laFuga

Bettina Perut e Iván Osnovikoff

"Para nosotros que una película pueda ser leída desde polos opuestos es interesante como un espacio de experiencia"

Por Iván Pinto Veas, Marcelo Raffo, Claudio Pereira

Tags | **Cine documental | Procesos creativos | Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Desde sus comienzos, la obra documental que viene realizando la dupla Bettina Perut e Iván Osnovikoff ha destacado por el riesgo y la creatividad en sus temas, tratamientos y puntos de vista. Con siete largometrajes a su haber, su recorrido poético está lleno de puntos de giro, y mutaciones que han acompañado las transformaciones tecnológicas y culturales de su época, desafiando las premisas más estables y conservadoras de aquello que se entiende por cine documental. Su obra ha ido pasando de un primer registro muy físico y gestual vinculado al alivianamiento de las cámaras y la pulsión voyeur presente en películas como *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* (2000) o *Un hombre apar*te (2002), que enfatizaban a su vez la dimensión performática de sus protagonistas (el boxeador Martín Vargas en la primera, y un fantasioso manager en la segunda), hacia una estilización visual que empezó con el ejercicio de "etnografía invertida" *Welcome to New York* (2006), encontró una bisagra en la exploración ética del campo (y su límite) en *Noticias* (2009), y llega a un punto cúlmine en su última obra *Surire* (2015), un documental sobre un salar en el altiplano donde paisaje, naturaleza, animales y humanos son observados desde una mirada que combina lo sensorial con la materialidad. Antes que conclusiones, los documentales de Perut+Osnovikoff plantean preguntas; interrogan los límites y los sentidos comunes. Es el caso, por ejemplo, de sus dos entradas en torno a la memoria social, por un lado *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004) donde grupos de escolares representan el golpe militar mediantes improvisaciones actorales donde se combina el juego y la parodia, hablándonos de un presente conflictivo que habita en los cuerpos, cuestión que enfatizaron aún más en *La muerte de Pinochet* (2011), un "fresco social" en torno al día de la muerte de Pinochet que establecía el cuerpo como horizonte de sentido último donde la performance pública de la política se establece (en sus pasiones, agotamientos y pudriciones). Aunque su obra ha sido discutida e incluso marginada de algunos circuitos, su propuesta no ha hecho más que crecer y abrirse a nuevas vías, comprendiendo el cine documental como una exploración tanto plástica como social. En el marco de la retrospectiva realizada en FICVIÑA 2016, se realizó esta conversación pública donde participaron: Bettina Perut, Iván Osnovikoff, Claudio Pereira, Marcelo Raffo e Iván Pinto.

Los inicios y probar los límites

Claudio Pereira: Les damos la bienvenida a Bettina Perut e Iván Osnovikoff a quienes dedicamos la retrospectiva de este año. Queremos tener una conversación que recorra parte importante de su obra. ¿Quizás podamos partir por el comienzo?

Bettina Perut: No estudiamos cine. Iván había sido asistente de guión de Silvio Caiozzi y yo había trabajado en un programa documental durante un año y siempre nos había gustado el cine, pero no veníamos de una escuela de cine, cosa que agradecemos porque pudimos ser libres en el sentido real de la palabra. El hecho de que Silvio viniera de la ficción fue una plataforma excelente, porque es probable -no lo sabemos- que si nosotros hubiésemos comenzado haciendo documental, en otro contexto, no hubiéramos encontrado un camino "original" y esas directrices que nos dio Caiozzi fueron fundamentales, como tratar de que no fuera informativo, sino que la película se contara por sí sola. Ahora, haciendo un paréntesis, evidentemente que en *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* hay muchos aspectos informativos y periodísticos.

Iván Osnovikoff: Hay entrevistas, hay generador de caracteres que ponen el nombre del personaje…

BP: Claro, pero en el fondo nosotros teníamos que buscar como contar esto y fijarnos en ciertos detalles de la realidad que no fueran los obvios. Están esos pequeños elementos, era tratar de construir un registro distinto y ese desafío fue fundamental. Estuvimos un año grabando y fue un punto de partida privilegiado para nosotros.

