

El cine aficionado como fuente documental: Juan Pérez Clavero en el Chile de los años sesenta

*Amateur Cinema as Documentary Source:
Juan Pérez Clavero in 1960's Chile*

<https://doi.org/10.22235/d35.2272>

Luis Horta Canales

ORCID: 0000-0002-5371-9356

Cineteca Universidad de Chile

RESUMEN

Juan Pérez Clavero (1924-2004), cineasta aficionado de la localidad campesina de Peñaflor (Chile), realiza numerosos documentales amateur en la década del sesenta, coincidiendo con el florecimiento de las corrientes renovadoras del cine nacional y latinoamericano. Su desconocida obra tiene la particularidad de estar construida desde el interior de las comunidades rurales, alejándose de formalismos y compartiendo la intención por abordar los problemas en boga del periodo, tales como la representación del mundo popular. El presente trabajo propone que la obra de Pérez Clavero, al filmar en los códigos no profesionales y fuera de los márgenes del cine comercial o profesional, se convierte en una importante fuente documental histórica que transita en dos líneas. La primera, al permitir abordar las lecturas posibles de una cultura visual no supeditada a los intereses intelectualizados del periodo. La segunda, cómo el cine amateur y en particular la obra de Juan Pérez Clavero otorgan una nueva perspectiva para abordar el cine de los años sesenta.

Palabras clave: cine chileno; cine documental; cine amateur; microhistoria; nuevo cine latinoamericano.

ABSTRACT

Juan Pérez Clavero (1924-2004), an amateur filmmaker from the peasant town of Peñaflor (Chile), made numerous amateur documentaries in the 1960s, coinciding with the flourishing of the renewal trends of national and Latin American cinema. His unknown work has the particularity of being built from within rural communities, moving away from formalities and sharing the intention to address the current problems of the period, such as the representation of the popular world. The present work proposes that Pérez Clavero's work, when filming in non-professional codes and outside the margins of commercial or professional cinema, becomes an important historical documentary source that travels along two lines. The first, by allowing possible readings of a visual culture not subject to the intellectualized interests of the period. The second, how amateur cinema and particularly the work of Juan Pérez Clavero give a new perspective to approach the cinema of the sixties.

Keywords: Chilean cinema; documentary cinema; amateur cinema; microhistory; new Latin American cinema.

Cómo citar: Horta Canales, L. (2021). El cine aficionado como fuente documental: Juan Pérez Clavero en el Chile de los años sesenta. *Dixit*, 35, 96-109. <https://doi.org/10.22235/d35.2272>

Recepción: 14/09/2020 :: Revisión: 10/05/2021 :: Aceptación: 23/07/2021

El cine aficionado como fuente documental histórica

La idea de que el cine, en todas sus amplias posibilidades, pueda ser considerado como una fuente documental, genera aún divisiones entre historiadores e investigadores, quienes objetan su naturaleza subjetiva y su subordinación al punto de vista del autor o productor (Ferro, 1991; Rosenstone, 2005). El empleo de dispositivos mecánicos para construir una representación visual materializada en un soporte físico permite entender, por una parte, que el cine archive un acontecimiento ocurrido frente a la cámara, el cual pudo ser real, simulado o híbrido, pero siempre adscrito a las decisiones estéticas y técnicas de un procedimiento como el encuadre, la composición, el uso de la luz, el color, el montaje o el sonido.

Por otra parte, un registro cinematográfico también es el archivo de un conocimiento y de la cultura visual de quien registra una obra.¹ Sin embargo, el cine no se puede entender como una masa homogénea, ya que la multiplicidad de estilos, contextos, recursos y tecnologías, establecen manifestaciones y narrativas diversas, sino infinitas. Una de ellas es el cine casero o aficionado, definido por Efrén Cuevas (2010) como un tipo de registro “realizado sin afán de lucro y fuera de los circuitos industriales de producción y exhibición” (p. 22), y que el citado autor divide en dos categorías. Primeramente, las películas filmadas y exhibidas en los núcleos familiares como un testimonio de esa intimidad. En segundo término, el cine *amateur*, “con cierta pretensión de emular el cine profesional, con historias elaboradas, con cierto proceso de producción y montaje, y con su pequeño circuito de exhibición” (p. 24).

En ambos casos, la artesanía en la praxis cinematográfica marcará una diferencia con el cine profesional, y será un elemento central para abordar las subjetividades de estratos sociales que se enfrentan por primera vez a tecnologías que les permiten crear sus imágenes sin mediadores. Este tipo de registro ha permitido documentar prácticas, hábitos, tradiciones y paisajes que generalmente el cine comercial no aborda o, en su defecto, lo hace desde

el pintoresquismo. El cine aficionado posee a cambio un minimalismo de recursos, otorgándole preponderancia al carácter testimonial de actores sociales tales como campesinos, trabajadores o clases medias emergentes, así como a temas y situaciones aparentemente cotidianas que develan una jerarquía valores visuales autónoma de quien registra, convirtiéndolas así en una valiosa fuente para acercarse a las subjetividades de la cultura popular en cuanto huella de las identidades.

Lo anteriormente indicado se ajusta al caso de Juan Pérez Clavero, cineasta de raigambre campesina que realizó películas *amateurs* desde el interior de su comunidad durante la década de los años sesenta, en la pequeña localidad rural de Peñaflores, testimoniando tanto su comunidad como los procesos que atravesaba el país. Sin embargo, su condición de cineasta aficionado le ha significado ser desplazado de casi la totalidad de estudios que han abordado el cine del periodo y el carácter social de sus temas (Orell, 2006; Corro, Larraín, Alberdi & Van Diest, 2007; Cavallo & Díaz, 2007; Mouesca & Orellana, 2010; Cortínez & Engelbert, 2014).²

Este caso permite entender que el cine aficionado puede abrir nuevas dimensiones a problematizar los años sesenta desde la microhistoria, definida por Giovanni Levi (2019) como aquella dimensión de la historia que “no consiste en estudiar pequeñas cosas locales, sino que constituye un procedimiento que por medio de un documento observa un hecho, una persona poco o muy importante, un acontecimiento” (p. 17).³ Una parte importante del cine aficionado toma como motivo de registro lo que Paul Ricoeur (2013) plantea como la desjerarquización de la historia, ya que abre la posibilidad

1:: Un resumen de las discusiones respecto al uso del cine como fuente histórica se encuentra en Burucúa y Kriger (2014).

2:: Alicia Vega (2006) es posiblemente la única historiadora que hace mención a la existencia de la obra de Pérez Clavero.

