



UNIVERSIDAD DEL DESARROLLO

FACULTAD DE COMUNICACIONES

CINE

Autoría y Estética en las obras de no ficción de Iván Osnovikoff & Bettina Perut:

POR: Matías Alfonso Zúñiga Fernández

PROFESOR GUÍA: Sr. Álvaro Jordán

OCTUBRE 2021

LEIPZIG/SANTIAGO

Tabla de contenido

Introducción	3
2. Marco Teórico.....	10
Categorías en el cine de no ficción según Bill Nichols	13
Categorías en el cine de no ficción según Carl Plantinga	18
Movimientos Cinematográficos en el cine de No Ficción	23
3. Desarrollo.....	31
c1. Un Hombre Aparte.....	32
c2. Noticias	38
c3. Surire.....	47
c4. Los Reyes.....	51
4 Conclusiones	58
5 Bibliografía.....	68

Introducción

· Planteamiento del Problema

En el cine de no ficción se han ido generando, desde sus inicios, movimientos cinematográficos que han ido marcando a décadas de cineastas, los cuales fueron moldeando su innovación cinematográfica (ya sea en términos narrativos como estéticos) a través de los sucesos sociopolíticos que rodeaban a sus exponentes, y de los avances tecnológicos que permitían nuevas formas de producir.

Asimismo, los movimientos cinematográficos de vanguardia aplicaron una combinación de relato, técnica, estética, y tecnología que les otorgaba un sello de distinción respecto a otros movimientos, nutriéndose de otras corrientes artísticas, como también rompiendo tajantemente con ellas, cuestionando las estructuras y matrices, innovando así sobre lo que entendemos por cine de no ficción, cuáles son sus límites y bajo qué términos se debe retratar la realidad. En diversos lugares del mundo, muchas veces de manera simultánea, existieron realizadores dispuestos a sentar bases sobre las cuales trabajar. Nos referiremos a estos esfuerzos de realizadores como movimientos cinematográficos del cine de no ficción.

La dupla de realizadores Bettina Perut e Iván Osnovikoff destacó en Chile desde comienzos del siglo XXI por explorar y dar mayor cabida a formas menos comunes de abarcar la realidad a través del cine de no ficción de las que habían en el país hasta entonces. En un principio, lo hicieron desde un cine centrado en personajes con películas como “Martín Vargas de Chile” (2000) y “Un Hombre Aparte” (2002), planteando en su trabajo la relativización de la verdad absoluta de los sujetos, volviendo a sus personajes mucho más contradictorios y a la

vez humanos. Luego, la dupla centra su cine en espacio-tiempos específicos, como fueron las elecciones del año 2004 en EE.UU. en “Welcome To New York” (2004), como también el espacio-tiempo no correspondido de los niños y jóvenes recreando lo que pasó el 11 de septiembre de 1973 en “El Astuto Mono Pinochet y La Moneda de los Cerdos” (2004). Además, en “La Muerte de Pinochet” (2011), al igual que en las dos últimas películas mencionadas, a pesar de intrínsecamente poseer un punto de vista definido, se repite esta dualidad relativista dentro de los personajes del documental, en contraposición a los discursos unívocos, que tuvo relevancia y predominancia en gran parte de las películas documentales realizadas por chilenos y chilenas, sobre todo las que tienen de tema la dictadura militar y/o quienes participaron de ella. Jacqueline Mouesca relata lo siguiente en su libro sobre el cine chileno en el exilio:

“Hay una realidad estadística incontestable: entre 1973 y 1985 los chilenos realizaron en el exilio un total de 178 films [...]. El grueso de la producción está compuesto por documentales, en particular en los años iniciales. Como es fácil imaginar, se trata de una producción de fuerte connotación política, y en los años iniciales, de denuncia frontal de la dictadura de Pinochet y, en paralelo, de expresión solidaria con las luchas que el pueblo chileno libra en el interior del país. Muchos de estos films tienen un carácter panfletario que osa mostrar sin la menor ambigüedad sus intenciones, hasta en sus títulos, que a veces pecan por su altisonancia y obviedad.” (2011)

Perut & Osnovikoff desafían en sus películas algo inserto en la identidad del cine chileno, cuestionan y ponen a prueba cómo se debe componer una película de no ficción, cuáles deben ser sus elementos, y para esto crean sus propias reglas. En tal sentido, Iván Osnovikoff ha señalado:

“Para nosotros ese es el objetivo al hacer una película; de construir un espacio de experiencia donde es el espectador el que puede sacar sus conclusiones respecto de ese mundo que está ahí reflejado. [...] Es un mundo mucho más complejo del que solemos ver a través de las películas de denuncia que tienden a focalizarse en lo negativo de esa situación” (Entrevista a Iván Osnovikoff, co-director de “Surire”, 2015)

Finalmente, en “Noticias” (2009), “Surire” (2015) y “Los Reyes” (2018) se desarrolla de manera aún más clara esta forma propia de desarrollar sus películas, alejándose al crear escenarios y tramas que insertan al espectador en una experiencia audiovisual, de exploración fílmica de la realidad con toda su crudeza y matices.

· **Preguntas de investigación**

¿Cómo se inserta el corpus cinematográfico de la dupla Perut & Osnovikoff (P&O) dentro de las diversas tradiciones de la no ficción? ¿Cómo ha evolucionado la posición de este corpus respecto de dichas tradiciones, a la luz de la evolución del lenguaje cinematográfico y el tratamiento estético de las películas de Perut & Osnovikoff a lo largo de su trayectoria?

· **Hipótesis**

Las obras de no ficción de Iván Osnovikoff y Bettina Perut cuestionan la forma en la cual se debe realizar el cine de no ficción, sobretodo en el contexto de la realización nacional, contrastando con sus antecesores principalmente respecto de la selección de objetos de observación, y la narrativa y estética de los relatos que construyen.

· **Justificación**

El contexto político y cinematográfico durante la dictadura empujaba a un tipo de documental que se volvió la norma, el cual se mantuvo latente, a pesar de los movimientos cinematográficos paralelos de la época en distintos países con una mirada más fresca de cómo filmar y contar historias, sin depender de los leitmotif empleados históricamente en el cine de no ficción. Una vez vuelve la democracia en Chile, a principios de los años 90, predomina en la producción nacional la escuela del documental político y de denuncia, asumiendo el discurso adoptado durante la dictadura y abarcando las secuelas que dejó y sigue dejando ese período de nuestra historia. A partir de la década de los 2000, una nueva generación de realizadores comienza, tímidamente, a instalar con más fuerza otro tipo de cine de no ficción, con un enfoque en materias que más tienen relación con aspectos sociológicos de segmentos de la población, que necesariamente con un análisis político-valórico, o derechamente con denuncias, ya sea contra la dictadura o contra el estado chileno, como por ejemplo los títulos *La Última Huella* (2001), *Mi hermano y yo* (2002), *Volver a vernos* (2002), *El Diario de Agustín* (2007), *Nostalgia de la luz* (2010), *Viva Chile Mierda* (2014), *El Pacto de Adriana* (2017) *Hoy y no Mañana* (2018), *Nae Pasaran* 2018, *Haydee y el pez volador*, *El Negro* 2020, por nombrar algunos que decidieron seguir una lógica similar a la que se desarrolló desde los 70's.

Esto se debía principalmente a la necesidad de enfrentar la urgencia de la dictadura militar, registrar los crímenes cometidos, hacer justicia, y mostrarle al mundo lo que estaba pasando en Chile. El cine, y en general cualquier expresión opuesta a la dictadura, tenía límites y restricciones, debido a la censura, persecuciones políticas, desapariciones, torturas y asesinatos. Un caso emblemático en el cine chileno fue la desaparición de Carmen Bueno y

Jorge Müller en 1974, en el operativo de la DINA conocido como “Operación Colombo” (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 1991, pág. 793)

El soporte audiovisual ha sido una herramienta muy eficaz para visibilizar y llegar a amplias audiencias, es capaz de otorgarle al discurso una imagen y voz, ya sea de familiares de detenidos desaparecidos, de investigadores forenses, o de alguna agrupación de pueblos originarios, que es percibido por tanto a través de la vista y oídos, a través de la pantalla grande como también en la televisión, por lo que a nuestro parecer se justifica el gran porcentaje de películas realizadas y el sinnúmero de películas aún por realizar que apuntan en esa dirección, hasta que en Chile haya verdad, justicia y reparación.

Habiendo dicho esto, nos parece muy interesante estudiar aquellas obras cinematográficas chilenas que, en este contexto de realización nacional, logran generar desde otras perspectivas una corriente fílmica renovada, que llegan a contrastar con lo que se ha desarrollado hasta la fecha.

A partir de la década del 2010, la cantidad de largometrajes documentales realizados en Chile incrementó sustantivamente (comparación nr de documentales realizados en 1991-2000, 2001-2010, 2011-2020) y así también se diversificaron los motivos fílmicos y las características de éstos. Decidimos realizar esta investigación en torno a la filmografía de Perut & Osnovikoff debido al aporte innovador que hacen a la producción cinematográfica nacional en términos de empujar una manera apenas tímidamente instalada de hacer cine de no ficción en Chile a principios de este siglo. Por otro lado, para nosotros es muy interesante el método de realización audiovisual como dupla, siendo Bettina periodista e Iván antropólogo, aportando elementos a sus métodos de investigación y formas de interpretar la realidad desde sus áreas de formación profesional. Se podría decir que, por ejemplo, que en films como “Noticias” (2009) hay un ejercicio de al menos cuestionar o poner a prueba lo que

establecen las escuelas de periodismo. En este sentido, el poder aportar elementos desde las antípodas de sus propias disciplinas se vuelve un elemento muy valioso en la filmografía de la dupla. Por último, la singularidad –poco explorada en el cine de no ficción y en Chile– de establecerse como una dupla de realizadores convierte la filmografía de Perut & Osnovikoff en un objeto de estudio interesante, sobretodo por su capacidad de mantener dicha dupla vigente por más de dos décadas, estrenando ocho películas en las cuales ambos realizadores no sólo codirigen, sino que desempeñan otros cargos como sonido directo o montaje. Por su estabilidad y persistencia en producciones cinematográficas, al considerar realizadores nacionales como Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, o Andrés Wood más recientemente, son más bien la excepción quienes poseen una carrera consolidada, de renombre nacional e internacional, que perdura y se mantiene vigente, y es por esto que es relevante para nosotros analizar la filmografía de P&O.

- **Objetivos generales**

Entender cómo se insertan las obras de Bettina Perut e Iván Osnovikoff en relación con movimientos cinematográficos de no ficción de Chile y el mundo.

- **Objetivos específicos**

- Identificar conceptos y características propias y centrales del cine de no ficción.
- Analizar una selección de movimientos cinematográficos de no ficción, tanto nacionales como internacionales, y comparar sus características con las de la filmografía de P&O.

·Analizar la composición de las películas de P&O en términos narrativos, estructurales y estéticos, y establecer similitudes o diferencias entre las obras para reconocer el camino evolutivo del corpus cinematográfico completo.

2. Marco Teórico

- **Cine de no ficción**

Se podría considerar como cine de no ficción aquellas obras cinematográficas que aspiran o apuntan hacia retratar la realidad, en el cual las personas o situaciones retratadas son o pretenden ser reales, y giran en torno a una problemática o inquietud, a través del punto de vista del realizador o realizadora, que atañe, en el presente o en el pasado, a alguien o algo en particular.

Este primer marco sienta una base para la infinidad de obras de no ficción que pueden existir, las cuales se definen, como indica el título, a través de la negación de ser otra cosa, en este caso obras de ficción. Por tanto, es una categoría demasiado amplia, que engloba largometrajes documentales, películas para capacitar empleados en algún área, reportajes periodísticos, manuales audiovisuales para operar maquinarias, etc.

En su estudio sobre las diferencias entre ficción y no ficción, C. Paul Sellors (2014) señala que aunque los términos “documental” y “factual” dejan afuera ciertos tipos de no ficción, y por lo tanto lo restringen, hay teóricos que argumentan que el término “no ficción” es demasiado amplio. Por ejemplo, según este autor, entre otras proposiciones teóricas respecto de la definición de “no ficción”, podemos encontrar la de Ponech, quien retira de la categoría de no ficción aquellas obras sin constante cinematográfica, o la de Carroll, quien excluye las películas avant-garde de esta categoría (pág 112).

En esta investigación, recurriremos principalmente a las definiciones y diversas clasificaciones del cine de no ficción propuestas por Carl Plantinga (2010) y Bill Nichols (2017), centrando nuestra reflexión en películas largometrajes de no ficción, incluyendo los

documentales como una subcategoría predominante dentro de la no ficción. Por esta razón, los términos “no ficción” y “documental” serán utilizados de manera intercambiable a lo largo de este texto.

En su estudio sobre las diferencias entre ficción y no ficción, C.Paul Sellors señala: “Aunque los términos documental y factual dejan afuera ciertos tipos de no ficción, y por lo tanto lo restringen, hay teóricos que argumentan que el término “no ficción” es demasiado amplio. Ponech retira de la categoría de no ficción aquellas obras sin constante cinematográfica, Carroll excluye las películas avant-garde, entre otros”. (2014)

Para motivos de esta investigación, nos centraremos en películas largometrajes de no ficción, incluyendo en esta como subcategoría los documentales. Los términos no ficción y documental serán en ocasiones utilizados como sinónimos.

Analizaremos principalmente las visiones de dos autores sobre la no ficción, respecto a la definición y sus diferentes modos o clasificaciones; siendo estos Carl Plantinga y Bill Nichols.

