

# Una poética de la luz, el sonido y el lugar en el documental *Mimbre* de Sergio Bravo con música de Violeta Parra



Mauricio Valdebenito Cifuentes

Departamento de Música. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile.

Recibido: 11 de mayo de 2021. Aceptado: 24 de octubre de 2021.

## RESUMEN

En 1957 el joven cineasta chileno Sergio Bravo realizó un corto documental sobre el artesano Alfredo Manzano, conocido como “Manzanito”, titulado *Mimbre*. Para su realización contó con la participación de Violeta Parra quien compuso e interpretó la música a partir de las imágenes registradas y editadas por Bravo. En este trabajo propongo un análisis de *Mimbre* a partir de la exploración de lo que considero son sus elementos basales: luz, sonido y lugar. A través de *Mimbre*, estos elementos marcan un punto de inflexión en la historia del cine chileno y sirven para una realización en la que, en un íntimo y doméstico espacio –el taller del artesano–, interactúan presencias humanas y no humanas, seres vivos y sus representaciones, que al igual que en las creaciones de “Manzanito”, tejen una poética del espacio y del lugar. En la elocuente dignidad del mundo popular chileno en el Santiago de mediados del siglo XX, *Mimbre* propone una experiencia visual y aural sobre el vivir creativo y cotidiano de “Manzanito” en su habitar.

**PALABRAS CLAVE:** LUZ. SONIDO. CINE. MÚSICA. LUGAR.

## A poetic of the light, sound, and place in the documentary *Mimbre* by Sergio Bravo with music of Violeta Parra

### ABSTRACT

In 1957 the young Chilean filmmaker Sergio Bravo realized a brief documentary titled *Mimbre* about the Chilean artisan Alfredo Manzano, well known as “Manzanito”. In addition, Bravo counted with the music composed by Violeta Parra who played it based on the images recorded and edited by Bravo. In this essay I propose an analysis of *Mimbre* exploring what I consider its most relevant elements: light, sound, and place. Through *Mimbre* these elements mark an inflection point in the history of Chilean cinema and serve for a realization in which, and also operate for a work in which in an intimate and domestic space –the artisan’s workshop–, humans and non-humans’ presences, living beings and its representations interact, that, as in the creations of

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

“Manzanito”, weave a poetic of space and place. In the eloquent dignity of the Chilean popular world in Santiago of the mid-twentieth century, Mimbres supposes a visual and an aural experience about the creative and daily life of “Manzanito” in his inhabitation.

**KEYWORDS:** LIGHT. SOUND. MUSIC. FILM. PLACE.

**PALAVRAS-CHAVE:** LUZ. SOM. CINEMA. MÚSICA. LUGAR.

## Motivaciones

En el año 2017 se conmemoraron en Chile los cincuenta años de la muerte de Violeta Parra y los cien años de su nacimiento. Su suicidio, en un caluroso mes de febrero de 1967 en Santiago contrasta con los aires de primavera que señalan su nacimiento en la región de Ñuble, al sur del país, en octubre de 1907. Los diferentes eventos desarrollados para esta conmemoración hicieron posible que fuera invitado a un coloquio internacional dedicado a su obra, a realizarse a fines de agosto de ese año en Santiago. En los preparativos, la comisión organizadora me pidió interpretar la composición El Gavilán que Parra compusiera para voz femenina y guitarra, y cuya transcripción publiqué en el año 2001 (Valdebenito, 2001). Sin embargo, propuse algo que pensé sería más interesante: volver sobre su música para cine que, aunque reducida, incluye, en mi opinión, una de las apuestas más logradas y menos estudiadas en lo que respecta a su música instrumental, aquella música creada e interpretada por la propia Violeta para el documental Mimbres del realizador chileno Sergio Bravo en 1957. Aceptada mi propuesta, el 30 de agosto en el Centro Cultural Gabriela Mistral en Santiago interpreté la música de Violeta Parra junto con la proyección del documental.

Como caso de estudio, y a partir de la información disponible, entendí que un abordaje integral de todo cuanto está implicado en Mimbres no es reducible a un estudio solamente musical. Se trata de un desafío cuya complejidad está dada por el modo en que quedan tejidos los saberes del realizador, la compositora –que es también la intérprete de la música–, el propio artesano, su casa-taller, su familia, su entorno, su creación; junto a mi personal proceso al reconstruir y revivir esta música. Es decir, era necesario dar con un marco lo suficientemente amplio y sugerente para el despliegue y desarrollo de nuevas ideas y relaciones que, como en este caso, hacen indivisible la voz del intérprete y del investigador. La geografía cultural sirve a este propósito. Por otra parte, Mimbres sirve como estudio de caso para poner en relación algunas de las ideas que me ocupan desde hace algunos años, provenientes de la llamada ecomusicología. Finalmente, y con relación a la música del documental, es necesario señalar las correspondencias que caracterizan a los hallazgos de una música experimental en Violeta Parra, presentes también en Mimbres y en otras composiciones para guitarra (por ejemplo, Anticuecas, Temas Libres), junto a referencias explícitas de otras piezas suyas en el documental (Parra, 1993).