3:: Miguel Littín, oriundo de la zona campesina de Palmilla, podría considerarse otro ejemplo de un cineasta de extracción campesina, aunque no provenía precisamente de extracción popular. Para más información ver Spotorno (1999).

de “representatividad de esta historia de aldea” (p. 281), surgida de un conocimiento histórico que rompe una determinada dominancia canónica, particularmente en el caso de la historia del cine. Para Cuevas (2018) “vinculada a la reivindicación de la escala micro se encuentra la puesta en valor de la persona en su despliegue libre de relaciones sociales” (p. 71), trasladando también el foco respecto a lo que se entiende como parte de un patrimonio cultural que, según la propia acepción de la Unesco, evidencia la “expresión de la personalidad cultural de los pueblos” (Robles, 2007, p. 10), ya que dichas películas tienen plena conciencia que el medio mecánico es una forma de proyectar hacia el futuro el tiempo presente.

El cine aficionado en Chile

La producción de películas de aficionados es casi tan antigua como el mismo nacimiento del cine, y ya en 1912 la empresa francesa Pathé introduce un formato de menores dimensiones que el estándar 35 mm denominado 28 mm o *Pathé K.O.K.* (Del Amo, 2006, p. 91). La posterior masificación de formatos como el 9,5 mm, 16 mm, 8 mm y súper 8 mm pondrá al alcance de cualquier usuario, y a bajo costo, la posibilidad de hacer películas de carácter no profesional. Por tratarse de registros elaborados desde adentro de las comunidades, existen pocas fuentes que documenten los inicios del cine aficionado en Chile, pero las películas más antiguas que aún se conservan son *Recuerdos del barrio Recoleta*, filmada en 9,5 mm por Manuel López entre los años 1927 y 1929, y *Cerro San Cristóbal* (1929), filmada en 16 mm por un autor desconocido.⁴

La masificación del cine *amateur* se dará con la irrupción del 8 mm a partir de los años cuarenta, y dará cuenta de un creciente interés cuando en enero de 1961 la revista *Ecran* anuncie la realización del que sería uno de los primeros festivales de cine aficionado del país, organizado por la Universidad de Chile:

Se recomienda a los propietarios de cámaras cinematográficas de 8 9,5 y 16 mm que cuando filmen este verano, sean un poco más cuidadosos, pues en abril tienen oportunidad de participar en un Festival de Cine Aficionado. Habrá diversas categorías: blanco y negro y color; sonoro y mudo; films de marionetas, dibujo animado, noticiario, documental, de tesis. El festival –exclusivamente amateur– tiene por objeto conocer todas las personas que hagan cine en Chile, aunque sea del tipo familiar, y que estos ignorados realizadores exhiban sus trabajos y los comparen con los de otros aficionados. Luego de este primer intento, se espera proseguir con certámenes de mayor envergadura (Pérez Cartes, 13 de enero de 1961, p. 22).

En este festival surgirá a la opinión pública el nombre de Juan Pérez Clavero, al obtener el Primer Premio con su película *Pomaire*, filmada en 8 mm a color, superando a *Construcciones de El Salvador*, de Peter Hochhausler; *Una cacería desafortunada*, de Fernando Nosedá y *El Piure*, de Luis Margas, las que también obtuvieron menciones (Pérez Cartes, 5 de mayo de 1961, p. 11). Según información de la época, participaron más de dieciocho concursantes, con aproximadamente treinta filmes:

Desde las 19 horas del sábado, en el Salón Auditorio de la Biblioteca Nacional (160 butacas) el público pudo conocer los films, entre los que había documentales de viaje y también films de muñecos animados y de cow-boys criollos (Pérez Cartes, 2 de mayo de 1961, p. 11).

4:: La ausencia de trabajos sistemáticos sobre cine aficionado en Chile no ha permitido corroborar con certeza la existencia de registros fuera de la capital en el periodo señalado. Las dos películas citadas son conservadas actualmente por la Cineteca de la Universidad de Chile.

Otro hito del movimiento es la realización del Primer Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar, impulsado por el Cine Club de esa ciudad y encabezado por el médico pediatra Aldo Francia, quien se había iniciado en el cine *amateur* en 1949: “Me compré una filmadora de 8 mm, algunos libritos de iniciación al cine y me dediqué a asistir regularmente a las películas de los buenos directores para captarles y absorberles sus conocimientos” (Francia, 2002, p. 58). El Festival tendría solo tres versiones, y en 1966 pasaría a denominarse Primer Festival de Cine Chileno, tomando distancia del cine *amateur* a cambio de sumar a dos unidades de producción que aspiraban un cierto profesionalismo y al concepto del cine de autor: “la participación de Cine Experimental de la Universidad de Chile y del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que se habían mantenido al margen [de las ediciones anteriores], pues la palabra aficionado los espantaba” (Francia, 2002, p. 108).

Se trata de un periodo de renovación en el cine nacional, donde estos centros nuclearán narrativas que incorporen temáticas sociales, repensando la forma en que se sitúa el sujeto popular en sus relatos. Si bien tanto en películas *amateurs* como profesionales se constata la presencia de estos temas, para Francia (2002) lo preponderante sería alcanzar estándares que permitan llegar a las masas mediante circuitos tradicionales: “era demasiada la desigualdad existente con los otros, tanto en calidad como en posibilidades” (pp. 108-109).

De Cine Experimental de la Universidad de Chile y del Instituto Fílmico de la Universidad Católica surgirán los nombres de Miguel Littín, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Héctor Ríos o Helvio Soto, todos ellos adscritos al nuevo cine chileno que se presentará en las nuevas versiones del Festival, sintonizando con Aldo Francia en cuanto abordar un cine social con distribución masiva y con la vocación de situarse en consonancia a las demandas de los sectores populares por justicia social.⁵ La decisión de Francia por abandonar el rótulo de *amateur* incidirá en el desarrollo del cine nacional, pero también dejará un gran vacío en la exhibición y promoción de los cineastas

aficionados, quienes se quedarán sin instancias locales para exhibir sus obras y prácticamente desaparecerán del espacio público durante años.⁶

El cine de Juan Pérez Clavero en el contexto de los años sesenta

Peñaflor, zona agroproductora situada a unos 40 kilómetros a las afueras de la capital Santiago, integra localidades como Malloco, El Trapiche y Pelvín, colindantes con Talagante, Alhué, Cartagena y Pomaire. Estos lugares se convirtieron en los motivos preferidos para los registros de Pérez Clavero, con el objetivo de narrar el mundo campesino, sus paisajes y sus costumbres. Al ser entrevistado por primera vez por el periodista de la revista *Ecran* José Pérez Cartes, aparece publicado un breve perfil biográfico: “37, casado, de Peñaflor, ha aprendido cine practicando. No asiste muy a menudo al único cine de su comuna, que hace exhibiciones todos los días, excepto miércoles y viernes” (Pérez Cartes, 5 de mayo de 1961, p. 11). Se desconoce la fecha en que se inició como fotógrafo aficionado, pero aparentemente incursiona por primera vez en el cine entre los años 1959 y 1960, periodo en que consigue una cámara de 8 mm facilitada por un cercano, Heriberto Schneider (F. Vidal, comunicación personal, septiembre de 2019).

