



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN E IMAGEN  
MAGISTER EN CINE DOCUMENTAL

## LA PAZ Y LOS FANTASMAS

Reflexión teórica de la Obra para optar al grado de Magister en Cine Documental

JOAQUIN ALONSO ALVEAR HENRIQUEZ

Profesor guía: Claudio Vargas

Santiago de Chile

2022

Dedico este texto a mis padres, Javier y Lucía, a mi esposa Eileen y a mi hijo Samuel, a mis hermanas, y a mi familia en general, y a todos los seres humanos que habitan y han habitado la tierra, y que quizás lleguen a habitar otros lugares del espacio o ya lo han hecho.

## Índice

Dedicatoria	2
Reflexión Teórica	4
Los pintores y la pintura	4
Tres orígenes del documental + 1	5
Reflexiones desde textos, referencias	6
Producción del documental	9
Sobre la narrativa del documental	10
Reflexión final	11
Bibliografía	12

## **La Paz y Los Fantasma**

### **Reflexión Teórica**

El siguiente texto trata de ordenar y resumir, anotaciones, citas, reflexiones y bitácora, que acompañó la realización del documental “La Paz y los Fantasma”.

#### **Los pintores y la pintura**

La Paz y Los Fantasma trata de los pintores de la Generación del Trece, que como fantasmas fundadores de la pintura en Chile, apenas existen, apenas se recuerdan. Hijas centenarias recuerdan a sus padres, coleccionistas e investigadores desarrollan la impresión que esta pintura deja a través del tiempo.

La Generación del Trece, Abelardo Paschín Bustamante, Pedro Luna, Elmina Moissan, Ulises Vásquez, Jerónimo Costa, Arturo Gordon, Agustín Abarca, Alfredo, Enrique y Alberto Lobos, Ricardo Gilbert, Ezequiel Plaza, Guillermo y Nicanor Vergara, entre otros, fue un grupo de pintores de origen popular y de clase media, que de manera principalmente autodidacta, inician en Chile un modo de ver y de pensar desde la pintura, inician un pensamiento propio.

Recorren Chile caminado/pintando, participan de la cultura anarquista de la época, bohemios en su mayoría, escépticos, yoguis, de Talca, Rancagua, Casablanca. Del centro de Santiago, del barrio Victoria, de Recoleta, Renca, San Bernardo, Los Ángeles. Plantean el mirarse a sí mismos, mirar el país. En su mayoría mueren jóvenes, de manera trágica, peste, tifus, gripe española. Enrique Bertrix, el más joven, muere en las trincheras de la primera guerra mundial. De alguna manera, todos pagan un alto costo por dedicarse a la pintura. Principalmente pagan una extrema pobreza que los termina expulsando, a veces, de la propia pintura. Ulises Vásquez termina siendo picapedrero en el San Cristóbal, Ricardo Gilbert pasa a pintor de brocha gorda. Casi ninguno pasa la juventud.

Cajas de cigarro, aguarrás, tablas, arpilleras, alfombras, son los materiales con los que buscan dedicarse al Gran Arte, como llaman a la pintura. Pintan con lo que pueden. Como pueden. La pintura es una forma de valerse a sí mismo. La pintura es oscura, de colores tierra, de temas lúgubres, prefieren el crepúsculo al amanecer.

Pintan su presente, el trabajo cotidiano en fábricas y caletas, los velorios de angelito, novenas a la virgen, procesiones, riñas, cosechas, interiores de tabernas, de cabarets, cuartos de estudiantes, madres cuidando niños, mujeres ordeñando vacas, la vuelta a casa después del trabajo, en la noche.

Son los primeros pintores que buscan vivir de la pintura. No es un pasatiempo equivalente al golf, de los pintores anteriores. Sino que entienden su trabajo como un oficio que los valida como miembros de la sociedad; de aquí la tragedia.

## Tres orígenes del documental + 1

La pequeña historiografía de la pintura chilena, superficial, los ha puesto siempre como discípulos del pintor español Álvarez de Sotomayor, que habría inculcado en ellos la pintura costumbrista, que sería un eslabón entre la Academia anterior y la Vanguardia posterior. Todo lo recién nombrado, de historia de los estilos e historia ensamble, no corresponde con la realidad histórica. Principalmente porque cuando llega Fernando Álvarez de Sotomayor, todos los pintores de la Generación del Trece ya están formados y tienen sus temas. Y porque la cronología del arte, por etapas y vanguardias, no tiene sentido, cuando estos pintores y sus seguidores siguen hasta el día de hoy pintando al margen de las escuelas<sup>1</sup>. Éste es uno de los orígenes de este documental.

