



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE CINE

ENTRE EL ARTE Y LA HISTORIA.  
EL CINE DOCUMENTAL COMO UN INSTRUMENTO HISTÓRICO.  
VISUALIZADO EN “MIMBRE” DE SERGIO BRAVO.

Alumno: Vallejos Ahumada, Tamara  
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales  
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2020

Dedicado a mi madre, mi compañera.

A Marco por orientar y potenciar mi camino investigativo.

A mi familia por concederme el valioso tiempo del estudio y depositar en mi el valor del oficio.

## Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I	6
1. Planteamiento del problema	7
1.1. Datos de contexto	7
1.2. Antecedentes técnicos y/o empíricos	9
1.3. Problematización	12
1.4. Pregunta y/o premisa de investigación	18
1.5. Objetivo general	18
1.6. Objetivos específicos	18
Capítulo II	20
2. Marco teórico	20
2.1. Cine y origen	20
2.3. Cine y la estructura del lenguaje audiovisual	22
2.4. Cine y realidad	23
2.5. El cine y el género documental	26
2.6. Documental chileno	29
2.7. La historia desde la perspectiva del arte	31
2.8. Relación tiempo / espacio en la historia	34
2.9. Historia y cine	34
Capítulo III	37
3. Marco metodológico	37
3.1. Enfoque de la investigación	38
3.2. Tipo de investigación	38
3.3. Muestra de la investigación	39

3.4. Técnicas de investigación	.....40
Capítulo IV	.....43
4. Análisis	.....43
4.1. Presentación del film	.....43
4.2. El artesano como patrimonio humano	.....51
4.3. Realidad y contexto	.....62
Conclusiones	.....69
Referencias	.....72

## Introducción

La presente investigación está orientada en reconocer en la construcción estética, técnica y teórica del cine documental chileno los elementos que puedan hacer dimensionar del género cinematográfico un instrumento o fuente válida para el análisis de un determinado contexto o periodo histórico. De manera que, indagaremos en los conceptos de cine e historia, que serán las áreas generales por donde se guiara la investigación. De modo que del desglose y análisis de cada termino se logre relacionar estas distintas áreas respecto a una investigación del documento fílmico sobre la artesanía y el oficio como fuente histórica para un contexto específico.

La moción que lleva a realizar esta investigación nace de una preocupación y vivencia personal, enfocada en lo que se concibe como la historia social y cultural de un país que relega y olvida su legado generacional ligado al oficio y la maestría.

Para vincular la cotidianidad como una inspiración creativa centrada en el análisis crítico de una realidad común como objeto de estudio. Asimismo, al hablar de términos históricos podríamos evaluar como un material de registro documental generado por un individuo común sobre otro espacio o sujeto de una época en específico, podría significar o representar una prueba coherente de un hecho histórico, el cual el material de video o registro podría servir como medio o fuente para visualizar una información o contenido valido de incorporar en un margen histórico determinado. La idea de generar una visión histórica incorporando a lo relegado, cercano de lo que no se habla, de lo que no se considera sustancial, de lo que ya pasara a ser tan solo un recuerdo. Esa memoria viva y patrimonio que nace de lo material e inmaterial de un pasado del saber hacer.

Por tal motivo la obra audiovisual que será el sustento material del análisis investigativo será el cortometraje *Mimbre* del realizador Sergio Bravo, perteneciente

al género documental de carácter experimental, que nos abrirá camino hacia la indagación de un cortometraje de narrativa poética y gran prestancia técnica como también estética, para mostrar y discernir la manera en que se construirá un relato cotidiano de un sujeto y una realidad popular basada en el trabajo y el oficio, en el año 1957 en Santiago de Chile. De tal manera, contrastar e incorporar una mirada aceptada de la maestría en un relato u hecho histórico nacional.

Con lo expuesto anteriormente, se presenta la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las principales características que hacen considerar el cine documental como un instrumento histórico en la obra Mimbres de Sergio Bravo? Que en efecto suscitará el objetivo general como la noción de indagar cuáles serán las principales características que hagan considerar el cine documental como un instrumento histórico en la obra Mimbres de Sergio Bravo. El cual estará conformado por la búsqueda de los objetivos específicos centradas en 1) Analizar detalladamente la obra audiovisual; 2) Reconocer en el cortometraje los recursos que denotan el cine documental como instrumento histórico; 3) Relacionar el concepto de oficio en el proceso historia en el cortometraje seleccionado.

En cuanto al orden metodológico que tendrá la investigación en artes, esta se estructurará en la conformación de cuatro capítulos generales. Partiendo el capítulo N°1 desde la idea principal y la conformación de la problemática que ahí se desencadenará en base a la recolección de datos de parte de varios autores que complementen el proceso.

El segundo capítulo mostrará la conformación de un esquema de desglose informativo que será constituido por los escritos de diversos autores y académicos expertos en la materia que se investiga. Conocido como marco teórico.

El tercer capítulo se especificará en la forma metodológica con que se llevará a cabo la investigación, es decir, los caracteres formales que limitaran el futuro análisis.

Para culminar, en el capítulo cuatro se corresponderá a realizar el análisis investigativo mediante todos los datos e información obtenida en el transcurso del proceso, para lograr generar una respuesta coherente ante la problemática.

Recapitulando, la presente monografía busca contribuir, en modesta escala, a la investigación en el campo de las artes cinematográficas en Chile, específicamente en el área de documentales y cortometrajes nacionales que entablen e incorporen en su distribución una temática cotidiana y realista ligada a la historia de los oficios y el mundo artesanal.

# CAPÍTULO I

## 1. Planteamiento del problema.

La presente monografía tiene por objetivo discutir la investigación en artes. Para tales fines, se posicionará desde el campo artístico de la producción cinematográfica. Por lo tanto, analizará el mundo histórico relacionado al oficio y lo artesanal en la película *mimbre* del realizador Sergio Bravo.

### 1.1 Datos de contexto.

Al investigar *en* arte nos inducimos a un mundo previamente estudiado, donde existen múltiples indagaciones que traten de esta temática en sí. Como lo es investigar un motivo artístico, crear un proyecto, vivir el proceso de construcción de la investigación y posteriormente la presentación pública de dicho proceso. Para inducirnos en la exploración de lo que significa un proceso investigativo referido al mundo de las artes, analizaremos una afirmación de Sánchez, donde expone que “la investigación en artes es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística” (Sánchez, 2010, p.37). El objetivo principal de Sánchez es que el investigador comprenda que para crear una investigación artística se debe corresponder al primer mundo de las artes: los creadores. Es decir, los individuos que están inmersos dentro del estudio de las diferentes disciplinas artísticas. En efecto, los sujetos que no sean parte del área artística, pero que tienen interés por hacerlo, logran establecer una investigación que relate *sobre* el arte o en su defecto que utilice las prácticas artísticas como demostración en su investigación.

Nos proponemos investigar teóricamente *en* el arte, haciendo un análisis desde el interior de las diferentes expresiones artísticas y evaluando una perspectiva general de lo que se concibe como *arte* actualmente. Con respecto a lo que se considera como un análisis del arte

Podríamos pensar que la comunicación global nos permite abstraer o inmaterializar el taller artístico, pero no para convertir el arte en una actividad puramente teórica, sino más bien para volver al ámbito de las tácticas y a una reconsideración de la historia del arte como historia de los talleres artísticos (Sánchez, 2010, p.41).

Se logra deducir que actualmente se considera como arte al resultado final de una producción artística, sin considerar el proceso de construcción y creación como parte de esa presentación pública ya finalizada. Es decir, según Sánchez se ha normalizado disociar el taller artístico del producto final a exhibir.

Partiendo desde una base en que Arias postula que “La definición del arte como objeto de investigación no puede darse de la misma manera como se define un objeto en la investigación científica” (2010, p.8). Podemos aceptar dicha reflexión, porque a diferencia de la ciencia que toma un concepto, ya sea físico y/o abstracto como epicentro del estudio, que a la vez es externo y genera la cuestión de un resultado por conocer. El arte, en cambio, toma este objeto de estudio, lo analiza y luego de que éste acompaña el proceso investigativo, logra finalmente ser parte de la investigación misma. En pocas palabras, el objeto investigativo no tan solo se utiliza como una fuente de información externa en la investigación artística, sino que también puede estar inmersa dentro del proceso.

Reforzando lo establecido anteriormente, Arias al analizar el método con el que se desarrolla una pesquisa académica, postula que “El objeto de investigación del arte

no es exterior al arte mismo como hacer investigativo” (Arias, 2010, p.8). O sea, no necesariamente, el objeto a indagar deba ser externo al arte, para poder llevar a cabo un análisis óptimo referido a una investigación artística, sino que, el objeto de investigación, al acompañar el proceso de averiguación finalmente logra ser parte de esta exploración. En otras palabras, el objeto, cuerpo y ente están inmersos en la investigación *en artes*.

## **1.2 Antecedentes teóricos y/o empíricos.**

Para inmiscuirnos en las transformaciones que va teniendo el arte en el tiempo y las diferentes formas que va adoptando, dependiendo de la modernidad y su desarrollo, es que podríamos decir que “La transformación de la visualidad ha consistido en delegar en la máquina el análisis de la realidad objetiva” (Contreras, 2017, p.485). Marcando así la idea de que en el mundo de las artes audiovisuales existe en el tiempo una renovación constante de implementos para ir mejorando la visión que tendrá la obra. Hay que tener en cuenta, que la modernización de la visualidad hoy en día ha creado otros parámetros de lo que significa la imagen visual para la sociedad expectante. Por lo tanto, haciendo referencia en torno al comportamiento del arte visual o audiovisual en el transcurso del tiempo y sus contextos, se vuelve importante señalar que, la cultura visual en la sociedad contemporánea según Contreras podría constituirse como

Un lugar común entre el arte, la ciencia y la tecnología con la aplicación de metodologías científicas sobre objetos de estudios humanísticos como es el arte. Este giro visual tiene que ver con la fundación de una nueva epistemología de la visualidad (2017, p.484).

Es así como se considera que la cultura visual hoy en día ha creado otra forma de metalenguaje, siendo estática o dinámica mediante la incorporación de nuevas tecnologías visuales y, que por ende, ampliaran la percepción cultural de la audiencia. Hablamos de una epistemología de la visualidad, de términos y conceptos que son propios del lenguaje visual y audiovisual. Es en este contexto, donde se puede considerar, según los postulados de Lorente Bilbao, que “las prácticas escénicas contemporáneas han generado un giro de alcance epistémico que afecta al modo de pensar, de apreciar y de investigar los procesos escénicos” (2013, p.1032). Según el autor, este nuevo surgimiento de un lenguaje epistemológico visual ha generado con el tiempo no tan solo un cambio a nivel del espectador, sino que también en el campo de la investigación misma. Dicho lenguaje ha marcado una transformación tanto en el pensar y en el proyectar de una práctica escénica ligada a cualquier área artística, como también ha influenciado en la forma de apreciación y entendimiento de la obra.

Así mismo, al hablar de la importancia del espectador contemporáneo, Lorente considera que el conocimiento otorgado en la investigación hoy en día posiciona en “pie de igualdad el trabajo interpretativo de quien actúa y de quien observa, para asumir ese trabajo en una intensa intertextualidad” (2013, p.1044). Por esta razón, resulta importante considerar que la mayoría de las audiencias actuales, que se interesan por las temáticas artísticas, están relativamente al tanto de la información, están más aludidas con las temáticas reales y son piezas claves dentro de la producción cultural visual. Por ende, la relación de intertextualidad tanto en las diferentes áreas artísticas como en la relación de los diversos roles juega un papel fundamental a la hora de considerar la elaboración de un proyecto artístico y por ende una investigación *en artes*. Lo anterior, debido a que aparentemente nos enfrentamos a un público ya preparado y/o informado para ver, presenciar u observar cualquier obra visual.

Por otro lado, según los testimonios de Goyeneche basados en el pensar de Benjamin y la relación de la obra de arte respecto a la reproductibilidad técnica, reflexiona que “La esencia de la obra de arte en el mundo moderno es ser reproducida anulando su valor de culto y exacerbando su valor de exhibición” (2012, p.394). Lo que nos permite deducir que el arte visual y audiovisual hoy en día se ha desnaturalizado de la esencia y de su valor, pasando a ser un objeto de consumo para un mercado expectante. Así mismo, al hablar de la esencia y el valor de una obra artística visual y audiovisual, “se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura” (Benjamin, 2003, p.44). Palabras claves en el entendimiento de una obra visual, desde una percepción pasada del arte y que también se puede ver representado en la actualidad, donde “el aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad” (Benjamin 2003, p.16). En función de lo puro y lo no intervenido, la naturalidad del arte visionado en el concepto de *aura* que se anula cuando la obra se produce y se reproduce en base a los procesos de globalización y, por ende, se convierte en un objeto de reproducción masiva y mercantil.