5:: Los primeros largometrajes de Aldo Francia (*Valparaíso, mi amor*, 1969), Helvio Soto (*Érase un niño, un guerrillero, un caballo...*, 1967), Miguel Littín (*El chacal de Nahueltoro*, 1969) y Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*, 1968) se harán en 35 mm, tendrán estrenos en salas comerciales y circularán en Festivales internacionales. Para más información Mouesca Et Orellana (2010).

6:: En el siglo XXI han surgido instancias de recuperación del cine doméstico y su valorización. En 2013, los académicos del Instituto de la Comunicación e Imagen Carolina Larraín, Paola Lagos y Luis Horta realizaron la primera edición local del Día del Cine Doméstico o Home Movie Day, destinado a poner en valor estas filmaciones amateurs y recuperar para el espacio público los registros aficionados. Posteriormente la Biblioteca Nacional replicó dicha actividad. Más información en Instituto de la Comunicación e Imagen (2013).

Sus cortos los ha hecho con una máquina de un lente, prestada. Compagina al instante de filmar. Corrige y corta a mano, ayudándose de una lupa. Eº 10 le cuesta cada corto de 4 o 5 minutos, y 10 años soñó con poseer una filmadora (Pérez Cartes, 5 de mayo de 1961, p. 11).

Este periodo coincide con un proceso de transformaciones tanto sociales como culturales, en las que el mundo campesino experimentará las reformas agrarias emprendidas por los gobiernos de Jorge Alessandri en 1962, Eduardo Frei Montalva en 1967 y radicalizadas por Salvador Allende en 1971, que remecerán el antiguo orden latifundista de un país mayoritariamente agroproductor. Paralelamente, cineastas comenzarán a manifestar una sensibilidad crítica por la realidad chilena, la cual se entrecruzarán con las demandas de justicia social que la población empezará a demandar masivamente y que desembocarán en la elección en 1970 de un gobierno autodeclarado marxista.

Así, la obra de Pérez Clavero se dará en medio de la rearticulación del cine chileno, que encuentra en el rótulo de “nuevo” la tesis que sintetiza las distancias con modelos de representación predominantes en los años cuarenta y cincuenta, ilustrado en cineastas como Eugenio de Liguoro, Miguel Frank y principalmente José Bohr, quienes desarrollan una idea de lo campesino fundado en el criollismo y la entretención.⁷ Películas como *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1962), *Nütuayin Mapu* (Carlos Flores, Guillermo Cahn, Samuel Carvajal, 1969), *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969) o *La expropiación* (Raúl Ruiz, 1970) entran en diálogo con la brasileña *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964), la boliviana *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966) o la argentina *La tierra quemada* (Raymundo Gleyzer, 1964), siendo ejemplo de un cine de ruptura que desplaza la mirada hacia pueblos hasta ese momento invisibilizados o representados de forma simplista, surgiendo nuevos códigos de un cine autodenominado militante y comprometido con las clases trabajadoras.

Los primeros documentales de Pérez Clavero se presentarán al Festival de Cine Aficionado de la Universidad de Chile: *Pomaire* y *Paseo a Cartagena*, epónimos que describen sus temáticas e intereses. La historiadora Alicia Vega, que lo conoció siendo ella jurado del Festival, señala que era tal la precariedad de recursos técnicos de Pérez Clavero que, ante la ausencia de un sistema de edición, “organiza intuitivamente el rodaje de sus realizaciones en orden cronológico, con el fin de evitar la compaginación al no contar con una pegadora” (Vega, 2006, p. 186). En perspectiva, los inicios de Pérez Clavero no se diferencian mayormente de otros cineastas que luego harán carrera en el documental social y político. Sergio Bravo recuerda, en relación a cómo filmaban sus primeras películas en Cine Experimental, que

la cámara en 16 mm... funcionaba a cuerda, tenía un lente fijo y apenas se podía hacer los encuadres con un visor octámetro... En Chile no había laboratorios para el revelado y la edición era imposible, al no existir aparatos como la moviola actual, y para mí el montaje era demasiado arriesgado debido a que las filmaciones las hacía en cinta reversible (Bravo, 2019, p. 38).

Este Festival será significativo para Pérez Clavero, no solo porque exhibirá por primera vez sus obras fuera de su circuito peñaflorino, sino porque recibirá un reconocimiento al obtener el primer lugar de la competencia, y será reconocido por temas propios de su generación como el realismo y los temas populares:

El Jurado otorgó este premio por su sentido de creación cinematográfica, conseguida con los rasgos de un lenguaje personal que refleja su posición ante una realidad ambiente, con su tema central del hombre que trabaja. Reconoce, sin embargo, los defectos de orden técnico (Pérez Cartes, 5 de mayo de 1961, p. 11).

7:: Ver López Navarro (1997).

Los premios obtenidos en este concurso, consistentes en equipos de realización entre los que se cuenta “una filmadora, una compaginadora, película blanco y negro y color de 8 mm” (Pérez Cartes, 5 de mayo de 1961, p. 11), son recursos que le permiten continuar filmando sus siguientes obras. *Ecran* da cuenta, en 1962, de las nuevas películas de Pérez Clavero: *Quinta Normal*, *Frutillas de Chile*, *Domaduras en Malloco*, *Una nueva primavera*, *Cuasimodo* y *Cantarito de greda de Peñaflore*: “Este cineasta aficionado tiene una especial sensibilidad para captar los elementos sencillos del campo chileno” (Pérez Cartes, 30 de noviembre de 1962, p. 19).

Según Aldo Francia, Pérez Clavero presenta al Festival de Cine Aficionado de 1963 “toda su producción (21 películas), de las cuales fueron presentadas nueve al público” (Francia, 2002, pp. 72-73), situándolo entre los más prolíficos de su generación. El jurado de este certamen estuvo compuesto por el crítico de arte Hans Ehrmann, el subdirector de la Cineteca de la Universidad de Chile Kerry Oñate, el integrante del departamento de Cine de la Universidad de Chile Joaquín Olalla, el crítico cultural Claudio Solar y la directora de la Biblioteca Vicuña Mackenna de Viña del Mar, Gabriela Castro. Ellos otorgan a Pérez Clavero el premio al mejor argumento por *La Navidad de los niños pobres*, un cortometraje de ficción que aparentemente emulaba las películas neorrealistas,⁸ tal como recuerda hoy Sergio Azócar, el niño protagonista:

Narraba la historia de un niño que vivía en la [población] San José, y salía con el único juguete que tenía, que era una caja de zapatos tirada por un cordel. Lustraba [zapatos] en la Plaza, y como era tiempo de navidad, la película era filmada tanto en Peñaflore como en Santiago. Usted se recordará que antiguamente en navidad se hacían muchos arreglos, y en Santiago eran extraordinarios, y todo eso lo filmó Juanito, con una sola cámara. Nos levantábamos temprano en la mañana y partíamos a Santiago, pasaba frío porque tenía que andar a “pata pelá” y con pantalón corto.