## Mimbres desde la geografía cultural

Entiendo por geografía cultural a un modo de pensamiento y campo de investigación que aborda problemas sobre la distribución de seres y cosas, modos de vida, sistemas de significado, asuntos prácticos y cuestiones de poder. Su dimensión social se expresa en el estudio relacional entre seres humanos, el mundo material, así como en la relación

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

de cultura y naturaleza (Sibley et al., 2005:7-8; Anderson et al., 2003:2). Adicionalmente, la geografía cultural atiende al estudio de una variedad de prácticas que enlazan personas, lugares, vida y paisaje (Anderson et al., 2003:4). De esta forma, *Mimbre* es abordado aquí como una pieza de cine documental que construye un relato audiovisual a partir del registro y montaje de imágenes en movimiento, capturadas durante el trabajo de creación en la vida del artesano chileno Alfredo Manzano “Manzanito” en su casa-taller, ubicada en un barrio del sector poniente de Santiago de Chile en el año de 1957.

La geografía cultural sirve en este trabajo para dar cuenta de las relaciones que operan en la expresividad de las imágenes y de la música en una experiencia del lugar, desde donde se elaboran algunas conjeturas que buscan explicar los criterios del realizador y la compositora en el registro y edición del documental. Además, se propone una discusión de los conceptos de espacio y lugar, y el modo en que su configuración ayuda a comprender el proceso creativo de “Manzanito”. Un proceso caracterizado por el conocimiento, relación y dominio virtuoso de una fibra, su imaginación, su configuración del mundo, pero también por el lugar de quién lo registra y las decisiones que terminan por dar forma al documental.

Por tratarse de una película en blanco y negro y sin diálogos, la música ocupa un lugar clave. Por una parte, la relación música y geografía es atendida aquí como un sistema de sentido que estructura el relato contenido en las imágenes. Por otra parte, la música, por sí misma, constituye una interpretación del mundo popular que la película muestra. Así, y en coherencia con lo señalado en la introducción del libro *Geografías Culturais da Música* se trata de:

(...) una topografía de los sentidos, de escuchar la topología de los sistemas de significados culturales (...). Todas las vibraciones de cada paisaje sonoro, todo el equilibrio, desde la imagen al sonido, están regulados por este sistema, predisponiendo al individuo a la posibilidad de cruzar conceptos abstractos de diferentes sensores. (...) Unas veces estructurando, otras fracturando la mecánica del mundo, el tejido complejo que une imágenes y sonidos, se relaciona a la capacidad de interiorizar la experiencia de forma reflexiva, pero también a una construcción conceptual que se realiza a través del ejercicio de la relación (Azevedo, Furlanetto y Duarte, 2018:5).

Desde una perspectiva geográfica *Mimbre* trata de un documental experiencial. Es más que las “impresiones visuales” que “sacuden al visitante” que ingresa al taller del artesano. Particularmente, lo considero como el registro y testimonio de un lugar y de las experiencias de vida de un creador y su entorno íntimo. Es la expresión desinteresada de alguien que opera en la materialidad de la fibra en estrecha relación con aquello que lo rodea. Por tanto, *Mimbre* es una pieza audiovisual que, en su brevedad, condensa una densidad de experiencias múltiples, aquellas que la cámara registra de seres vivos; en sentido estricto y en sentido metafórico. Porque, al final, en sus breves minutos de duración todo es expresividad.

Repensar la relación entre música, cultura y naturaleza encuentra en *Mimbre* una oportunidad para considerar cuestiones de orden funcional, procedimental y de sinestesia. Funcional, por cuanto el registro visual, el material musical y su posterior montaje adquieren un rol clave en relación con las imágenes. Pero también porque

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFENTES

son funcionales muchas –no todas– las creaciones del propio “Manzanito” (Chávez, 1961:20-21). Procedimental, en atención al proceso de composición e interpretación musical de la misma Violeta Parra, asunto no menor si pensamos en que aquí la música se sostiene a partir de una noción territorializada del diapasón de la guitarra (volveré a este asunto más adelante). Además, porque el documental indaga en el saber hacer del artesano. Finalmente, sinestésica porque ciertas acciones tanto del propio “Manzanito” como de sus creaciones y del comportamiento de las fibras, pero también en ciertas actitudes de las otras personas registradas por la cámara, encuentran relaciones sensoriales, afectivas y evocadoras con lo musical en estrecha relación con las imágenes.

### **Mimbre desde la ecomusicología**

Entiendo por ecomusicología a un campo de estudios que, según lo señala Allen (2013), consiste en “el estudio de la música, cultura y naturaleza en toda su complejidad. La ecomusicología considera la música y el sonido en su dimensión textual y performativa relacionada a la ecología y al medioambiente”. Por su parte, Titon contextualiza esta definición puntualizando que ecomusicología es “el estudio de la música, cultura, sonido y naturaleza en un periodo de crisis medioambiental” (Titon, 2013:9). Por lo tanto, en este trabajo considero al documental *Mimbre* como muestra de un ecosistema en el que interactúan diversos organismos vivos y no vivos, cuya presencia queda registrada a partir de un trabajo estético audiovisual que sirve, además, a una lectura de tipo etnográfica, capturando detalles del modo de vida y trabajo de un artesano en mimbre.

Dos cuestiones resultan claves en el documental. La primera, la constatación de una espacialidad donde, en un contexto doméstico, coexisten diferentes seres vivos, humanos y no humanos. También se corresponde con una copresencia en virtud del sentido que adquieren las creaciones zoomorfas de “Manzanito”, cuyo lugar de existencia en el patio-taller se caracteriza por una relación armoniosa expresada en las imágenes y traducida por la música. La segunda, es la relación de “Manzanito” y el mimbre. Cuestión que remite a un contexto antropocéntrico marcado por el dominio del hombre sobre la naturaleza, pero que en *Mimbre* se revela como una relación de equilibrio caracterizada por una economía de medios. Todo en el documental se centra en el dominio manual del artesano con su materia, incluso las referencias a herramientas tecnológicas son mínimas. De esta forma, las manos del artesano en su hacer son el foco de los diferentes cuadros, que son también el testimonio del despliegue del saber sobre la fibra preparada.