De esta forma, enfocándonos en torno a la obra y su reproductibilidad a causa de la modernidad, similar a lo planteado por Contreras más adelante, las diversas gamas artísticas dedicadas a la visualidad logran crear esta relación conjunta, es decir, desde sus diferentes perspectivas se entrelazan en esta idea del gran final, del momento culmine del proceso constructivo artístico. En cambio, el proceso de iniciación y desarrollo, ese lapso tan extenso, arduo y substancioso en la actualidad ha pasado a ser incidental y secundario frente a la recepción final que tendrá la obra. El gran final de la producción artística será el momento concluyente de la construcción y el inicio de la revelación. En este sentido, si fragmentáramos la idea del gran final en algunas áreas artísticas, sería en el teatro el estreno, al igual que en

danza y en cine es la exhibición. Lo que no quiere decir que el estreno y la exhibición no sean momentos de importancia, esperado y anhelado tanto por el espectador y como por el realizador, sino que hoy en día, este suceso adquiere todo lo relevante y determinante para clasificar el nivel de la pieza del cual dependerá el *éxito* que obtendrá la obra. Tal noción hace asociar que en la sociedad actual en donde habitamos no es trascendental la idea del proceso constructivo que por ende nos incitara a investigar sobre el proceso de la construcción artística de una obra audiovisual como “mimbre” (1957).

### **1.3 Problematización.**

Ahora bien, para poder adentrarnos de lleno en la investigación *en* las artes cinematográficas, es necesario establecer la relación entre *cine e historia* y así poder vislumbrar que relevancia tendrán los hechos cinematográficos como instrumento histórico de un momento, espacio y tiempo determinado. Para tales fines, evaluaremos las dos aristas que conllevan esta relación, la visión del ente historiador y la visión del ente realizador. Por esto nos centraremos en la reflexión establecida por Goyeneche-Gómez en la cual alude que “la relación de los historiadores con el cine depende, al mismo tiempo, de la relación del historiador con la historia misma” (2012, p.391). Esto plantea un panorama, en donde se logra deducir como el cine podría figurar como un objeto de estudio para las ciencias sociales, humanidades y las artes. Esto se debe a que es un potencial exhibidor de la realidad de periodos pasados o situaciones que han sido registradas y/o documentadas generando un complemento para la comprensión de la historia.

Asimismo, la visión de los realizadores no queda alejada de la perspectiva de los historiadores, ya que según Goyeneche “Los cineastas encontraron en la historia, suscitando el recelo de los historiadores, una fuente profusa de temas que invadieron las pantallas del mundo entero; proceso que derivó incluso en el

surgimiento de la categoría de *cine histórico* y en la consolidación del campo de la historia del cine” (2012, p.389). Ya que el hecho cinematográfico no tan solo será una herramienta ocupada por la historia (López, 2003). Considerando que no tan solo de la historia dependerá el cine, sino que también, existe una historia del cine mismo y una gama inconmensurable de hechos históricos en donde los realizadores pasados se inspiraron y los contemporáneos aún siguen explorando y comparando acontecimientos presentes en la memoria colectiva, con hechos que aun ocurren en la actualidad. A modo de ejemplo, las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar chilena en comparación a la coyuntura actual en medio de la revuelta política social iniciada durante el mes de octubre recién pasado (2019) a lo largo del todo el país.

Por lo tanto, se hace necesario comprender de qué manera el registro audiovisual referido a la realidad, se entrelaza con los sucesos del pasado y por ende acompaña los procesos históricos como respaldo para un futuro estudio o análisis. De modo que

El cine, para las ciencias sociales, debe comprenderse como un medio de representación y expresión que, aunque no reproduce de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos (Goyeneche, 2012, p.392).

Entonces es necesario destacar como el cine de un matiz del campo artístico que proviene de la imagen visual y conceptual, se logra transformar en una herramienta de análisis global para una población específica o de carácter mundial. Lo anterior, debido a que las diferencias estéticas, visuales, musicales, temáticas y lógicas, marcarán el contraste de una ineludible observación, para descifrar los diversos modos culturales que puede representar una localidad o proceso y cómo estos se verán diferenciados unos de otros dependiendo de la cultura, sociedad, historia,

economía, política, entre otros. Por lo tanto, del cine histórico se puede establecer que, es un tipo de “pensamiento experimental sobre el pasado” (Goyeneche, 2012, p.390). Lo que no quiere decir que todo el cine pasado sea experimental, sino que es una alusión del pasado mediante imágenes, pero que pueden estar sujetas a diversas interpretaciones e incluso diferentes representaciones. Considerando que de este análisis personal y subjetivo se entrelazan hechos, vivencias y doctrinas que generarán una estructura utópica o distópica de lo que fue o no fue una realidad histórica. Por lo tanto, es necesario destacar que “el cine no es la historia”. (Goyeneche, 2012, p.393). Sino que ayuda a fragmentar procesos y hechos que se encontraban desarticulados, es un modo de ordenar visual y psicológicamente lo pasado y vivenciado, pero sin olvidar que generalmente habrá un fundamento subjetivo e interpretativo del realizador.

A diferencia de las épocas transitadas, en la actualidad, es decir, “Durante todo el siglo XX el cine ha sido usado, directa o indirectamente, para representar audiovisualmente diversos y complejos problemas asociados con las relaciones entre las identidades culturales y los procesos históricos” (Goyeneche, 2012, p.389). En consecuencia, se puede instaurar que el cine sirve y es usado más allá de su labor lúdico y/o de entretenimiento, debido a que puede ser manipulado para presentar o representar etapas y sucesos tanto históricos como culturales, contenidos de interés masivo o material ligado a la comprensión del mundo actual y no tan solo estigmatizarse en los márgenes de un cine canónico y estructurado por el mercado. En definitiva, la línea artística visual ligada al cine y su profunda unión con la historia de los hechos nos hace suponer que “el film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio histórico que permite” (Ferro, 1995, p. 39). Hablar del producto y de lo que provoca en el espectador, se ha vuelto más trascendental que hablar del cine como

una obra de arte, aunque esta sea considerada una de las líneas del séptimo arte (Canudo, 1911) y una alteración o modernización de la fotografía. Nos habla que el cine puede ser más que solo una línea del arte, propiamente tal. Pero no que todos los tipos de cine sean superiores a la obra artística, sino que existen géneros del cine que son capaces de manifestarse más allá de su origen artístico y pragmático. Y así tener la capacidad de transformar una línea del arte en un producto no solamente guiado por los parámetros clásicos de belleza, del espectáculo, de hacer y pensar, basado en la entretención y el ocio, sino que logra trascender de estos principios y ser un instrumento productivo para la sociedad y de uso interdisciplinar. Un punto importante de ser considerado es la tendencia que tiene el cine chileno en comparación al cine de otros países latinoamericanos.

La de Chile ha tenido la singularidad de la racionalidad. No ha tenido la astucia dramática de Argentina, ni la vivacidad creativa de Brasil, ni las búsquedas empáticas de México. No siempre ha sido fílmicamente inteligente (y por eso muchas veces no se han reunido las intenciones declaradas con los productos terminados), pero se ha mostrado sistemáticamente reflexiva, aguda, observadora, y con mucha frecuencia se ha sentido cumpliendo una función privilegiada de conciencia crítica. Ha habido en ella más intelectuales que artistas, si esta distinción tiene todavía alguna importancia. (Cavallo y otros, 2007: 280 como se citó en Goyeneche, 2012)

Luego de esta inaudible comparación entre los diferentes intereses y puestas en escena cinematográficas de los países latinoamericanos, en donde se deduce que los procesos históricos y culturales serán vitales en las temáticas que obtendrán algunos de los materiales audiovisuales. Desde la ficción hasta el documental, los constantes procesos de resistencia en el continente latinoamericano han provocado

la incorporación de importantes temáticas en las creaciones audiovisuales tanto antiguas como nuevas, que marchan paralelamente a géneros y temas referidos a otros asuntos alternativos, ya sean generacionales, de clase, de entretención y ocio, etc. Por estos motivos, podríamos afirmar que “el documental se convierte en una alternativa ante el discurso dominante. Es contra información y concienciación social” (Veres, 2015, p.95). Es la información visualizada en material audiovisual con un lenguaje reflexivo e independiente de los cánones del cine. Es el lugar y el medio alternativo en donde la población construye su propio relato. Los sucesos históricos tanto pasados como contemporáneos necesitan de un medio por el cual inmiscuirse en la historia de los hechos desde la perspectiva del sujeto popular, del relato cotidiano y la realidad que invade la mayoría de los espacios comunes en base a su necesidad.

Asimismo, según la visión del académico Luis Horta sobre la concepción del documental en torno a su unicidad y originalidad declara que “Planteado como una crónica doméstica, “Mimbre” aborda un mundo cotidiano que deviene poesía, en el cual la práctica de un artesano constituye un retrato abstracto de un oficio, hasta ese instante, nunca abordado por el cine chileno” (Horta, 2020, p.33). Es decir, por un lado, se destaca la intención de exhibir la realidad de un maestro del oficio de mimbre por medio de un documental, sacando al personaje popular visto comúnmente por la sociedad como un par y su espacio íntimo de creación, hacia lo exterior y la expectación. Por otro lado, la forma y la técnica singular de mostrar un relato sencillo de contemplación en base a la estética y rasgos arquitectónicos, se vuelve dinámico y atrayente para la época, ya que el cine comúnmente presente en el continente latinoamericano está “Subordinado mayoritariamente al cine industrial norteamericano, el cine chileno del periodo se encontraba fuertemente influenciado por la cultura de masas y la entretención.” (Horta, 2020, p.30). Reforzando lo escrito anteriormente sobre la percepción de una visión unilateral del cine clásico y canónico

desde lo comercial, lo tentativo o lo popular. El cine alternativo a estas creaciones no solía sobrepasar más allá de lo académico u ejercicios de ensayo en el caso de los realizadores más emprendidos como lo fue Bravo en su momento.

Y así en relación con la estética que opta mimbre en constante búsqueda y contraste a lo normal y lo visto, Horta considera que “La humildad de un tratamiento visual que carece del artificio del cine industrial parece ir en sincronía con la manera en que el artesano ejerce su oficio en un marco social que da cuenta de un proceso minuciosamente direccionado hacia la documentación de una atmósfera.” (Horta, 2020, p.39). Se torna sustancial destacar como en este caso, el archivo documental “Mimbre” se convierte radicalmente en lo contrario o inverso a una muestra de cine típico de la época ligado a la industria y al campo cultural de consumo. Y por consiguiente como esa condición aflora y destaca más aspectos creativos y únicos de la obra en comparación directa con el material de la época. Que, sin duda, lo vuelve un tema interesante y de múltiples comparaciones que servirán para el estudio y análisis del documental. Por conclusión se vuelve relevante dimensionar como el factor del tiempo y espacio en la perduración de un archivo o registro audiovisual significará en cierta parte su valor histórico final, en contraste directo al momento y objetivo motivacional de creación. Ya que “Mimbre” desarrolla una idea cinematográfica bastante simple, basada en el retrato de lo cotidiano: el artesano en su taller.” (Horta, 2020, pag.39). Por ende, la simpleza de exhibir una vivencia particular y habitual de un personaje o espacio otorga un carácter tangible a la obra, desde el contexto social en donde se realiza, hasta la trayectoria que conforma la perpetuidad del documento en el paso continuo y extenso del tiempo. Reuniendo y reflexionando en torno a la información propuesta anteriormente podemos cuestionarnos acerca de, como el cine documental, en base a términos estéticos, técnicos y temáticos, podría ser entendido, más allá de su labor artístico, como un documento o instrumento para complementar y/o visualizar determinados procesos

de la historia. Por lo tanto, será importante en esta investigación comprender de qué manera la sociedad actual se interesa por los procesos constructivos y artesanales, en base a lo histórico y como la tecnología ha ido intencionado este proceso de adaptación generalizada. A la vez como el cine y su relación con la historia determina la forma en que el documental puede considerarse. a ser un objeto histórico, de apreciación, análisis social y cultural para la sociedad chilena. Hacia dilucidar de qué manera, a partir del cortometraje *mimbre* de Sergio Bravo podemos comprender como se ha presentado en la historia del cine chileno, los oficios, la artesanía y el trabajo manual como elementos históricos y culturales de un país, y como este registro con el pasar del tiempo se convierte en un material de análisis histórico. Con lo expuesto precedentemente se prosigue a la siguiente interrogante en función de la cual se estructura la presente investigación y sus respectivos objetivos:

#### **1.4 Preguntas y/o premisas de investigación.**

¿Cuáles son las principales características que hacen considerar el cine documental como un instrumento histórico en la obra *Mimbre* de Sergio Bravo?