Plantinga (2005) propone que las películas documentales deben ser concebidas como aquellas que poseen una representación verídica acertada, es decir, películas que propongan el tratamiento extendido de un sujeto en algún medio de imagen en movimiento, usando imágenes o sonidos que otorguen aproximaciones fenomenológicas al look o sonido de la parte retratada, y asumiendo abiertamente la intención de que la audiencia tome una actitud de confianza respecto a la veracidad de lo narrado, y tome la combinación de sonido e imagen como fuentes confiables para la formación de sus creencias sobre el tema del filme. (págs. 114-115)

Esta aproximación, también en general sobre las películas documentales, busca englobar desde lo perceptible hasta su relación con el audiencia, y cómo esta reacciona frente a lo

audiovisual. Desde esta mirada, lo importante no es en sí el producto, sino que cómo la audiencia lo percibe, y si lo reconoce como verídico o no.

Por otra parte, Bill Nichols (2017), en su introducción al documental, señala como aproximación básica lo siguiente: “involucra gente real (actores sociales) que se presentan a nosotros como sí mismos, en historias que transmiten una propuesta plausible sobre, o en perspectiva sobre sus vidas, situaciones, y eventos retratados. El distintivo punto de vista o voz del cineasta le da forma a la historia para presentarnos como se siente habitar o experimentar el mundo de una manera determinada.” (p. 104). De esta forma, Nichols define al documental desde quienes son retratados en éste, y cómo el equipo cinematográfico logra retratar ese universo para presentarlo.

Retomando lo establecido por Plantinga, podemos añadir a la definición de cine de no ficción a través de sus audiencias, que en general, el cine de no ficción escapa de la pretensión que tiene el cine de ficción de ser exhibido en multisalas, o de permanecer meses en cartelera. De hecho, la proporción de cine de no ficción que cohabita junto al de ficción en carteleras es ínfima, una pequeña fracción. El cine de no ficción, por su parte, tiene cabida en otros circuitos, tiene por lo general salas de exhibición distintas al de ficción, como lo son salas alternativas, festivales especializados en documentales, como lo son en Chile el FIDOCS, o internacionalmente el IDFA, como también museos y exhibiciones de arte. La televisión ha sido también un lugar importante de estreno dentro de la no ficción, como también en las últimas décadas plataformas de streaming en línea, como la plataforma especializada en documentales dafilms.com, o localmente la plataforma nacional ondamedia.cl, que posee una sección de documentales realizados por cineastas chilenos.

Sin embargo, se ha vuelto más común y aceptado encontrar festivales que no distinguen entre ambas “categorías”, por ejemplo, en Chile el Festival Internacional de Cine de Valdivia, o

Transcinema en Perú, en el cual, en las competencias, tanto películas documentales como de ficción compiten en la misma categoría. Asimismo, también existen autores que realizan obras que transitan entre ambos universos, tomando prestado los elementos de uno u otro, cuestionando los límites impuestos por lo académico o lo establecido.

El cine de no ficción es, como mencionamos anteriormente, una categoría demasiado amplia, en la cual obras muy diversas conviven juntas. Es por esto que los autores perciben necesario categorizar tipos de película mediante sus similitudes o diferencias con respecto a las otras. En los siguientes subcapítulos estableceremos las visiones de los autores respecto a estas categorizaciones de las formas de filmar en la no ficción.

Categorías en el cine de no ficción según Bill Nichols

Nichols (2017) establece que existen seis grandes categorías de cine documental, cada una con características narrativas, estéticas y de contenido únicas que las distinguen. Nichols menciona a la vez que muchos filmes pueden poseer características de varios modos a la vez. Nosotros nos vamos a referir a las tres categorías que nos parecen más relevantes para la investigación.

•Expositivo

“Es una alternativa a la ficción, está limitada por el didacticismo. Trata al conocimiento como ideas, conceptos o perspectivas abstractas o incorpóreas. El sonido es expresivo y cognitivo, bajo total control del realizador, sin un lazo tácito con la imagen que soporta, frecuentemente en la forma de voz en off. Tiempo y espacio son discontinuos, uso de imágenes de distintos lugares y fechas para ilustrar

una perspectiva o argumento. Sus preocupaciones éticas incluyen la exactitud histórica y veracidad, representar a otros de manera justa, y evitar convertir al otro en víctimas, como también desarrollar la confianza del espectador. Su voz se caracteriza por poseer un orador clásico, en búsqueda de la verdad, y la pretensión de informar y mover una audiencia.” (Nichols, 2017, pág. 108)

El documental expositivo utiliza un método de realización ligado a la investigación y al periodismo, en el cual se establece al comienzo un tema o problemática que durante la película se desarrolla de manera objetiva. No busca necesariamente seguir una lógica de línea temporal, o una coherencia visual, sino que muchas veces lo que vemos está dado por lo que la narración va pidiendo, siendo capaz de hacer saltos temporales, carecer de protagonistas, y más bien basarse en entrevistados, que poseen autoridad respecto al tema siendo tratado. Tienen como objetivo mostrar una forma de ver el mundo, ya sea desconocido, poco abordado, o contingente, y dar a entender ese punto de vista como unívoco.

Otro tipo de documental expositivo son los documentales como *La Marcha de los Pingüinos* (2005) en el cual el narrador es quien maneja una información que el espectador no, y cumple una función a lo largo del film de enseñar a la audiencia sobre la especie, sus hábitos y formas de habitar a lo largo de un año en la Antártica. Esto mediante el uso de narradores, que interpretan y construyen diálogos entre los pingüinos, personificándolos para llegar a las audiencias desde una aproximación didáctica, llevando a un guion aquella investigación científica sobre los pingüinos y su ciclo de vida. Las imágenes cumplen la función de confirmar lo narrado, y viceversa, no deja espacio para interpretaciones al ser explícito en su mensaje. El interés y la función de los narradores es ser lo más claro posible, reduciendo el espacio para interpretaciones libres.

El fin detrás de una película como esta es la de presentar a una amplia audiencia la vida del pingüino emperador, la cual, por el lugar geográfico en el que habitan naturalmente es muy poco accesible para la mayoría de la población, y así entregar desde una aproximación científica, audiovisual, artística y por sobre todo didáctica, un conocimiento que eduque con nueva y llegue a públicos masivos, y así convertirse en agente de cambio.

•Poético

“Es una alternativa a la ficción/exposición. Está limitada por abstracciones formales que pierden contacto con la realidad histórica. Trata al conocimiento como afectivo; una forma nueva de ver y comprender el mundo, ve lo familiar de una forma refrescada. El sonido es expresivo, usado por sus patrones y ritmos, pero con un alto control del realizador, como en el modo expositivo. Tiempo y espacio es discontinuo, usa imágenes que construyen un sensaciones o patrones sin total preocupación por sus proximidades originales. Sus preocupaciones éticas incluyen el uso de personas, lugares o cosas reales, sin consideración por su identidad personal, puede distorsionar o exagerar por motivos estéticos. Su voz se caracteriza por su deseo expresivo de dar nuevas formas y perspectivas frescas al mundo representado.” (2017, pág. 108)

El modo poético se basa en la subjetividad del realizador, quien se dedica a mostrar su verdad, aquello que visualiza, y la forma en lo cual lo enfrenta y articula la película, le otorga una nueva visión al espectador, al exponerlo a una experiencia audiovisual desde la sensibilidad del autor, en vez que desde un posición o búsqueda de la verdad absoluta, o un conocimiento o posición omnisciente respecto a un tema, lo importante es la subjetividad del realizador, y cómo elige representar desde su mirada el suceso o evento profílmico

Un ejemplo de documental poético es *Koyaanisqatsi* (Reggio, 1982), en el cual mediante el uso de imágenes urbanas de civilización, a través de timelapses, tomas aéreas y por sobre todo la banda sonora compuesta por Phillip Glass, construyen una atmósfera de caos y desorden. La película carece de narrador, y solo posee texto al principio, indicando el significado del título en Hopi, que significa vida sin equilibrio, y la película gira en torno a este concepto, retratando a seres humanos realizando sus rutinas diarias de manera muy rápida, o en cámara lenta, o en reversa, desde cerca o muy lejos, generando así contrastes entre los desórdenes individuales, que finalmente terminan siendo parte de un orden global. Al no contar con narrador, o personajes recurrentes con los cuales generar una conexión, éstas se van desencadenando con el transcurso de las imágenes, los significados que surgen al ser visualizadas con la música, y deja por tanto un amplio espacio para la audiencia de ser partícipe del film, al no sugerir una interpretación única, sino que por el contrario, entregando una visión artística sobre sucesos comunes de la sociedad en la cual fue filmada: La automatización, las luces de las ciudades, y las miles de personas que transitan entre oficinas, fábricas, avenidas, develan desde arriba, como observase Dios, la perspectiva sobre la sociedad de Reggio.

•Observacional

·Es una alternativa a la oratoria clásica y la expresión poética. Está limitado por aquello que ocurra frente a la cámara (difícil de representar eventos históricos). Trata el conocimiento como sentido tácito de lo que aprendemos al ver, escuchar, observar, y hacer inferencias sobre la conducta de los otros. El sonido está ligado a la imagen a través de conexiones deícticas del sonido sincrónico. ·El realizador le da total control al sonido de grabar lo que es dicho y escuchado en una situación dada,

absteniéndose de la voz en off. El espacio y tiempo es continuo. Hay una fuerte sensación de continuidad que une las palabras y acciones de los sujetos de toma a toma. Entre sus preocupaciones éticas se incluye la observación pasiva de actividades peligrosas, dañinas, ilegales que puedan llevar a los sujetos a serias dificultades. Preguntas sobre responsabilidad hacia los sujetos pueden volverse agudas. La voz se caracteriza por su paciencia, modestia, humildad. Hay una disposición a dejar decidir a la audiencia sobre qué es lo que ve y escucha. (2017, pág. 108)

El documental observacional busca ser fiel a los eventos profilmicos que registra y decide no intervenir en ellos al momento de grabar. La voz en off se evita y por el contrario, el sonido directo y las conversaciones que suceden en los eventos profilmicos son lo esencial en el cine de observación. *Titicut Follies* (Wiseman, 1967) es un ejemplo de documental observacional, sobre un hospital psiquiátrico, registrando las instalaciones, a los pacientes, y al personal medico y de seguridad del establecimiento. El sujeto de investigación no es únicamente un personaje humano sobre el cual gire la historia, sino que aquí el sujeto tiene que ver con la instalación y todo lo que ocurre dentro de ella. Como realizadores se plantearon no intervenir los sucesos, ni interactuar con sus sujetos fílmicos, sin reaccionar a las provocaciones y simulando como si fuesen invisibles. Muchos de los diálogos de los internos suenan por lo tanto como monólogos, como si las preguntas y afirmaciones se las estuviesen haciendo a sí mismos. Las desgarradoras imágenes de tratos vejatorios contra los internados, que más bien parecen reclusos de una penitenciaría, logran transmitir la sensación de estar ahí observando, pero a la vez de hacerlo sin estar presente. El documental observacional busca enviar su mensaje mediante la imagen y sonido directa, dejando la participación de los realizadores restringida al punto de vista y audición del evento, vale decir dónde se ubican y qué deciden mostrar del suceso, y luego la selección del material y el orden en el cual deciden montarlo,

para que luego sea proyectado a las audiencias. Lo que ocurre frente a la cámara es, o al menos se hace entender como que fuese un hecho inalterado y espontáneo. En *Titicut Follies* se decide realizar la obra a través de una cámara móvil, que sigue a los sujetos, pero hay películas como *Unser täglich Brot* (2005), en la cual se decide realizar un documental sobre procesos relacionados a la alimentación humana con planos de tomas fijas, sin movimientos de cámara.

Categorías en el cine de no ficción según Carl Plantinga

Carl Plantinga plantea los distintos modos de narrar documentales mediante tres posibilidades la voz formal, abierta, y poética. Estas formas de narrar, aunque muy distintas entre sí, pueden verse reflejadas simultáneamente en una misma película. Como ha señalado Plantinga, es más sensato comprender estos modos como polos más que como géneros (2010, pág. 110)

·Voz formal

Su principal característica es la forma directa y clara en la que comunica, desde una posición de autoridad en el área, la verdad detrás de un suceso. La estructura detrás de esta voz es la de una pregunta o inquietud inicial, y el desarrollo de ésta mediante el uso de entrevistas a expertos en el tema, uso de gráficas, e imágenes de lugares o eventos que tengan relación con la inquietud. El uso de la voz en off es elemental en este tipo de documentales, porque guía la narración entregando información relevante, enseñando didácticamente a la audiencia sobre lo que es presentado.

Es el estilo de documental al cual estamos más acostumbrados, porque al seguir una estructura tan marcada es fácil de entender, es predecible en el sentido de que el espectador

sabe qué esperar, y por lo tanto es un formato que tiene mayor potencial de ser vendido y transmitido en canales de televisión. (2010, págs. 110-115).

Este estilo de hacer películas documentales se podría entender como uno de los más clásicos, al seguir una estructura similar a la de un ensayo, con una pregunta o inquietud inicial, introducción del tema, desarrollo respaldado por expertos, para luego finalizar con la respuesta a la pregunta inicial, logrando el objetivo de quien se dispone a ver la pieza documental, que es aprender sobre algo que no sabía, o reafirmar o cambiar su postura respecto al tema debido al acceso a más o nuevos argumentos. Este tipo de documentales tiene como función el convencer mediante los elementos de la pieza a quienes observan que adquieran ese punto de vista como propio, al presentarse como punto de vista unívoco, y representar una verdad absoluta.

La voz formal se ha visto retratada en películas documentales como *Why Vietnam?* (1965), en la cual el Departamento de Defensa de los Estados Unidos de América realiza una pieza audiovisual que busca entregarle a la ciudadanía los motivos y razones por los cuales se justificaba la invasión a Vietnam por parte de las tropas estadounidenses. Mediante un uso de un narrador que de manera firme entrega la información, el uso de las imágenes que acompañan la narración, y el uso de música, efectos de sonido e imagen, se resalta la naturaleza unívoca, sin espacio para interpretaciones distintas a las entregadas de por qué es tan importante la misión que están realizando, en este caso, en nombre de la libertad y la soberanía de los pueblos, combatir al comunismo internacional y evitar que se expanda a otras naciones.