Lo anterior, se corresponde además con dos de los conceptos clave de la ecología en el siglo XX: la ecología de la conservación y el ecosistema. En el primero, constatamos la relación de memoria e identidad a partir de la preservación de prácticas creativas como la artesanía. En el segundo, cito la definición de ecosistema de Arthur Tansley, en cuanto ecosistema como un espacio que considera no solo “el organismo complejo, sino además todo el complejo de factores físicos que forman lo que llamamos el ambiente del bioma – los factores del hábitat en su sentido más amplio [y que van] desde el universo como un todo hasta el átomo” (Tansley, 1935:299).

Por lo tanto, considero que *Mimbre* sirve hoy como caso de análisis en el que caben no solo cuestiones de orden artístico, sino también asuntos de orden social, geográfico y medioambiental que dan cuenta de una singularidad que hace posible la formulación

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFENTES

de interpretaciones diversas sobre el arte popular, el cine y la música chilena, pero fundamentalmente, sobre el lugar, el espacio y la relación con el medioambiente.

## El documental

Con poco más de diez minutos de duración, en blanco y negro, sin diálogos y con música, *Mimbre* comienza con la presentación, a modo de una introducción, en silencio y sobre fondo negro de los créditos. En seguida, sobre el mismo fondo negro, un breve texto escrito en dos imágenes señala lo siguiente: “En la Quinta Normal, calle Abtao 275, vive Alfredo Manzano, ‘Manzanito’ hijo de pescadores y virtuoso en el arte de tejer MIMBRE.” Y seguidamente añade: “En este documental solo queremos dar a conocer las impresiones visuales que sacuden al visitante que llega a su taller”.

Una dirección que aún existe, aunque hoy como parte de la comuna Estación Central en Santiago de Chile, nos señala un domicilio: Abtao<sup>1</sup> 275. Se trata del taller de un creador. Un virtuoso tejedor de fibras de mimbre. El nombre *Mimbre*, por su parte, señala las ramas de un árbol clasificado como *Salix viminalis*, comúnmente conocido como una de las variedades del sauce. Sus ramas largas y flexibles son aptas para el torcido y, por lo tanto, como fibras para tejer. Fibras que, humedecidas en agua, son útiles en cestería y en la elaboración de diversos objetos y aplicaciones, permitiendo una infinidad de formas y tamaños.

Alfredo Manzano, conocido como “Manzanito”, es presentado como un virtuoso tejedor de mimbre. Sus creaciones –algunas de ellas de dimensiones monumentales– están asociadas a un edificio singular en Santiago. Se trata de enormes peces de mimbre que fueron dispuestos colgando desde el cielo de una de las salas del edificio conocido como UNCTAD<sup>2</sup> III, construido en 1972, durante el gobierno de la Unidad Popular, con ocasión de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo. Con el golpe de estado en 1973, el edificio cambió de nombre a Diego Portales y fue la sede de la dictadura militar y otras reparticiones públicas mientras duró la restauración del palacio La Moneda, como consecuencia del bombardeo que terminó con la vida y el gobierno democrático de Salvador Allende. En el año 2010 fue transformado en el Centro Cultural Gabriela Mistral. Como centro cultural hoy exhibe algunas réplicas de las creaciones originales de “Manzanito” que antes lo habitaron.

<sup>1</sup> Abtao es el nombre de una isla en el sur de Chile que forma parte del archipiélago de Calbuco en el golfo de Ancud.

<sup>2</sup> United Nations Conference on Trade and Development.

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFENTES



*Figura 1. Casino de la UNCTAD III. Los enormes peces de mimbre que vuelan desde el cielo son obra de "Manzanito". Recuperado de: Pedro Encina (2012). Cuenta de Flickr: <https://www.flickr.com/photos/stgonostalgico/18203185910/in/photostream/>*

Tres son, a mi juicio, las partes que articulan el documental; introducción, proceso creativo, y el taller del artesano. Las dos últimas contienen las imágenes-movimiento capturadas por Bravo y musicalizadas por Violeta Parra. En cada una de estas partes encontramos subdivisiones menores señaladas por una sintaxis de las imágenes y su correlato sonoro-musical. Basta señalar aquí que, en concordancia con lo planteado por Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic, Mimbres forma parte del llamado Nuevo Cine Chileno, y constituyó “un verdadero hito en la historia cultural chilena del siglo XX. Era probablemente lo más lejos que en el país se había llegado en el campo documental de autor o experimental, o incluso en el cine experimental en general” (Guerrero y Vuskovic, 2018:33).

A continuación, expondré un relato diacrónico del documental que sirvió de guía a mi personal lectura e interpretación de su música. Además, desarrollaré algunas ideas sobre las dos últimas secciones antes señaladas: proceso creativo y el taller del artesano.