En concordancia con lo anterior, un segundo origen se relaciona con la práctica artística que desarrollo, en la cual busco salir del embrollo de la originalidad, y de tradición contra la vanguardia, por parecerme artificioso, buscando encontrar elementos de continuidad, que nos permitan pensar de manera independiente, y poder plantear temáticas y problemas, desde la funcionalidad y realidad histórica del arte en Chile, que abarca desde la conversación pelacable, hasta la denuncia social. Donde, a mi modo de ver, y según he planteado en otras investigaciones (ver nota a pie de página y revista Antes del Alba) el artista es parte de la comunidad. Esta reflexión es deudora de la praxis de la Generación del Trece, donde se plantea una pintura con mucho de conversacional, de bajo perfil.

Este segundo origen, es el que permite el error, el pensar la película como un proceso, como una primera película. Que puede relacionarse con el infinito de películas que la anteceden y la sucederán. A su vez, este segundo origen permite respetar aquellos elementos fílmicos, que sin ser de primera calidad, fueron relevantes para la consecución de un resultado, y que por tanto, para exponer la película como proceso, era necesario incluir en el film parte de esos pasos.

Derivado de este segundo origen, se sitúa la idea de autor como autoridad. De la obra como el decir de un creador deseoso de expresar algo específico, que me parece es deudora de la idea europea del artista, vinculado a la pasión y a prohibiciones que no siento existan acá. Explico esto, porque en “La Paz y los Fantasmas”, no hay una búsqueda por imponer nada de lo que he escrito hasta el momento. En ningún punto se especifica todo lo que estoy diciendo. Sino que busca plantear el tema, entregar la obra para que exista *en* el espectador (que evidentemente es mucho más que un espectador), con la finalidad de que el tema tratado, la Generación del Trece, no esté sujeto a un autor, sino que se incorpore como parte de una memoria y una cultura colectiva.

El tercer origen, precisamente, se desarrolla a partir de una preocupación por la Transmisión de la Cultura, de la certeza de que nuestro proceso cultural no es comunicado, transmitido, ni incorporado al proceso cultural presente, que pareciera surgir siempre del vacío. La prueba fehaciente o inmediata de esto, es el propio documental sobre el que estoy reflexionando. La ignorancia general sobre el tema, que pasa incluso por novedoso, es una evidencia, entre otras, que permiten afirmar, que no hay ni conocimiento ni comprensión de nuestra propia cultura.

---

<sup>1</sup> Alvear, Joaquín, “Apertura de la Generación del Trece”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, USACH, 2018.

Nuestro proceso cultural, limitándonos solamente a la circulación y conocimiento de obras de arte, es profundamente precario, y pareciera enfrentarse a una maquinaria que busca su disolución. La explicación de esto sería, que las obras, por poner por caso, la pintura de la Generación del Trece, pertenecen a un colectivo social, en cuyo origen está el pensamiento propio, y por extensión los modos de vida propio. Esto significa, contextualizando brevemente, la pintura de esta Generación se sitúa en el origen de un ciclo de pensamiento, que va de 1913 a 1973, dentro del cual se imagina un país<sup>2</sup>; de aquí viene el Derecho de vivir en Paz.

Un cuarto origen, o algo que no he resuelto aún, dice tener que ver con el formato fílmico. ¿Por qué hacer una película y no organizar exposiciones o textos, o podcast? Creo que tiene que ver con la relación del cine y las ilusiones, y la manera en que ambos crean un espacio semejante a los pensamientos. Quizás esta manera, la del documental, sea portadora de la nostalgia de lo que se deshace, de aquello lo que es completamente inasible. O sea que puede dar una idea viva sobre el pasado. Lo pasado, aquello que ya no está.