·Voz abierta

Según Plantinga, voz abierta es lo opuesto a lo que conocemos como voz formal. Vendría siendo la expresión de lo espontáneo, la ausencia incluso de punto de vista, es por esto que la voz abierta rara vez existe en su forma pura, porque en esencia busca prescindir de toda estructura, lo cual se vuelve una paradoja, pues para existir una toma o secuencia necesita necesariamente un comienzo y un final, la decisión de venir antes o después de otra toma, y una razón específica de ser.

“La estructura abierta es un caso limitado, al no verse de forma absoluta en ninguna película de no ficción. Es una meta o tendencia, limitada por el hecho de que una película debe poseer una perspectiva, y que el discurso implica una forma de ver el mundo que proyecta (tiene una voz)” (2010, pág. 115)

El hecho de seleccionar un lugar para grabar, posicionar la cámara y encuadrar, como también poner a grabar y hacer corte en un determinado momento, ya condiciona la perspectiva y el punto de vista, por lo tanto, en su forma pura es algo inalcanzable, pero los realizadores pueden aspirar acercarse a ello. Es una forma de enfrentarse al cine cuestionando lo establecido. Tiende a entregar más preguntas que respuestas al espectador, al dejar el final inconcluso o abierto. Busca ser un ejercicio de observación más que uno retórico. (2010, págs. 115-119). Películas que pueden pertenecer en esta categoría son *Homo Sapiens* (Geyrhalter, *Homo Sapiens*, 2016), que construye su película en torno a un concepto, que es la huella que deja el ser humano en los lugares en los cuales habitó en algún momento, y que ahora está siendo nuevamente reclamado por la naturaleza. Sus planos son meramente de observación, tienden a ser de larga duración, y al muchas veces no haber acciones ocurriendo dentro de los planos, se corta como medida estética, o de temporalidad, de otorgar una sensación al espectador. En la película no se escucha ni lee ninguna frase, se trata de la

ausencia del ser humano y lo refleja también desde esa decisión estética. La película en general tiene un tempo pausado, y depende prácticamente de las imágenes y sonidos directos de los eventos y espacios profilmicos.

•Voz poética

Plantinga reconoce que, además de la voz formal y la voz abierta, hay una tercera voz que toma elementos de ambas, pero que crea una nueva categoría en sí. Desde la observación, pero también con una necesidad de transmitir un conocimiento en específico dentro del universo profílmico, se aproxima a la subjetiva verdad propia del autor, más que a la verdad absoluta de la voz formal. En tal sentido dirá:

These films represent their subjects as aesthetics objects or events, emphasizing not the dissemination of factual information, but the sensual and formal qualities of their subjects. {...}. Making or watching a poetic film may be a process of discovery or observation, but the discoveries and observations emphasize some qualities of the world over others. The poetic film presents a projected world in harmony with classical form and style”¹ (2010, pág. 173)

La voz poética ha sido cuestionada y considerada inferior desde hace mas de 100 años, por concentrarse en la estética (2010, pág. 193), el arte por el arte en vez de enfocarse en materias políticas contingentes, sobre todo en momentos de tensión, como lo son guerras, golpes de estado, u opresión estatal a grupos minoritarios. Plantinga menciona al respecto: “To listen

¹ Traducción del autor: “Estas películas representan a sus sujetos como objetos o eventos estéticos, enfatizando no en la diseminación de información fáctica, sino que en las cualidades sensoriales y formales de sus sujetos. (...) Hacer o ver un filme poético puede ser un proceso de descubrimiento o de observación, pero los descubrimientos y observaciones enfatizan ciertas cualidades del mundo sobre otras. La película poética presenta un mundo proyectado en armonía con la forma clásica y el estilo.”

to Grierson and some contemporary critics, poetic filmmakers are akin to Nero fiddling while Rome burns to the ground” (Plantinga, 2010, p. 193)²

Como mencionamos en la introducción, según Mouesca en Chile durante los 1970 hasta principios de los 2000 se puede ver una notoria mayoría de películas documentales enfocadas en el contexto político, y a la vez una cantidad más bien reducida de films de no ficción de otras temáticas realizadas durante esa época. Autores que predominantemente hicieron películas sobre contenido político de forma explícita, como Patricio Guzmán, han hecho películas que pueden clasificar dentro de la voz poética. Ejemplos de esto son *Mi Julio Verne* (2005) y *Madrid* (2002), películas en las cuales nos adentramos en el mundo más personal e interior del realizador, y vemos cómo retrata aquellos pasajes de su vida y lugares en los que estuvo que lo marcaron y llevaron a ser la persona que es hoy, por qué entiende el mundo de esa manera y le rinde homenaje a uno de sus autores favoritos, como también a una ciudad que significa mucho para él, respectivamente. Ver sus documentales que retratan a la época de la UP, la tensión entre el pueblo organizado y el empresariado en documentales como la trilogía de *La Batalla de Chile* (1975, 1976, 1979), para luego ver al mismo cineasta comentar respecto a los turrone navideños y la capacidad de los madrileños de reunirse para compartir alrededor de una mesa, o lo significativo que fue para él leer a Julio Verne en su infancia, ejemplifica la necesidad de existir de ambas, la existencia de ambas puede coexistir, incluso entre medio de la obra de un mismo autor.

²Traducción del autor: Escuchar a Grierson y otros críticos contemporáneos, los cineastas poéticos se parecen a Nerón tocando el violín mientras Roma se está quemando por completo.”

Movimientos Cinematográficos en el cine de No Ficción

Durante la historia del cine, en distintas localidades y épocas han surgido movimientos cinematográficos con marcados estilos de realización, condicionadas principalmente por motivos políticos, sociales, y tecnológicos, que luego inspiraron a otros realizadores en los lugares en los cuales surgieron, como también en otros lugares del mundo. En este capítulo buscamos introducir algunos de ellos, que consideramos relevantes para esta investigación, y que con su innovación ha ido forjando el cine de no ficción que conocemos el día de hoy.

· Kinoks

Durante los inicios del siglo XX, en pleno surgimiento de la Unión Soviética un cineasta conocido como Dziga Vertov revolucionó desde el cine la forma en la cual se llevaba a cabo la naciente disciplina. A través de manifiestos, y desde sus mismas películas, repudiaba cualquier otra forma de hacer cine distinto a su propuesta. Desde esa radicalidad nace el movimiento “Cine Ojo”, desde el cual planteaba “hacer visible lo invisible, cambiar las mentiras por verdades, ‘propagando’ la decodificación comunista de la realidad” (Jayasankar & Monteiro, 2015, pág. 622)

A través de su forma subjetiva de enfrentar la no ficción, logró retratar los resultados de la enérgica revolución soviética, su industrialización y modo de vida. Desde un punto de vista marxista, expuso la construcción de una nación y pueblo organizado con un objetivo en común. Fue muy criticado por su forma de tratar la realidad alejado de las formalidades, con sus particulares montajes de sonido e imagen, completamente nuevos para la época, reinventando el lenguaje cinematográfico, incluso desde sus inicios. La cámara móvil, los retratos a gente común en la calle, como también a Lenin y al ejército soviético, nos hablan

de un cine urbano, de reflexión política, de nuevas industrias y progreso, de un sueño de un Moscú emergente. (2015, pág. 622)

Vertov describe a su película Cine Ojo (1924) de la siguiente manera:

“Es el primer intento hecho en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, de decorados, de realizadores; sin utilizar estudios, decorados, trajes. Todos los personajes siguen haciendo lo que hacen habitualmente en la vida.

El filme presente constituye el asalto que las cámaras plantan a la realidad y prepara el tema del trabajo creador sobre el fondo de las contradicciones de clases y la vida cotidiana. Al desvelar el origen de las cosas y del pan, la cámara ofrece a cada trabajador la posibilidad de convencerse concretamente de que es él, obrero, quien fabrica todas las cosas y que, en consecuencia, es a él a quien le pertenecen.” (Vertov, Memorias de un Cineasta Bolchevique, 2011, pág. 193)

Desde esta premisa marxista, comienzan a filmar a los trabajadores soviéticos, con un cine que buscaba ser una ventana de la realidad, sin adornos o artefactos teatrales o dramáticos que pudiesen opacar o intervenir las funciones de los y las trabajadoras. Los Kinoks entendían esos artefactos como expresiones burguesas, por lo tanto desde el cine también combatían la lucha de clases. El ‘Cine Verdad’ consistía en estar involucrado en las tres etapas de la obra cinematográfica.

“Cine-ojo=cine-yo veo (veo con la cámara)-más-Cine yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película)- más-Cine-yo organizo (yo monto).

El método del Cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

- a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.
- b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película”. (2011, pág. 234)

Según su propio ethos de trabajo, la disciplina adquiriría su valor mediante el observar, registrar y luego montar la realidad de manera científica, por lo tanto, como observadores de algo que sucede, sin intervenir los sucesos. Es mediante el montaje donde se generan las conexiones, o interpretaciones de la realidad, en este caso con un punto de vista marxista.

En Kino-Pravda nr. 21 (Vertov, Kino-Pravda nr 21, 1925), se conmemora y retrata lo que fue el gobierno y figura de Lenin antes, en el momento de su muerte y en el aniversario del primer año del fallecimiento, para su pueblo, su familia y su círculo más cercano, logrando registrar la intimidad del líder y su gente.

Si bien con una carga propagandística muy intensa, el uso de la cámara de cine para registrar sucesos históricos tan relevantes para la historia de la Unión Soviética, y por tanto, para todo el planeta durante la mayor parte del siglo XX, dan cuenta de lo potencia que el aparato contiene, y su capacidad de retratar una época, de registrar la realidad, desde un punto de vista subjetivo. Así se diferencia de un periódico o un noticiario, porque hay un autor detrás de la cámara que planea, además de informar y mostrar la realidad, hacer un comentario respecto a esto, sea éste explícito o no.

· **Cinema Vérité**

A fines de los años 1950, dos grupos de cineastas e ingenieros, uno en París y otro en New York, simultáneamente tomaron el desafío de solucionar algunos de los mayores problemas para realizadores audiovisuales de la época: siendo éstos, la movilidad de los equipos, restringidos por el peso y tamaño de éstos, el ruido que generaban al funcionar, y por sobre todo lograr la sincronización de audio e imagen al momento de grabar.

Los autores del cinema verité tenían la inquietud de registrar el mundo de la misma manera en la cual lo percibían. Uno de sus pioneros fue Jean Rouch, documentalista etnográfico que

a fines de los años 50's se encontraba filmando en el continente africano después de haber filmado ya decenas de películas. Para "Moi, un noir" (Rouch, 1958) contaba únicamente con una cámara Eclair de 16mm, aparato que usualmente se usaba para registros amateurs, de uso familiar. El motivo de usar una cámara de esa índole eran varios, como por ejemplo el tamaño de ésta, que le permitía hacer movimientos de cámara, y por tanto prescindir de un trípode, logrando grabar cualquier suceso que ocurriese, pudiendo hacer seguimientos si así fuese necesario.

Si bien tenía esa facilidad, contaba también con ciertas limitaciones, siendo esta cámara completamente análoga, había que cargar el mecanismo de disparo manualmente, permitiendo filmar una secuencia de máximo 20 segundos a la vez. Para lograr dar la sensación de sonido directo, una vez montada la película Jean Rouch trabajaba junto a sus personajes para grabar el sonido de la película; los diálogos, monólogos, y reflexiones sobre la pieza final. (Chang, 2011)

Rouch fue desarrollando este estilo cinematográfico en el cual trabajaba la etnografía de manera colectiva junto a las comunidades, cediéndoles el espacio para construir en conjunto la película, y evitar reproducir una práctica común en la etnografía, en la que se perpetuaba la idea de colonialismo al filmar desde afuera, promoviendo la ignorancia, generando prejuicios. "Moi, un Noir (1958) represents a turning point in ethnographic film; in this film, the role of the camera shifts from a recording device to a precipitator of action." (Jayasankar & Monteiro, 2015, pág. 622)

El surgimiento de una cámara que fuese liviana, portátil, silenciosa, y permitiese grabar sonido sincronizado empezó a ser una necesidad y sueño tanto para cineastas como para espectadores, que eran conscientes de los límites que equipos traían, y si bien Rouch lograba hacer una especie de bypass a las condiciones, requería dar una vuelta mucho mayor, y no

lograba capturar lo propio del momento vivido. Otro ejemplo de esta problemática se ve retratada en una de las películas más destacadas del cine francés de la época, siendo ésta *À bout de souffle* (Godard, 1960). DiLorio retrata esta situación dada por los equipos y sus limitaciones al grabar:

“Chronique’s challenge to this paradigm becomes apparent when we compare it with an example made in the previous year. Although *Breathless* championed an improvised aesthetic, its appearance of effortlessness was actually the product of a great deal of work. The camera used on the project, a 35mm Cameflex, was smaller than other models but still noisy, relatively heavy and easily visible: in order to Jean-Paul Belmondo and Jean Seberg on the Champs Elysees, for example, Godard was obliged to hide his cinematographer Raoul Coutard inside a mail-delivery pushcart and physically drag him up and down the street.” (DiLorio, 2017, pág. 31)

En 1960, un grupo de cineastas decide llevar el documental etnográfico que Rouch desarrolló en África a París, haciendo un retrato de la sociedad parisina de 1960 (2015). Con el desarrollo de un prototipo de cámara silenciosa, que virtualmente no generaba ruido al obturar y que pesaba alrededor de $2/3$ menos que una cámara común de la época. (2015, pág. 622)

Para la filmación de “*Crónica de un Verano*” (Rouch & Morin, 1961) , los realizadores se dedicaron a recorrer París. Aquella labor etnográfica que realizó Rouch en el norte de África, desde el periodo de postguerra, fue trasladada a Francia, entrevistando a gente de la sociedad parisina mediante métodos que hasta el momento había sido imposible.