### *Proceso creativo*

El documental comienza con una toma a relativa distancia que muestra a “Manzanito” mientras prepara las fibras de mimbre. Este comienzo y su acción encuentran una relación directa con los deslizamientos de un acorde en la guitarra que dan inicio a la música. Las varillas de mimbre son tratadas a partir de movimientos y procedimientos precisos que las transforman en fibras más dóciles. La perspectiva desde donde la cámara captura estos movimientos es coherente con los traslados de un acorde en una posición fija en la guitarra con una armonía extraña –a medio camino entre la disonancia y lo tonal-modal–, anunciando desde un comienzo y de forma categórica el lugar de la música y su íntima relación con la imagen. En seguida, la cámara fija se detiene en la fibra de mimbre que anticipa la abstracción que resulta del juego de luz y movimiento, y cuya música presenta los primeros arpeggios de similar signo junto a los desplazamientos. Luego, la cámara vuelve sobre el primer encuadre para gradualmente

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

enfocarse en la fibra preparada que, apilada en un rincón y desperdigada en el suelo, sirve a un perro que sobre ella distendidamente reposa.

En el segundo momento de esta parte la cámara se ubica de frente al artesano quien ahora, detrás de las fibras, comienza a tejer. Todo este momento tiene como protagonista a las varillas de mimbre que, como consecuencia del tejido, presentan movimientos rápidos e imprevistos, mientras detrás el rostro de “Manzanito”, de frente y perfil y absorto en su faena, apenas se deja ver. Aquí, la música ha presentado un modelo de arpeggio que recrea también en la guitarra el tejido que la imagen representa. A partir de aquí, será el acto de tejer y dar forma al mimbre, a partir de las manos del artesano, lo que finalice esta sección que, progresivamente, va descubriendo la forma de lo que teje. La porfía de las varillas y el trenzado de las fibras quedan musicalizadas por armonías que, en arpeggio, van uniendo puntos bien precisos del diapason de la guitarra. Ni en esta sección ni en todo el documental “Manzanito” mirará de frente a la cámara. El hombre hablará con su trabajo.



Figura 2. “Manzanito” en pleno proceso creativo. Fuente: fragmento del documental *Mimbre* (Bravo, 1957).

Toda esta sección que he denominado el proceso creativo supone un tipo de puntuación en la película que establece ciertas pausas mínimas. El proceso creativo se encamina a su fin con la proyección de la sombra de lo que se intuye es una pieza de mimbre al fin terminada. La pieza, reflejada en un muro de adobe, da paso inmediatamente a la imagen de un hermoso pájaro de mimbre que, suspendido en el aire, se presenta majestuoso en su vuelo imaginario, libre y sin música. Continúa inmediatamente una especie de coda de esta sección, caracterizada por la captura rápida de un joven gato negro y el recuento de trabajos ya terminados; otros pájaros y peces de mimbre captados total y parcialmente por la cámara tienen como marco la primera cita musical. Se trata de la primera parte de la pieza para guitarra titulada “Tres palabras”, que corresponde a la versión instrumental de la canción “El pueblo” de Violeta Parra con texto de Pablo

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

Neruda ([1950] 1980), del poema del mismo nombre incluido en el capítulo XI Las Flores de Punitaqui de su Canto General. La sección termina con la reiteración de la imagen del pájaro de mimbre finalizado que ahora, resplandeciente, vuelve a ser captado por la cámara sobre el fondo de un muro de ladrillo.

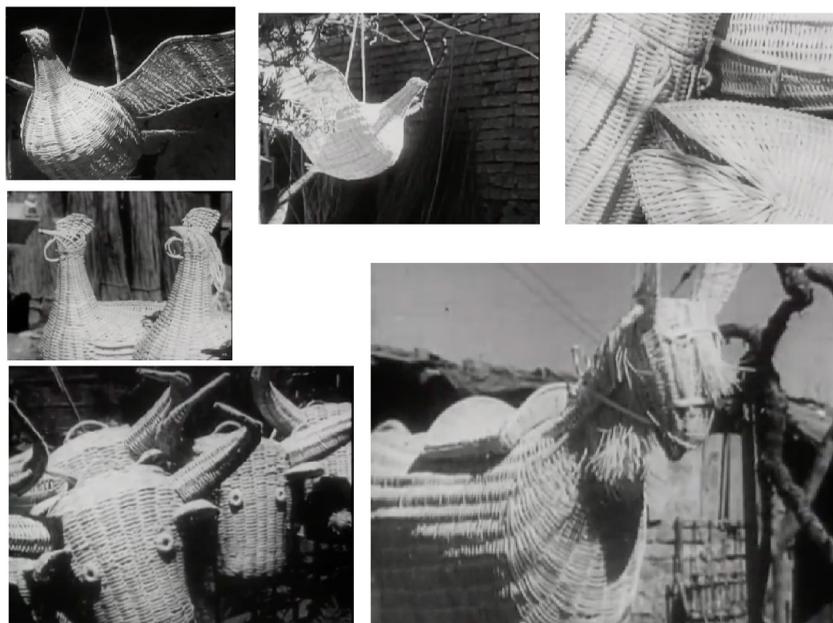


Figura 3. Diferentes seres vivos de mimbre creados por "Manzanito". Fuente: fragmentos del documental *Mimbre* (Bravo, 1957).