#### **1.5 Objetivo General.**

Identificar las principales características que hacen considerar el cine documental como un instrumento histórico en la obra *mimbre* de Sergio Bravo.

#### **1.6 Objetivos específicos.**

1. Analizar detalladamente la obra audiovisual.

2. Reconocer en el cortometraje los recursos que denotan el cine documental como instrumento histórico.
3. Relacionar el concepto de oficio e historia en el cortometraje seleccionado.

## CAPÍTULO II

### 2. Marco Teórico.

El presente capítulo tiene por objetivo discutir conceptualmente dos fenómenos teóricos para abordar la problemática presentada. En tal sentido, los conceptos de cine e historia serán fundamentales para identificar las relaciones entre las diferentes características audiovisuales que hacen considerar el cine documental como un instrumento histórico en la cinematografía. Esperamos así, generar un diálogo entre estos dos conceptos y posibilitar un posterior estudio sobre las dos aristas que guiarán y entablarán el curso de la presente investigación artística.

#### 2.1 Cine y su origen.

Para adentrarnos en el extenso mundo del cine, realizaremos una generalización partiendo desde su hipotética conformación como instrumento físico, a la vez su origen teórico y conceptual. Si de términos históricos se habla, para la historia ya escrita y estipulada el origen del cine como medio físico y tangible es basado en la creación de la máquina que lo impulsará. De este modo, se le atribuye según Gubern en la *historia del cine* mundialmente a:

Louis Lumiere (1864-1948), que junto con su padre Antoine y su hermano Auguste dirigía una industria fotográfica en Lyon, le correspondió el privilegio de efectuar las primeras proyecciones públicas y afortunadas, valiéndose de un aparato patentado el 13 de febrero de 1895 como “aparato que sirve para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas. (Gubern, 2012, p.13)

Suponiendo que la inspiración de vivir y trabajar en un taller fotográfico podría haber vislumbrado y materializado esta inquietud que estaba surgiendo en las mentes de los diversos pensadores de la época, enfocados en ver y retratar una imagen pictórica en fusión al movimiento. Debido a que en la historia del cine convencional en donde Gubern contrapone sus ideas, considera también que “el cine es, como la fotografía y el fonógrafo, un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible” (2012, p.2). En efecto, se puede deliberar que la cinematografía es más allá de una creación mecánica de un aparato, guiado por los nuevos avances e inventos tecnológicos en base a contextos históricos provenientes de las revoluciones industriales. Dicho de otra manera, el cine, según la historia convencional, correspondería al proceso evolutivo de una máquina misma que “a diferencia de lo que sucede con la pintura, la música o la arquitectura, el cine no tiene detrás suyos siglos de tenebrosa prehistoria. El cine es un arte de nuestro tiempo” (Gubern, 2012, p.1). Una labor producto de la modernidad y la transformación, la cual conformará con el tiempo parte de un pensar y hacer artístico.

Vale la pena decir, que no necesariamente ésta sea la única e inalterable versión de la historia sobre el cine y su génesis, ya que según las temáticas que se pretenden entablar en esta investigación. Se logra definir este proceso histórico de invención de nuevos medios que incitaran la entelequia del cinematógrafo forjado por inventores como Niepce, Muy-bridge, Leroy, Joly, Demeny, Louis Lumiere (Bazin, 1990) en torno a la manufacturación de una máquina o artefacto que fusionara la imagen, el tiempo y la realidad. Adaptándose como un proceso de iniciación de la cinematografía en base al espectáculo de exhibir y mostrar lo impresionista que era la imagen en movimiento para el espectador de la época. Teniendo en cuenta lo siguiente y examinando lo señalado por Bazin, podemos ratificar que “sería un error dar cuenta del descubrimiento del cine partiendo de los hallazgos técnicos que lo han permitido” (Bazin, 1990, p.34). Ya que globalmente se relaciona la creación de la línea artística audiovisual como la invención del “aparato Cinematógrafo (del

griego, Kinema, movimiento, y grafein, escribir)” (Gubern, 2012, p.13). En su totalidad, concibiendo únicamente la concepción del concepto de cine en base al espectáculo que generó en el espectador la primera exhibición de una pieza en movimiento.

## 2.2 Cine y la estructura del lenguaje audiovisual.

Para comprender íntegramente la construcción del cine, como medio técnico e ideológico de expresión, analizaremos desde un comienzo el término que engloba su composición. De ese modo, “El *audiovisual* reúne todas las manifestaciones técnicas y artísticas que mezclan el sonido y la imagen, entre ellas el cine, pero sus límites son imprecisos tanto desde una perspectiva teórica como económica” (Magny, 2005, p.15). Cabe destacar, que “el cine no se hizo sonoro y hablado hasta finales de los años veinte. Tuvo que inventar su propio lenguaje visual y sus técnicas” (Magny, 2005, p.66). Éste era solamente una fusión de imagen y movimiento. Entonces al incorporar el sonido al cine se unifica la evolución técnica del cine en una fusión de imagen, montaje y sonido.

La imagen, es entendida como “una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo” (Tawkosky, 2002, p.128). Dentro del cual, menciona el autor, que “independientemente de que no podemos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad” (Tawkosky, 2002, p.128). Es decir, para la investigación entenderemos que la imagen es aquello que se compone de lo que se muestra y lo que se reflexiona al respecto, dependiendo del contexto y el espacio normado en donde se habitúe. Por otro lado, el montaje según el diccionario de conceptos cinematográficos de Magny se divide en montaje de cinta y virtual, donde indica que “montar una película es simplemente empezar uniendo dos planos mediante empalmes, y así sucesivamente. Más allá, el montaje ordena fragmentos visuales y sonoros de película (fotogramas, planos, escenas, secuencias, partes) en vistas a un efecto estético o semántico” (2005, p.65). El montaje digital, hace el

mismo proceso, pero en vez del empalme del cine análogo, se utilizan los aparatos digitalmente. Por ello, “Todo se vuelve virtualmente posible. La elección se vuelve infinita [...] como en el cine existe una interrelación entre la imagen, el sonido y el montaje, pero como además cada uno cuenta con un metalenguaje independiente” (Magny, 2005, p.65). En tal sentido, podemos entender que es en el montaje, donde particularmente se logra encontrar una mirada sobre la estructura, el orden de la creación artística o discursiva y la selección del contenido que quiere otorgar el autor respecto a la obra. Pero más intrínsecamente “El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir la imagen del tiempo” (Deleuze, 2016, p.51). Escogiendo y desmenuzando el material en general hasta conseguir el hilo conductor que construirá la narrativa visual, junto a la idea troncal como objetivo de análisis y reflexión.

Finalmente, el sonido a grandes rasgos en la conformación del registro audio-visual será de gran trascendencia e impacto. En donde “puede realizarse mediante procedimientos magnéticos, ópticos o informáticos. También puede ser estereofónico. Puede grabarse durante el rodaje, en sincronismo con la imagen” (Magny, 2005, p.89). Esta independencia del sonido en torno a que puede ser directo a la imagen o aplicado posteriormente, genera la posibilidad de utilizarlo también como una herramienta funcional y a la vez reflexiva. Con todo se podría establecer como el cine y la estructura del lenguaje audiovisual en su totalidad y conjunto se conforma por subdivisiones artísticas que en un trabajo sincrónico y paralelo se lograra un resultado capaz de ver, sentir, reflexionar y oír al mismo instante.

### **2.3 Cine y realidad.**

Con respecto al cine como tal, observado y/o glosado desde una perspectiva artística, en excedentes de Bazin, se puede asociar como una semejanza a la realidad desde una base y un inicio, donde el fenómeno cinematográfico nace a partir de una asimilación y/o un intento de retrato hacia lo real como inspiración práctica. Ya que “si la historia de las artes plásticas no se limita a la estética, sino

que se entronca con la psicología, es preciso reconocer que está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza o, si se prefiere, del realismo” (Bazin, 1990, p.24). Puesto que emprende desde un análisis facultativo, el origen de la representación de lo vivo, lo real y lo tangible. Observando con gran amplitud el arte en general y asumiendo que las artes plásticas, visuales y pictóricas nacen como consecuencia de las ansias por la preservación y representación de lo existente. Desde esta perspectiva el autor considera que no debería ser dificultoso comprender como es que:

La evolución paralela del arte y de la civilización ha separado a las artes plásticas de sus funciones mágicas [...] Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. (Bazin, 1990, p.24)

Generando una referencia a partir de los inicios del hombre y la solución de sus necesidades, como motivantes de futuras inspiraciones artísticas en sí, a modo de ejemplo *el embalsamiento es la primera obra plástica* según Bazin, en su ofuscada comparación del proceso creativo de la imagen y el trabajo plástico con respecto a diversos acontecimientos de la pre- historia. Sin embargo, para esta investigación entenderemos el arte en general y ligado a la visualidad, como un área que nace desde un trabajo. Desde esta alternación singular de una pieza, momento u obra que proviene de la labor y que en el transcurso de la historia alcanza a transmutar desde una referencia a una imagen pictórica basada o no en la realidad. En pocas palabras, esta innovación sería la trascendencia de una pintura a la fotografía y evolutivamente de la fotografía al cine. Todo esto partiendo desde lo más intrínseco a lo externo y universal, que sería una alusión de los inicios de la imagen en movimiento. Así, Bazin (1990) declara que, de la imagen pictórica y la obra plástica,

podría surgir una nueva representación de lo real como inspiración. Esta idea en conjunto con los avances tecnológicos potenciaría la creación de una nueva línea de expresión artística, manipulada y conocida popularmente como cine.

Consecuentemente con la introducción sobre lo que es necesario comprender del cine para esta investigación, será preciso complementar independiente del origen, del proceso constructivo y su acelerada evolución. Como la cinematografía a lo largo del tiempo ha trascendido de espacios, continentes, ideas y márgenes. Para asentarnos en un cine latinoamericano ligado a la contemplación de la realidad, o bien llamado documental. Por ende, vale la pena distinguir cómo, dependiendo de la temática, estilo y estética una obra cinematográfica se clasificará en las diferentes áreas referidas al género que pertenece. Desde cine de ficción, experimental, al documental entre otros.

De la misma manera, constituir cuál es la relación de los conceptos *cine* y *realidad* enfocados en una obra audiovisual. Entendiendo realismo en el cine según *Vocabularios del cine* como “La ilusión de una reproducción fiel de la realidad” (Magny, 2005, p.82). Que propiciara un escenario en donde entrelaza la búsqueda audiovisual en sus inicios como un método característico de la época, centrado en el *registro* más allá de la *creación*. Para esto nos guiaremos desde la conformación del cine en base a imágenes fotográficas o fotogramas. Estableciendo que “la objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica” (Bazin, 1990, p.28). Debido a que, aunque la fotografía o el cine sea producido por mano del ser humano y como materialización de una idea, el contenido que aparecerá (cuando es en un contexto real y no ficticio) será de carácter realista, ya que “la fotografía no crea –como el arte- la eternidad, sino que embalsama el tiempo” (Bazin, 1990, p.29). Perteneciendo a un momento y espacio en específico en donde el realizador tan solo capta el instante, que puede o no ser parte de su quimera, posicionando la creatividad artística en la forma y/o el método con el que realizará la exposición. Por lo que el cine, según Ferro “a diferencia de la pintura, e igual que la fotografía, «no era un arte» ya que era incapaz de "deformar la

realidad” (2008, año, p.6). Es decir, en las primeras etapas de la conformación de un nuevo *arte*, el hecho cinematográfico solo quedaba en el registro y la captura de un momento en la historia. También en la utilización del instrumento como una conservación de un recuerdo, espacio y tiempo. Por lo tanto, se estipula que fue trascendental la noción de representar la realidad en las diversas áreas artísticas, específicamente en el audiovisual, que para los investigadores, pensadores y académicos de la época sintieron la necesidad de instaurar o denominar esta tendencia del registro, diferenciada de los demás géneros cinematográficos, como *cine documental*.