“People speaking in sync take up much of the screen time in *Chronicle of a Summer* and are the central focus of the film, alternating with "day in the life" scenes of individuals working, walking, and at leisure.” (Dornfeld, 1989, pág. 320)

Independientemente de si hay o no acuerdo respecto a si se cumple el objetivo en la película de ser fiel a un “cine verdad” purista, al existir muchas criticas respecto al montaje, la selección de escenas y personajes elegidos, esta película marca un antes y un después en lo que es el documental respecto a las posibilidades de filmar con cámara en mano y grabar audio sincronizado, aunque se encontrasen filmando en una casa, en la calle o en un autobús, la provocación de los realizadores al entrevistado y el diálogo entre ellos es una novedosa forma de aproximación dentro de la no ficción. La técnica de Dziga Vertov en las calles, retratando la Unión Soviética y su sociedad industrializada, es llevada al siguiente nivel mediante la posibilidad de grabar sonido sincrónico junto a la imagen, y poder circular y moverse siguiendo la acción, participando activamente en la construcción de su cine.

· **Cine directo**

Este movimiento surge en los Estados Unidos de América, en simultáneo con el movimiento francés Cinema Verité de los años 60's. Un grupo de realizadores se plantearon filmar y construir sus películas desde el principio de la observación, en el cual ellos como autores, no intervendrían en los eventos profilmicos, y aspirarían a ser un observador dentro de éstos.

Esto fue posible por la invención de sistemas de cámaras livianas y portátiles, con capacidad de grabar sonido sincronizado en la misma cinta de 16mm. Casualmente se desarrolló de manera simultánea una solución similar al mismo problema que tenían en Europa, que era el registro sonoro sincronizado y la capacidad de desplazarse y hacer seguimientos de personajes, en vez de tener que conformarse con planos fijos, o la necesidad de utilizar

sofisticadas grúas, las cuales para películas de ficción o filmaciones dentro de estudios eran opciones factibles, pero no para filmar sucesos de no ficción, espontáneos o en lugares no controlables, como por ejemplo, dentro de un hospital, o en un debate presidencial.

La primera película realizada por este grupo de realizadores fue *Primary* (Drew, 1960), en la cual, gracias a los avances tecnológicos de la época lograron hacer tomas que antes era imposible realizar en circunstancias no controladas y en directo, como por ejemplo seguir al entonces candidato John F. Kennedy entre la multitud, en camino a dar su discurso frente al público. Este plano secuencia se convierte en el primero de muchos planos que comenzaron a moldear una nueva manera de aproximación por parte de los y las realizadoras a la realidad. “Leacock dreamt of following the action as it happened, but bulky camera equipment of the fifties made this impossible”³ (Chang, 2011)

A diferencia del *cinema vérité*, lo que aspiraban los cineastas norteamericanos era el capturar la realidad, pero no ser parte de los sucesos mismos, sino que ser un observador pasivo en vez de activo en los sucesos profílmicos. (Jayasankar & Monteiro, 2015, pág. 622) Este modo de filmar es conocido como “mosca en la pared”, en la cual son observadores de los sucesos, se encuentran en el lugar, pero no intervienen activamente en el devenir de los sucesos, sino que por el contrario, buscan ser invisibles.

Cineastas chilenos como Jorge Müller Silva suscribieron en su modo de filmar al cine directo, al filmar obras como *La Batalla de Chile*, como se señala en el perfil del cineasta en Cinechile.cl “Con su cámara al hombro, muestra que era un maestro del plano secuencia. Frente a un entrevistado, su capacidad de observación era asombrosa: tres primeros planos

³ Traducción del autor: “Leacock soñaba con seguir las acciones mientras sucedían, pero los equipamiento fotográfico de los años 50’s lo hacían imposible.”

del personaje y su personalidad ya estaba definida. (Paola Coll, extraído del "Diccionario del Cine Iberoamericano, SGAE, 2011, consultado en Cinechile.cl)

Una película que pertenece a la escuela del cine directo es la ya mencionada anteriormente en la investigación, *Titicut Follies*. Frederick Wiseman desarrolló este estilo en el cual logra retratar situaciones a las que la audiencia en general sería incapaz de acceder si no fuese por la existencia de la película, donde se devela una cruda realidad, desde un pulcro trabajo de filmación, que se acerca lo suficiente como para registrar con lujo de detalles la condición en la cual se encuentran los internados, equipo médico y de seguridad, pero manteniéndose al margen de distancia para no interactuar con ellos directamente, generando una sensación de cámara flotante que observa, pero que no es vista.

3. Desarrollo

Bettina Perut (1970), periodista, e Iván Osnovikoff (1966), antropólogo, comienzan a trabajar a finales del siglo XX con Silvio Caiozzi, realizando el cortometraje documental *Fernando ha Vuelto* (1998), ambos como sonidistas, para luego estrenar su primera película como codirectores junto a David Bravo, *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* (2000). Como dupla se han caracterizado por realizar películas que cuestionan las normas o límites preestablecidos en la cinematografía nacional, innovando en temas, estrategias narrativas y puestas en escena dentro del documental chileno. Desde la relativización de la real existencia de personajes principales unidimensionales como es el caso de *Un Hombre Aparte* (2002), como también al explorar los límites de lo que el público está acostumbrado a ver en pantalla grande, por ejemplo desde lo político, como *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004), *Welcome to New York* (2004) y posteriormente *La Muerte de Pinochet* (2011). En *Noticias* (2009) realizan el ejercicio de registrar situaciones de la vida cotidiana, como lo son la muerte, animales en el zoológico, profesionales de distintos ámbitos realizando sus labores, gente en el hospital, fieles profesando su fe, pero logran retratar lo que usualmente nunca se llega a ver en pantallas, que se suelen censurar o mostrar de manera fugaz, del cual como espectadores no tenemos acceso regularmente.

Sus películas han recorrido cientos de festivales internacionales, consolidándose como una de las duplas de realizadores más relevantes del cine documental chileno en el siglo XXI.



c1. Un Hombre Aparte

c1.1 Ficha Técnica

Duración: 56'

Año de Producción: 2002

País: Chile

Idioma Original: Español

Subtítulos: Inglés, Francés, Portugués,
Español

Formato Sonido: 5.1

Dirección y Montaje: Bettina Perut e Iván
Osnovikoff

Fotografía y Cámara: Sebastián Moreno

Sonido: Iván Osnovikoff

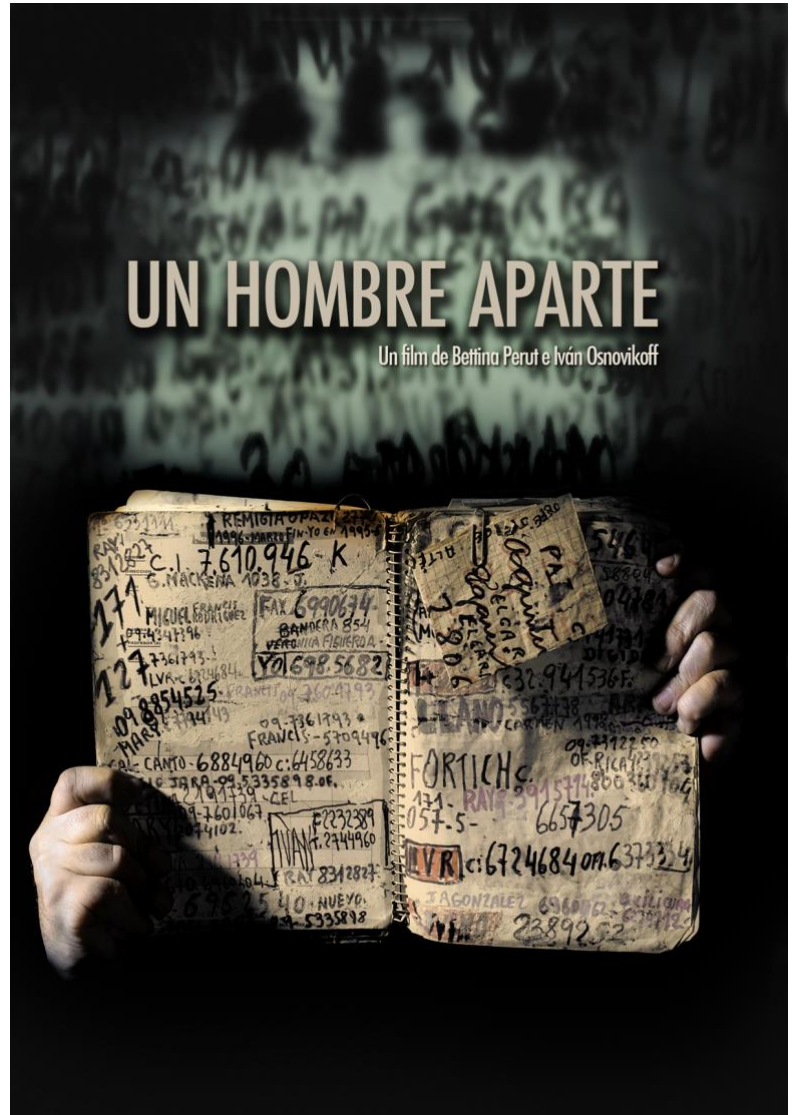
Producción: Bettina Perut

Post-Producción Sonido: Antonio

Gildemesiter

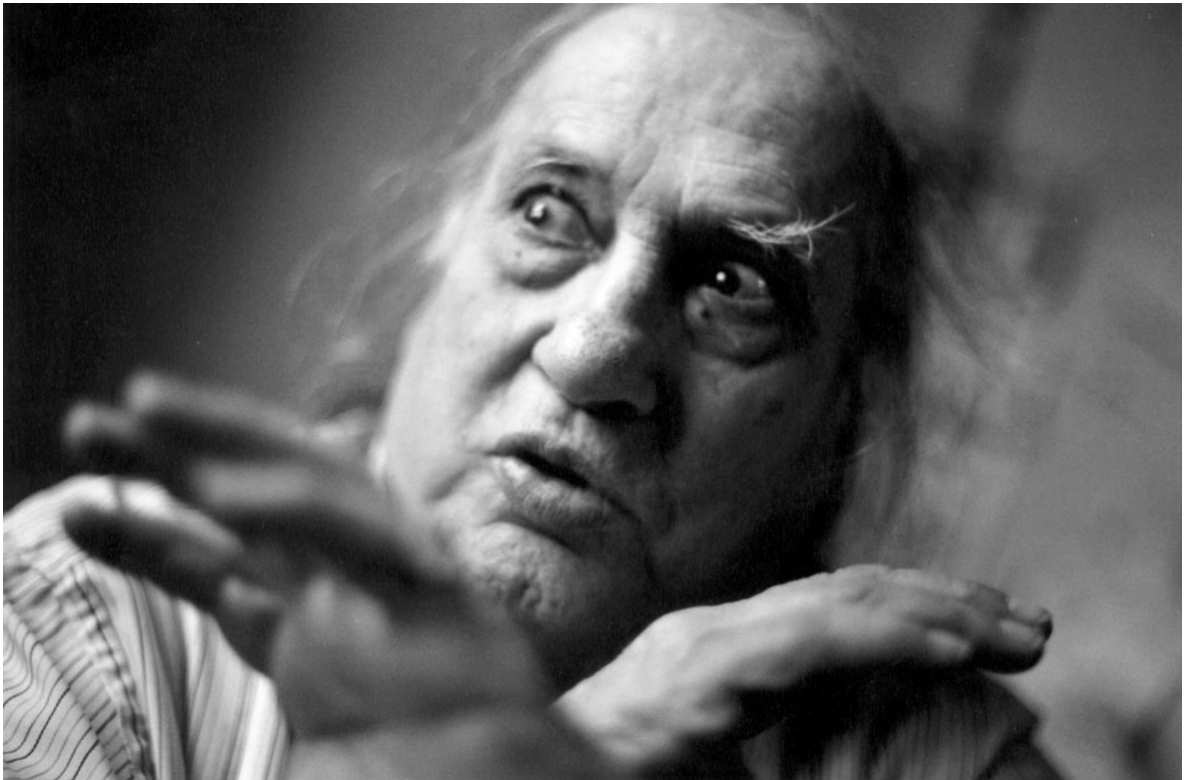
Dolby Mix: Filmocentro Sonido

35mm Transfer: Technicolor Montréal



c1.2 Contexto

Un Hombre Aparte fue estrenada el año 2002, un año después del estreno de su primer largometraje, Chichichi, Lelele, Martín Vargas de Chile (2000). Ricardo Liaño, el personaje principal del documental fue un personaje secundario en Martín Vargas, siendo el promotor en las peleas de Martín. Este hecho marca un precedente en lo que serán sus siguientes películas, al desarrollar en profundidad elementos que aparecieron durante el rodaje en su siguiente películas, generando una suerte de cadena que va conectando toda la filmografía. En sus primeras dos obras esto se dio mediante los personajes, en el cual el personaje secundario de una pasó a ser el principal de la siguiente.