### **Reflexiones desde textos, referencias**

De las cosas que tenía y tengo en la mente, al momento de hacer el documental “La Paz y los Fantasmas”, puedo decir, sin resolver ninguna de ellas, que las siguientes reflexiones escritas me acompañaron durante su realización:

1. En 1976, en una versión de moderna del Rey Arturo, en el prólogo, John Steinbeck menciona su intención de entregar una obra que permitiese librarnos de “las falsedades del Cine y de la Historia”.
2. De que la fotografía, y por extensión el cine, “ocupará el espacio del inconsciente”. Walter Benjamín, Pequeña Historia de la Fotografía.
3. De que el cine será analógico o no será. “The revolution will be analogue!” (2007) Travis & Erin Witkerson.

Las enumeraciones que siguen, son las reflexiones derivadas de las citas anteriores.

1. De lo que venía en mi mente, puedo decir, que había una preocupación, proveniente de la práctica histórica, acerca de la construcción de narrativas ajenas, distanciadas de la vivencialidad del proceso histórico, que, me parece, impide la noción de Historia como experiencia. Esto es, la vida de nuestros antepasados no está siendo incorporada a la reflexión sobre el presente. Hay un problema de Transmisión de nuestra propia Cultura.

En este sentido, por prácticas pictóricas e investigación historiográfica propias, entendí que distanciados por el tiempo, existieron en Chile pintores con estructuras mentales y modos de enfrentar el arte, semejantes al ambiente cultural en que yo crecí: pintores y grabadores del Concepción de los años 90, cuya conversación, en ese momento, se permitía pensar el mundo y la tradición pictórica,

---

<sup>2</sup> Alvear, Joaquín. “Historia social del pintor de paisajes”, investigación en curso.

desde sí mismos, validando sus pensamientos, a través de un quehacer artístico, que entendía la práctica del arte, como una manera de ser humano.

A su vez, en estas conversaciones, existía el mito de, y la identificación con, la Generación del Trece, probablemente por la existencia de la mayor colección del país al respecto, en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, y también, entiendo ahora, por existir condiciones de aislamiento y ausencia de futuro, o de horizontes de expectativas, que imponían, principalmente, la noción de un arte local, regional. A su vez, esto mismo, generaba en la conversación, una importante valoración del arte local, desde el muralismo de Gregorio de la Fuente, pasando por Siqueiros en Chillán, la misma Casa del Arte, de Julio Escámez, de los grabadores Santos Chávez, Rafael Ampuero, el grupo Grisalla, Memoria del Futuro, incluyendo en este abanico a la Generación del Trece, como elementos de resistencia cultural, o de resiliencia cultural o de supervivencia cultural. Todo esto en la conversación.

Explico esto, para sostener el modo vivencial en que conocí estas pinturas, como parte de una tradición.

El vacío historiográfico, y la imposición, desde esta falta de conocer (que también es una falta de querer), de una lectura errada de esta Generación, reducida a ser un ensamble, un eslabón entre tradición y modernidad, entre el siglo XIX y las vanguardias, resultado de una inducción jerárquica, proveniente de un maestro español, me llevo a buscar leer el período en que este grupo de pintores surge, desde estos mismos pintores, intentar leer la época desde ellos mismos, como ya se ha dicho, no desde la historia de los estilos. Sin embargo, la asociación sobre el cine y la historia me hizo pensar. Tengo la impresión de que el autor alude a la reducción. El cine tiene que ver con la reducción de la realidad. Con establecer un carácter único, argumental, en pro o en contra. Tiene que ver la relación del cine con la ciencia, y por extensión con la verdad. El ojo del cine mostraría aspectos de la realidad no visibles al ojo humano. Por tanto las asociaciones libres e imaginarias sobre el Rey Arturo o la Generación del Trece, pueden ser desmentidas, una película dice poder develar el verdadero rostro, un enfoque nuevo del personaje, como nunca lo habías visto; como se dice.

Entonces las falsedades del Cine y de la Historia, me parece que aluden al establecimiento de un criterio único, donde unos pensares pueden descartar a otros. Qué importancia tiene, según este criterio, saber que Rosa Abarca comía sandías con su padre, y que ese es el recuerdo más feliz que tiene. O que su papá se encontró con un puma, ¿qué aporta eso a la historia de la pintura?

2. La cita de Walter Benjamin la perdí. Leí una traducción que literalmente planteaba que la fotografía “ocupará el espacio del inconsciente”. La que tengo a mano dice, “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia”. Página 67 de un texto encontrado en internet.