#### **2.4 Cine y el género documental.**

El cine documental, según al diccionario Magny correspondería, en simples palabras, a un *género cinematográfico independiente*. En donde retrata que, el documentalismo, es una “cuestión de forma, de intención, de punto de vista intelectual y artístico sobre aquello (o aquellos) que uno filma. Por principio, el documental respeta la integridad de la realidad filmada, mientras que la ficción la crea o la manipula” (Magny, 2005, p.35). Es decir, aquel modo estructural diferente y aleatorio al modelo convencional y canónico del cine, es el que privilegiara este género contemplativo. Estacionándose en la idea de la representación de una realidad como objetivo principal en comparación con la estética y el arte, aunque también pueden complementarse. No obstante, según la mirada de Jacqueline Mouesca en donde expone que “no hay una única definición del documental”. Sino que múltiples y evolutivas. Pero que “muchos insisten considerar al documental como un género menor, el "hermano chico" de la cinematografía, que marcha ahí de la mano del cine de ficción, que es él que le da el verdadero lustre y prestigio a la familia” (2005, p.11). Ya que el cine como campo cultural es amplio y abarca diversos géneros, que se diferencian en su contenido y popularidad. Actuando de manera proporcional al éxito y la audiencia que se estima para la obra audiovisual y

siendo guiada por conceptos de producción y mercado. Sin embargo, al hablar de cine ficción y documental, en torno a la recepción del espectador, la diferencia recae tanto en la temática, entretención y estética, teniendo mayor adherencia del público el cine ficción de mercado en comparación al documental independiente. Ahora bien, a poco andar se puede vislumbrar que a diferencia de otros géneros cinematográficos

Los antecedentes del documental son tan antiguos como el cine mismo, porque, aunque, de acuerdo a los modernos conceptos del género, no puede decirse que fueran exactamente "documentales" las "vistas" que fascinaron al público parisiense en la exhibición organizada por los hermanos Lumière en la histórica jornada del 29 de diciembre de 1895. (Mouesca, 2005, p.11)

Es evidente que en ellas estaban ya presentes los componentes germinales de una concepción futura del término documental en base a su evolución constante. Entonces, recogiendo lo más importante, se logra instaurar que el cine de ficción se razona como una *línea artística* en base a la creación de lo ficticio y el cine documental como un *registro* de un hecho real que tiene tiempo y espacio definido. Por otro lado, e independiente de su carácter ligado a la creación audiovisual tanto para el arte como para la historia, el registro documental “Es un género relativamente económico que se mantiene en los márgenes de la comercialización” (Veres, 2015, p. 90). Gracias a que el objetivo de este tipo de cine es generar una reflexión y mostrar o evidenciar un hecho, donde los costos, no son alucinantes para solventar una cámara y un medio de sonido, porque el contenido y la información está en la vida misma de la gente y del realizador. El costo monetario invertido en una obra de esta categoría hoy en día puede ser similar, dependiendo del formato, o mucho menor en comparación a ciertas obras de ficción, que buscan reconstruir una

escena que se asocie lo más posible a la entelequia del autor, las cuales pueden necesitar o no, de millonarios sustentos monetarios para consumarse. Además, complementando lo establecido anteriormente cabe recalcar que “el documental suele servir de medio alternativo que se sale de los canales de comercialización habituales” (Nichols, 1997). Como lo son la televisión o el cine comercial, dado que es un área que se puede adaptar a otros medios o dispositivos que van por fuera de los márgenes y contenidos de las grandes producciones convencionales que exhiben materiales audiovisuales en función a la preferencia del espectador. A modo de ejemplo, los teléfonos celulares en función a las redes sociales en la actualidad. Estableciendo esto, nos apoyaremos aquí en lo que Veres define, desde la comprensión del cine documental como medio de extrapolar la información. Precizando que:

La transparencia de la imagen manifiesta la existencia de ese mundo que a ojos de los medios resulta invisible, por lo que el documental se convierte en el medio fundamental de visibilización de un conflicto silenciado por los medios de comunicación más importantes, como televisión, radio y prensa. (Veres, 2015, p.90)

Como se ha dicho anteriormente, respecto a la realidad deslumbrada a través de la imagen, el cine documental alternativo es el camino que opta la mayoría de las obras pertenecientes al género descrito, que no tienen entrada en las corrientes canónicas y clásicas de representación audiovisual, por ende, mayoritariamente deben persuadir otras plataformas y tribunas, relacionadas a estas temáticas alternativas basadas en la crítica, la denuncia, la información censurada y condicionada ya sea por un medio o la mano del realizador.

El cine documental como género incluye según Magny el “cine de montaje (que monta documentos filmados preexistentes), el reportaje, el cine directo, el cine amateur en su versión de cine doméstico.” (2005, p.36). En donde, el cine directo vendría a ser, una de las tendencias cinematográficas más aludidas con la realidad, que se define como

Directo (cine): película documental o de reportaje consistente en registrar, con material de filmación (cámara en mano, al hombro...) y sonidos ligeros, una situación, sin intervención de quien filma más allá del encuadre, la duración de las tomas y el posterior montaje [...] en referencia al Kino provdo (cine verdad) del soviético Dziga Vertov tras la Revolución de Octubre (Magny, p.34).

Para esta investigación, será necesaria la enunciación de este concepto, debido a que la obra a analizar, *Mimbre*, pertenece a esta categoría, como muchas otras que según Mouesca, se desarrollaban en los años 1950 y 1960 en el cine latinoamericano y específicamente el cine documental chileno.

## **2.5 Documental Chileno**

El documental como género llegó fuertemente a posicionarse como un método relevante informativo dentro de los territorios sudamericanos “esta tendencia, unida a las circunstancias sociales y políticas de un continente asolado por la pobreza y las dictaduras, se concreta en el carácter social y fuertemente politizado del documental latinoamericano”. (Veres, 2015, p.95). Generando y Manteniendo una postura tanto política como social frente a los hechos que interioriza al género en si con las temáticas comunes y reales de una sociedad.

Recapitulando hacia una idea general para poder entender desde la misma base la investigación, es posible señalar que el cine es un área proveniente de la ciencia y el arte, es decir, “los descubrimientos y las incógnitas de la ciencia con el ideal del arte” (Canudo, 1911, p.16). Producida por la fusión de diversas disciplinas artísticas, tecnológicas y humanísticas. Concretamente es un complemento de la creación maquinaria del cinematógrafo que trabaja de la teórica de retratar desde una imagen pictórica guiada por la fotografía y la pintura, la facultad del movimiento, la captura del tiempo y la demostración de la realidad. Desde esta noción surgirá la denominación del género documental como cine realista de autor, basado en una imagen que transparenta lo vivencial de lo común y lo no explorado de un cotidiano como inspiración.

Retomando las palabras de Luis Horta, teórico de cine relacionado con los estudios documentales, establece que “La obra de Sergio Bravo instala operaciones estéticas innovadoras dentro de las prácticas del cine chileno del periodo, lo que abre el campo del cine de ensayo” (2020, p.30). De este modo, el cine práctico, de interacción lúdica, de enseñanza y aprendizaje, conocido y popularizado como cine de ensayo, ligado también a una corriente académica y sin olvidar el mundo autodidacta, se posiciona en Chile como una tendencia de creación artística, con un fuerte lazo y enfoque tanto con las temáticas sociales y culturales de un país, como retratadores de las prácticas y vivencias cotidianas de una sociedad popular en medio de su realidad. Asimismo, “Bravo, al igual que ellos, se interesa en captar una realidad local que, consideraba, mantenía ajena a la pantalla cinematográfica lo que él denomina la riqueza cultural de Chile” (Horta, 2020, p.30). Haciendo un visionado histórico a partir de un registro audiovisual y documental, de caracteres determinados que lograr abrir y entablar una asociación de aspectos desde el documental hacia un material para reconocer la riqueza cultural de un país.

## 2.6 La historia desde la perspectiva del arte.

Ahora bien, a continuación, nos proponemos a explorar sobre el concepto de *historia* y la funcionalidad de sus respectivas *fuentes* como documentos, registros e imágenes para evidenciar su confección historiográfica, en el transcurso del tiempo. Asimismo, como en un principio, en el problema de investigación, donde guiados por la visión de Sánchez (2010) se señala que, la disciplina del investigador denotará el enfoque que tendrá la exploración y por ende la posición que tendremos como realizadores investigativos frente a un concepto, que no es propio del área artística visto que es un término transversal a estas normas.

Se vuelve necesario iniciar esta sección comprendiendo que es la historia o el pensar de una historia, primeramente, desde los ámbitos más generales y secundariamente en base a la relación de la historia con el cine. Desde la perspectiva de Marc Bloch, en sus controversiales escritos expone que “la historia es investigación y, por tanto, elección” (2001, p.20). En donde su objeto no es el pasado, ya que “La idea misma de que el pasado, en tanto tal, pueda ser objeto de ciencia, es absurda.” Su objeto es “el hombre” o mejor dicho “los hombres” y más precisamente “hombres en el tiempo.” (Bloch, 2001, p.20). Más allá del carácter genérico que aporta Bloch al concepto de historia, que se entiende observando que Bloch es un historiador, que según sus discípulos “fue fusilado por los alemanes el 16 de junio de 1944”. Por lo que, sus pensares aun regían por doctrinas patriarcales de esos tiempos como normalidades. Por lo tanto, nos atreveríamos a establecer desde una mirada contemporánea que el objeto de investigación de la historia es el *humano* y mejor dicho *los humanos* y más precisamente los *humanos en el tiempo*. Asimismo, en el transcurso del proceso de entendimiento del concepto de historia, donde el autor propone que “una pareja fundamental para el historiador y para el amante de la historia: historia y memoria, memoria que es una de las principales

materias primas de la historia, pero que no se identifica con ella.” (Bloch, 2001, p.12). A causa de que se logra relacionar la memoria con la materialidad de la historia, la memoria otorgará una vuelta cíclica o constante a la historia, para indagar aquello que se pretende recobrar o recordar. Existe interrelación entre ellas, incluso la memoria es un pilar dentro de la historia, pero ambas líneas son independientes de sí mismas. No obstante, al hablar del hecho histórico y sus pruebas, para el autor este “no es un dato "positivo", sino el producto de una construcción activa de su parte, para transformar la fuente en documento y luego constituir esos documentos y esos hechos históricos en problema” (Bloch, 2001, p.15). Es decir, la fuente y/o el documento forman parte de la globalidad que abarca el concepto y el hecho histórico que comprueban y atestiguan la veracidad del acontecer.

Jacques Le-Goff, refiriéndose a la idea del pensar la historia, permite comenzar desde una base general de lo que se logra entender por el concepto de historia y ciencia histórica. Proponiendo la idea de que “La historia empezó siendo un *relato*, el relato de quien puede decir: «vi, sentí»” (2005, p.8). De la historia efímera de un relato real y vivido personal o colectivamente, aseverando un hecho histórico, mediante el respaldo de una experiencia propia, única y particular que servirá de excedente para asegurar la objetividad y el carácter fidedigno que necesita un relato histórico.

Pero también según Bloch es necesario entender que de las diversas formas que la historia opta para representar los hechos, lo que genera su autenticidad y claramente les advierte a sus pares historiadores cuidarse “de no retirarle a nuestra ciencia su parte de poesía” (Bloch, 2001, p.14). Recalcando que “No dice: la historia es un arte, la historia es literatura. Sí dice: la historia es una ciencia, pero una ciencia entre cuyas características puede estar su flaqueza, pero también su virtud, que consiste en ser poética porque no se la puede reducir a abstracciones, a leyes, a estructuras.” (Bloch, 2001, p.14). Ya que la historia no dependerá de un único

margen canónico de representación, aunque su metodología, su estructura y demás sean clásicas, sino que la historia se adapta, pero es importante para los historiadores que no pierda su atribución poética y creativa.

En relación con lo expuesto anteriormente y abordando otro punto se logra aseverar que “la ciencia histórica se define en relación con una realidad que no está construida ni observada como en las matemáticas, las ciencias de la naturaleza ni de la vida, sino sobre la cual «se investiga», se «atestigua»” (Le-Goff, 2005, p.8). Reforzando la idea de un estudio del concepto de pasado, presente o futuro que necesita de una atestiguación sobre lo histórico para validar los hechos. Debido a que la concepción sobre un nuevo “renacimiento de la historia-testimonio a través del «retorno del acontecimiento» vinculado con los nuevos medios, con la aparición de periodistas entre los historiadores y con el desarrollo de la «historia inmediata»” (Le-Goff, 2005, p.9). Es lo que podría vislumbrar un camino necesario para la investigación, ligándose a la idea del concepto histórico actual bajo la exigencia de lo inmediato, como una validación ineludible del registro audiovisual como fuente de un proceso histórico.