Retrato de Ricardo Liaño en Un Hombre Aparte (2002)

c1.3 Estructura

El documental está estructurado como si fuese la preproducción de un rodaje de otra película, por lo que se filma el proceso de discusión del guion, quién es este personaje, y sus pretensiones, y se sigue al personaje a través de ese proceso para descifrar desde dónde narrar la historia. Partiendo desde lo positivo, del querer ser del personaje, nos introducimos en quién fue Ricardo Liaño y cómo llegó a ser quién es hoy. A diferencia de Chichichi Lelele Martin Vargas de Chile, no se construye el relato a través de terceros, o de expertos, sino que en este film se construye esta estructura directamente desde Liaño, y sus interacciones con otros personajes. Siendo éstos principalmente quien está a cargo del guion de la película, como también uno de sus amigos, que lo acompaña e intenta apoyar en sus proyectos. Este proceso de búsqueda de tono, y de generar un relato que expresara quién es Ricardo Liaño, los desencuentros entre el personaje, su círculo, los cineastas, y su propia realidad es en lo que finalmente compone la estructura final. La estructura posee similitudes con el cinema verité (Jayasankar & Monteiro, 2015), al ir proponiendo escenarios sobre los cuales dejar que el personaje se desenvuelva libremente, condicionando de cierta forma actitudes, o gatillando reacciones de Ricardo, construyéndose así esta sensación de “mosca en la sopa”, en la que los realizadores están queriendo afirmar su punto respaldándolo con material fílmico, develando y exponiendo al personaje y su forma de proyectarse desde sus dichos y acciones en lo coyuntural . Desde lo positivo que quiere plantear a lo largo de todo el filme, vemos como a lo largo de la estructura estas cualidades empiezan a revelar la naturaleza de Ricardo Liaño en el momento de la filmación, que a los ojos del espectador claramente no es quien alguna vez supuestamente fue.

c1.4 Narrativa

La película busca contar la épica historia de superación y éxito de Ricardo, haciendo su regreso a Chile con su proyecto ‘Primera Campaña Mundial Infantil Juvenil Antidrogas’, con el cual planeaba volverse nuevamente millonario en dólares, esto contradiciéndose con la verdadera situación de Ricardo, viviendo en una habitación muy modesta, sin amigos ni familiares con quien contar.

La película retrata las diferencias entre la percepción propia del sujeto con la situación que lo rodea, mostrando al personaje relatar quien fue en el pasado y añora fuese su presente, la contradicción entre el ser y el querer ser se personifica en Ricardo; con sus hazañas buscando la grandeza, pero por el contrario bordeando lo patético. Esta película marca un precedente respecto a cómo empezarían a narrar sus películas, al retratar a sus sujetos u objetos de estudio con cierta distancia de investigación, sin buscar hacerles un favor o por otro lado perjudicarlos al tomar bandos respecto al desde dónde filman, sino que narrando desde distintas perspectivas el mismo suceso, sin ocultar o enaltecer artificialmente al personaje y su realidad. Los recursos narrativos para lograr esto se basan principalmente en el seguimiento del personaje por los lugares y con las personas sobre las que le gustaría influir, donde se exhibe sus características de líder, sus momentos de soledad cuando se enfrenta a sí mismo y se reconoce vulnerable, y los momentos en los que gente de su alrededor le hacen refleionar sobre su imagen propia, en los cuales el personaje niega las versiones de derrota sobre sí mismo que personas como el guionista le hace visible.

c1.5 Estética

La película es filmada con una cámara móvil que sigue al personaje, y se van produciendo situaciones en las cuales se desenvuelve, mostrando sus características sociales y carisma, y entregando a la película recursos para construir en torno de la figura del personaje. El seguimiento de personajes, las personas con las cuales se reúne y los lugares en los que lo vemos interactuando, nos otorga una sensación de cinema verité, si bien entendiendo la diferencia de que aquí no hay una participación directa de los realizadores, si logramos ver una participación indirecta, una búsqueda de querer retratar la realidad, sin necesariamente ser ésta positiva o negativa para el retratado, sino que fiel a lo que los realizadores observan.

Este modo de filmar fue predominante en sus primeras películas, las dos primeras siendo Sebastián Moreno el director de fotografía, y en todas las siguientes Pablo Valdés. Tienen en común principalmente las tres primeras películas el uso de montaje más dinámico, centrado principalmente en encuadres contruidos alrededor de la figura humana, otro caso similar es lo sucedido en La Muerte de Pinochet, y en menor medida en Noticias. Noticias fue el film en el cual se comenzó a definir el estilo cinematográfico de las siguientes películas.

La película tiene una estética oscura, donde la soledad del personaje y sus sueños imposibles desenmascaran la falsa fachada que trata de construir al empezar la película, mostrándolo vulnerable, contradictorio y lleno de fantasmas que lo acechan cuando está solo en su cama.



Ricardo en la soledad de su habitación, mirando televisión (2002)

Los directores no dudan en retratar al personaje en sus altos y bajos, y la estética de la película gira en el devenir del personaje que se cree triunfador, pero exhuma por todas partes su apogeo. La decisión de filmarlo en su habitación de noche, en lugares oscuros y cerrados, se contradice con su intención de ser filmado en playas mexicanas, siendo millonario en dólares por tercera vez. Esta decisión estética, de retratar las obras desde polos opuestos de contradicción, o de fuerzas que chocan, a mi parecer está presente en la totalidad de la filmografía,

c2. Noticias

c2.1 Ficha Técnica

Duración: 80'

Año de Producción: 2009 (Octubre)

País: Chile

Idioma Original: Español

Subtítulos: Inglés

Formato Sonido: 5.1

Dirección y Montaje: Bettina Perut e Iván Osnovikoff

Fotografía y Cámara: Pablo Valdés

Cámara Adicional: B. Perut, I. Osnovikoff

Sonido: Iván Osnovikoff

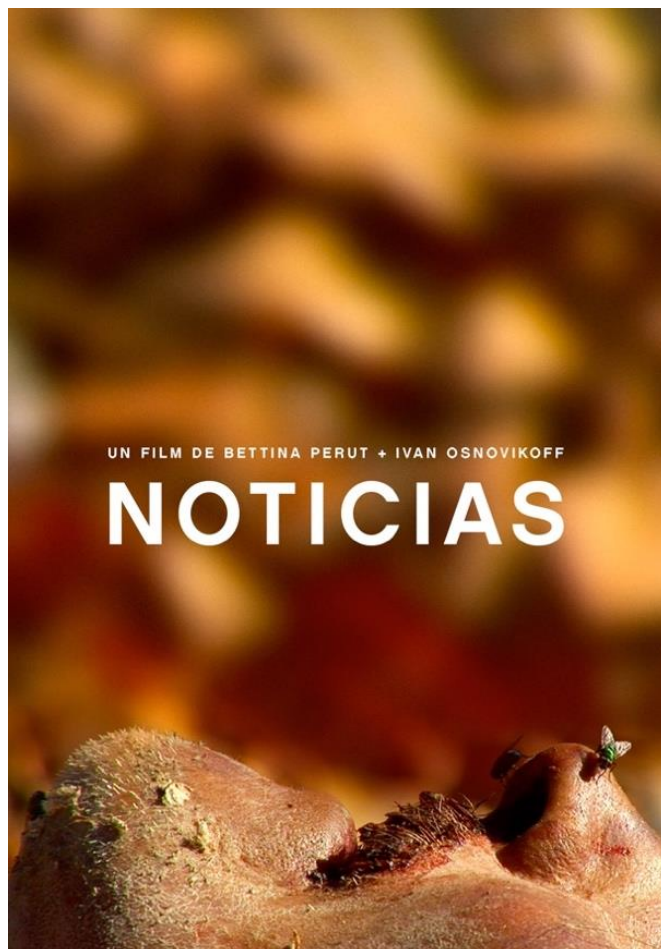
Producción Ejecutiva: B. Perut e I. Osnovikoff

Producción: B. Perut, Vanessa Zúñiga

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

Post-Producción Sonido: Cristián Freund, Tito Martínez (ZooFilm)

Fondos: Visions Sud Est, CORFO, Jan Vrijman Fund, Fondo de Fomento Audiovisual



c2.2 Contexto

Noticias es la quinta película realizada por P&O, se comienza a registrar a mediados de los años 2000, en un momento social marcado por la muerte en impunidad del dictador Augusto Pinochet en el hospital militar, sin haber cumplido condena por los crímenes y delitos cometidos durante la dictadura. La Muerte del dictador fue luego motivo de su siguiente película, *La Muerte de Pinochet* (2011). Retrata un Chile que tiene una constitución reformada en ciertos aspectos, firmada el 2005 por Ricardo Lagos, y que elige como presidenta a la candidata socialista Michelle Bachelet en su primer mandato.



Periodista hablando con padre sobre los asaltos nocturnos al cementerio parroquial. (2009)

En una escena el cura representante del cementerio parroquial da una entrevista al equipo de reporteros, respecto a los casos de robos en los mausoleos durante las noches, y dice la siguiente cuña: “Siempre vamos a tener problemas, así que a veces es mejor dejar las cosas como están.” (2009). La frase del cura da indicios de lo que posteriormente se convirtió en

la pérdida de credibilidad y de fieles católicos, especialmente desde el año 2010 debido a las violaciones de menores por parte de representantes de la institución, como también el encubrimiento de estos hechos por parte del alto mando.

c3.3 Estructura

Consistiendo en varias historias entrelazadas, la película gira en torno a las percepciones y las formas en las que nos enfrentamos a la realidad mediante los medios, poniendo en cuestión los límites morales o censuras a las cuales nos vemos expuestos en el día a día. Se relativiza qué y cómo es lo que vemos, al experimentar con los tiempos y los contenidos, y esto genera la pregunta de si aquello que vemos en las noticias es la realidad o es una respuesta a la sociedad que los grupos económicos dueños de los medios chilenos quieren construir, teniendo en consideración que la televisión y los medios de comunicación se rigen por las normas del mercado, al analizar el montaje y estructura de Noticias surge la inquietud de si es más importante el rating que realmente los contenidos en sí.

Los hilos narrativos son: Los babuinos que habitan en el zoológico del Parque Metropolitano, los cuales viven en una jaula de cemento y tierra, al lado de la cual unos obreros están construyendo otro módulo, lo que implica mucho ruido e intentos de interacciones con los animales. La brigada de policía de investigaciones revisando casos de suicidios, en los cuales los médicos forenses revisan los antecedentes y pruebas vinculantes a la muerte. La sala de espera del hospital, en la cual los pacientes y sus familiares esperan en los pasillos, ya sea en los asientos o en camillas. El lugar tiene la particularidad de ser muy ruidoso, además de los gemidos y quejas de pacientes que están sufriendo, el sonido de la televisión que muestra una película de acción está a alto volumen, y el sonido de la batalla repleta la sala en la cual en la mayoría ancianos esperan ser atendidos. Los reporteros y periodistas del canal de televisión

2 de San Antonio se dedican a buscar cuñas para el noticiario, lo que vemos de ello es el detrás de cámara de los sucesos, se filma cómo ellos filman. Turistas que visitan una Reserva Nacional en el Desierto de Atacama, donde los turistas viajan por horas a la laguna del salar para estar frente a unos flamencos y ver la puesta de sol. Fieles que peregrinan a la Virgen de Lo Vásquez, miles de personas caminan, se arrastran, o autoflagelan en nombre de la Virgen por las mandas o favores concedidos, luego al retirarse toda la carretera queda llena de basura por la visita de los fieles.



Hombre lleva velas en ambas manos arrastrándose por el templo (2009)

Estos relatos se van desarrollando entrelazadamente, sin necesariamente conectarse entre uno u otro mediante un hilo conductor en el sentido de un personaje o suceso, sino que más bien desde el subtexto del contenido. La relación de cambio de escenario se da, por ejemplo, por lo que pasa la gente en espera de atención médica en el hospital, la preparación para la cirugía del babuino en la clínica veterinaria del zoológico, o el cuerpo en la morgue mientras se le realiza el análisis post-mortem por parte de los médicos. A su vez, la espera de estos sujetos

en jaulas, la espera de las personas enfermas y sus familiares, van generando una estructura basada en la sensación que producen en los espectadores, de manera similar a como plantea Youngblood (2020) sobre el cine sinestésico y la realidad extra-objetiva, específicamente de la película *Wavelength* (Snow, 1967):

Like all truly modern art, *Wavelength* is pure drama of confrontation. It has no “meaning” in the conventional sense. Its meaning is the relationship between the film and viewer. We are interested more in what it does than what it is as an icon. The confrontation of art and spectator, and the spectator’s resultant self-perception, is an experience rather than a meaning (2020, p. 122).⁴

Si bien *Wavelength* (1967) es un ejercicio basado en la experimentación, de un solo plano y sutiles variaciones en el encuadre e iluminación, el resultado al que llegan es, según mi opinión, uno muy similar, interesantemente al poner en práctica conceptos completamente opuestos. Perut & Osnovikoff a través de lo impactante, el choque de imágenes, Michael Snow desde lo casi imperceptible, ambos provocan al espectador una experiencia de percepción, en el cual no se busca entregar respuestas a través del film, como lo son otro tipo de films, que Plantinga (2010) caracteriza como aquellos de la voz formal. En relación con la estructura, hay una distinción clave respecto a lo formal, pues se carece de una forma establecida y predecible en la estructura que permita al observador saber qué esperar en la siguiente secuencia, por ejemplo. Es una película que se basa en una estructura libre, definida exclusivamente para la película en sí. Se podría decir, que bajo los conceptos de Plantinga, debido a la particularidad de la estructura interna de múltiples y variadas historias, hiladas

⁴ Como toda obra de arte moderna, *Wavelength* es puro drama de confrontación. No tiene “significado” en el sentido convencional. Su significado yace en la relación entre el la película y el observador. Estamos más interesados en lo que hace que en lo que es como ícono. La confrontación entre arte y espectador, y la percepción propia resultante del espectador, es una experiencia en vez que un significado.

por yuxtaposiciones y lo sensorial, que podría encontrarse dentro de ambas la voz poética como la abierta, al carecer de una voz que guíe el relato, pero por consecuencia, poseer una estructura creada específicamente para la película, que depende y responde únicamente al material registrado, y no a una fórmula prescrita, como si es por ejemplo películas consideradas parte de la voz formal.

c2.4 Narrativa

Desde lo planteado por Nichols (2017), se podría decir que este filme se encuentra en el límite entre lo observacional y poético, en el sentido de querer dar una nueva significación a lo cotidiano, a través de una no intervención de los sucesos y aspirando a mantener una visión objetiva de los hechos, sin generar juicios de valor frente a los eventos profilmicos. En este sentido, películas como ésta nos recuerdan la forma de filmar de los realizadores del cine directo, como una “mosca en la pared” (Jayasankar & Monteiro, 2015). La distancia que mantienen los realizadores, pero a la vez la cercanía que generan las ópticas, crea una distancia ambigua, como realizadores logran permanecer lo suficientemente lejos para no intervenir, pero a la vez lo suficientemente cerca para que los sujetos logren expresar, a través de gestos, emociones y sensaciones. El lenguaje de los personajes es por sobre todo corporal, instintivo.