IO: Para complementar eso, lo que Bettina hablaba en un primer momento: Silvio es un director de ficción, muy preocupado de la expresividad de la imagen, de la correcta filmación de los elementos que estamos capturando por un lado, no un documentalista que quizás nos hubiera empezado a decir cosas que en ese momento aún funcionaban así: "Hay que montar cronológicamente, sin alterar los hechos". Silvio decía: "Si la imagen es buena y el contenido está funcionando, para qué ponerse limites éticos que vienen quizás de tradiciones profesionales". No teníamos esa reglamentación.

BP: Otra de estas directrices era que no nos quedáramos fuera. Uno como documentalista, como cineasta interviene continuamente lo que pasa, y hay que saber cómo intervenir, porque uno en el fondo gatilla cosas.

Iván Pinto: Es interesante ir señalando un proceso creativo y un desarrollo a partir de varias obras. Desde *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* **a** *Un hombre aparte* **cambia la enunciación, la presencia e interacción de la cámara e incluso la guionización, todo lo que tenga que ver con algún ejercicio de tensión con la realidad empieza a estar muy presente. Entonces podrían contarnos sobre ese momento en el cual toman mayor consciencia de esa intervención**

IO: Con esta primera experiencia conocimos al gremio, nos metimos en la discusión de qué era importante, qué no era importante. Entonces *Un hombre aparte* surge obviamente del conocimiento del personaje durante el rodaje de *Martín Vargas* pero también como la posibilidad, a través de ese personaje, de entrar en la discusión cinematográfica acerca de lo posible, lo no posible y la actualización de las temáticas cinematográficas. Por lo menos a mí, que venía de recibirme de antropólogo, una de las cosas que me saturó de la antropología era que se había convertido en una especie de asistencia social. O sea, del antropólogo como investigador que toma distancia de las cosas y a través de esa distancia llega a sus resultados, pasamos a una toma de partido. Entonces yo llegué al audiovisual y me di cuenta que estaban en el sentido contrario. Era gente de mi generación -por lo general todos desde el periodismo- que estaban buscando contenidos para hacer sus películas, que no se los daban las escuelas de periodismo, entonces iban a las ciencias sociales pero a esa parte de las ciencias sociales de la que yo ya estaba harto. También era la oportunidad para entrar en esa discusión a través del cine.

Entonces, para nosotros Ricardo Liaño es una metáfora del ser humano como especie, a través del recorrido de uno de sus exponentes, pero también para graficar un ciclo. El ser humano pasa por ese ciclo: desde niño se va construyendo como persona, esgrime discursos, se infla, se agranda y después, cuando envejece, sus técnicas existenciales comienzan a debilitarse y termina repitiéndose para vivir en sí mismo, su delirio y su sueño, en la idea de que somos delirantes todos. Queríamos que el espectador terminara de ver la película enfrentado al abismo del sinsentido.

BP: Bueno desde el inicio nunca sabemos bien lo que estamos buscando porque todas las películas en realidad las vamos descubriendo en la etapa del rodaje. Ahí teníamos un personaje que no se repite dos veces, ahí hay un ser humano desbordante que construye la imagen delirante pero a la vez nosotros tampoco quisimos retratar la decadencia del ser humano porque a nosotros nos parece que estos dos, digamos, Martín Vargas y Ricardo Liaño, se construyen como todos estamos hechos, de estos opuestos: oscuridad y luz. Bueno, es un cliché lo que estoy diciendo, pero esa es la belleza de Ricardo Liaño. En un primer momento quisimos despojarnos de cualquier elemento de corte periodístico, que había en *Martín Vargas*. Pero al empezar a hacer la película fueron surgiendo una serie de cosas que en un principio no habíamos considerado. Por ejemplo, Ricardo empezó a decir que él quería hacer un guión para la película, que él quería dirigir la película.

IO: Pero se transformó en un problema…

BP: ¿Por la insistencia? Bueno, sí. Fue más de una vez que lo propuso y ahí uno como director puede aprovechar ciertos inconvenientes para reflexionar. Ahí hay una línea narrativa en la película que es una de las más potentes y que estructura, que es esta relación que tiene Ricardo con Samir, donde están construyendo un guión ficticio, que es también metalenguaje, donde Samir hace las veces de nosotros. Habla desde sí mismo pero también estamos nosotros.