Además de los paisajes que salen del Peñaflore antiguo, también salen personajes antiguos como Manolito Soto en su carretón para repartir el pan, y que [en la película] me lleva, me saca de la San José. El “turco” Fader, que me sale pateando por aquí, porque me quedo dormido y me pateo para que despierte, porque el niño sueña con una navidad para él. Se filmó también en [la empresa] Bata, cuando llegaba el “viejito pascuero” en helicóptero, son los recuerdos que yo tengo (S. Azócar, comunicación personal, septiembre de 2019).

La película fue evaluada positivamente por la crítica de artes Yolanda Montecinos, según recuerda Aldo Francia en sus memorias:

Primitivo no por posición adquirida, sino por un lógico desarrollo del *self made man* del cine, al que llegó bajo propio impulso y guía. Donde Francia es cosmopolita y universal, Pérez es criollista, simple y vuelve su vista hacia los humildes. Donde Aldo Francia es elaborado y virtuoso en su formalismo, Pérez es directo, sencillo, casi rústico. Y, sin embargo, ambos convencen y ambos llegan a configurar su particular estilo (Francia, 2002, p. 74).

También obtuvieron galardones sus películas *Cantarito de greda de Peñaflore* (Mejor documental en 16 mm), *Frutillas de mi tierra* (mejor documental en 8 mm) y una mención especial al autor “por la autenticidad de su temática, de la que constantemente se desprende el amor a la tierra y una habilidad para sacar partido de la misma” (Francia, 2002, p. 75). Sin embargo, el premio a la Mejor Película del Festival fue concedido al propio organizador, Aldo Francia, con su película *Lluvia en el barrio latino*. La determinación hizo estallar

8:: Aldo Francia señalará que en su primer largometraje *Valparaíso, mi amor* (1969) “usamos una técnica neorrealista” (Francia, 2002, p. 260). Esto remarcaría las sensibilidades comunes de una generación.

una polémica, ya que, tras el anuncio y luego de ser proyectada nuevamente *La navidad de los niños pobres*, Pérez Clavero subió al escenario del Teatro Municipal de Viña del Mar en medio de la ovación del público y dijo: “señoras y señores, la película que vieron recién merecía el primer premio del Festival. Aquí se ha cometido una injusticia” (Francia, 2002, p. 75). Esto desató los reclamos de una parte del público y la solidaridad de otro, que el periodista Orlando Walter Muñoz recordará con cierta sorna: “Esto se le permite a Truffaut en Cannes, pero no a Pérez en Viña” (Francia, 2002, p. 76).

Ecran, por su parte, consigna que “Aldo Francia fue recibido entre pifias” (Pérez Cartes, 22 de febrero de 1963, p. 19). Al finalizar la jornada, Pérez Clavero será el primero en felicitar a Francia, dejando atrás la polémica. Sin embargo, un dato poco conocido es que Pérez Clavero, al día siguiente de la premiación, realizó “una exhibición... de sus películas para los niños huérfanos de Valparaíso” (Ehrmann, 1963, p. 28). La anécdota permite también ilustrar la diferencia entre dos concepciones del cine, pero también el interés que el cine *amateur* despertaba espontáneamente en el público, quien se abanderizó por el cineasta peñaflorino.

La segunda versión del Festival, realizada entre el 8 y el 15 de febrero de 1964 en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, recibe 39 películas, de las cuales 17 eran extranjeras y 22 eran chilenas. Entre estas no se registra ninguna de Pérez Clavero, marcando definitivamente la hegemonía del cine de autor. Esto coincide con el interés de Aldo Francia, quien recalca en la jornada inaugural: “De aquí saldrá el cine chileno” (Baltra, 1964, p. 15). Así, Francia nuevamente obtendrá menciones a su documental *Paceña* (Mejor película folklórica) y el cortometraje de ficción *La escala* (Mejor fotografía color), reiterándose lo ocurrido en el primer certamen.

Finalmente, la tercera edición busca desprenderse definitivamente del rótulo *amateur* que “inhibió la participación de cortometrajistas profesionales” (Francia, 2002, p. 97). Una evidente tensión jerarquiza al cine de

explícita indagación artística, ilustrado en la obra de los congéneres de Pérez Clavero tales como Sergio Bravo o Aldo Francia, en desmedro de películas emanadas desde las mismas bases sociales en sectores rurales y realizadas por sus propios habitantes.

El caso de Juan Pérez Clavero es particularmente complejo como fenómeno, ya que desarticula ciertas lecturas sobre el cine chileno de los años sesenta que proponen la emergencia de propuestas que sitúan al sujeto popular como objeto de representación, contrapuesto a lo que previamente establecían las construcciones hegemónicas por la industria. Sergio Navarro denomina este periodo como “el enfrentamiento de dos ideas de pueblo” (Navarro, 2019, p. 9), marcado por la ruptura con el cine comercial predecesor y que se abre a construcciones identitarias en las cuales el mundo campesino es uno de sus motivos centrales.

Así, la cuarta versión del Festival representó abiertamente la vocación por mostrar ese cine chileno al que aludió Francia en la versión anterior: una nueva generación de cineastas entre los que se encuentran nóveles como Patricio Guzmán, Miguel Littín, Pedro Chaskel y Helvio Soto, y consagrados como Rafael Sánchez, Jorge di Lauro y Nieves Yankovic. Los cineastas *amateurs* desaparecen de la programación en el atisbo del nuevo cine chileno, en el cual Pérez Clavero no tendrá cabida aun cuando mantiene una posición radical respecto a lo que entiende por un cine popular, elaborando un circuito propio para filmar y exhibir en las comunidades campesinas de su zona.