### *El taller del artesano y su entorno*

La tercera y última parte del documental comienza con la imagen del suelo y las extremidades de "Manzanito". Las sandalias del artesano y su vestuario remiten a un contexto rural del que su patio y taller son tributarios. Como señalan Guerrero y Vuskovic se trataría de "un conflicto no resuelto en el arte popular chileno. Tal vez en el saber y la habilidad de 'Manzanito', en la casa y el barrio donde vive, aparecen tensiones históricas y sociales propias del masivo traslado de habitantes del campo y la ciudad, tan característico de la primera mitad del siglo XX" (Guerrero y Vuskovic, 2018:51). Un conflicto del que la propia Violeta Parra es ejemplo vivo y directo. La música de esta sección plantea una apertura que supera lo que Guerrero y Vuskovic caracterizan como "simple exotismo o dato folclórico" (2018:51), proponiendo, en cambio, una música que, heredera de prácticas tradicionales, transita por zonas de insospechada abstracción.

El comienzo de esta sección es, de algún modo, un resumen de la anterior. "Manzanito" teje, las imágenes dan cuenta de su hacer y saber, muestran también el trabajo terminado y la secuencia pareciera distraerse con el pequeño gato negro que ahora también juega con las fibras de mimbre. Las imágenes del gato negro que ahora mira de frente a la cámara anticipan el súbito quiebre señalado por la música –antes que la imagen en movimiento– en el minuto 5:55. El repertorio de imágenes incluye el juego espontáneo de las ramas, las manos del artesano sobre las fibras, la mirada expectante de una niña –probablemente su hija–, y el punto de mayor abstracción y densidad musical que comienza en el minuto 6:16. Se trata de un breve momento en que las imágenes traducen

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFENTES

juegos inusitados de luz y movimiento. La música, por su parte, propone un complejo rítmico-armónico-melódico disonante que, en su creciente aceleración, constituye un momento excepcional en toda la creación musical para guitarra de Violeta Parra.

Este momento único homologa imágenes del tejido del mimbre con aquellas que, inmediatamente, se fijan en la araña mientras va tejiendo su red. Similitud de líneas, formas y movimientos enlazan el acto de tejer como acción y evento que trasciende lo humano. Por un breve instante, señalado también por la música, hombre y araña quedan unidos por la acción vital de la creación. El tejido es un contexto.

Luego de este momento singular y tras una breve pausa, Mimbres se despliega en una aceleración continua en la que el ecosistema del taller del artesano da paso al mundo animal con las creaciones de mimbre. La misma música que abre esta última sección sirve ahora de marco para una danza de animales de mimbre; animales que viven en el movimiento de la cámara y de las manos que lo animan: caballos, gallinas dispuestas en simétrico orden, toros de mirada curiosa y asustada se empujan ante la cámara con sus cuernos estilizados. Una pausa nos revela que la danza de los animales fue provocada por la acción de un niño que ahora se deja ver entre la luz y las sombras. El niño sonrío y en su risa luminosa se aquieta también la música que antes avivó la danza.



Figura 4. Ejemplos de diferentes seres vivos que aparecen en el documental como parte del hábitat donde se realiza el trabajo del artesano. Fuente: Fragmento del documental *Mimbres* (Bravo, 1957).

Comienza la parte final de la última sección. La cámara, que antes bajó hasta el suelo, ahora asciende enfocando un muro de adobe y se detiene en la señal que informa la dirección del taller. El domicilio sirve ahora como prelude para que la cámara capture un momento en la vida familiar del artesano. Una mujer que debe ser su esposa conversa con una anciana que ha venido a visitarla. La anciana lleva un canasto también de mimbre –seguramente hecho por “Manzanito”–, quién absorto sigue en su labor. Todo ocurre en el patio, que es también el taller. La música presenta la segunda cita de otra

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

composición de Violeta Parra; se trata de su pieza para guitarra titulada “El pingüino”. Su carácter sereno y contemplativo dialoga con la imagen que capta la despedida de la anciana, quien sale al mundo exterior por una puerta de madera dejando a la mujer en serena reflexión. Sentada en una silla de mimbre junto al perro que también descansa, la cámara muestra de nuevo al niño que mira a lo lejos desde un entramado de madera. Todo consigue apaciguarse, aunque por última vez irrumpa una energía y ritmo vital en la imagen y la música, enfocando a “Manzanito” que a distancia trabaja.

El documental concluye con las imágenes del artesano entre las fibras que ahora el agua ayuda a moldear. Su rostro permite ver cómo con su boca, cual pájaro laborioso, sostiene las ramas que luego dispone en el tejido. La imagen se llena de esta presencia vegetal y, subiendo por un árbol, se diluye en la gradualidad de la luz y el movimiento de sus hojas. El artesano no ha mirado nunca a la cámara.

## Sergio Bravo y Violeta Parra

Según informan los autores del libro *La Música del Nuevo Cine Chileno* el registro de las imágenes de “Manzanito” en su taller se realizó entre los meses de mayo y agosto de 1957 (Guerrero y Vuskovic, 2018:37-38). Una vez terminado el proceso de montaje y sin recursos financieros para continuar con la posproducción, Bravo decide recurrir a Violeta Parra para musicalizar la película, no sin antes considerar la opción de utilizar una música de Johann Sebastian Bach. Tanto Bravo como Parra hacen parte de “un círculo de artistas e intelectuales de izquierda” que se reunían en casa de la pintora y grabadora Delia Del Carril “La Hormiguita” (Guerrero y Vuskovic, 2018:42-43). Por su parte, Violeta Parra ha contado también con la colaboración de Bravo como fotógrafo en su trabajo de recopilación de cantos y versos de la tradición campesina, y cuyo resultado está plasmado en su libro póstumo *Cantos Folkloricos Chilenos* (Parra, 1979).