IP: Uno podría decir que *Un hombre aparte* **es una película donde se representa una especie de sujeto antropológico de la ficción, no? Un sujeto que se imagina a sí mismo, que está constantemente obsesionado con auto crearse…**

BP: Representándose a sí mismo, sí.

Marcelo Raffo: Se armó algo muy bueno porque partimos preguntándoles sobre el documental y en la enunciación que ustedes están haciendo ahora hay una oposición muy defendida de distanciarse del periodismo. ¿Tú eres de formación periodista…?

BP: Si, soy de formación periodística pero me carga… Pero nunca me dediqué a eso, nunca me sentí periodista, para nada.

Cine documental no es periodismo

MR: No, pero a lo que voy y es interesante es que la diferencia pareciese hacerse por el generador de caracteres, con la voz en off, con el dato duro con el archivo y me pregunto yo ¿Qué manera más intervencionista que esa no? Porque claro, hay una diferencia con el periodismo pero entender por qué esa diferencia con el periodismo ¿Qué hay de particular en el periodismo que les desagrada como cineastas? Y por tanto ¿Cuales son sus estrategias para abordar la realidad que a les interesa representar?

IO: Mira, no es no hacer periodismo por odio al periodismo, sino que, dado que el cine documental es un campo que durante mucho tiempo fue colonizado por el periodismo, cómo desde la realidad hacer cine y no periodismo. Y es que son campos distintos. No quiero decir documental - ficción. Quiero decir cine y no información. Entonces de ahí viene la necesidad de eliminar recursos formales periodísticos. Y sobre lo otro, ¿que es lo que diferencia el discurso periodístico del no periodístico? Quizás la apertura que uno puede lograr con una obra ante la cual el espectador se enfrenta y no viene todo cocinado. No es: "Esto pasó aquí y te voy a mostrar que éste es el bueno y éste es el malo ", muy univoco digamos. Nos interesa hacer obras más abiertas donde todo venga sugerido pero no marcado. Yo creo que ahí hay una diferencia con el discurso periodístico por una cuestión de industria incluso: tiene que ser efectivo. No se dan esos espacios de duda. Para nosotros esa indiferenciación donde una película pueda ser leída desde polos opuestos es interesante como un espacio de experiencia.

Ahora, las técnicas que ocupamos para eso tienen que ver con el rodaje. Para nosotros el rodaje es fundamental en la medida que ahí vamos decidiendo qué hacemos. Entonces vemos oportunidades y vamos tomando decisiones que aprovechan los materiales que se están dando, aceleramos o detenemos cosas, intervenimos. En el caso de Ricardo Liaño, él quería un guionista. Entonces en determinado momento dijimos: "Utilicemos esta voluntad de dirigir la película a nuestro favor." Entonces primero conseguimos un guionista que no funcionó y después otro que si funcionó, que fue Samir quien era un escritor de la misma edad de él y enganchó muy bien.

BP: Le hacía el peso...

IO: Y la primera vez que los juntamos, grabamos y esa es la primera vez que aparecen juntos en la película. Samir tiene su opinión. Él vierte sus contenidos, que coincidían con nuestra visión del asunto, pero además lo aleonábamos, porque Ricardo era medio mafioso en sus métodos y Samir le tenía un poco de miedo. Entonces cuando lo tenía que enfrentar finalmente para decirle que su proyecto de película no valía nada, nosotros teníamos que hacer como un rincón de boxeador y le decíamos "Samir, tienes que decirle lo que piensas".

BP: Samir efectivamente habla desde sí mismo. Sería mentir decir que no habla desde si mismo, pero está nuestra voz ahí también.

El astuto mono Pinochet

IP: Pero hablemos de esto porque en el fondo es algo que está presente en *Un hombre aparte* **y también está muy presente en la siguiente que es** *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* **y que es una clara posición sobre la producción, sobre producir cosas, intervenir.**

BP: Perdón, pero cuando yo dije que uno está continuamente interviniendo no es metiendo grandes cuñas. Es una intervención simple para que, por ejemplo, se hable de ciertas cosas.

IO: Onda: "Pregúntale de nuevo", "Hablen de nuevo de esto".

BP: Claro, claro, no lo estás haciendo a cada rato y cuando lo haces, es de una forma que no debe notarse porque en general aquí no estamos recreando cosas.