La vivencia personal e inmutable, será la motivación del área documental, aunque “este aspecto de la historia-relato, de la historia-testimonio, nunca dejó de existir en el desarrollo de la ciencia histórica.” (Le-Golf, 2005, p.8). Es decir, con la evolución hacia la actualidad y el invento de variados elementos y/o dispositivos que ayudan a generar un proceso investigativo más moderno, prolijo y respetado. La ciencia histórica en general, sigue validando los relatos o testimonios humanos y técnicos, como fuentes relevantes dentro de la construcción de un hecho o periodo histórico. Ya que, según Le Goff a diferencia de Bloch indica que “el carácter «único» de los acontecimientos históricos, la necesidad por parte del historiador de mezclar relato y explicación hicieron de la historia un género literario, un arte al mismo tiempo que una ciencia.” (Le-Goff, 2005, p.12). Es decir, la historia o la ciencia histórica, es

también producto de una fusión y de una revelación de un relato o testimonio cercano a la real y existente. Por lo que no tan solo puede guiarse por los márgenes de la historia como una ciencia investigativa o una doctrina ya que sus temas intrínsecos también estarán relacionados a otras áreas, como el arte. Aun así, la historia no es arte, ni literatura se considera que es una ciencia.

## **2.7 Relación tiempo / espacio en la historia.**

De esta manera, para entender la importancia de los tiempos en la historia, mediante la visión de Ferro, se considera que “la representación del pasado, del presente, es decir, del futuro, depende de la época y del contexto de la realización de la obra” (2008, p.162). Ya que los tiempos en la historia pueden estar o no interrelacionados, y por ende establecer su periodo en una línea de tiempo entre la causa y la consecuencia, nos lleva a distanciarnos de tiempos pasados. En donde autor señala que, la historia “por su conocimiento del presente, ayuda a entender lo que pudo ser el pasado, ya que la historia también es la relación entre pasado y presente, pues lo que hay en el presente es la herencia del pasado” (Ferro, 2008, p.162). Todo esto nos permite, desde las imágenes cinematográficas, opinar y reflexionar sobre un presente y las similitudes o críticas que se puedan establecer con un pasado. Del cortometraje mimbre esta noción nos permitirá evaluar la temática del corto y traerla al presente para opinar sobre el oficio tanto en un contexto pasado como presente.

Y finalmente, conjugar las opiniones de estos autores sobre la historia y su génesis, para rematar con la visión de Lukács, en donde establece que “Si un film, como obra de arte, ha logrado hacer que la gente reflexione seriamente sobre una situación del pasado o del presente, ha logrado su objetivo” (Lukács, 1971, p.13). Ya que lo primordial será que la audiencia entienda y reflexione al respecto, para así generar

una visión de lo que el espectador evalúa de lo exhibido, la cual, por conclusión, se convertirá en historia igualmente.

### 2.3 Historia y cine

Para hablar de *cine* e *historia* y la relación que lleva la problemática en cuestión, se determina que según Ferro *el cine esclarece la historia* la orienta/materializa, pero generalmente el cine que no es conocido, el que no es mercantil, el que no es vendible, el que no es atrayente, seductor como una novela de Tarantino, ni entretenido como una película de acción, graciosa como una comedia, ni transmedia como Harry Potter. Puede que muchas obras tengan cierto carácter histórico pero su enfoque principal no está dirigido a informar sino a vender. En palabras de Ferro:

“inscribir el pasado o el futuro en una problemática del presente no es, en realidad, algo privativo de los cineastas; sólo resta que éstos, para tener público, sean capaces de satisfacer sus expectativas. El cine esclarece la historia, es cierto: a condición de no hacerlo en la pantalla”. (2008, p.163)

Por eso el tipo de cine que tenga estos objetivos debe buscar otros medios de difusión para sus obras no mercantiles. Entonces si la construcción de una historia global está abierta a adoptar diversas formas de solventar una conformación histórica, se podría pensar que “los historiadores no utilizan sólo fuentes escritas [...] hace casi medio siglo, que los historiadores utilizan no únicamente fuentes escritas, sino también fuentes figuradas, como hierbajos, eclipses de luna, aperos agrícolas, etc., etc. Y entonces ¿por qué no también el cine?” (Ginzburg, 2003, p.197). Si se solventa de un medio físico y una prueba tangible, en el transcurso de la investigación se tratará de vislumbrar esta noción.

En síntesis, los conceptos aquí abordados van a generar una materia para el entendimiento del fenómeno relacionado a entrever la dimensión histórica propuesta desde una obra cinematográfica ligada al documental en relación con la

funcionalidad como instrumento o documento, para el estudio de una disciplina artística o histórica. Ya que amplían los alcances de la capacidad de reflexión y suministran una herramienta útil al momento de interpretar la obra cinematográfica.

## CAPÍTULO III

### 3. Marco metodológico

En la siguiente sección se pretende vislumbrar una perspectiva clara sobre cómo será el proceso investigativo en torno al mundo de las artes, en relación con la forma y estructura que se pretende utilizar. Objetivando el camino para poder seleccionar la metodología óptima y así desarrollar una respuesta coherente ante los objetivos y la problemática planteada. Asimismo, plasmar un diseño metodológico considerando, valga la redundancia, que “El termino metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas.” (Taylor y Bogdan, 2002, p.15). Por lo tanto, este apartado nos ayudará, desde los límites propios de una investigación, a entablar esquemáticamente cómo será el proceso por el cual nos guiaremos y encaminaremos nuestro futuro análisis.

#### 3.1 Enfoque de la investigación en artes.

Si nos instruimos en este apartado considerando que “la investigación es un conjunto de procesos sistemáticos, críticos y empíricos que se aplican al estudio de un fenómeno o problema.” (Hernández, Fernández, Baptista, 2014, p.4). Se esclarecerá que, independiente del área investigativa, para dar comienzo a un análisis es importante comprender que el proceso exploratorio consta de “diferentes rutas en la búsqueda del conocimiento.” (Hernández, Fernández, Baptista, 2014, p.4). O sea, son válidas entre sí, pero aplican diferentes métodos dependiendo del campo de investigación.

Según Hernández, Fernández y Baptista, en los procesos investigativos en general existen categorizaciones que dividen los estudios en cuanto a su contenido, forma y

estructura, entre otros. Dependiendo adecuadamente del área al cual pertenezcan. Aunque, “desde el siglo pasado tales corrientes se “polarizaron” en dos aproximaciones principales de la investigación: el enfoque cuantitativo y el enfoque cualitativo.” (2014, p.4). Los cuales, según estos autores, al fusionar sus metodologías crearan un tercer concepto, deducido como enfoque mixto.

En los márgenes de la metodología investigativa se establece que el “término “cuantitativo” (del latín quantitas) se remite a conteos numéricos y métodos matemáticos, mientras que la palabra “cualitativa” (del latín qualitas) hace referencia a la naturaleza, carácter y propiedades de los fenómenos” (Hernández, Fernández, Baptista de Niglas (2010), 2014, p.4). Por lo tanto, el enfoque cuantitativo se enlazará con las investigaciones de carácter científico, verídico y comprobable que se centra en la aplicación de gráficos y datos numéricos entre otros, para comprobar y respaldar la información. En cambio, el enfoque cualitativo utiliza la información en foco del análisis y reflexión con cierta libertad y amplitud

En conclusión, entre las dos variantes generales existentes, la más pertinente para guiar el camino de esta investigación en las artes audiovisuales, será mediante el enfoque cualitativo, debido a que permite la fluidez del pensar, la oportunidad de analizar y criticar un material específico. Ya que, como bien explican los autores ya nombrados, “El proceso de indagación es más flexible y se mueve entre las respuestas y el desarrollo de la teoría” (Hernández, Fernández, Baptista p.9). Generando que no tan solo se considere la idea central como un total investigativo, sino que influyan otros factores externos, sean objetivos y/o subjetivos propios del contexto en el que sucede un acontecimiento en la investigación artística.

### 3.2 Tipo de investigación

En el siguiente apartado nos referiremos al arquetipo de estudio que se abordara. Es decir, de qué manera se pretende llegar a las respuestas y los objetivos a realizar. Para tales fines, el estudio será de carácter *exploratorio*, debido a que:

Los estudios exploratorios sirven para familiarizarnos con fenómenos relativamente desconocidos, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa respecto de un contexto particular, indagar nuevos problemas, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones futuras, o sugerir afirmaciones y postulados.” (Hernández, Fernández, Baptista, 2014, p.91)

Este tipo de pesquisas académicas integra a los temas poco explorados y considerados en investigaciones de carácter artístico, lo que potencia el germen de la indagación en el plano de estudio. En el mundo del documental y la historia, “esta clase de estudios son comunes en la investigación, sobre todo en situaciones en las que existe poca información” (Hernández, Fernández, Baptista, 2014, p.91). Así pues, mediante la búsqueda se va construyendo aportes que incrementen el campo de investigación en específico.

### 3.3 Muestra de la investigación

En torno a la muestra o modelo que se utilizará para el análisis de la siguiente investigación de tipo cualitativa, en el campo de las artes audiovisuales, se considerará que los “Datos cualitativos: Evidencia o información simbólica verbal, audiovisual o en forma de texto e imágenes” (Hernández, Fernández, Baptista, 2014,

p.9). Son la fuente o medio por donde se comprobará y reflexionará la pregunta y los objetivos ya planteados. Según los autores propuestos anteriormente, la muestra en su esencia será visualizada en “un grupo de personas, eventos, sucesos, comunidades, etc., sobre el cual se habrán de recolectar los datos, sin que necesariamente sea estadísticamente representativa del universo o población que se estudia” (Hernández, Fernández, Baptista, 2014, p.384). Es decir, una muestra será la fuente la cual reúne las condiciones que se necesitan analizar y esta aportará a la investigación incluso perteneciendo a otro universo. Bajo el contexto de la selección de la muestra para la investigación, esta será un registro cinematográfico perteneciente al género de documental titulada “Mimbre (1957), Sergio Bravo” (Vega, s/f, p.16) que retrata a un maestro artesano en mimbre en su casa-taller de la comuna de Quinta normal en Santiago de Chile.

### **3.4 Técnicas de investigación**

Para concluir el capítulo tres, en torno a la metodología, a continuación, se explicitará la técnica de recolección de datos que se manipulará para trabajar en el desglose del material audiovisual. Según Aumnont y Marie en su texto “análisis del film” considera que “Mas aun que cualquier otra forma de producción artística, el análisis fílmico necesita recurrir a distintas etapas, a diferentes documentos e “instrumentos”” (1988, p.52). Así para desmenuzar el material cinematográfico y conseguir contenido valido para fundar una construcción analítica que respalde la investigación. Vale decir, que los instrumentos utilizados según el texto serán de carácter *descriptivo, citacionales y documental* (Aumont y Marie, 1988). En tal sentido, en el mismo orden corresponderían responder: 1) características internas y visuales del documental; 2) la idea que representa el filme y su relación con la narración; 3) situaciones, espacios y contextos tanto internos como externos del documental.

También es importante considerar que “prácticamente todo lo que, en un filme, puede ser objeto de descripción, puede dar lugar a una esquematización o presentarse en forma de cuadro” (Aumont y Marie, 1988, p.76). Lo anterior, nos abre un nuevo procedimiento con el que podremos subdividir y esquematizar por escenas y secuencias la información tanto estética como teórica y práctica. Así mismo, como plantea López, la construcción de un documento orgánico y estructural de organización pensado como un “método de análisis documental, basado en una ficha u hoja de análisis, que homogeneice, estructure y ordene los elementos relevantes que se dan en el documento cinematográfico” (2003, p.263). Este cuadro será realizado en el capítulo cuatro de la investigación, para ampliar las técnicas a utilizar y ordenar el contenido.

De igual importancia, el fotograma, representa “la cita más literal de un film que pueda imaginarse, puesto que esta extraído del propio cuerpo de ese mismo film.” (Aumont y Marie, 1988, p.82). Es decir, es la prueba visible de lo que se plantea para un análisis y también transmutable dependiendo del enfoque y raciocinio que se le aplique a la fracción de segundo. También en torno al uso del fotograma como principal recurso, este:

se considera típico del análisis fílmico: se trata de la parada de la imagen. Este gesto que consiste en fijar momentáneamente el “desfile” fílmico, hace que el fotograma se destaque doblemente: primero, suprimiendo pura y simplemente la dimensión sonora del film y luego eliminando aquello que desde siempre se ha considerado lo esencial de la imagen fílmica, es decir, el movimiento (Aumont y Marie, 1988, p.82).