A lo que apunto, es a establecer que durante la realización del documental esta reflexión me acompañó de una manera que intento sintetizar de la siguiente forma:

El cine es parte de los elementos tecnológicos que producen el reemplazo de la conciencia en la mente, por la conciencia en la máquina. Paralelo a esto, hacemos cine documental como una manera política de hacer memoria. El cine documental se articula entonces, entre la memoria, la desaparición

y la conciencia, como una herramienta de olvido y crítica: No somos portadores de memoria, porque están los dispositivos documentales que cumplen ese rol. Juntos están el olvido, y la práctica documental como ejercicio de memoria. Esto significa que el documental no se presenta como una obra de arte, sino como un ejercicio, donde agregamos, sumamos, nuevos ítems a la suma de memoria que implican las películas como conjunto. Este sería el nuevo inconsciente. Pero a su vez, este es un acto, un hecho conciencia del algún tipo, muy cercano a la búsqueda de presencia, un acto de presencia.

Desde este sentido, el documental vive dentro de las películas, es una relación entre películas, que buscan sumar, ser la suma de la conciencia humana, que en la alienación que se desarrolla en la actualidad será parte de los elementos que reemplacen a la misma. En síntesis, no existe memoria, sino que dispositivos de memoria. Queda ver, de qué manera, dispositivos de memoria como este documental serán o no un aporte, serán o no memoria.

Del mismo modo, el cine como obra a su vez también esté siendo desplazado, y esto sea quizás, el modo más exacto que tenga el cine documental de estar cercano a ser una obra de arte, y de acercarse, en su estado de irrelevancia, al estado de la pintura de la Generación del Trece.

3. Sobre la materialidad del cine, que es de lo que habla el manifiesto de los Witkerson, en la que ellos plantean un rechazo al cine digital, creo que se deriva una estética. En el sentido de que La Paz y los Fantasmas no podría haber sido realizada según sus criterios, en tanto, por un tema de recursos, le película no podría haber sido de otra forma que digital. Y sin embargo, su manifiesto ha evidenciado en mí, el carácter de ocultamiento y de refinamiento en los resultados actuales del cine, en los que, a diferencia de la pintura o la escultura, existe un amplio rechazo al error. Foco automático y ganancia automática, por ejemplo, son mal vistos. Exponer la pintura dentro de la película y que no se vea, o que se hable y que no se entienda. Son aspectos que tienen que ver con la materialidad del cine digital, del documental de bajo costo, que debe ser explicitada.

Cualquier ejemplo es válido, por la vastedad de lo que estoy hablando. Por nombrar un pintor conocido, más o menos actual, Francis Bacon, terminaba sus cuadros salpicando pintura al azar, proceso que él denominaba error. Del mismo modo, siguiendo con ejemplos generales, sin referencias, para los escritores de vanguardia de hace un siglo, la errata una vez publicada, pasaba a ser parte de la obra.

Si bien no pretendo zanjar el tema, si decir que el hacer cine con lo que se tenga a mano, impone una estética, desde la cual se busca aportar al tema que desarrolla el documental. No hay magnificencia, ni pulcritud, ni espectacularidad. Pero sí pienso, que a través de ella se sostiene el tema.

De las reflexiones fílmicas, si bien todo lo que uno ve, desde un gift de celular hasta los clásicos del cine, son parte de lo que uno va pensando, puedo decir que han estado más presentes, Adriazola & Sepúlveda y Sergei Parajanov, ambos por la libertad con la que trabajan. Sin buscar emularlos en ningún sentido, sino presentes por la metodología.

En concreto, y de manera bastante elemental, de Adriazola & Sepúlveda, tomé el no quedarse por deficiencias técnicas, sin realizar la película. Que las condiciones técnicas son parte de la estética de la película. De Sergei Parajanov, y nuevamente, expresando de manera muy simple lo que sus obras generan en mí, tomando elementos prácticos de su trabajo, tomos dos ideas, por un lado, la película

como totalidad, esto es que la película es un universo propio, y por otro lado, el no subvalorar al espectador, simplificando, pensando que el otro no es capaz de comprender.

## **Producción del documental**

El documental se desarrolló bajo un número específico de restricciones, que enumero a continuación para ordenar la exposición, sin que esto suponga un orden jerárquico de un elemento sobre otro.