IO: Y sobre todo no poniendo palabras en la boca.

IP: En *El astuto mono Pinochet* **esto parece ir más allá donde el relato central sigue a un grupo de estudiantes escolares de distintos estratos sociales y distintas edades que representan** *sketches* **sobre el golpe militar de forma libre. Toda la película se construye a partir de esa puesta en escena. ¿Hablemos sobre cómo surge ese proyecto?**

IO: La historia es que se nos acercó alguien que trabajaba con una directora ejecutiva de TVN y que estaba buscando ideas para hacer un documental para celebrar los 30 años del golpe, en el 2003. Y nosotros propusimos una idea que no quedó seleccionada, pero a nosotros nos gustó y decidimos seguir adelante.

MR: ¿Podrías dar cuenta de la idea de la película?

IO: Un grupo de jóvenes y niños sin formación política ni histórica -porque sabíamos que en los colegios no se enseñaba mucha historia reciente de Chile- improvisan sus versiones del golpe de estado para nosotros. O sea, también desde nuestro punto de vista tenía que ver con poner en juego las visiones tradicionales de esa historia, del lado que venga. En el fondo la historia de la generación de nuestros padres. Queríamos no provocar pero si ponerlas en discusión porque estábamos claros que eran idealizaciones de hechos. Aún más en ese tiempo, hoy hay más información. Entonces tenía que ver con eso y también con la representación audiovisual de la historia. Y ahí hay una continuidad de este enfrentamiento entre audiovisual y documental. En su momento *Un hombre aparte* provocó una polémica, nos salió a criticar gente como Pedro Chaskel. En ese momento eso fue *heavy*, pero después nos dimos cuenta que era bueno que eso pasara, porque en el fondo nos ponía en la escena.

BP: Nosotros en el fondo pretendíamos en *El astuto mono Pinochet* que las representaciones de los niños fueran lo más azarosas posibles. Cuando nosotros llegábamos a un colegio no llegábamos contándoles quienes habían sido Pinochet y Allende y que es lo que había pasado. Al contrario, la idea era que, o ellos tuvieran todo mezclado, es decir que fuera lo más fantasioso posible, que fuera a partir de un imaginario que, no solo no había presenciado los hechos sino que mezclara cosas para allá y para acá. Era un poco como des-sacralizar la historia oficial o las historias oficiales que había sobre el golpe de estado y dictadura. Esa era la base, no era que no quisiéramos representaciones que tuvieran que ver con la historia oficial.

IO: El título de la película fue una improvisación, nosotros llevábamos una claqueta para que se escribiera ahí el nombre y salió de ese juego.

BP: Los niños crearon el nombre.

IO: "El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos". Además pasaron muchas cosas. La historia narrada no era "historiográfica" pero sí hacía surgir cosas interesantes como, por ejemplo, que la memoria es líquida y multifacética y, dependía del sector geográfico o social los matices o los acentos, Además aparecían otras fuentes de material cultural, como los dibujos animados, las teleseries. Entonces la película está llena de matices que tienen que ver con otros lenguajes, con otros soportes, con cruces.

BP: Como no se puede mostrar toda la película, solamente quiero decir que esto que van a ver es de alumnos de la escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que es una de las puestas en escenas de la película, y que es distinta a las otras. (Se proyecta el segmento).

IO: Nosotros lo que les pedimos a ellos era representar la intensidad de lucha de clases, que tocó su grado máximo quizás en Chile a inicios del setenta, entonces nosotros queríamos expresarla a través de un hecho no expresamente político. Entonces ahí se nos ocurrió lo del asado.

Entonces lo que estamos viendo es un documental donde tenemos consciencia de que es sobre personas que están improvisando frente a cámara. Cuando el espectador está viendo tiene estos dos lentes puestos. Es como decir: "El documental es la inclusión de esos procesos para el espectador". Por ahí va.

IP: Yo creo que la pregunta por la cuestión del proceso está muy presente…

IO: Para nosotros un documental es un formato más delimitado. Por lo general los documentales que se ven en Discovery, ese tipo de canales… Si sometiéramos a votación qué entiende la gente por documental, te van a decir eso.