Un joven Sergio Bravo, estudiante de arquitectura de la Universidad de Chile, ha asimilado las ideas de su profesor Tibor Weiner,<sup>3</sup> cuya formación recibida en la Bauhaus significó un aporte considerable en la enseñanza de la arquitectura en Chile. Su apuesta renovadora se caracterizaba no solo por un análisis espacial, formal, estético y funcional del contexto, sino que además incorporaba un acercamiento a recursos provenientes de las ciencias sociales, como la encuesta y la etnografía (Talesnik, 2006; Salinas y Stange, 2008:60; Guerrero y Vuskovic, 2018:41-42).

Por su parte, en 1957 Violeta Parra es ya una figura importante en el medio artístico chileno. De regreso luego de su primer viaje a Europa que se prolongó por casi tres años, y en un periodo de fecundidad extraordinario, ese mismo año publica su disco *Composiciones para Guitarra* que incluye “Tres palabras”, una de las piezas citadas en el documental. Su búsqueda musical no se agota en la recreación y recopilación de cantos tradicionales. También ha significado la reelaboración de procedimientos de la tradición con la experimentación de nuevas y audaces sonoridades, de las que Mimbres es igualmente depositario. En resumen, Violeta Parra ha concebido el diapason de la guitarra como un territorio que debe ser recorrido. Con aguda inteligencia y sensibilidad ha dado con un sistema de composición en base a una acción práctica, no especulativa, que le

3 Tibor Weiner, Budapest 1906-1965.

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

permite una gestión razonada de este territorio, y cuya traducción es el desplazamiento transversal o longitudinal de complejos modelos rítmico-armónicos. Las cuerdas, por su parte, son pulsadas por los dedos de su mano derecha en coherencia a las posiciones casi siempre fijas y en desplazamiento de los dedos de su mano izquierda; por tanto, pueden homologarse el arpeggio y su articulación con el acto del tejido.

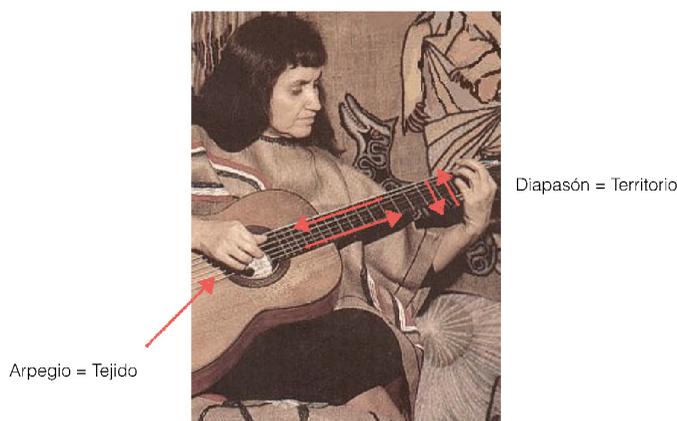


Figura 5. Violeta Parra con guitarra. Esquema de la guitarra como lugar. Portada del disco *Chants et Rythmes du Chili*. Violeta Parra, Los Calchakis, Isabel et Angel Parra. Fuente: fotografía de Claude Morel. Disponible en: <https://www.cancioneros.com/nd/1748/0/chants-et-rythmes-du-chili-violeta-parra-isabel-y-angel-parra-los-calchakis>

A partir de estos procedimientos compositivos, Parra logró sintetizar de un modo práctico universos musicales en que confluyen posibilidades idiomáticas de la guitarra presentes en la cultura musical campesina, y su irreductible curiosidad por ir más allá de los cánones establecidos, aquellos instaurados por el folklore mediatizado y también por la lógica de la recopilación de música tradicional. A partir de estos hallazgos, de los que son muestra evidente la música para Mimbres y toda su creación experimental, la guitarra en Violeta Parra se convierte en la guitarra de Violeta Parra, por cuanto ella nos propone, de un modo directo y sin lógicas especulativas, una renovación del instrumento mismo. Una cuestión que a veces resulta difícil de comprender cuando se examina desde una perspectiva académica. En un sentido literal, se trata de entender la guitarra como un lugar.

## Una poética de luz, sonido y movimiento

La síntesis de luz, sonido y movimiento alcanzada en Mimbres refiere también a los planteamientos del antropólogo Tim Ingold, en su primera objeción al concepto de paisaje sonoro (soundscape), cuando señala que:

[El] entorno que experimentamos, conocemos y en el que nos movemos no se divide según las vías sensoriales por las que entramos en él. El mundo que percibimos es el mismo mundo, cualquiera sea el camino que tomemos, y al percibirlo, cada uno de nosotros actúa como un centro indivisible de movimiento y conciencia. (Ingold, 2011:136).

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

Por lo tanto, su precaución consiste en advertir sobre los riesgos de confundir el oído con los estudios auditivos y los ojos con lo visual. Se trata, como señala Ingold (2011:136), de evitar caer en la trampa de que “el poder de la vista es inherente a las imágenes, (y) de suponer que el poder de oír es inherente a las grabaciones”. Es, por cierto, con la luz, y no con la visión, que el sonido debe ser comparado (Ingold, 2011). De esa forma, el juego de luz, sonido y movimiento en el que transcurre el proceso creativo del artesano Alfredo Manzano es resultado, en un sentido bidimensional, de un ecosistema situado en un lugar urbano y también rural. En su espacio se despliega la relación del artesano y su materia, pero también su entorno vital poblado por otras vidas humanas y no humanas, donde el realizador y la compositora e intérprete han desplegado un encadenamiento de imágenes en movimiento y música que tributan a un trabajo de luz y sonido.