El cineasta boliviano Jorge Sanjinés, realizador emblemático del nuevo cine latinoamericano, establece una reflexión en torno al vínculo entre creación y compromiso político, y que remite al rol de Pérez Clavero con sus comunidades:

Un film sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un film hecho por el pueblo por intermedio de un autor; como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del

pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal (Sanjinés, 1980, p. 61)

Así, se puede corroborar que, en diciembre de 1971 y ya durante la Unidad Popular, Pérez Clavero participará de un Festival de Cine Aficionado organizado en Peñaflores “en apoyo a los programas de Gobierno” (“2º festival”, 1971, p. 38), instancia en la que obtendrá el Primer Premio con su documental *Cantarito de Greda de Peñaflores* y el tercer lugar por *La Navidad de los niños pobres*. El cineasta Ricardo Carrasco Farfán,⁹ oriundo de Peñaflores, recuerda este periodo y el arrastre que continuaba teniendo Pérez Clavero en su propia comunidad, ya alejado del circuito de Santiago y Valparaíso:

No tengo la fecha exacta, pero debe haber sido entre 1969 y 1973, yo debo haber tenido unos diez años. En esa época se hacía el Cuasimodo,¹⁰ y un día estaba parado afuera de mi casa, estaban todos los cuasimodistas detenidos con sus caballos, los huasos arreglados, y de repente siento el ruido de un motor. Veo que viene una motoneta Lambretta, por el medio de los cuasimodistas, y todos ellos empiezan a saludar. Amarrado con un cinturón, vuelto hacia atrás, va un señor con una cámara en la mano, una Bolex a cuerda —hoy día sé que era una Bolex a cuerda, pero en ese momento para mí era una máquina extraña—, y pasa filmando estas imágenes, un *travelling* entre medio de todos los cuasimodistas... ¡yo quedé alucinado! ¡Quería saber qué es lo que estaba haciendo!

Mi padre me dijo dónde vivía, ya que él lo conocía, y fui a su casa. Ahí me empezó a contar su afición por el cine, me mostró una [película] que se llamaba *Pomaire*, *Cantarito de Greda*, una de ficción que se llamaba *Muñequita de Trapo*, que cuando la vi aluciné. Él hacía ciclos también. Y tenía otra sobre Peñaflores y las flores, no recuerdo muy bien.

Me acuerdo también que él hacía ciclos de cine en las escuelas (R. Carrasco Farfán, comunicación personal, mayo de 2020).

Tras los años de la Unidad Popular, se pierde la pista pública de sus realizaciones. Hasta la actualidad se encuentran desaparecidas sus películas, con la excepción de *Cantarito de greda de Peñaflores* (1962, 16 mm), restaurada por la Cineteca de la Universidad de Chile en el año 2019. A partir de la presente investigación, se han podido documentar al menos otros trece títulos de su autoría: *Pomaire* (1961, 8 mm), *Paseo a Cartagena* (1961, 8 mm), *Quinta normal* (1962, 16 mm), *Domaduras en Malloco* (1962, 8 mm), *Una nueva primavera* (1962, 8 mm), *Cuasimodo* (1962, 8 mm), *La Navidad de los niños pobres* (1962, 8 mm), *Frutillas de mi tierra* (1962, 16 mm), *Fiestas patrias* (no identificado), *La vendimia en Peñaflores* (no identificado), *La virgen de La Tirana* (No identificado), *Rinconcito primoroso* (no identificado), *Muñequita de trapo* (no identificado). Tras su muerte, en el año 2004, se bautizará una calle de Peñaflores con su nombre, siendo uno de los pocos cineastas chilenos que cuenta con este reconocimiento, lo que da cuenta del impacto cultural local de su obra en la zona.¹¹

9:: Ricardo Carrasco Farfán se inicia como cineasta en los años ochenta, integrando los colectivos Taller de escritores audiovisuales y Colectivo del Cabo Astica. Desde 1990 participa en la serie documental *Al sur del mundo*. Ha dirigido los largometrajes *Negocio redondo* (2001), *Valor para seguir tocando* (2007) y *Vacaciones en familia* (2014).

10:: Celebración religiosa popular realizada principalmente en las zonas campesinas del centro de Chile durante el periodo de Pascua de Resurrección.

11:: La filmografía de Juan Pérez Clavero actualmente se encuentra casi íntegramente desaparecida, mientras que las obras sobrevivientes se encuentran dispersas en poder de particulares sin acceso al público. La presente investigación forma parte de un proyecto de recuperación y valorización de estos registros, desarrollado conjuntamente por la Cineteca de la Universidad de Chile y la Ilustre Municipalidad de Peñaflores desde el año 2019. Los antecedentes biográficos de Juan Pérez Clavero se han podido reconstruir a partir de los testimonios del nieto del cineasta.

Cantarito de greda de Peñafior como fuente documental histórica: del cine aficionado al arte popular

Filmada en 1962, *Cantarito de greda de Peñafior* es una película *amateur* que tensiona diversos aspectos discursivos del cine del periodo. Se trata de una película que, si bien no enfatiza una exploración de las posibilidades del lenguaje audiovisual, a cambio articula un relato con un protagonista colectivo, como es la comunidad, y desplaza el concepto de autoría para proponer narrativas que surgen desde el interior de ella en cuanto manifestación moderna del arte popular. Esto se vincula a lo que Tomás Lago (1997) define como folklore: “lo que el pueblo sabe, y lo que se sabe de él” por medio de sus costumbres que “se han formado y mantenido a través del tiempo transcurrido en su colonización y mestizaje” (p. 14). La película demuestra que el arte popular sin “traductores”, como propone Sanjinés, establece sus propios códigos, lenguajes y mecanismos de circulación.

Felipe Vidal, nieto de Juan Pérez Clavero, recuerda que sus pretensiones eran bien definidas y en algunos casos comunes a otros cineastas del periodo que derivaron en el cine profesional:¹²

Mi abuelo trató de rescatar el modo en que vivía la gente de acá, de la zona de Malloco, Peñafior, Padre Hurtado, Calera de Tango y Talagante. Siempre trató de rescatar la figura de los trabajadores, de las personas que trabajaban en el campo y en Bata.¹³ Estuvo adelantado a su tiempo y por esa razón fue incomprendido. A pesar de tener esta idea de querer conservar el patrimonio cultural de la zona, sufrió muchas carencias y tuvo muchas dificultades para poder realizar este sueño. Por esa misma razón, con el tiempo, comenzaron a perderse sus películas (F. Vidal, comunicación personal, septiembre de 2019).

Ricardo Carrasco Farfán (comunicación personal, mayo de 2020) también coincide: “Lo que me gustó [de sus películas] es que había gente de verdad, y me abrió

los ojos respecto a lo que era el documental, que era filmar la realidad”.

De acuerdo a estos elementos cotejados, en este artículo se propone que la obra de Pérez Clavero cuenta con el reconocimiento de los públicos locales por tratarse de un cineasta que es capaz de articular un relato de la comunidad que habita, rompiendo con la consabida representación surgida desde la figura del “autor” o “mediador” que establece Sanjinés. Esto deriva en el alcance local que poseen sus películas hasta la actualidad: “Las películas de mi abuelo forman parte de la “mitología” peñafiorina, ya que mucha gente sabe que hizo películas, pero nadie sabe dónde están” (F. Vidal, comunicación personal, septiembre de 2019).