IP: Obviamente va a andar por ahí pero depende mucho de los marcos de comprensión. Para mi el documental es un espacio de exploración de la verdad

IO: Quizás estamos amarrados de por vida a seguir llamándole así a películas que ocurren del lado de acá de lo que llamamos ficción, pero es más preciso…

IP: *El astuto mono* **es también una película sobre los conflictos , sobre la conflictividad. Es una película que está todo el rato llena de tensiones de clase, de representaciones, muy contingente. Desde ahí me parece que era una película que criticaba cierto cine más monumental de memoria, entendida sólo como algo pasado. Entonces ustedes dicen "veamos el Chile actual", y es como una foto de Chile de ese momento.**

BP: Eso es lo que nos gustaba. Hay muchos análisis que vienen después, muchos análisis que vienen de otros. A veces es mucho más simple y mucho más un juego lo que uno hace.

IO: Todo esto que nosotros decimos sobre la película tiene también que ver con cosas que hemos ido recolectando a medida que hemos ido conversando con gente que ha visto la película, desde el público, a críticos, ensayistas, etc. Entonces nos dimos cuenta después de que el juego de representación que nosotros hacemos tienen el fondo de la realidad social y cultural de los que aparecían en la película.

IP: Y hablando de esto mismo, entonces ¿En qué consiste para ustedes el montaje? ¿Cómo se fue afinando también ese proceso? Porque esta es una película de mucho montaje, donde se grabaron muchísimas horas y se tuvo que reducir de algún modo…

BP: Nosotros nos demoramos mucho en todo el proceso de montaje. Es volver a crear y replantearse, es volver a escribir la película. Muchas veces uno tiene materiales fantásticos y quedan fuera de la película. Otras veces hay materiales que estaban desechados que son eslabones para el armado. Y bueno, para hacer un montaje tienes que conocer tu material de memoria y es un proceso fundamental, conocer tu material. No sólo conocerlo, sino apropiarte de todas esas horas de material, y te das cuenta de que es un ejercicio de apropiación también de tu película.

IO: Ambas etapas, las de rodaje y montaje, son clave. Nosotros no podemos hacernos la idea de que alguien pudiera montar nuestro material. Nos pasa mucho que la mayor parte de las relaciones de montaje surgen de una experimentación directa con el material. Entonces sería muy difícil que alguien lograra dar con nuestra identidad creativa contratado como montajista. No es una cuestión de compromiso, sino por una cuestión de estilo de combinación, de como darse cuenta que elementos que están en las 100 horas van a servir o no, como marcarlos, etc. Entonces para nosotros es clave.

IP: ¿Y es también algo que les ocurre con la cámara? ¿No dejar que otro la haga?

IO: No, ahí es distinto, porque la persona que opera la cámara tiene que ser una persona que trabaje todo el día. O sea, cuando uno trabaja con macro tienes que ser un especialista y por eso trabajamos en los últimos cinco documentales con Pablo Valdés, los dos primeros fueron distintos camarógrafos. David Bravo en *Martín Vargas* y Sebastián moreno en *Un hombre aparte*

IP: Podríamos saltar a *Noticias***. Me parece que entre** *Welcome to New York* **y** *Noticias* **hay un paso más o menos rápido que va de la presencia de los sujetos, el retrato humano a la presencia de otros elementos no-humanos al interior del documental**

BP: Yo creo que donde se siembra eso es en *Welcome to New York.* Yo creo que hay dos etapas en las películas que hemos hecho. El germen de *Noticias* y de todo lo que vino después está en *Welcome to New York*. Yo creo que en *Noticias* se catapultó.

IP: ¿En qué consistiría ese vuelco?

IO: En el abandono del ser humano como único objetivo de la cámara.

BP: Exactamente. Ya nunca más volvimos a usar centralmente la voz, el texto. A partir de *Welcome to New York* la imagen se convierte en protagonista.