En primer lugar, se emula, el modus operandi de la Generación del Trece, esto es, 1) “tener ansias de pintar e interpretarse uno mismo, aunque no se hagan cosas estupendas”<sup>3</sup>, y 2) trabajar con los materiales que se tengan a mano; que es una manera de seguir a Tarkovsky, cuando sostiene, que se debe filmar solamente aquello de lo que uno es capaz de hacerse cargo moralmente<sup>4</sup>.

En segundo lugar, las características del registro logrado, hablan de una memoria difusa, muy cerca del olvido. Las hijas de Jerónimo Costa y Agustín Abarca, Sara Costa y Rosa Abarca, cercanas ambas a los 100 años, coinciden en apenas haber visto a la Generación del Trece, son recuerdos de su más temprana infancia. Nacieron cuando sus padres ya tenían entre 40 y 50 años, por lo que la Generación como tal, era a su vez un recuerdo de la juventud de sus padres, quienes para ese entonces eran, junto con Pedro Luna, prácticamente los únicos que la sobrevivían. Esto impuso al registro logrado -un documento en sí mismo-, una vaguedad, una imprecisión, que el documental desarrolla, y que a pesar de la cual, se logra transmitir un sentir de grupo, de época, vinculado principalmente al modo de vida de estos pintores. Esta transmisión se da principalmente por el modo conversacional, la gestualidad y el ritmo de las informantes.

Lo anterior derivó en una búsqueda por los modos de habla, en la cual, todos los participantes del documental, dicen aquello que quieren decir, no solamente por la información discursiva entregada, sino también, por el cómo lo dicen. Este respeto por los modos de habla, se relaciona con el respeto por los modos de pintura, en tanto, el estilo, siguiendo a Pablo de Rokha, está vinculada a la personalidad humana. El estilo es una manifestación del destino. En este sentido la búsqueda por el habla presente en el documental, genera un espacio en el cual es necesaria una escucha atenta, que permita vislumbrar a los seres humanos del pasado.

De este modo, los conversadores desarrollan, no un conocimiento, sí impresiones que la pintura ha generado en ellos. Son elucubraciones, anécdotas en un caso, que permiten, asociándolas a otras experiencias, ajenas formalmente a la temática del registro, construir un estado anímico cercano a, o un estado o una imagen de la Generación del Trece.

Una tercera restricción, fue el uso de una cámara Canon PowerShot SX60 HS, de mi madre, de lente fijo, con la que filmé todo el documental. Es una cámara para aficionados a la fotografía, que graba videos, y que fui aprendiendo a usar a lo largo del rodaje. Con ayuda de un micrófono lavalier,

---

<sup>3</sup> Montesinos, Néstor, “Pedro Luna, recuerdos e impresiones”, en Pedro Luna, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1956 (?), pág. 21.

<sup>4</sup> Entrevista a Tarkovsky, extracto del documental Voyage in Time. Cita en <https://www.youtube.com/watch?v=fn2XDqAwIAs>, visto el 12 de dic. de 2022.

desarrollé todas las entrevistas de la misma manera: situar la cámara sobre un tripode, en un lugar en que no molestara el funcionamiento de la casa o al entrevistado, y conversar con las personas, apostando a que el plano fijo fuera lo suficientemente expresivo, y que la conversación fuera capaz de dar profundidad a la imagen.

Mencionar también, que existió desde un primer comienzo complicidad con los informantes, que se dio de la manera más simple. Al ser este un tema casi olvidado, los informantes estaban todos deseosos de participar de la mejor manera posible, entregando facilidades, archivo, datos, contactos, apoyo anímico, y lo que fuera posible que coadyuvara a la realización de *La Paz y los Fantasmas*.

La cuarta restricción, fue limitarse al montaje de las entrevistas.

Dada la duración máxima exigida por el programa de Magister (30 minutos), dentro de la cual, una vez, expuestas y consideradas lo principal de cada informante, había ya casi cumplido con el tiempo preestablecido, decidí relevar por sobre otras consideraciones autorales, el valor documental de los registros logrados, descartando o posponiendo opciones que daban mayor realce a una interpretación, o que se basan más en la voz en off y en el movimiento de cámara. Esta es la lógica, de dar un tratamiento de archivo a las dos informantes más antiguas, Sara Costa y Rosa Abarca, pasando el registro digital a VHS.

### **Sobre la narrativa del documental**

Decir que no es lineal, sino de derivas y espirales. O de sumas, porque hay una falla, vinculada, como ya se ha dicho, a la historia de los estilos, que aleja la vivencialidad, el vínculo arte-vida, de su narración.