Figura 1: Fotograma de *Cantarito de greda de Peñafior* (Juan Pérez Clavero, 1962)

12:: Sergio Bravo obtendrá con *Láminas de Almahue* un Diploma de Honor en el Festival de Cine de Locarno, en 1962. Aldo Francia estrenará en salas y Festivales de Cine su primer largometraje, *Valparaíso, mi amor*, en el año 1969.

13:: Empresa originaria de la ex-Checoslovaquia (actualmente República Checa), que en 1939 instala en la zona un gran complejo industrial destinado a la producción de calzado. La empresa constituyó centros educativos, mercados y clubes deportivos, siendo importante en el desarrollo de la comuna.

Cantarito de greda de Peñafior, documental silente de 18 minutos de duración filmado en 16 mm, es hasta la fecha la única película que se conserva de este cineasta.¹⁴ Indaga en la representación visual de la cultura popular campesina y, a diferencia del cine industrial de los años cuarenta y cincuenta, elabora un criollismo campesino, tomando distancia del cine precedente, el cual empleaba en dichas representaciones números de comedia, canto y baile, en concordancia con los modelos propios del cine de entretenimiento.¹⁵

La obra de Pérez Clavero es paralela a los documentales *Trilla* (1958) y *Láminas de Almahue* (1962), de Sergio Bravo, o *Andacollo* (1961), de Aldo Francia, quienes también plantean una mirada sobre el mundo rural, sus hábitos y prácticas, algo que Sergio Navarro (2020) denomina un cine de “acontecimientos locales” que piensa “una identidad nacional que no está dada, que difiere de la oficial, que hay que buscarla. Para alcanzar lo más auténtico se recurre a un viaje a la raíz comunitaria, a la cultura popular” (p. 17). El empleo de equipos considerados no profesionales en países que no cuentan con una tradición cinematográfica industrial, como es el caso de Chile, irá de la mano con la libertad creativa y la posibilidad de construir un relato no delimitado por la finalidad comercial de las obras.

A pesar de ser silente, *Cantarito de greda de Peñafior* toma como patrón narrativo la canción del mismo nombre compuesta a principios del siglo XX por Nicanor Molinare Rencoret (1856-1957), destacado autor de la música popular chilena y ligado a la localidad:

Cantarito de Greda fue a nacer en un bello rincón de Peñafior, en el sector que la tradición conoce como “El Muelle”, pero que antes se llamaba Carrizal. Así lo recuerda la señora Margarita Vilches, que formaba parte de una gran generación de artesanas del sector que se dedicaban a trabajar con sus hábiles manos la greda.... Hasta allí llegaba siempre durante los veranos don Nicanor y sus amigos de la [compañía discográfica] RCA Víctor,

en una góndola contratada especialmente para la ocasión.¹⁶ Doña Margarita estima que el *Cantarito* debe haber nacido allá por el año 1935.... de pronto a Molinare le llamó poderosamente la atención una enorme tinaja de greda hecha por las propias artesanas del sector. “Don Nicanor le empezó a llamar ‘el cantarito’, aunque se le repitiera en varias ocasiones que aquello era una tinaja” (Bustos Valdivia, 1997, p. 38).

La canción original emplea como recurso literario la comparación entre las bondades del paisaje rural y la belleza de una mujer, inspirada en Isolina Vilches que “era la regalona de don Nicanor porque le caía en gracia” (Bustos Valdivia, 1997, p. 39). La tonada se adscribe a la *canción huasa*, corriente musical de principios del siglo XX caracterizada por “la estilización del folclore campesino chileno... emprendida por sectores urbanos ligados al campo por su condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional” (González, 1995, p. 14).

Este tipo de modelos narrativos y representativos experimenta su masificación con la industria radial y discográfica de inicios del siglo XX, con exponentes como *Los Guasos de Chincolco* (1921), *Los Cuatro Huasos* (1927) y *Los Huasos Quincheros* (1927), quienes tomarán motivos de la cultura popular campesina para trasladarlos a las industrias culturales ciudadanas, elaborando

14:: Esta película fue conservada por Heriberto Schneider, promotor cultural peñafiorino y amigo de Juan Pérez Clavero, quien la donó a Felipe Vidal, nieto del cineasta. La restauración fue realizada por la Cineteca de la Universidad de Chile con el apoyo de la Ilustre Municipalidad de Peñafior.

15:: Ejemplo de este cine comercial sería José Bohr, quien realizó entre 1942 y 1970 dieciséis largometrajes, seis de ellos ambientados total o parcialmente en el mundo campesino chileno. Se considera el principal cineasta en proponer películas con dicha temática. Para más información ver López Navarro (1997).

16:: La “góndola” era un bus de transporte interurbano que perduró, aparentemente, hasta los años ochenta.

un discurso sobre lo nacional y lo popular. La *canción huasa* cumplirá un importante rol en la legitimación de un espacio social desplazado hasta ese momento por las elites letradas, aun cuando sus productores pertenecen también a una clase ilustrada que impostan inflexiones vocales del hablar popular, fraseos y dichos que promueven un sentido de pertenencia identitaria, geográfica y de clases sociales, pero despojados de su carga crítica.¹⁷

Resulta coherente que Pérez Clavero tome como motivo dicha canción, ya que su popularidad permitió instalar, aparentemente por primera vez en la esfera pública y en las industrias culturales, a la localidad de Peñaflor, vinculándola a una representación cultural moderna que obedece a la autoafirmación colectiva. En la canción, al igual que en un filme doméstico, “es aparentemente consustancial... el rechazo del registro de la parte oscura del mundo (personal, familiar o social)” (García, 2007, p. 4). Por tanto, ni canción ni película se ocuparán de mostrar de forma protagónica los aspectos evidentes de la desigualdad campesina, aunque igualmente quedarán retratados en la película y, según se desprende, también en otras obras del cineasta.



Figura 2: Fotograma de *Cantarito de greda de Peñaflor* (Juan Pérez Clavero, 1962)

La película se estructura en torno a una introducción, un corpus de desarrollo narrativo dividido en siete bloques y un epílogo. Por medio de tomas bucólicas del

paisaje peñaflorino, superpone los créditos a la imagen de una tinaja y el cauce de un río, motivo que reiterará a lo largo de la película estableciendo un marco referencial del paisaje como matriz del relato. Los bloques se dividirán de la siguiente manera:

1) Un grupo de niños juega en una calle de Malloco y uno de ellos, tras leer un papel que encuentra en el suelo, comienza a recoger flores que depositará en una pileta de agua construida en honor a Nicanor Molinare en la plaza de armas de Peñaflor.¹⁸

2) Exposición serial de motivos visuales alusivos al campo chileno, tales como ruedas de carretas y vasijas de greda, alternadas con imágenes del paisaje y el entorno de Peñaflor, destacando la figura de la Virgen del Carmen ubicada en la cima del cerro Pelvín, el río y el sector El Trapiche.