IP: Voy a contextualizar rápidamente para la audiencia. *Welcome to New York* **es una película del 2006 que es un viaje que ellos hacen a Nueva York que consiste en una observación de las dinámicas de la ciudad con un tratamiento de cámara donde no hay casi nada de texto, una especie de sinfonía ciudad fragmentaria...**

BP: Y la cámara es distinta a lo anterior. Te interrumpo porque es importante. ¿Por qué se convirtió en observación? ¿Por qué hay un cambio ahí? Porque en el fondo nos vimos forzados. Nosotros entendíamos inglés, pero estábamos fuera. Era como estar ciegos, como no escuchar. No era nuestro territorio en un sentido psicológico, entonces instintivamente salimos a la calle a observar y en esa situación es que nos vimos forzados a mostrar las cosas de otra manera. Entonces ahí cambia el punto de vista, ahí empiezan los planos fijos, los encuadres extremos, la fragmentación. Cosa que se intensifica en *Noticias*. Entonces como dice Iván, efectivamente es una fragmentación, una fragmentación de la observación que tiene distintas temáticas, que se van repitiendo y todo, pero ahí es cuando hay un vuelco. Por una necesidad.

IO: Y también por una apertura a que nuestro mundo está compuesto de otras mil cosas diferentes.

BP: Y ahí nosotros buscando objetos o puntos, sujetos que significar, fuimos descubriendo partes del cuerpo que no habíamos utilizados y nos enamoramos de los pies, nos enamoramos de las bocas, empezamos a cortar cuerpos, objetos, cosas simples, como gente que dormía, y descubrimos estas cosas porque nos vimos obligados a hablar sin poder hacerlo.

IP: ¿Cómo definirían *Noticias***?**

IO: Welcome to Santiago (risas). Pero en parte fue eso, estábamos contentos con ese giro y volvimos a Chile y dijimos: "Sigamos por acá, trabajemos en estas áreas de la realidad", y ahí cuando empezamos a empaquetar esto para levantar plata fue: "¿Cómo le ponemos?" Comercialmente el primer nombre fue "Malas noticias", a CORFO le encantó. Después quedó como *Noticias,* como el lugar en el cuál se concentra la relación de los seres humanos urbanos con la realidad cotidianamente. Entonces es como una anti-noticia, en una forma de entregar una visión de la realidad desde nuestra forma de mirarla, con nuestros tiempos, con nuestros acentos, pero también dialogando críticamente con ese otro formato original.

BP: Claro, es que el periodismo es muy pobre. No hay posibilidad de creación, no hay posibilidad de nada (risas). Pero bueno quisimos irnos a las antípodas, quisimos retratar hechos noticiosos que generalmente se representan: salud, crímenes, turismo, pero hecho de forma distinta. Es a través del registro cinematográfico de la realidad: ese es el medio. Es buscar distintos puntos de vista para retratar la misma realidad que se muestra en los noticieros.

IO: ¿Para ti *Noticias* es...?

IP: Me cuesta mucho definirla porque hay muchos elementos. Por ejemplo hay unas tomas del zoológico y de repente está el volcán Chaitén filmado de una manera impresionante, después de la erupción. Después hay un seguimiento de un periodista de crónica roja, un tipo que tiene un programa de televisión. Cuando uno la recuerda, es caleidoscópica…

BP: Fragmentaria.

IP: Si, muy fragmentaria y con mucha materia. (Se proyecta fragmento). Bueno esta escena justamente es un hecho noticioso, abordado desde el lado de lo que queda fuera de la escena noticiosa. Es decir desde otro ángulo.

MR: Hay una cuestión de tiempo, que me gustaría empezar a abrir la conversación pero queda por revisar algunas cosas, cosas que me parecen fundamentales como *La muerte de Pinochet* **por ejemplo, creo que está la fragmentación, el mundo histórico como material, con un evento en la historia de Chile que es fundamental. Y es tanto así la fragmentación que pareciera no haber una posición como documentalista. Bueno es una apreciación mía. ¿Podríamos hablar de** *La muerte de Pinochet***?**

BP: Yo creo que ese es un tema que da para largo. Acá habían elementos que uno como director dice "¿lo aprovecho o no lo aprovecho?". Con respecto a la muerte de Pinochet, lo que pasa es que nosotros estábamos grabando *Noticias* y en este deambular de mes o mes y medio nos avisan que a Pinochet lo habían internado. Partimos corriendo a grabar el día anterior y los días posteriores de la muerte de Pinochet, pensando que ese material lo íbamos a incorporar a *Noticias*. La cosa es que cuando terminamos las grabaciones, todo lo que se grabó no fue en función de hacer una película sobre la muerte de Pinochet, porque nunca nos interesó en ese momento. Cuando metimos el material en el montaje pensando que podía funcionar, los códigos de registro del material de Pinochet eran muy distintos, la figura de Pinochet, el nombre, el rostro, todo, era tan particular que saltaba. Quedó ese material por 4 años guardado y cuando ya estrenamos *Noticias* dijimos: "Nadie ha hecho algo sobre la muerte de Pinochet", y entonces…

IO: Entonces un amigo nos dijo: "Seguro que si hacen una película de la muerte de Pinochet, seguro ganan un fondo". (risas).

