuentes:

¿Y cómo se relacionaron con las personas en el caso de *Los Reyes*?

Bettina Perut e Iván Osnovikoff:

“Los skaters ya conocían la cámara pero lo que los incomodó fue enterarse que eran los protagonistas de la película. Siempre los grabábamos pero cuando se enteraron que ya no eran los protagonistas volvieron a soltarse. Ya los veníamos grabando y venían soltándose desde antes. El relacionarse y establecer confianza es un proceso que no es corto.”