3) Numerosas secuencias en las que se exhiben distintos tipos de flores, resaltando su colorido.

4) Imágenes del centro cívico de Peñaflor que reitera el carácter pueblerino del lugar, con imágenes del banco, la comisaría, el liceo, almacenes comerciales, las góndolas que conectan con Santiago, la iglesia, la villa Nicanor Molinare, la Casa del Reloj, la biblioteca y el paisaje campesino.

5) Una sucesión de mujeres posa junto a flores y en diversas actitudes, alternadas con imágenes del río y de una vasija de greda, secuencia que emplea un inusual montaje acelerado en alusión libre a los motivos de la canción que da el título a la película.

6) Presentación de la piscina El Trapiche como lugar de esparcimiento popular, en el cual convive la diversidad de la comunidad.

7) Segmento dedicado a la festividad del rodeo, enfatizando en los rostros de la gente y el vestuario de los huasos.

Finalmente, a modo de epílogo, se presenta a una mujer vestida con atuendo campesino cargando un cántaro de greda, y que lava sus manos en el río en la zona de *El Trapiche*.

¹⁷:: Para más información, ver Ossandón & Santa Cruz (2005).

¹⁸:: El niño es Sergio Azócar, el mismo protagonista de la película *La Navidad de los niños pobres*. La pileta fue eliminada en el año 2003, debido a la remodelación impulsada por el alcalde de ese momento Manuel Fuentes Rosales.



Figura 3: Fotograma de *Cantarito de greda de Peñaflor* (Juan Pérez Clavero, 1962)

Esta autorrepresentación comunitaria que establece Pérez Clavero instala claves visuales propias de la cultura de masas, donde la intimidad es ampliada a un posible *cine doméstico comunitario*. Para ello, remite a una construcción social que prefiguran, por ejemplo, escritores como José Santos González Vera en su obra *Alhué*. Publicada en 1928, establece el sentido de la pertenencia campesina por medio de las atmósferas, desplazando el conflicto central para retratar estampas de un pueblo rural en el que “para vivir no es menester el esfuerzo, ni nadie se pregunta para qué vive ni la inquietud halla albergue, es imposible formarse un perfil” (González Vera, 1982, p. 17).

Este retrato es similar al que propone Pérez Clavero, instaurando un sentido del tiempo que amalgama paisajes con sujetos en una síntesis iconográfica de pertenencia y laconismo. Permite además comprender cómo Molinare, que a diferencia de González Vera pertenecía a una elite intelectual, idealiza el mundo campesino, lo cual Pérez Clavero vuelve a resignificar desde una mirada localista y, en algunos casos, naíf. El ejercicio resulta de una importante riqueza cultural, en cuanto trasvasija el imaginario campesino elaborado por las industrias culturales, para luego dotarlo de un componente identitario surgido desde las propias comunidades, aunque también influenciadas por

los productos culturales de consumo del periodo.

Resulta particularmente curioso cómo Molinare opera, en el sentido político, como “traductor del pueblo” de acuerdo a lo que propone Sanjinés. Pero será Juan Pérez Clavero quien ejerce, desde su posición de cineasta *amateur*, la práctica política de “dar forma a su propia experiencia cotidiana” (García, 2007, p. 3). Así, en palabras de Tomás Lago (1997), “el chileno tiene un modo de ser vinculado a la naturaleza en sus relaciones con el campo y el paisaje” (p. 71), y por tanto la película establece un eterno presente que funciona como división temporal del antes exaltado y el futuro moderno amenazante, tal como es descrito por González Vera (1982): “en Alhué nadie tenía idea del porvenir. Los días no traían angustias, pero tampoco eran portadores de mensajes alegres. Llegaban y se extinguían sin ningún suceso” (p. 18).

Poniendo en diálogo a dos creadores que no provienen de una formación académica, tales como son González Vera y Pérez Clavero, resulta importante corroborar sus similitudes en el empleo narrativo del tiempo y el espacio, que sugieren una posible estética campesina que se aleja de sofisticaciones. Ambos terminan por “inventar un pueblo que no estaba en la opinión pública” (Navarro, 2019, p. 17), que en *Cantarito de greda de Peñaflor* supeditará el suceso al color de una flor, a la alegría de las vacaciones o al eterno cauce del río, rescatando con ello un clima psicológico del mundo rural.

A modo de apuntes finales

El acercamiento a la obra de un creador como Juan Pérez Clavero, adscrito a la cultura visual de finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta, permite cotejar una praxis cinematográfica que opera fuera de los circuitos intelectuales o comerciales, proporcionando nuevas perspectivas para abordar la representación del mundo rural en un contexto de cambios y transformaciones en la narración cinematográfica. Los temas que Pérez Clavero se interesa por abordar giran en torno a la cultura campesina de Peñaflor y sus alrededores, proponiendo una vinculación con el arte popular que

emplea una materialidad moderna como el cine, para documentar iconografía, artesanía, festividades y otras expresiones populares.

En las películas de Juan Pérez Clavero se constataría la intención por registrar una atmósfera del mundo rural, esto por medio de un tiempo específico que parece suspenderse en su progresión, ilustrado en *Cantarito de greda de Peñaflo* con la prescindencia del conflicto central. A partir de estampas documentales, no se cae en la exaltación nacionalista del mundo campesino, sino que su atención se centra en los aspectos netamente formales que constituyen una representación de comunidad.

Siguiendo a Ossandón y Santa Cruz (2005), el retrato de lo popular chileno que despliega Pérez Clavero se situaría como parte de una “sucesión de procesos modernizadores” (p. 18). Las rupturas culturales que comenzarán a evidenciarse posteriormente en el nuevo cine chileno, ya sea con los documentales de Sergio Bravo o en largometrajes como *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), instalarán una mirada abiertamente sofisticada en la representación de este mundo campesino, por lo que la obra de Pérez Clavero representa un caso excepcional, tanto por ser de los escasos cineastas de extracción popular que establece sus propios mecanismos de representación desde el interior de la propia comunidad, como por la marginación a la que ha sido objeto, posiblemente producto de dicha condición.

Respecto a esto, se puede concluir que la omisión de Juan Pérez Clavero en las investigaciones sobre cine chileno de los años sesenta obedece a que el concepto del nuevo cine chileno se ha canonizado a tal punto que ha cerrado la discusión a determinadas fuentes documentales como el cine de largometraje de ficción, el documental político, la prensa y la memoria de esos realizadores. A cambio, cierto gusto popular surgido desde las clases trabajadoras y plasmado en el cine *amateur* no parece aún haber sido contemplado como fuente de estudio.