Esta es, entonces, la causa, de que por sobre la entrega de información, esté la búsqueda de un estado anímico vinculado a la lejanía y el olvido, que me parece más cercano al estado creativo de la Generación del Trece, que una narración lineal, expositiva. Este estado anímico signado tradicionalmente al grupo<sup>5</sup>, es la melancolía. El documental busca acercarse a eso. En este contexto se inserta el fragmento 51 de Pessoa, así como la intervención “Aquí murió el Pachá Madariaga”, escrita en tiza en el lugar donde hasta antes de 1944 estuvo el Hospital San Juan de Dios.

A su vez, ningún informante “me contó la historia”, si puede decirse así. Pero se referían al tema, lo circundaban. Y de una manera suave, también frágil, lo contaban.

Naturalmente, también, por creer en las cosas que ya se han dicho, sobre el planteamiento del tema, y su existencia *en* el espectador, es que se puede sostener la búsqueda del documental como experiencia. Lo críptico, que puede estar asociado a lo frágil recién mencionado, o a lo fragmentario, son una apelación, a la incomodidad y la realidad, la confusión y el planteamiento del tema, como generadores de la Transmisión de Cultura, en tanto instigador para la búsqueda, dado que la película no entrega la totalidad de la información, ni cierra en ningún el problema.

---

<sup>5</sup> Ver Romera, Antonio, “Historia de la Pintura Chilena”. Varias ediciones. Los otros tratados, como los de Galaz & Ivelic, repiten a Romera.

Y sin embargo, el documental es un documental. O sea, aunque no sea el centro, sí hay entrega de información, y existe un discurso argumental visual, resultado de que se logró registrar un estado de memoria, difusa, incierta, que es el estado actual, de la memoria existente sobre estos pintores de hace cien años. Se registró lo poco que se sabe, lo mucho de mito, y por sobre todo, una presencia de ellos, existente en quienes se rodean de sus pinturas.

Esta búsqueda del documental como experiencia, generó a su vez, la música que acompaña la película. Con ocarinas y silbatos, se buscó dar una experiencia de bosque, una sonoridad envolvente a la vez que ajena, en tanto mayor a la escala humana. De alguna manera, imaginé que esta era la sonoridad al momento en que los pintores iban al campo a tomar apuntes. En el mismo sentido, el arpa y la guitarra, presentes en los cuadros de los pintores, se utilizaron no tanto para representar, sino para evocar sonidos que estuvieron presentes en la vida de ellos.

### **Reflexión Final**

Como reflexión final, al cierre de este texto, quiero decir que hay necesidad de memoria. Y, que aunque el resultado sea introductorio, o fragmentario, es, sin duda, un aporte a la búsqueda principal de Transmisión de Cultura. La Paz y los Fantasmas se puede aplicar a prácticamente cualquier artista chileno, desde Tótila Albert, a Pedro Lobos, a Guillermo Núñez, a Alberto Pérez, a Ximena Cristi, a Lily Garafulic, y sólo estoy nombrando artistas consagrados, tal como lo es la Generación del Trece.

La Transmisión de la Cultura, vista desde el ángulo planteado en este texto, es un sine qua non de la Independencia Cultural. Es el No Olvidar, extendido a la totalidad de nuestra cultura.

## **Bibliografía**

### **Documentos**

Alvear, Joaquín, “Historia Social del pintor de paisaje”, investigación en proceso.

Travis & Erin Witkerson, “The revolution will be analogue!”, 2007.

### **Tesis**

Alvear, Joaquín, “Apertura de la Generación del Trece”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, USACH, 2018.

### **Audiovisual**

Guerra, Tonino y Tarkovsky, Andréi, Voyage in Tlme. extracto en <https://www.youtube.com/watch?v=fn2XDqAwIAS>, visto el 12 de dic. de 2022.

### **Artículos**

Montesinos, Néstor, “Pedro Luna, recuerdos e impresiones”, en Pedro Luna, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1956 (¿),

### **Libros**

Benjamin, Walter, “Pequeña Historia de la Fotografía”. Varias ediciones.

Romera, Antonio, “Historia de la Pintura Chilena”. Varias ediciones.

Steinbeck, John, “Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros”, Bruguera Ediciones, 1976.