Independientemente de lo que deja atrás, el fotograma en torno a el sonido y el movimiento, este pantallazo convertido en imagen logra construir, en conjunto con la

explicación textual y analítica propia de un estudio, una idea reflexiva en torno a la temática a investigar.

En definitiva, en la siguiente monografía cualitativa y de carácter exploratorio, se procurará analizar los componentes técnicos y teóricos del film. Para esto tomaremos ciertos frames de escenas seleccionadas en el cortometraje "Mimbre" de Sergio Bravo, para instaurar un *análisis cronológico secuencial*, como bien reiteraba López en su escrito y finalmente sumando la tabla de desglose para el examen de la pieza cinematográfica.

## CAPÍTULO IV

### 4. Análisis

En la siguiente sección de la monografía se dará curso al análisis del documento audiovisual seleccionado, apuntando a conocer cuáles son los elementos y las características que hacen dimensionar del género documental un instrumento o fuente válida para el análisis de un determinado proceso, contexto o periodo histórico. Para tal propósito, nos embarcaremos por medio de cuadros, análisis de fotogramas y reflexiones, hacia lograr distinguir las particularidades que puedan dar sustento a esta investigación.

#### 4.1 Presentación del film.

“Mimbre” es un cortometraje chileno que pertenece al género documental de carácter experimental, con una duración total de 10:27 minutos. Filmada en el año 1957 y estrenada en el año 1958 en la cineteca de la Universidad de Chile. Presentada como un trabajo de ensayo por el realizador chileno y arquitecto Sergio Bravo y coproducida por Sonia Salgado, la esposa y colaboradora principal, en torno a la dirección, producción y montaje tanto en este trabajo audiovisual como en la mayoría de las obras cinematográficas realizadas por el autor.

Esta pieza documental en específico entabla un relato singular del oficio del mimbre en Chile, en el año 1957, por medio de extractos audiovisuales en torno a secuencias registradas en la casa-taller de Alfredo Manzano (manzanito), un destacado artesano del mimbre en el barrio Quinta Normal en Santiago de Chile.

En cuanto a los márgenes técnicos audiovisuales, se puede indicar que esta pieza fue filmada en un formato de 16mm, es decir, cine análogo, debido al contexto de elaboración, al desarrollo de la óptica y los dispositivos tecnológicos disponibles de

la época en los territorios latinoamericanos. Con respecto al formato de cinta, se puede establecer que es un archivo con una relación de aspecto de 4:3, es decir, de dimensión cuadrada, esto a la vez, posiciona márgenes alrededor de la imagen y centraliza la información en un solo sector de la pantalla. Para continuar, en cuanto al ámbito estético *Mimbre* es un documental en blanco, negro y una gama de tonalidades grises, lo que genera una atmosfera particular y cierta carga histórica a analizar. Cabe recalcar que, habiendo especificado estos rasgos cinematográficos técnicos, nos permite transmutar nuestro enfoque más allá de las tonalidades del filme y la estética, centrándonos con más dedicación así en otras variables, no menos importantes, como son los diversos planos utilizados, sus direcciones, los encuadres, las proporciones y las referencias.

Antes de ahondar en el cuerpo del análisis investigativo, nos parece prudente comenzar explorando el desglose de información que aparece en el primer minuto del cortometraje, para así entablar una descripción sobre los aspectos técnicos y de producción de *Mimbre*.

El video inicia con una descripción sobre los colaboradores y los créditos por adelantado, continuamente aparece un extracto narrativo sobre Alfredo Manzano, la ubicación exacta de su taller y dos líneas de su inmensa pero resumida historia personal, de manera visual y no auditiva. Además de un apartado introductorio sobre el objetivo principal de la labor cinematográfica que asumía Sergio Bravo y su respectivo equipo en esos tiempos. Como se muestra a continuación en la primera secuencia de fotogramas seleccionados cronológicamente desde los 00:00 minutos hasta el minuto 01:10, para lograr emprender desde la apreciación cinematográfica y la posterior ejemplificación en base a un plano visual específico, una visión teórica, técnica y reflexiva para el análisis investigativo.

## Secuencia N° 1: Créditos y presentación

centro de cine  
experimental

presenta

**MIMBRE**

Auspicio  
Universidad de Chile

Colaboración de  
A. Ferreira Braga  
Embajador de Brasil  
en Chile, 1957

Asistente Realización  
**SONIA SALGADO**

Música  
**VIOLETA PARRA**

Realización  
**SERGIO BRAVO**

En la Quinta Normal, calle Abtao 275,  
vive Alfredo Manzano, "Manzanito"  
hijo de pescadores y virtuoso en  
el arte de tejer MIMBRE

En este documental solo queremos  
dar a conocer las impresiones visuales  
que sacuden al visitante que llega  
a su taller

Quiere decir, que *Mimbre*, a lo largo de su relato, no presenta diálogos sonoros ni escritos en subtítulos, a excepción de la secuencia N°1 que simboliza la presentación general e inductora de lo que visualmente se expondrá. Además, de presentar un adelanto escrito del objetivo que marcará el camino por el que se construirán las secuencias en el montaje respecto al personaje y su oficio. Quizás para el equipo realizador o el/la montajista fue necesario complementar el material audiovisual con texto introductorio del personaje, para así permitirse, posteriormente, salir del canon cinematográfico y organizar con una amplia libertad tanto la forma como el método creativo con el que se abordó este conocido oficio.

Teniendo en cuenta que *Mimbre* fue considerada desde una perspectiva rupturista a la época, es decir, es parte de una gama de ensayos cinematográficos que buscaban encontrar la forma de contar relatos que salieran de la estructura convencional, creando una obra disyuntiva a los géneros clásicos o más bien catalogada como cine experimental. Donde, valga la redundancia, se experimenta en base a la creación y son alternativos en torno a la temática, narrativa, acústica, estética, entre muchos otros caracteres lo cuales permitan revelar el relato audiovisual de la acción cronológica, temporal y convencional. Por ende, *Mimbre* es un documental que ahonda más en lo artístico y experimental que en lo bibliográfico o lo periodístico. Y se logra evidenciar en el fotograma número 10 de la secuencia N°1, al postular: “En este documental solo queremos dar a conocer las impresiones visuales que sacuden al visitante que llega a su taller” (Bravo, 1958, 1:03 min). Aquí se especifica minuciosamente la finalidad que tenía esta filmación en el contexto creativo e histórico de los años 1957 - 1958. El cual nos hace dimensionar que este archivo no está pensado estructuradamente en torno a los géneros ya nombrados (bibliográficos/periodísticos). Si no más bien, visto desde una perspectiva similar a la abordada en el marco teórico sobre Tarkosky, en el que se destaca como una totalidad puede ser expresada en una imagen visual, aunque en ella no se exprese

la totalidad en sí, es decir, es posible lograr una emoción o sensación a partir de una imagen símbolo que no necesariamente este proponiendo dicha sensación. Por lo tanto, queda evidenciado que el objetivo y el resultado del autor es generar en el espectador una conmoción experimental, sobre cómo podría ser la experiencia vívida, que se percibe exclusivamente al estar en una casa-taller de mimbre. Un lugar relativamente inexplorado para la mayoría de la población tanto del contexto temporal del año 1957, como en la actualidad, en donde hoy en día estos espacios de trabajo ligados al oficio en la mayoría de sus áreas se han visto relegados en torno a una moderna política administrativa y económica de un país, que prefiere sustentar la evolución del comercio en base al desarrollo pleno del capitalismo, los tratados de exportación e importación y la concepción monopólica ligada a la compra y venta en comercios establecidos o retail con gran afluencia de clientes. En contraste con crear una política regularizadora sobre la realización del trabajo manufacturado, la artesanía u oficio mayor o menor, poniendo foco a la revalorización del proceso de trabajo versus el labor industrial. Es decir, estos lugares y espacios de tradición y trabajo, que por los procesos evolutivos y la rápida modernización de la vida se podrían considerar prácticamente cercanos a la extinción.

Quiere decir, que el concepto de “taller”, lugar donde se crea, piensa, construye y en algunos casos hasta se comercializa, un producto manufacturado cualquiera sea su material o categoría. Engloba un trabajo constructivo mediante rigurosas etapas teóricas y prácticas, no es tan solo un lugar con presencia de maestros utilizando máquinas artesanales o industriales. Esto para el visitante genera una impresión o impacto que sale de lo rutinario, porque son sitios mayoritariamente lejanos al espacio habitual, en la cotidianidad de la multitud. Son sitios místicos y míticos a la vez, que transportan mental y sensorialmente al sujeto ajeno a esta realidad, hacia un pasado interno o una visión nostálgica sobre cómo cree la gente que se hacen

las cosas. Reiterando lo establecido anteriormente y complementando la información este concepto de “taller” al materializarlo en un registro audiovisual, da como resultado un documento acertado para considerarlo dentro de un patrimonio cultural material e inmaterial, de un país en un contexto histórico en específico, que en declaraciones de Sergio Bravo según el escrito de Luis Horta correspondería a “la riqueza cultural de Chile” (2020, p.30). Para concluir la idea, el enfoque principal del apartado que aparece en el fotograma N°10 de la secuencia N°1, es plasmar mediante extractos documentales un momento o una vivencia para que el espectador genere una propia experiencia visual equivalente o similar a la experiencia que produjo esta visita en el mismo equipo de realización. En efecto, la intención va más allá de crear un registro para obtener un material histórico o una biografía de un personaje o para retratar el oficio y la tradición o un compilado musical de Violeta Parra, sino que la construcción de este material se esmera en plasmar una impresión centrada en reconocer la experiencia y el oficio del otro. Dicho en otras palabras, el documental se aproxima como un documento e instrumento histórico que nos permite conocer la vida de un trabajador del mimbre al finalizar la década de 1960. Y en ella construir un relato desde posibles perspectivas artísticas o históricas, dependiendo desde el área que el documento o fuente se analice.

Otro punto que se logra deducir de los frames seleccionados, es respecto a la construcción del personaje que conoceremos como “Manzanito”, Don Alfredo Manzano. La cual se edifica mediante el complemento de tres factores importantes en el relato. Primero, la introducción textual del protagonista, demostrada en el fotograma N° 9 de la secuencia N°1 que expone lo siguiente: “En la quinta normal calle Abtao 275, vive Alfredo Manzano, “Manzanito” hijo de pescadores y virtuoso en el arte de tejer MIMBRE”. Secundariamente, la imagen audiovisual del personaje, Alfredo, la cual se exhibe en el documental desde una visión estética en base de las

acciones, movimientos, gestos y el ambiente, en conjunto nos obligan a aterrizar el relato y posicionarlo en un plano real. Finalmente, la musicalización del cortometraje por medio de improvisación, el cual fue realizado posteriormente a la grabación. Es decir, una vez que ya se poseía el material cinematográfico de referencia. Lo que, por deducción la respectiva banda sonora de "mimbre", desde los aspectos técnicos y sonoros del cine. Puede haber sido concebida en base a una observación y experiencia previa del creador auditivo como espectador. Matizando los tonos, los volúmenes y los acordes o punteos realizados con los dedos por sobre las cuerdas del instrumento utilizado, la guitarra, que en el video se lograr percibir, en función y respuesta al movimiento de los planos, al tacto del maestro en mimbre, los personajes y el paso del tiempo representadas en las sombras y la sobreexposición de la imagen (día).

Vale la pena decir, que esta música característica forma parte del gran repertorio sonoro de la distinguida cantautora nacional, Violeta Parra. Lo que no quiere decir que su acompañamiento musical hace de *Mimbre* no tan solo una muestra documental del oficio del año 1957, sino que también juega esta doble intención al ser uno de los pocos registros de improvisación de Violeta Parra en películas y/o grabaciones, lo cual tiene una gran significancia para la historia de la música o el cine, tanto nacional como internacional.

Al analizar la musicalización de la obra, denotamos que esta tiene una música de carácter incidental o no diegética, lo que significa que no se aprecia la fuente por donde se emite el sonido en el registro audiovisual, ya que es una música particular creada especialmente para este trabajo de ensayo, la cual acompaña la imagen y genera una atmosfera en específico. Todo esto porque *Mimbre* fue grabado sin sonido, ya que, como se dijo anteriormente, era pensado desde la manipulación del relato por medio de una concepción más experimental de trabajo.

En tanto, las escenas seleccionadas a continuación en la siguiente ficha filmográfica propuesta por López, nos será útil para materializar textualmente la información entregada de manera audiovisual, como un modo metodológicamente práctico y simple para el entendimiento de conceptos cinematográficos y del área audiovisual. Posicionados en un plano de análisis horizontal para la comprensión de un amplio margen de espectador.