Del mismo modo en que, como señala Ingold, el sonido constituye un fenómeno de la experiencia, y, por lo tanto, un modo de habitar el mundo (Ingold, 2011), la experiencia, en palabras de Yi-Fu Tuan ([1977] 2001:8), “es un término que abarca todos los modos a través de los cuales una persona conoce y construye una realidad”. Estos modos, señala Tuan, “van desde los sentidos más directos y pasivos del olfato, el gusto y el tacto, hasta la percepción visual activa y el modo indirecto de simbolización” ([1977] 2001:8). Por lo tanto, Mimbres se revela tanto como un estudio sobre la luz, el sonido y movimiento como un registro social en clave de vanguardia estética sobre el arte popular en la persona de un virtuoso creador. Pero, además, como un ensayo sobre la experiencia, que en su despliegue documental da cuenta del proceso creador y el ecosistema en que ocurre, del proceso de registro, selección y montaje de las imágenes y la música que con posterioridad se añade y edita.

El concepto audiotopia propuesto por Josh Kun en su libro *Audiotopia. music, race, and America* (2005) deriva de heterotopía formulado por Michel Foucault. Mientras este último se ubica en oposición a utopía, y como tal, vuelve realizable aquello que la utopía solo puede proyectar en un futuro que no llega, la heterotopía señala una posibilidad, una yuxtaposición en un mismo sitio de posibilidades que son en sí mismas incompatibles. Para Kun, la música es “una práctica espacial que evoca, trasciende y organiza lugares a lo largo de trayectorias espaciales” (Kun, 2005:21). En ella, la audiotopia propone una convergencia desde donde articular sonido, espacio e identidad, y “ofrece al oyente nuevos mapas para re-imaginar el mundo social presente” (Kun, 2005:22). Sin embargo, señala Kun (2005:22), “(...) pensar en la música en términos de su potencial para las audiotopias no implica el espacio como un paisaje fijo, estático, sin cambios. Los espacios de la música pueden producir mapas, pero son mapas que se mueven”. Por lo tanto, las audiotopias funcionan como “pequeñas utopías momentáneas y vividas, construidas, imaginadas y sostenidas, a través del sonido, el ruido y la música” (Kun, 2005:21).

La relación de la música y la imagen en el documental *Mimbres* parece encontrar una posibilidad en la audiotopia de Kun, en cuanto la música contribuye de forma decisiva en la construcción del lugar que la gestión de luz y sonido hacen posible. Al mismo tiempo, y como experiencia, la música se involucra en las vidas de quienes habitan esa casa-taller, de sus materialidades y hábitos, y las relaciones que ese espacio hace posible a partir del trabajo de “Manzanito”. Desde otra perspectiva, una poética de la luz, sonido y movimiento permite la experiencia audiovisual de la pobreza; ese adjetivo incómodo en que se despliegan las narrativas de lo social y que, en el Chile de finales

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

de la década de 1950, anticipan una emergencia y sensibilidad que tributarán también, en las décadas siguientes, a nuevos proyectos políticos. La dignidad del artesano no queda únicamente señalada en el documental *Mimbre* por esta referencia a la pobreza en términos socioeconómicos. Es más bien la cristalización de la audiotopia en el sentido de una modulación extraordinaria que cruza lo rural y lo urbano, lo artístico y lo estético por vía de la artesanía, lo popular y lo social por vía del trabajo creativo, lo humano y lo no humano en estrecha comunión con su ecosistema poético y natural. Es, en palabras de Kun (2005:21), un señalamiento de lo posible, “una utopía momentánea” captada por el documentalista, la creadora musical, el propio “Manzanito” y su entorno maravilloso, el espectador, y también el intérprete de su música. Se trata de la posibilidad que ofrece la audiotopia para:

[crear] espacios sonoros de anhelos utópicos efectivos en los que se reúnen varios lugares que normalmente se consideran incompatibles, no solo en el espacio de una pieza musical concreta, sino en la producción del espacio social y la cartografía de espacio geográfico que la música hace también posible (Kun, 2005:23).

El taller del artesano en el que transcurre el documental se presenta como un espacio múltiple, donde se despliega su proceso creativo, pero que también es su hogar, el de su familia y demás seres vivos que lo habitan. Como pieza de cine documental es la realización de una utopía, un espacio captado por la cámara, procesado después en el montaje, y articulado a un discurso musical definido por las imágenes ya editadas que sirvieron de guía a su compositora y única intérprete. Son todos ellos lugares de una posibilidad, de una lectura y esperanza donde la pobreza subyacente al relato no lo condiciona, pues la fascinación que produce el artesano con su labor es también el signo de su libertad expresada metafóricamente en ese pájaro de mimbre suspendido en el aire. Sin embargo, también es necesario detenerse en ese resquicio problemático que se expresa en la presencia, el trabajo, el lugar y la acción del artesano como un ejercicio de reducción a meras “impresiones visuales que sacuden al visitante” (Bravo, 1957), y que se prestan también como una lectura estetizante de la pobreza, aun en la dignidad del creador y su espacio.