BP: Entonces ¿qué es lo que nos pasaba? Que la única cosa que pudimos hacer fue ir en búsqueda de algunos personajes con los que habíamos hecho algunas cuñas, en el hospital militar, en la celebración y que ni siquiera cachábamos quienes eran. Nos fuimos en una búsqueda, una peregrinación buscando estos personajes a los cuales no hubo otra forma de meterlos en la película que no fuese a través de entrevistas. Y como no queríamos hacer entrevistas, hicimos unas puestas en escena. Entonces a mi *La muerte de Pinochet*, de verdad, hay gente que le gusta y todo y tiene algún mérito, pero me parece un paréntesis en lo que nosotros hemos hecho. Hablo desde mí. No es un hijo nuestro.

IO: Un sobrino.

IP: ¿Quizás porque los elementos estaban demasiado bajo control? Igual hay algo que sintetiza una serie de cosas que estaban en las películas anteriores y que tiene que ver con el cuerpo, con el cuerpo

decadente y un cuerpo que también es un cuerpo social… las bocas enormes, el cuerpo como en decadencia. El mismo cuerpo de Pinochet que el plano lo aplasta y lo transforma en un batracio. Y en esa película particularmente, en esa imagen me parece que está presente el cuerpo, la materialidad y lo social…

BP: Claro, eso que tu ves en *La muerte de Pinochet* me parece que en su forma más esplendorosa está en *Noticias.*

IO: Independiente de esa opinión generalmente cuando uno estrena una película tu dejas de controlarla. Entonces esa película es asumida como una película nuestra porque es coherente con nuestros recursos. Tienes que aceptarla.

BP: Si, tengo que aceptarla pero evidentemente no es la mejor película.

IO: Pero si tu no eres crítica de cine (risas).

BP: Surire puede gustarles o no pero debe ser visita en formato grande.

MR: Dejemos instalado lo que es *Surire* **para que la gente se ubique…**

IO: Cuando estábamos haciendo *Noticias*, locacionamos algunos salares porque nos interesaba registrar una laguna con flamencos, lo que surgió de la escritura del guión. Entonces sabíamos que el salar de Surire es el lugar de anidamiento más importante de flamencos de Latinoamérica. Creo que es el único lugar donde las tres especies que habitan en Latinoamérica están juntas. Fuimos para allá y era un lugar increíble, realmente bonito y ahí Bettina mirando eso dijo: "Deberíamos hacer una película". Y yo le dije: "Pero de qué, si no hay nada?"

BP: Eso no tienes que contarlo como director…

IO: Y de repente, en la mitad del salar vemos avanzando dos bulldocers en lo que supuestamente era un lugar protegido, un monumento natural. Y eso nos dio un punto de partida para empezar a levantar los fondos que nos permitieran instalarnos a encontrarle el sentido a esa película que queríamos hacer pero que no sabíamos de qué se trataba. Fueron como siete temporadas de rodaje, de dos a tres semanas cada vez, durante cuatro o cinco años. O sea, finalmente estuvimos más o menos un tiempo de 4 a 5 meses. Esto queda en la frontera con Bolivia, en los altos de Arica, a 4.200 de altura. Cada vez que llegábamos allá era una demolición. Nos fuimos acostumbrando con el tiempo. Fue un rodaje complejo, pero al mismo tiempo asociado a ese placer de que uno muchas veces pasa por lugares viajando y te gustaría permanecer en ese lugar, tener un espacio que parece imposible y finalmente este fue un espacio también para disfrutar de ese regalo.

Como citar: Pinto Veas, I., Raffo, M. (2017). Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/bettina-perut-e-ivan-osnovikoff/875