S	N°/F	plano	tiempo	Espacio/ Entorno	personaje	acción	Dialogo - texto	música
1	1-10		Atemporal 00:00- 01:10	Créditos- introducción		Créditos introducción	presentación colaboradores -créditos equipo técnico -introducción	Sin música (s/m)

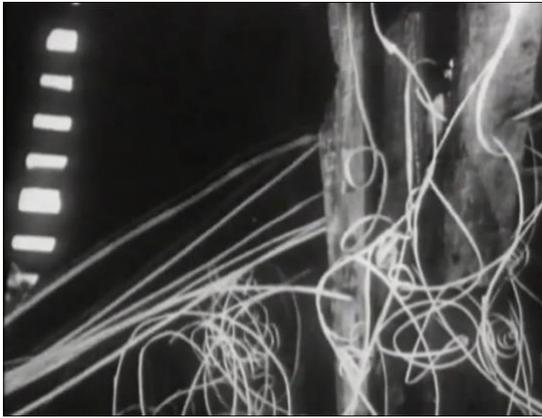
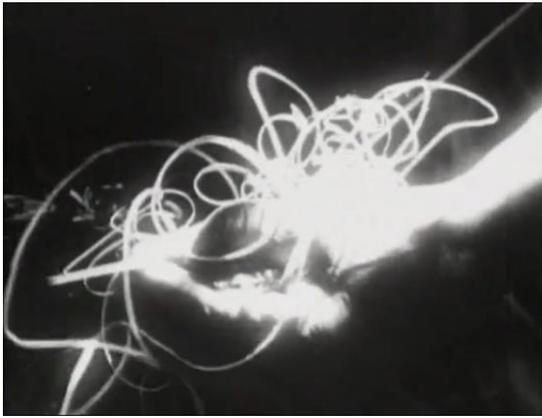
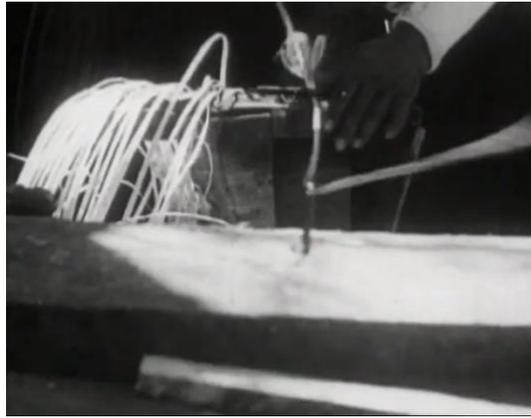
Asimismo, en esta tabla o matriz se desglosa la primera secuencia seleccionada. Para realizar la misma operación con cada sucesión de fotogramas consecutivas al orden que se expongan. Además, como modo de ordenar la información presente en el documental, procederé a subdividir el material desde el 1:10 minutos hasta 10:27 minutos, en dos secciones analíticas. Es decir, dos focos generales que se logran percibir en el cortometraje en torno a la temática entregada, sobre el artesano, oficio y espacio, en contraste con una cotidianidad y contexto específico. Es decir, la primera sección se establecerá desde la visión y construcción de Alfredo Manzano de modo técnico, estético y descriptivo para desintegrar de manera reflexiva la idea del personaje que es el eje principal de la narrativa visual. La segunda sección corresponderá al encuentro y fusión del personaje Alfredo Manzano, sin un texto o

dialogo que lo respalde, frente a la realidad y cotidianidad que lo rodea. En la imagen se percibe mediante la incorporación del entorno y las demás personas registradas. Con el objetivo de explorar el documento en su totalidad y dimensionar los elementos que sean coherentes para el análisis de una obra documental como instrumento o fuente para un hecho histórico.

#### **4.2 El artesano como patrimonio humano.**

En base a la explicación técnica y teórica propuesta anteriormente, a continuación, se da curso al análisis de las secuencias seleccionadas a partir de la idea general y conceptual de *Mimbre*, conformada en el apartado 4.1 para formar el cuerpo investigativo. Por lo tanto, se podría establecer que la descripción que se genera sobre la relación de Manzanito y su oficio es mediante imágenes en movimiento sobre la rutina de un día de trabajo en el arte de tejer el mimbre. A modo de presentación del personaje principal, que es el eje central que une el relato de principio a fin, esquematizado cronológicamente en los frames seleccionados más abajo. La introducción visual de Alfredo Manzano o *manzanito* comienza desde un plano medio del personaje, el cual se sitúa detrás de un árbol, bajo una gran sombra, dispuesto a realizar el primer paso de la jornada laboral que consiste en hilar o descarnar el mimbre para su posterior trenzado. Paulatinamente, luego del plano exhibido, continúa una secuencia de imágenes introductorias al taller, al personaje y al material.

Secuencia N°2: Alfredo Manzano, el artesano.



S	N°/F	plano	tiempo	Espacio/ Entorno	personaje	acción	Dialogo - texto	música
2	1-6	Plano medio	Luz día	Patio de la casa taller.	Alfredo Manzano	Manzanito se encuentra deshilando el mimbres.	No presenta dialogo	Melodía suave- introdutoria
2	2-3-4- 5-7	Plano detalle	Luz día	Patio de la casa taller.	Manos de Alfredo	Alfredo se encuentra trabajando, se exhiben sus manos y el mimbres	No presenta dialogo	Melodía suave- introdutoria

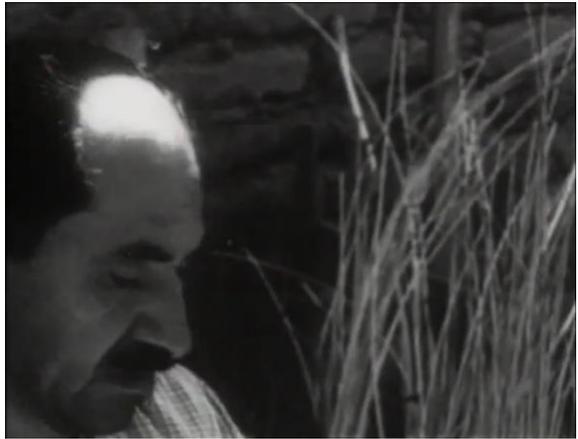
Esta relación de ocho fotogramas correlativos, a modo de presentación inicial del personaje que, acompañados de una neutral melodía, depositan en el receptor la opción de fusionar en una perspectiva lineal el rol laboral del artesano, la función del taller como espacio que contiene la historia de un maestro y la imprescindible materia prima como sustento. Estos tres elementos centrales que contienen el relato y la narrativa visual del trabajo de ensayo son los que a su vez crearan el perfil visual y en cierto sentido imaginario, de Alfredo Manzano, como un hombre físicamente adulto, alto y robusto, con unas grandes y hábiles manos. Y en el ámbito social y cultural como un maestro experto en el arte de tejer e hilar mimbres, la cual se denota tanto en su rapidez y audacia como en la precisión de sus movimientos. Los fotogramas N°2, N°3 y N°4 muestran mediante planos detalle la integridad del material llamado mimbres y los fotogramas N°7 y N°8, muestran en plano medio, con

mayor distancia el material seleccionado, o sea, la primera fase del trabajo entendida como la manipulación de la materia prima para transformarla en útil, para la posterior creación y confección de un objeto. Este elemento que se posiciona a lo largo de todo el relato sufre un proceso de transformación desde su estado natural, como se muestra en la secuencia N°2, a lo que sería después un objeto de confección manual de mimbre como se muestra al final del video, como resultado.

La idea de retratar una persona como Alfredo Manzano, en un contexto popular santiaguino del año 1957, en cierta parte es evidenciar la realización y el hacer de su trabajo acompañando su diario vivir.

El personaje en un principio se muestra en su totalidad, se logra ver a una persona de frente trabajando, erguido y seguro, pero a veces cierto temeroso frente a la cámara. Posteriormente se inicia un plano secuencia el cual se proyecta esta vez desde el mimbre hasta llegar a el rostro del artesano. Como se exhibe a continuación en los fotogramas seleccionados desde el minuto 2:09 hasta los 2:35 minutos.

Secuencia 3: "Primer plano de Alfredo"



S	N°/F	plano	tiempo	Espacio/ Entorno	personaje	acción	Dialogo - texto	música
3	1-6	Plano secuenci a- primer plano	Luz día	Patio casa taller	Alfredo Manzano	trabajand o	Sin dialogo	Música pausada

En la secuencia N°3, la primera fotografía inicia desde la observación de las cuerdas de mimbres y transita verticalmente hasta llegar al encuadre centrado en el rostro de Alfredo Manzano, en el que sería el patio de su casa, con una luz natural de día, en donde se perciben los destellos de luz. En los fotogramas N°5 y N°6, él aparece en un primer plano orientado en mostrar sus rasgos endurecidos con los años, con una actitud de concentración en su trabajo, la cual es interrumpida por el realizador y genera a la vez una interlocución con el ambiente, se muestra como este hombre sale de su estampa seria y enfocada para relacionarse con los realizadores. El hecho de que este material no presente diálogos, ni voz en off, nos permite verbalizar el contenido desde lo visual y la reflexión que hagamos del video, fijándonos así en la visualidad con que se trata este material y también en los gestos de Alfredo que constituyen un lenguaje no verbal y nos aporta igualmente un contenido. Por ende, el registro seleccionado, en contraste con los actuales documentales tipo reportajes sobre el oficio, que generalmente son complementados con diálogos y/o entrevistas y retratan el mundo del oficio y su maestría, con un objetivo más contemporáneo y centrado en ámbitos más funcionales como, la publicidad y comercialización de la labor en base a un producto. O también, por identificar en registros audiovisuales, sectores rurales o urbanos, que persistan en

un oficio, para tratarlos como riqueza cultural y/o patrimonio, entre otros. Mimbres va por otro camino, este entabla una lectura más poética en su narrativa y nostálgica en su visualidad. Otorga información coherente mediante una construcción, la cual no se vuelve necesaria de subtítulo o, sino que se expresa visualmente.

En cuanto a lo estético, la insistencia de mostrar a Alfredo entre medio del mimbres se mantiene en el video, da la impresión de que luego de presentar la materia prima, la imagen de esta se utiliza como un concepto decorativo al plano, como bien se exhibe a continuación:

**Secuencia N°4 : “Entre mimbres”**

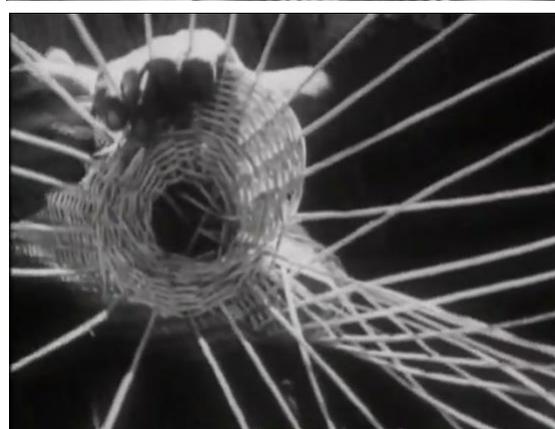
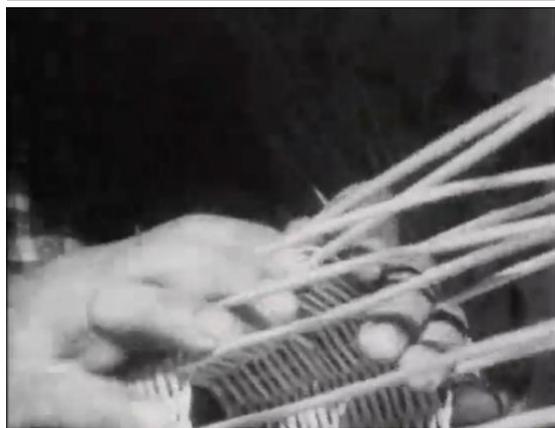


S	N°/F	plano	tiempo	Espacio/ Entorno	personaje	acción	Dialogo - texto	música
4	1-3	Primer plano	Luz día	Patio casa taller	Alfredo Manzano	Alfredo entre mimbres - trabajand o	Sin dialogo	Música pausada

Estas líneas figurativas, si bien no representan nada en concreto, son utilizadas como elementos estéticos y de manera proporcional a los encuadres, de modo que aporta y no entorpece la comprensión del contenido, incluso se pueden relacionar a pendientes o líneas estéticas posteriormente utilizadas en el cine análogo en torno al montaje. Es decir, parecieran intervenciones planificadas en el mismo relato, para sobresalir de parámetros técnicos establecidos. Recordemos que según Jackeline Mousca el cine experimental como tal, nace de los trabajos de ensayo realizados por estudiantes y realizadores que buscaban salir del estrecho margen en que se movilizaba el cine chileno hasta el año 1955, aproximadamente. Conformando el Centro de Cine Experimental, que surge por la motivación de Pedro Chaskel y Sergio Bravo cuando participaban del que en ese entonces era el cine club de la Universidad de Chile. Con la conformación de este espacio se inicia un periodo de experimentación y creación propia por parte de los precursores, buscando y explorando la posibilidad de realizar un cine reflejado en la realidad nacional y popular como temática artística. *Mimbre*, si bien no fue el primer trabajo que realizó el autor en este centro de experimentación, fue el que tuvo mayor significancia y dio curso según palabras e investigaciones de Jackeline, al trabajo experimental posicionado en los ámbitos creativos inexplorados en Chile a la fecha, creando con *Mimbre*, prácticamente, una *declaración de los principios cinematográficos*. En el contexto histórico y cultural posterior a la creación del centro de experimentación en el año 1955 y la realización de este material cinematográfico en el año 1957, en adelante. Ya que el documental seleccionado tomó una temática excéntrica y cotidiana a la vez, a partir de la noción de Sergio Bravo por relevar la *valorización del arte popular* en el cine chileno, desde una perspectiva instalada en el *realismo crítico*. Ahora bien, también podemos analizar la incorporación del rasgo experimental en el registro audiovisual de *Mimbre* en la siguiente secuencia a exhibir, en donde constantemente en el relato se muestran imágenes que

representan una idea más allá de lo que visualmente se observa de ellas. Es decir, imágenes símbolos que proyectan hacia el exterior una narrativa visual conformada en base a una reflexión y comparación.