Desde la música, como experiencia y performance –entendida como acto vital de transferencia–, *Mimbre* puede ser entendido como “una geografía procesual que se crea (...) cada vez que los oyentes habitan [ese] espacio sonoro [y visual]” (Kun, 2005 en Madrid, 2009).

## Reflexiones finales

Este trabajo ha querido situarse desde una perspectiva más amplia que el solo análisis disciplinar de un documental, para proponer conexiones y abordajes que contribuyan a, por una parte, discutir cuestiones referidas al espacio y lugar, y por otra, para proponer un conjunto de reflexiones sobre una breve pieza de cine documental musicalizado. Todo ello, con el afán de establecer correspondencias con los creadores involucrados, el proceso creativo del artesano Alfredo Manzano y su entorno más vital, pero también con mi propia experiencia como intérprete e investigador.

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

La realización de esa primera interpretación en agosto de 2017 supuso una apertura de mi parte para incluir, cada vez que me fue posible, la proyección del documental con mi interpretación de su música en vivo. Así ocurrió en diferentes lugares y contextos; desde actos masivos hasta festivales de guitarra en Chile y el extranjero. Como era de esperar, mi versión fue cambiando a medida que se sucedían las ocasiones de presentarla. Tal como lo había experimentado con otras músicas de la propia Violeta, su concepción de la guitarra hace posible que el intérprete abandone la relación de dependencia relativa con una partitura. Es más, puedo sostener hoy que cualquier intento genuino por entrar en su multiverso sonoro supone entregarse a las infinitas posibilidades interpretativas que su sola ejecución permite y no la lectura formalizada de su música. Con esto, no quiero decir que la experiencia de la interpretación musical en Violeta Parra se explique necesariamente por un “dejarse llevar” o una improvisación sobre patrones dados. Pienso, más bien, que un ahondamiento profundo en su lógica de creación es coherente con un modo, una actitud hacia el instrumento, un sonido que, como señalamos más arriba, hace posible una acción sobre el diapasón y las cuerdas que es, al mismo tiempo, territorializada y textil.

Al programar Mimbres en un concierto de guitarra es la idea misma de repertorio lo que queda, de alguna manera, cuestionada. Porque no se trata solamente de incluir música para cine, se trata de incluir a la película misma con su música en vivo, del mismo modo como ocurrió con la figura del pianista en los comienzos del cine mudo. Y que es, por lo demás, el contexto en que la propia Violeta Parra interpretó y grabó su música para Mimbres. No es casual que ese mismo año de 1957 otro músico excepcional, Miles Davis, procediera de similar forma para la película *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle.

Mimbres constituye hoy una valiosa oportunidad para experimentar la relación entre cine e interpretación musical en tiempo real. Su poética representa una apuesta excepcional en la producción cinematográfica nacional, y es también una ocasión única para adentrarse en una música poco explorada y cuya relevancia transcurre en paralelo a la historia del cine chileno, el arte popular y a la construcción del lugar.

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

## Bibliografía

- » Allen, A.S. (2013). Ecomusicology. *Grove Dictionary of American Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Recuperado de: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240765>
- » Anderson, K., Domosh, M., Pile, S. y Thrift, N. (2003). *Handbook of Cultural Geography*. Londres: SAGE Publications.
- » Azevedo, A.F., Furlanetto, B.H. y Duarte, M. (Eds.). (2008). *Geografías Culturais da Música*. Baga: Universidade do Minho. Laboratório de Paisagem, Património e Território (Lab2PT). Recuperado de: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/61302>
- » Bravo, S. (Dir.) (1957). *Mimbre* [Documental]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QLq78pOvtJo>
- » Chávez, A. (1961). Manzanito y su artesanía. *En Viaje*, 38(332), 20-21.
- » Guerrero, C. y Vuskovic, A. (2018). *La música del nuevo cine chileno*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- » Ingold, T. (2011). *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*. Londres, Nueva York: Routledge.
- » Kun, J. (2005). *Audiotopia: Music, Race, and America*. Berkeley, Los Ángeles: University of California Press.
- » Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista TRANS*, 13. Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/article/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- » Neruda, P. (1980). *Canto General*. Barcelona: Bruguera. (Publicación original: 1950).
- » Parra, V. (1979). *Cantos Folkloricos Chilenos*. Santiago: Editorial Nascimento.
- » Parra, V. (1993). *Composiciones para Guitarra* (Transcripción de Olivia Concha, Rodolfo Norambuena, Rodrigo Torres, Mauricio Valdebenito). Santiago: Fundación Violeta Parra/SCD.
- » Salinas, C. y Stange, H. (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- » Sibley, D., Jackson, P., Atkinson, D. y Washbourne, N. (2005). *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*. Londres, Nueva York: I.B. Tauris.
- » Talesnik, D. (2006). Tibor Weiner y su rol en la reforma: una re-introducción. *Revista de Arquitectura*, 12(14), 64-70.
- » Tansley, A. (1935). The use and abuse of vegetational concepts and term. *Ecology*, 16(3), 184-307.
- » Titon, J.T. (2013). The nature of ecomusicology. *Música e Cultura*, 8(1), 8-18.
- » Tuan, Y. (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press. (Publicación original: 1977).

Una poética de la luz, el sonido...  
MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES

- » Valdebenito, M. (2001). *El Gavilán de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

**Mauricio Valdebenito Cifuentes / mvaldebe@uchile.cl**

Intérprete musical, Universidad de Chile. Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile. Profesor Asociado del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.