Hombre yace en camilla esperando atención en hospital (2009)

Según Plantinga (2010), narrativamente la obra se encuentra en la categoría de voz abierta, pues detrás del filme no hay una búsqueda de querer responder una incógnita en sí, sino que a través del uso de distintos escenarios crear en el espectador muchas preguntas respecto a nuestro consumo de imágenes en las pantallas sobre la realidad, al exponernos frente a situaciones de realidad de las cuales tenemos noción de su existencia, pero muchas veces incluso teniéndolas frente a nosotros no logramos verlas, debido a la forma en la que estamos acostumbrados a percibir los hechos mediante los medios. El fin de la película no es necesariamente entregarle al espectador una información con la cual antes no contaba, ni pretende tener un carácter didáctico o expositivo respecto a la realidad, al carecer de una voz en off que otorgue un comentario respecto a lo que estamos viendo y escuchando. Por el contrario, deja ese espacio libre, desde muchos ámbitos, como por ejemplo el contar con sujetos fílmicos de los cuales desconocemos sus nombres, sus intereses personales, sino más bien vemos corporalidades humanas y no humanas realizar acciones y reaccionar o no frente a estímulos por los cuales están siendo sometidos.

c2.5 Estética

A pesar de que la película se registra en lugares profílmicos completamente diferentes unos de otros, posee un lenguaje fílmico definido en su estilo y puesta en escena. Esta es su quinta película, y la primera en la cual adoptan uniformemente este estilo, que luego implementan y perfeccionan en sus siguientes obras. El uso de planos fijos, de cámara sobre trípode, otorga al espectador una sensación de que los sucesos profílmicos son espontáneos, que hay una invisibilidad del equipo atrás de cámara, y es por cierto una distracción menos, ya que como espectadores nos enfocamos en los sucesos, y no en la coreografía del camarógrafo, se asume que esa es la estética desde el inicio.

Por otro lado, la selección de sujetos y situaciones que presentan en el film, generan en momentos una sensación de incomodidad, o de asombro al exponer aquello que por lo general es censurado, o evitado en los medios de comunicación y el cine. La decisión de mostrar cadáveres, genitales, como también los tiempos de espera en hospitales o en noticiarios, desde la prolijidad de la imagen estática y la sensación de estar muy cerca del sujeto fílmico por el uso de teleobjetivos, genera un cuestionamiento en el espectador, surgen preguntas de por qué se está viendo eso en la pantalla grande, el por qué no se ve en el diario o en la televisión, quién decide qué se muestra o no. El registro realizado se podría decir que es un 'detrás de cámara' de los sucesos de los hechos noticiosos, aquello que vemos en la película es lo mismo que ve toda la gente que efectivamente se encontraba en el lugar profílmico, pero que por uno u otro motivo se oculta, se decide no mostrar a las audiencias a través de los medios. Se hace un contrapunto al montar de manera opuesta a las noticias, en donde todo ocurre muy rápido, y los sujetos o lugares salen de escena apenas entregan su información útil. En el film, por el contrario, se insiste en las caras, gesturas, posturas, y sonidos de los personajes. Da una sensación de hiper-realidad el poder, a través del film, acceder a aquellas

situaciones que están a nuestro alrededor, día a día, pero que los medios consideran poco relevantes.

c3. Surire

c3.1 Ficha Técnica

Duración

Año de Producción: 2015

País: Chile, Alemania

Idioma original: Español, Aymara

Subtítulos: English, Spanish, Deutsch

Formato Sonido: 5.1

Dirección y Montaje: Bettina Perut, Iván

Osnovikoff

Producción Ejecutiva: Bettina Perut, Iván

Osnovikoff, Irena Taskovski, Dirk

Manthey

Fotografía y Cámara: Pablo Valdés

Sonido: Iván Osnovikoff

Investigación: Vanessa Zúñiga

Post-Producción Imagen: Kiné-Imágenes, Heckmann und Thiele

Color Grading: Martin Heckmann

Post-Producción Sonido: Sonamos SCL

Mix: Roberto Espinoza

Fondos: CORFO, IDFA Bertha Fund, CAIA, FFHSH

Empresas Productoras: Perut + Osnovikoff, Taskovski Films, Dirk Manthey Film

Distribución Internacional: Perut + Osnovikoff



c3.2 Contexto

En 2015 se abre un caso de investigación respecto a financiamiento ilegal en la política chilena por parte de la Sociedad Química y Minera de Chile, que involucra a gente de todo el espectro político involucrados en recibir dinero por parte de la empresa a cambio de servicios que nunca fueron realizados.

Surire (2015) es la penúltima obra producida por Perut y Osnovikoff.

A 4300 msnm, se encuentra el salar de Surire, una reserva nacional ubicada en la Región de Arica y Parinacota. En el medio del inhóspito desierto, de vastas extensiones en el altiplano, una pareja de ancianos Aymara habita junto a sus llamos. Los flamencos comparten con los camiones los yacimientos minerales que son todos los días intervenidos por la empresa minera.



Vicuñas en salar con máquinas de fondo (2015)

c3.3 Estructura

Según Nichols (2017) se podría clasificar a *Surire* (2015) entre una película observacional y poética por seguir de cerca a la pareja que vive en el desierto. Se distingue de otras películas etnográficas pues no tiene como intención el contar la historia de vida o problemas que pueda tener esta comunidad, sino que hace un retrato audiovisual de estas personas junto a sus animales, del desierto, y las costumbres que llevan, sin pretender enaltecer o contar solamente una parte de la realidad, sino que busca hacer un retrato del día a día de una anciana viviendo en un lugar como *Surire* (2015).

Esta película se podría acercar a la voz abierta por los elementos con los cuales se construye la estructura, basados en la atmósfera y querer transmitir una sensación del espacio, con cortes que no se explican por motivos lógicos en el sentido de eficiencia narrativa, o de pura objetividad, sino que busca proyectar la subjetividad de la mirada y del espacio tiempo que se vivió en el desierto, con sus elementos naturales desatados.

c3.4 Narrativa

Es un documental basado en las contradicciones, los opuestos; la vida en un lugar inhóspito, una pareja de adultos mayores Aymara, la vida silvestre y el silencio del desierto acostumbrándose al paso y ruido de camiones y maquinaria pesada. Desde la observación, se toma la decisión de no emitir juicios de valor respecto a la visión de mundo, ni a las actividades realizadas, como la industria extractivista, el trato a animales y personas. Por el contrario, hay una búsqueda de esos lugares, ritos y momentos.

Busca contar a través de experiencias y exposiciones al espacio-tiempo, el cual posee características únicas y de gran belleza natural, contrastadas con lo ya conocidos por la

ciudad, que son los ruidos industriales en un lugar como Surire (2015). Estas contradicciones son visuales y sonoras, pero se enfatiza en no volverlas explícitas, en el sentido de que no hay una generación de juicios valóricos respecto a la irrupción minera por parte de los y las personajes en la obra.

c3.5 Estética

A lo largo del film se emplea uniforme y cuidadosamente un tratamiento visual con la intención del cine directo (Jayasankar & Monteiro, 2015), evitando ser partícipe de los sucesos, sino más bien observador de éstos, y lográndolo a través del uso de cámara fija sobre trípode, y con teleobjetivos para retratar acciones de los personajes desde lejos, evitando así intervenir en lo que se dice o hace frente a cámara. La pareja de ancianos se comunica en Aymara, lo cual es otro factor que ayuda a lograr el objetivo, pues los protagonistas saben que el equipo detrás de cámara no entiende lo que están diciendo, así que pueden hablar libremente entre ellos. La película retrata la soledad en la que viven los personajes, desde el guarda parques que pasa la mayor tiempo de su jornada laboral solo y debe comunicarse mediante un sistema de radio que produce mucha interferencia, las relaciones entre lo natural y lo intervenido por la industria minera, que retrata una desconexión entre ambos mundos, o lo humano y lo inhóspito de lo climático, estos elementos van definiendo la estética del filme, elementos propios de la naturaleza, del ser humano y su forma de relacionarse con el entorno, que retratan lo inmenso y vasto, lo pequeño y frágil, y la capacidad de adaptación de humanos, máquinas, seres vivos y paisajes.

c4. Los Reyes

c4.1 Ficha Técnica

Duración: 75'

Año de Producción: 2018

País: Chile, Alemania

Idioma Original: Español

Subtítulos: Inglés, Español, Alemán

Formato Sonido: 5.1

Dirección y Montaje: Bettina Perut, Iván Osnovikoff

Producción Ejecutiva: Maite Alberdi, Dirk Manthey

Fotografía y Cámara: Pablo Valdés

Fotografía Adicional: Adolfo Mesías

Sonido Directo: Iván Osnovikoff

Producción General: Maite Alberdi, Bettina Perut, Iván Osnovikoff

Post-Producción Imagen: Kiné Imágenes

Colorización: Daniel Dávila

Efectos Visuales: Jaime Gándara

Post-Producción Sonido: Sonamos

Mezcla: Roberto Espinoza

Diseño Sonoro: Jannis Grossmann

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

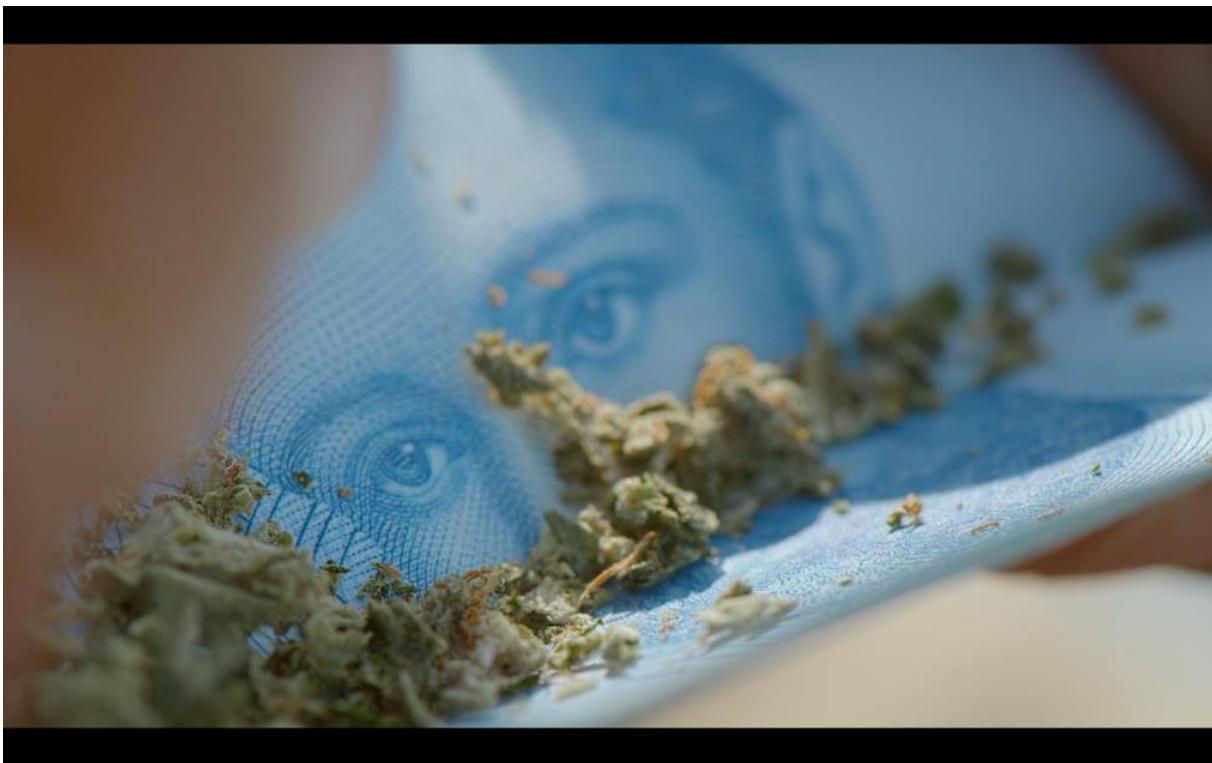
Empresas Productoras: Perut + Osnovikoff, Dirk Manthey Film

Distribución Internacional: Cat&Docs



c4.2 Contexto

Los Reyes es la última película estrenada hasta la fecha por Perut & Osnovikoff el año 2018. La dupla se plantea el retratar lo que pasa dentro del skatepark Los Reyes, ubicado en la Región Metropolitana. En Chile se habla de la desigualdad de acceso a servicios básicos al comparar a la gente de mayores ingresos con el resto de la población. Se habla de la existencia de dos Chile, uno para los ricos y otro para los pobres. Se habla de la falta de oportunidades que tienen los jóvenes, sobre todo para recibir educación pública de calidad y acceder a actividades recreativas que los motiven a salir adelante y mejorar su situación. La película muestra que los jóvenes que asisten al skatepark tienen adicciones a distintas drogas que los terminan inhabilitando de optar por un futuro más luminoso, centrando sus vidas en la compraventa, consumo y abuso de estupefacientes.



Jóvenes consumiendo marihuana en el parque (2018)

La película tuvo que ver su estreno retrasado debido al estallido social ocurrido el 18 de Octubre de 2018, al igual que todas las otras películas que tenían agendado estar en salas comerciales. Iba a ser estrenada a principios de Noviembre y se decidió cambiar la fecha a fines del mismo mes.