Por tanto, un acercamiento a una película como *Cantarito de greda de Peñaflo*, a casi cincuenta años de su realización, ilustra cómo el cine aficionado puede replantear la noción de lo popular y lo social en el cine de los años sesenta, marcado por estos conceptos. De paso, son manifestaciones

que se adelantan a un *neorrealismo criollo* que, por ejemplo, es capaz de vincular la infancia con una condición de clase, tal como en la presentación de *Cantarito de greda de Peñaflo*, lo que posteriormente abordarán cineastas ilustrados como Helvio Soto en *Yo tenía un camarada* (1964), Miguel Littín en *Por la tierra ajena* (1965), Patricio Kaulen en *Largo Viaje* (1967) y Aldo Francia en *Valparaíso, mi amor* (1969).

A partir de esta puesta en tensión, ¿es posible que el cine aficionado aporte a resolver el sentido de un cine popular? Pérez Clavero es también sensible a los mismos temas de la generación del nuevo cine chileno, pero crea sus obras de manera independiente a la industria y, aunque posiblemente sin estilizaciones ni la pretensión de alcanzar el estreno en una sala de cine, propone su adscripción a las narrativas *amateur* prescindiendo de los espacios ilustrados para, a cambio, continuar en su aldea filmando y proyectando películas por mero placer, en coherencia con el sentido del término *amateur*.

Referencias

- 2º festival de cine aficionado. (1971, diciembre). *Noticias Bata*, 15, p. 38.
- Balra, L. (21 de febrero de 1964). Viña del Mar reveló semillero de cineastas. *Ecran*, 1726, p. 15.
- Bravo, S. (2019). *Reiterando afanes*. Viña del Mar, Chile: Centro de Cine Experimental.
- Burucúa, J., & Kriger, C. (2014). Fuentes audiovisuales en el marco de los estudios de las ciencias sociales: usos, dilemas, debates, *AdVersus*, 11, 124-132.
- Bustos Valdivia, H. (1997). *El valle de las siete puertas*. Santiago, Chile: Taller Laboral Cultural Cantarito de Greda.
- Cavallo, A., & Díaz, C. (2007). *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago, Chile: Uqbar editores.
- Corro, P., Larraín, C., Alberdi, M., Van Diest, C. (2007). *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cortínez, V., & Engelbert, M. (2014). *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Cuevas, E. (2018). Microhistoria y cine documental. *Historia Social*, 91, 69-83.

- Cuevas, E. (Comp.). (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, España: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Del Amo, A. (2006). *Clasificar para preservar*. México D. F., México: Conaculta Cineteca Nacional de México.
- Ehrmann, H. (20 de febrero de 1963). El festival de los aficionados. *Ercilla*, p. 28.
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en la relación historia-cine. *Film-historia*, 1(1), 3-12.
- Francia, A. (2002). *Nuevo cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Viña del Mar, Chile: Editorial Universidad de Valparaíso.
- García, L. (2007). Sobre el cine aficionado, entre sumisión e insurrección. En J. Ruiz Rojo (Coord.), *En torno al Cine Aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores* (pp. 15-32). Diputación Provincial de Guadalajara/CEFIHGU.
- González Vera, J. (1982). *Alhué*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Andrés Bello.
- González, J. (1995). Vertientes de la música popular chilena. En A. Godoy / J. P. González, *Música popular chilena 20 años 1970-1990* (pp. 11-58). Santiago de Chile, Chile: Ministerio de Educación.
- Instituto de la Comunicación e Imagen. (2013). *Cuenta pública 2010-2013*. Recuperado de <http://web.uchile.cl/archivos/icei/Informes/2010-2013CuentaPublica/files/assets/basic-html/index.html#4>
- Lago, T. (1997). *Arte popular chileno*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria.
- Levi, G. (2019). *Microhistorias*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.
- López Navarro, J. (1997). *Películas chilenas*. Santiago de Chile, Chile: Pantalla Grande.
- Mouesca, J., & Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno*. Santiago de Chile, Chile: LOM.
- Navarro, S. (2019). *La idea de pueblo en la encrucijada del cine latinoamericano en los años 60-70*. Santiago de Chile, Chile: Ril Editores.
- Orell, M. (2006). *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso, Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Ossandón, C., & Santa Cruz, E. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago de Chile, Chile: LOM.
- Pérez Cartes, J. (13 de enero de 1961). 16mm. *Ecran*, 1564, p. 22.
- Pérez Cartes, J. (2 de mayo de 1961). 16mm. *Ecran*, 1579, p. 11.
- Pérez Cartes, J. (5 de mayo de 1961). 16mm. *Ecran*, 1580, p. 11.
- Pérez Cartes, J. (30 de noviembre de 1962). 16mm. *Ecran*, 1662, p. 19.
- Pérez Cartes, J. (22 de febrero de 1963). 16mm. *Ecran*, 1674, p. 19.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Robles, X. (2007). Rescate patrimonial cinematográfico. *Conservación y legislación. Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, 11, 9-21.
- Rosenstone, R. (2005). La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Istor*, 20, 91-108.
- Sanjinés, J. (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D. F., México: Siglo XXI.
- Spotorno, R. (1999). *Littín, el viajero de las estaciones*. Huelva, España: Ed. XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Vega, A. (2006). *Itinerario del cine documental chileno*. Santiago de Chile, Chile: Centro Eac-Universidad Alberto Hurtado.

Filmes

- Bravo, S. (director). (1957). *Mimbre* [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental
- Bravo, S. (director). (1962). *Láminas de Almahue* [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile
- Flores, C. (director). (1969). *Nütuyin Mapu* [Documental]. Chile: Cinematográfica Tercer Mundo
- Francia, A. (director). (1961). *Lluvia en el barrio latino* [Documental]. Chile.
- Francia, A. (director). (1969). *Valparaíso, mi amor* [Película]. Chile: Cine Nuevo de Viña del Mar
- Gleyzer, R. (director). (1964). *La tierra quemada* [Documental]. Argentina.
- Littín, M. (director). (1969). *El chacal de Nahueltoro* [Película]. Chile: Centro de Cine Experimental de Universidad de Chile, Cinematográfica Tercer Mondo.
- Pérez Clavero, J. (director). (1962). *Cantarito de greda de Peñaflores* [Documental]. Chile.
- Rocha, G. (director). (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol* [Película]. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.
- Ruiz, R. (director). (1970). *La expropiación* [Película]. Chile.
- Sanjinés, J. (director). (1966). *Ukamau* [Película]. Bolivia: Instituto Cinematográfico Boliviano.

Contribución autoral

- a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito. L. H. C. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.