La película logra graficar una sensación de esa época, en la cual la institución de Carabineros de Chile estaba totalmente deslegitimizada, y lo que representa el quiltro callejero va adquiriendo mucho peso, con el surgimiento en las protestas del 2011 del ‘Perro Matapacos’.

La irreverencia y el desencanto de los perros es similar a la de los jóvenes.



Chola ladrándole a Carabineros de Chile (2018)

c4.3 Estructura

Los Reyes es el retrato de el skatepark, pero con la particularidad de ser percibido a través de Fútbol y Chola, la estructura gira en torno a sus puntos de vista, cómo ellos perciben ese mundo. La estructura por tanto está basada en las acciones que realizan; sus rituales y formas de comportarse frente a los estímulos generados por jóvenes a su alrededor, ya sea mediante el juego con una pelota, el sonido de los altoparlantes o las aglomeraciones de gente en fiestas o eventos. Esta particularidad significa un giro en lo que venían realizando desde su tercera película, que es el hecho de contar con personajes sobre los cuales la película gire en gran parte de la película, con la diferencia de que los personajes esta vez no son humanos.



Chola con su pelota de tenis (2018)

Por las características de las imágenes, y los eventos profilmicos sucediendo frente a cámara, la estructura del film tiende a un mayor dinamismo en relación a sus otras películas realizadas previamente. Con el uso de planos muy cerrados, y por sobre todo poniendo énfasis en las conductas repetitivas de ambos, la obsesión de Fútbol de sostener una botella plástica, piedra o envase, o la de Chola de jugar con su pelota de tenis, y de la constante interacción que tienen con los skaters, o futbolistas. La estructura se va hilando mediante las estaciones del año, siguiendo una lógica de temporalidad, diferenciando así por ejemplo las temporadas en el que el parque está vacío, ya sea porque hace mucho calor o mucho frío, como también en momentos en los que está repleto de gente. Aquello que escuchamos por parte de los jóvenes que van a patinar, se va relacionando directa o indirectamente con las reacciones de los perros.

Mediante los elementos sonoros del parque, como por ejemplo los jadeos de los animales después de jugar con la pelota o un día de mucho calor, el sonido de los regadores sobre el pasto. Es mediante los ritmos generados por los elementos que se estructuran los cortes, o los cambios de planos y escenas.

c4.4 Narrativa

Al igual que en *Surire* (2015) y *Noticias* (2009), la película carece de un narrador, o de una narración hablada. Es a través de los sonidos, texturas, y acciones que se conecta plano a plano, que la película progresa. El lenguaje corporal y sonoro de los perros posee ciertos patrones, con los cuales se decide construir gran parte de la narración. Esta película, a pesar de contar con personajes principales no humanos, cuenta con una cantidad de diálogos muchísimo más alta que otras de sus películas. Estos diálogos van nutriendo de subtexto y se

amalgaman con las acciones de los protagonistas. Hay una decisión narrativa de no mostrar a los jóvenes pero si escuchar sus conversaciones, y en cambio enfocarse en las acciones de los perros.

Según Plantinga esta película poseería elementos de voz poética, pues colinda en lo subjetivo y la construcción de un universo cinematográfico de estos dos personajes, junto a su entorno que los rodea y envuelve.



Fútbol descansa a la sombra (2018)

El relato de los jóvenes, al igual que los comentaristas de partido de futbol o campeonatos de skate, son parte del sonido ambiente del parque, son los sonidos que los perros escuchan. Las conversaciones de los jóvenes, la música que escuchan y los temas que hablan van narrando una realidad del país, sobre una juventud que se siente abandonada por la sociedad y que se refugia en un estilo de vida y de alguna forma, la personalidad de los dos protagonistas no

humanos mediante sus acciones, fijaciones e interacciones, van reflejando análogamente el sentir de los jóvenes

c4.5 Estética

La película está pensada como si nosotros tuviésemos acceso al parque a la altura de los perros, y se basa en esa escala de planos, desde la perspectiva de un perro. Es la tercera película en la cual los animales adquieren relevancia en el sentido estético del film, llevando en esta película al extremo de basar el concepto total de la obra en este modo de filmar. El camino recorrido durante su carrera cinematográfica se ve reflejado en *Los Reyes* (2018), mediante la búsqueda de lograr narrar mediante el lenguaje no verbal, el uso de otros recursos distintos a la figura humana para contar una historia, elementos estéticos que fueron trabajando sobre todo en sus últimas películas, pero que en *Los Reyes* se expresa de forma mucho más marcada, al casi prescindir de la figura humana como rol protagónico, invirtiendo los roles que por lo general están establecidos en el cine, del ser humano como principal y lo demás como secundario.

4 Conclusiones

Respecto a nuestras preguntas iniciales, ¿cómo se inserta el corpus cinematográfico de la dupla Perut & Osnovikoff dentro de las diversas tradiciones de la no ficción en el mundo? y ¿cómo ha evolucionado la posición de este corpus respecto de dichas tradiciones, a la luz de la evolución del lenguaje cinematográfico y el tratamiento estético de las películas de Perut & Osnovikoff a lo largo de su trayectoria? podemos afirmar que la filmografía de P&O ha ido evolucionando a lo largo de su trayectoria siguiendo ciertos patrones estéticos, de estructura y narrativos: primero, sus obras proponen un cine sobre personajes, más similar al cinema verité de los años 60's, en los cuales los relatos y entrevistas tienen o son bastante más relevantes en la estructura y narrativa de las películas, basando sus historias principalmente en la figura humana, del personaje protagónico. Más tarde en su carrera, sin embargo, estos elementos comienzan a carecer de este tipo de protagonismo en el cine de la dupla. El recurso del talking head, uno de los ejes centrales del documental formal, que busca respaldar sus afirmaciones con la inclusión de expertos en el tema que avalen el discurso, empieza a dejar de ser fundamental en su estilo de filmación. Ese elemento que fue fundamental en sus primeras películas, sobre todo en Martín Vargas, empieza a perder protagonismo desde El Astuto Mono Pinochet (2004), en la cual dejamos de ver a “expertos” en temas que relaten, asientan o refuten lo que las imágenes sugieren.

A partir de El Astuto Mono Pinochet (2004) comienzan a dejar de ser tan relevantes los personajes en sí, enfocándose principalmente en lo que transmiten éstos mediante sus acciones en los contextos fílmicos en los cuales se encuentran, empezando a filmar a gente común y generando retratos fílmicos más ligados a la etnografía, en los cuales da la impresión que no es tanto la historia personal de los personajes lo relevante, sino que más bien su

conducta, expresión, contradicciones y reacciones. Lo que pareciera ser el enfoque de estudio es la fenomenología, el buscar comprender el evento profílmico desde la observación, distancia suficiente para no intervenir en los sucesos, pero a la vez lo más cerca posible para poder captar los detalles, la repetición, y las expresiones. Esto nos recuerda a lo que el cine directo buscaba lograr mediante su propuesta inicial; ser un observador pasivo dentro del evento profílmico, sin intervenir en los sucesos pero asistiendo a éstos y registrándolos como si el espectador estuviese presente en esos lugares. También debido a estas características se comienza a asemejar al tipo de cine que desarrolla Nikolaus Geyrhalter, películas como *Homo Sapiens* (2016) o *Unser Täglich Brot* (2005), ambas películas que podrían clasificarse dentro de la voz abierta de Plantinga (2010), por su tratamiento estético y narrativo de la realidad, con un fuerte arraigo en lo perceptual, y cómo las imágenes logran transmitir por sí mismas su contenido, en el cual lo hablado se vuelve algo secundario, redundante o prescindible.

La planificación detrás de los encuadres fijos le otorga a su cine una prolijidad fílmica que empieza a apropiarse de su modo de hacer cine. El punto de inflexión respecto a este modo de filmar se da primeramente en *Welcome to New York*, su cuarta película, en la cual se introduce este recurso estético, mezclándose con la cámara en mano y los movimientos y seguimientos de personajes.

Es destacable como en *Welcome to New York* comienzan a filmar animales, lo cual se introduce en sus películas posteriores, como es el caso en *Noticias*, al filmar en el zoológico, al filmar la fauna nativa en *Surire*, como también a los perros de la familia, hasta finalizar realizando una película protagonizada por perros, en *Los Reyes*. Fue también en *Welcome to New York* que comenzaron a filmar planos fijos, concepto que llevan adelante en todas sus siguientes películas.

En la investigación podemos confirmar la hipótesis; las obras de no ficción de Iván Osnovikoff y Bettina Perut sí cuestionan la forma en la cual se debe realizar el cine de no ficción, sobretodo en el contexto de la realización nacional, contrastando con sus antecesores principalmente respecto de la selección de objetos de observación, y la narrativa y estética de los relatos que construyen. Podemos complementarla con que al comienzo de su carrera, comenzaron utilizando recursos cinematográficos más bien aceptados como estándar en su época, como la forma de seguir a los personajes y basar la estructura en entrevistas y cuñas, y que a lo largo de su filmografía fueron definiendo una mirada autoral y un tratamiento estético que los empieza a distinguir como cineastas acreedores de un vocabulario cinematográfico propio.

Creemos que es relevante mencionar, habiendo estudiado como surgieron los movimientos cinematográficos en el pasado, cómo Perut y Osnovikoff siguen un camino similar, al cuestionar las tradiciones fílmicas vigentes, y realizar un cine autoral, creando sus propias reglas y adaptándolas a cada una de sus obras, participando así en una generación de realizadores y realizadoras que propusieron volver a pensar el cine de no ficción chileno. Ese camino de evolución tiene a grandes rasgos un mismo fondo, con arraigo en las conductas, los ritos, la contradicción y lo propio de lo humano, en su mayoría respecto a la idiosincrasia chilena, pero también la estadounidense, y fue cambiando principalmente lo estético, asentándose en lo que logran en su última obra *Los Reyes*. Sostengo que se mantiene el fondo, por estar en la búsqueda de quien observa sin involucrarse ni juzgar, retratando a los personajes desde su totalidad, evitando mostrar exclusivamente lo mejor del personaje, lo épico, ni excluir aquello que lo pueda hacer ver vulnerable o contradictorio, generando así a mi parecer un retrato mucho más humano. Esa multiplicidad de aspectos retratados en las obras de Perut y Osnovikoff lo distancian del documental sobre el héroe o la víctima, del

discurso unívoco donde se pretende ser la voz oficial sin espacio para los matices o tintas medias. Ese entendimiento sobre la realidad, que no es blanco y negro sino que yace en la mezcla de ambas, y puede ser uno y otro a la vez dependiendo desde donde se mire, es clave en las películas de P&O; su cine no es propagandístico, o ciego a lo que tiene en frente. Este punto es lo que más me llama la atención respecto a la filmografía completa de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, al mantener en su filmografía una línea autoral tan clara, a pesar de realizar piezas audiovisuales con tantas diferencias entre la primera y la última.

Su cine busca generar una provocación en los espectadores, e interpela el cómo y desde dónde entendemos los discursos oficiales, hasta dónde somos capaces de comulgar con lo establecido, y lo propone visitando esos espacios comunes, registrándolos desde afuera, pero también desde lo más adentro, desde la persistencia de registrar lo macro y lo micro.

Respecto a la evolución del cine de esta dupla, se puede confirmar que en el transcurso de sus tres primeras obras, hay una mayor diferencia entre cada película, de las cuales los autores rescatan elementos que les funcionaron y que volvieron a aplicar. A partir de *El Astuto Mono Pinochet* (2004), se puede afirmar que empezaron a desarrollar una estética que en las siguientes películas fueron perfeccionando. Es interesante destacar, por ejemplo, cómo de *Martín Rivas* (2000), película en la que se concentraban en la historia de un personaje, mayormente narrada por quienes lo rodeaban, pasa a ser la de un personaje en *Un Hombre Aparte* (2002), que intenta narrar su propia versión de su historia, contrapuesta por la realidad tangible del personaje mismo, para luego pasar a una película que narra una historia política narrada por personajes que no asistieron al evento, y lo hacen desde su propia interpretación, en *El Astuto Mono Pinochet* (2004). Desde su cuarta película, *Welcome to New York* (2006), se retoma la contraposición de dos visiones opuestas respecto a un mismo suceso, en *La Muerte de Pinochet* (2011) toman un camino similar a *Welcome to New York*, en el sentido

de retratar puntos de vistas totalmente opuestos y generar un diálogo entre las partes, en los cuales todos son tratados como si fuesen la versión oficial, pero al contraponerse unas con otras se acompleja definir una versión unívoca.

En Noticias, Surire y Los Reyes, ya está establecido lo que en Welcome to New York y La Muerte de Pinochet se instauró medianamente, el uso de planos fijos se convirtió en el modo de filmar de la dupla, y el uso de ópticas macro es utilizado narrativamente en las tres películas, sobre todo para retratar insectos, y los salares en el desierto. Esta voz poética (Plantinga, AÑO), este modo abierto de hacer documental (Nichols, AÑO), o aquello que podríamos llamar lo subjetivo/autoral, surge desde la necesidad de retratar sucesos desde los cuales las palabras o las imágenes en sí no son capaces por sí mismas de transmitir lo sustancial del espacio retratado, por lo que se añade a esta ecuación la variante del tiempo. La permanencia en lugares inmensos o en los pequeños busca permitir a los espectadores adentrarse desde la observación en universos que por lo general en el día a día presenciamos pero no con tal detalle o insistencia, estado en el cual la pantalla de cine de cierta forma condiciona al espectador a exponerse a estas realidades y así ver el mundo desde otra perspectiva.

La investigación nos permite concluir que las películas Noticias, Surire y Los Reyes siguen patrones similares respecto a su estética y estructura, en el sentido de que las tres responden exclusivamente al material registrado en cada proyecto. Hay elementos en común que nos permiten afirmar la existencia de un lenguaje fílmico y un sistema de registro que sigue una lógica, que al pasar los años se ha ido perfeccionando hasta en Los Reyes tener bastante dominado el uso y selección de planos fijos, cámara estática, uso de teleobjetivos y ópticas macro. Hay una construcción de modelo de producción, consistiendo en estos elementos narrativos, como también en la forma que trabajan en terreno, mediante un equipo pequeño

de tres personas que le permiten pasar mas inadvertidos en contraste a un equipo de más de 10 personas, en el cual filmar lo que logran filmar sería mucho más difícil. La decisión de hacer películas sin voz en off, y que los protagonistas prácticamente no tengan voz hablada, marca también el cine que realizan, le otorga un sello de autoría el resolver esa temática buscando aprovechar las posibilidades del cine, en vez de restringirse a algunas de elementos considerados esenciales en cierto tipo de documentales, como por ejemplo la entrevista o el ‘talking head’ para responder a la necesidad de un experto que valide lo que se retrata, o la necesidad responder preguntas o inquietudes, en vez de generar interrogantes en el espectador.

Se puede afirmar que hay una forma similar al cine directo de hacer películas, siguiendo el concepto de “mosca en la pared” (Jayasankar & Monteiro, 2015), pero con objetos fílmicos que no requieren ser seguidos con la cámara al hombro para conseguir ese efecto, sino que ven muchos más beneficios al permanecer estáticos.

Según la conceptualización que plantea Plantinga (2010), podemos agregar que el cine de Perut y Osnovikoff realizó un giro desde un cine de voz poética/formal hacia una voz abierta, esto debido a cómo en sus primeras películas está presente un lenguaje fílmico más bien tradicional, con entrevistados que tenían la función de añadirle al film un respaldo, en el caso de Martín Vargas sea médico, legal, desde el espectáculo, familiares, habían entrevistados que con sus testimonios agregaban al film capas de información. Si bien posee elementos de la voz formal (2010), difiere en el tipo de contenido que busca retratar la voz formal, que consiste principalmente en una verdad que maneja el narrador, la cual es absoluta y busca ser objetiva y directa en su relato.. Ya acercándonos a sus últimas obras, su estilo de filmar se comienza a distanciar de una narrativa clásica, los planos de sus películas comienzan a ser

estructurados respecto a la sensación que quieren transmitir, es por eso que la duración y repetición son lenguajes que reemplazan la síntesis inmediata, lo que antes en sus películas buscaban expresar mediante una serie de planos acompañados por un personaje y su narración, pasa a ser en sus últimas películas una constante que se busca desarrollar de principio a fin, de cierta forma buscar generar interrogantes al espectador en vez de responderse las.

Según Nichols (2017), se podría decir que el cine de P&O va tornando desde lo Observacional/Formal hacia un cine Observacional/Poético. Esto debido al cambio desde un principio de un cine de observación que acuñaba en la forma estrategias cinematográficas más bien clásicas, como es el realizar filmes que giran principalmente en torno a la vida e historia de un personaje, que intentan esclarecer interrogantes que surgen a lo largo del largometraje. En cambio, en sus últimas películas buscan trabajar desde una observación poética, buscando apelar a la percepción. El foco está en el entorno y las dinámicas que ocurren en los espacios fílmicos. Así, el personaje humano fue perdiendo relevancia, y se comenzaron a enfocar en retratar los instintos y conductas de los personajes, cuyo relato sobre sí mismos pasó a un plano secundario, concentrándose las obras más en lo sensorial. El cine de P&O pasó de centrarse en la palabra hablada en las primeras películas, a centrarse en las imágenes, lo que ellas representan por sí solas, y en conjunto unas con otras en el montaje de secuencias y escenas.

En las últimas películas realizadas por Perut y Osnovikoff se puede apreciar un acercamiento al cine directo de los años 60's, a diferencia de sus primeras películas, que tenían más elementos del cinema verité (2015), con los seguimientos de cámara, la búsqueda de retratar la realidad tal como es, pero al ir avanzando en su carrera se desarrolla una estilización mayor

de sus puestas en escena, con una aparente mayor planificación y cuidado en los detalles. Bettina Perut junto a Iván Osnoyoff buscan trabajar la realidad a la que estamos acostumbrados a ver, pero desde una mirada sin juicios morales o valóricos desde la realización. Es interesante la forma en la cual, a pesar de buscar los mismos objetivos de los cineastas del cine directo, lo hacen recurriendo a lo que años atrás era el límite que los cineastas de la época soñaban con superar, mediante la creación de cámaras portátiles y livianas. Independientemente de que las cuatro películas fueron realizadas en contextos sociopolíticos muy marcados por hechos concretos, coincidiendo incluso con dos de tres de las mayores movilizaciones sociales ocurridas en las últimas décadas (el 2006 con la marcha de los pingüinos y el 2018 con el estallido social), a pesar de los sucesos históricos latentes, el cine de la dupla es capaz de generar comentarios sin referirse explícitamente a los hechos, lo cual podría ser considerado por otros realizadores como primer camino a recorrer, a pesar de haber realizado ese ejercicio en *La Muerte de Pinochet* (2011), y en menor medida en *Welcome To New York* (2004), en general para la dupla no corresponde a un estilo de realización que haya evolucionado en sus siguientes películas, son más bien una excepción a una constante. Ejemplos de la forma en la cual se refieren indirectamente a las situaciones sociopolíticas contingentes en el país son, por nombrar algunos, en *Noticias*, la situación que se vive diariamente en los hospitales públicos, cómo es la vida de los animales cautivos en zoológicos, los motivos del apogeo del poder de la iglesia católica, pero a la vez la convicción ciega de los creyentes. En *Surire* hay un comentario hacia la industria minera, que se dedica a extraer los recursos naturales, sin retornar algo de vuelta a las comunidades y medioambiente que destruyen. Hay una mirada a las naciones que habitan el territorio nacional, la forma en la cual el estado chileno no tiene interés de conservar o cuidar uno de sus patrimonios más importantes, que son las culturas que han habitado el territorio antes de

la llegada de los españoles. En la película se visibiliza una realidad a la cual, desde la capital, no tenemos acceso y que desde el sistema educacional no conocemos, pero que efectivamente representa a un porcentaje de población del territorio nacional.

Películas como Noticias y La Muerte de Pinochet comparten con el cine ojo la construcción de ciudades y espacios desde lo social y lo humano. Las distintas realidades retratadas van hilándose y, así como en El Hombre de la Cámara (1929), la industria, junto con la sociedad y sus movimientos, cada una de estas piezas en sí van revelando el complejo devenir de una sociedad en auge. Las situaciones retratadas por separado en cada película construyen significados en sí mismas, pero en conjunto generan una sinfonía de realidad, en Noticias por ejemplo, contruidos desde el ejercicio de revelar lo censurado por los medios, usando recursos audiovisuales que nos enseñan desde otro punto de vista al de las noticias cómo se estructura la ciudad. En la muerte de Pinochet se construye el relato de la ciudad mediante dos opuestos que conviven en un mismo escenario, y cada uno con su potencia va edificándose sobre la versión de su adversario político.

Lo que sucede en los años 1970 en EE.UU y Europa respecto al aumento de realización de documentales y películas de no ficción tarda varias décadas más en llegar al territorio nacional, además de por la dictadura, probablemente por el acceso al material, al costo de producción, y las barreras que de a poco se levantan con la llegada del video y luego el cine digital. Creo que respecto al documental/no ficción en Chile la prioridad siempre estuvo en aquellos temas “importantes”, y había poco espacio para temas que no fuesen considerados necesarios, sobre todo en el sentido de la denuncia o combate a los crímenes de la dictadura, por haber marcado tanto a las generaciones que participaron directamente, como también a su descendencia.

Tras haber realizado esta investigación, nos preguntamos cuál es el futuro del documental en Chile, entendiendo que el documental de denuncia fue el principal por muchas décadas, sin dejar de lado la importancia y necesidad de éste, pero comprendiendo que con el pasar de los años se ha hecho evidente que el potencial cinematográfico chileno es inmenso, y que hay muchas vías que no han sido exploradas a cabalidad, al haberse insistido principalmente en una forma de realizar películas, al menos dentro del cine documental.

Concluimos que también se pueden hacer obras políticas y sociales a través de, por ejemplo, lo que Nichols (2017) llama cine poético, y cine observacional, y lo que Plantinga (2010) llama como la voz poética/abierta, en vez del más comúnmente usado cine expositivo/performativo, o voz formal, respectivamente.

Nos da la impresión de que al igual que Patricio Guzmán, que marcó a muchas generaciones con su forma de realizar películas, han surgido referentes que responden a la lógica del Chile del Siglo XXI, generaciones que han tenido otras aproximaciones a lo contingente, que han luchado sus propias batallas, y que por lo tanto interpretan el pasado y en consecuencia el futuro con otros ojos. Los contextos, inquietudes, modelos y formas de enfrentar la realidad ha ido cambiando con el tiempo, y esto se ve reflejado también en el cine, en los modos en los que se retrata la realidad. Estos cruces entre los modos le entregan nuevos horizontes a lo audiovisual, los cuales enriquecen y sofistican el medio. En este sentido, sería interesante realizar futuras investigaciones y análisis respecto de esta generación de cineastas de la no ficción dentro de la cual se han generado nuevos lenguajes cinematográficos mediante el cruce de elementos estéticos y narrativos de distintas disciplinas, puestos en sintonía bajo sus miradas autorales. Tras este trabajo en torno al cine de P&O, entonces, se nos aparece una nueva pregunta, quizás guía de futuras investigaciones: ¿Cuáles y cómo son los nuevos referentes del cine de no ficción chileno desde los 2000 en adelante?

5 Bibliografía

- Osnovikoff, I. (10 de Octubre de 2015). Entrevista a Iván Osnovikoff, co-director de “Surire”. (M. Morales, R. Alarcón, Entrevistadores, & C. Miope, Editor)
- Mouesca, J. (2011). El cine chileno del exilio. *Texto escrito para el «Diccionario del Cine Iberoamericano»*. Cedido a *Cinechile.cl* por su autora.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. (1991). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/cine?m=form>
- Real Academia Española. (2014). *Definición de Cinematografía*. Obtenido de Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/cinematograf%C3%ADa?m=form>
- Real Academia Española. (2014). *Definición Fotografía*. Obtenido de Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/fotograf%C3%ADa?m=form>
- Gubern, R. (2016). *Historia del Cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (Vol. 3). Bloomington, Indiana, Estados Unidos de América: Indiana University Press.
- Gubern, R. (2020). *Historia del Cine* (Vol. 5). Barcelona: Anagrama.
- Plantinga, C. (2005). What a documentary is, after all. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 114-115.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana, Estados Unidos de América: Indiana University Press.
- Plantinga, C. (2010). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Grand Rapids, Michigan, Estados Unidos de América: Schapbook Press.

- Geyrhalter, N. (2016). *Homo Sapiens*. Obtenido de Nikolaus Geyrhalter Film:
https://www.geyrhalterfilm.com/homo_sapiens
- Jayasankar, K. P., & Monteiro, A. (2015). Documentary and Ethnographic Film. En J. D. Wright, *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (pág. 622). Estados Unidos de América: Elsevier.
- Vertov, D. (Dirección). (1925). *Kino-Pravda nr 21* [Película]. Unión Soviética .
- Rouch, J. (Dirección). (1958). *Moi, un Noir* [Película]. Francia; Costa de Marfil.
- Chang, M. (Dirección). (2011). *The camera that changed the world* [Película].
- Drew, R. (Productor), & Drew, R. (Escritor). (1960). *Primary* [Película]. Estados Unidos de América: Time Life Television.
- Youngblood, G. (2020). *Expanded Cinema 50th Anniversary Edition*. New York, New York, Estados Unidos de América: Fordham University Press.
- Bornard, G. (Productor), Caiozzi, S. (Escritor), & Caiozzi, S. (Dirección). (1998). *Fernando ha vuelto* [Película]. Chile.
- Perut, B., Osnovikoff, I., & Bravo, D. (Dirección). (2000). *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* [Película]. Chile.
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2002). *Un Hombre Aparte* [Película]. Chile.
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2004). *Welcome to New York* [Película]. Chile.
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2009). *Noticias* [Película].
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2015). *Surire* [Película].
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2018). *Los Reyes* [Película]. Chile, Alemania.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española* (Vol. 23).
- Morales, M., & Estevez, A. (26 de 09 de 2021). *Enciclopedia del cine chileno*. Obtenido de CineChile: www.cinechile.cl

- Sellors, C. P. (2014). What in the World Distinguishes Fiction from Nonfiction Film? *Film and Philosophy* 18, 105-123.
- Perut, B., Osnovikoff, I., & Bravo, D. (Dirección). (2000). *Chi chi chi, le le le, Martín Vargas de Chile* [Película].
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2002). *Un Hombre Aparte* [Película].
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2004). *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* [Película]. Chile.
- Perut, B., & Osnovikoff, I. (Dirección). (2011). *La muerte de Pinochet* [Película].
- Vertov, D. (2011). *Memorias de un Cineasta Bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros S.L.
- Vertov, D. (Dirección). (1924). *Cine Ojo* [Película].
- Rouch, J., & Morin, E. (Dirección). (1961). *Chronique d'un été* [Película].
- Reggio, G. (Dirección). (1982). *Koyaanisqatsi* [Película].
- Wiseman, F. (Dirección). (1967). *Titicut Follies* [Película].
- Geyrhalter, N. (Dirección). (2005). *Unser täglich Brot* [Película].
- DiLorio, S. (2017). Total cinema: Chronique d'un e' te' and the end of Bazinian film theory. *Screen* 48:1 Spring , 25-43.
- Godard, J.-L. (Dirección). (1960). *À bout de souffle* [Película].
- Dornfeld, B. (1989). Chronicle of a Summer and the editing of cinema-verite, . *Visual Anthropology*, 2(3-4), 317–331.
- Department of Defense, U. (Dirección). (1965). *Why Vietnam?* [Película].
- Snow, M. (Dirección). (1967). *Wavelength* [Película].