Secuencia N°5: "Manos tejedoras"



S	N°/F	plano	tiempo	Espacio/ Entorno	personaje	acción	Dialogo - texto	música
4	1-8	Plano detalle	Luz día /tarde	Patio casa taller	Manos de Alfredo Manzano	Manos trabajand o/ se hace contraste con la araña	Sin dialogo	Acelera el ritmo de la música

La secuencia N°5 comienza con una sucesión de cuatro fotogramas, sobre un plano detalle de las manos manejando el mimbre desde una perspectiva inclinada hacia la cámara. Continuamente dos fotogramas de frente, también manipulando el material, pero bajo un encuadre central y focalizado. Para culminar con un par de imágenes en función de una comparación realizada por el autor o el montajista, en donde en el frame N° 8 se exhibe una imagen de la cestería ya finalizada, vista desde su interior, aquí la imagen se estaciona unos minutos y comienza a mostrar la variación de la luz entrando por las fisuras del mimbre. Para continuar con el frame N°9 en el minuto 6:26, que muestra de golpe la imagen de una araña tejiendo su propia tela. La comparación y contraste va desde la acción de tejer y manipular un material con seguridad, como modo de simular y representar un trabajo manual, que por la experiencia y trayectoria se maneja con una rapidez y técnica tan prolija que se podría relacionar con una araña.

Las manos, juegan un rol fundamental en la mayoría del relato audiovisual y corresponde a la relación psicológica con que se crea con una imagen, a partir de lo que se observa y significa, es decir, imágenes símbolos que expresan un contenido

más allá de lo que realmente aprecia. Un par de manos de un maestro en sí representa fisuras, grietas, tiempo, utilización, características que denotamos cuando se realiza una comparación de las manos, con una persona que no trabaja manipulando un material duro. En el oficio y en este trabajo documental las manos cargan con una historia o con un peso histórico. Por otro lado, es utilizada como imagen icónica y hasta publicitaria del oficio en todas sus materialidades, una imagen de las manos de un maestro será transversal a lo que se dedique en sí. Sus manos significaran el peso del trabajo, las gruesas grietas que se van haciendo con el tiempo serán la demostración de la práctica y el saber hacer.

En efecto, el documental se logra visualizar como un documento e instrumento histórico el cual nos permite conformar la identidad de un sujeto popular en base a su rubro de trabajo tradicional, el cual muestra una realidad que conforma una visión cultural y del arte popular en el año 1957. Es decir, mediante este registro audiovisual, se podría establecer un perfil reflexivo sobre la importancia en la historia de un periodo, del artesano y maestro del oficio, como la conformación de un patrimonio cultural material e inmaterial que ha estado presente a lo largo de la historia. Y ese patrimonio de carácter humano y no inerte, sería para nosotros la historia conceptual e imaginada de Alfredo Manzano, un hombre que contiene dentro de su imagen física el oficio, el mimbre y el taller.

### **4.3 Realidad y contexto**

Por lo que se refiere a este apartado, se establece desde una previa construcción visual y contemplativa de Alfredo Manzano, un perfil de personaje en base en a su oficio y disciplina. Ahora bien, a partir del minuto 4:20 segundos, se produce una pausa musical, la cual marca una diferenciación en el material que se apronta. Ya que, en la *segunda etapa* de este registro, se comienza a relacionar el personaje

trabajando y el entorno que lo conforma. En donde de a poco se integra en el video, a los demás habitantes que conviven con el artesano. Como se muestra a continuación en la secuencia de fotogramas seleccionados, que incorporan el entorno dentro de precisas imágenes que contextualizan.

Secuencia N°6: "El maestro, su trabajo y el entorno"



S	N°/F	plano	tiempo	Espacio/ Entorno	personaje	acción	Dialogo - texto	música
6	1-8	Plano medio - plano detalle -primer plano	Luz día	Patio casa taller	-Alfredo -- -Manzano -Niño -Niña -Perro -Vecina -Esposa	Sucesión de imágenes aleatorias sobre la cotidianid ad del taller.	Sin dialogo	Música lúdica y alegre.

A continuación, en estos ocho fotogramas seleccionados, es posible generar una contextualización del espacio que configura el trabajo y la jornada rutinaria del maestro en mimbre. Lugar que se conforma no tan solo por la casa-taller, tipo establo que se ubica, como bien aparece en el fotograma N°2, en la calle "Abtao 275". Sino que también por la incorporación de los demás habitantes que conforman el espacio. En el fotograma N°1 aparece la imagen de un perro, recostado sobre el mimbre, a continuación, la imagen de una niña y un niño que se encuentran tímidos ante la cámara, pero sabios al momento de jugar en su entorno, con el mimbre y los objetos realizados por el maestro. También la presencia de dos mujeres se hace notoria, de las cuales se podría deducir que una formaría parte de su familia, la que se queda en la casa y por el contrario la que sale del taller, una amiga o vecina del barrio. En si las imágenes representan la cotidianidad de un espacio frente a una labor determinado como lo es el trabajar el mimbre. Demostrando como los personajes se desenvuelven en este sitio con normalidad, representa lo real y cotidiano que significa haber nacido, criarse y transitar en estos espacios de

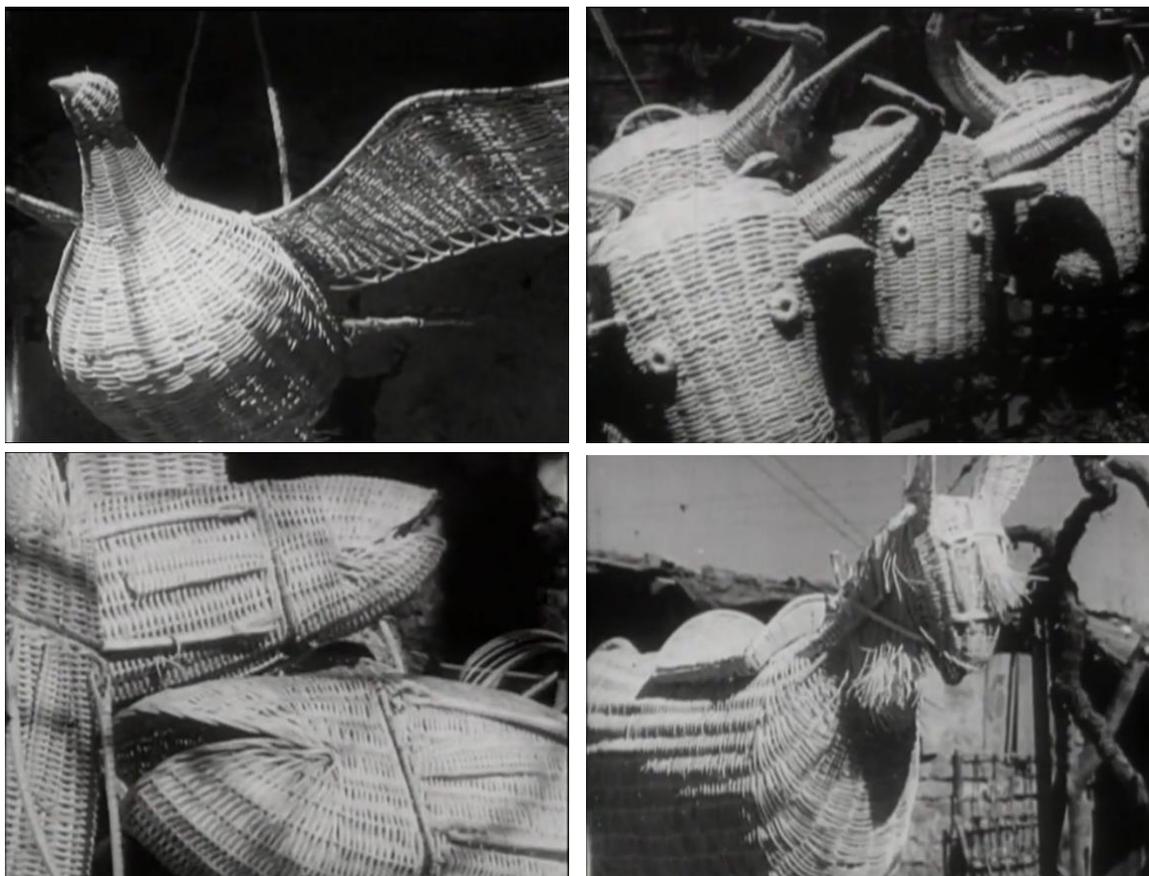
creación. En donde estar tendido sobre el mimbre, vivir y jugar encima de él, es lo normal y cotidiano de la realidad del entorno laboral del oficio, que aquí se exhibe.

Todos estos elementos podrían generar una visión/idea de lo que significa la vida urbana-rural en el año 1957. En esa misma perspectiva, la casa y la vivencia de esos personajes, de los cuales uno como espectador en el presente, permite concebir al documental *Mimbre* como un instrumento histórico. Es decir, la obra logra proyectar la idea imaginaria de lo que sería una visión por medio audiovisual de un contexto, sea cultural o histórico, en una fecha y momento en específico. Esto no significa que retrata una realidad particular sobre un rasgo cultural o histórico, sino que podría ser importante para tal objetivo y un respaldo o fuente visual válida para el análisis objetivo de contenidos históricos, como, por ejemplo: el análisis de la sociedad y su cotidianidad en el año 1957 en la comuna de Quinta Normal. A la vez, en este registro también se logra ver como la casa-taller ubicado en lo que hoy en día tan solo queda a 25 min del centro de Santiago, la comuna de Quinta Normal se visualiza como un espacio campestre, como un establo, un recinto de madera en donde por las vigas del techo se escapan destellos de luz y sus vestimentas nos emplazan la idea de estar en otra época. Todos estos caracteres que hoy en día nos diferencian de ese tiempo en específico, es lo que según esta investigación marcaran la diferenciación y el análisis reflexivo en torno al documental.

En los últimos fotogramas N°7 y N°8, se exhibe como va llegando el final de la jornada laboral y con el cansancio representado en sus rostros y la actitud del pequeño niño.

A continuación, se procede a mostrar la ultima secuencia seleccionada, que corresponde a el resultado final del trabajo concebido en un material de 10:27 minutos. En donde se muestra aleatoriamente como mediante a un proceso constructivo de un material se logra generar un producto final.

Secuencia N°7: "El anhelado resultado"



S	N°/F	plano	tiempo	Espacio/ Entorno	personaje	acción	Dialogo - texto	música
7	1-4	Plano medios	Luz día	Patio casa taller	Alfredo Manzano	Se ve el resultado de su trabajo. Obras de mimbre	Sin dialogo	Comienza la música del principio.

En estos cuatro fotogramas finales, se muestra el impresionante resultado de las obras tangibles realizadas por el maestro Alfredo Manzano, en la inmensa trayectoria de su conocido trabajo. Aquí se da cuenta de el potencial creativo e imaginario del artesano el cual proyecta un legendario oficio hacia la exploración y confección de figuras de mimbre inspiradas en fisionomías de animales. Con una gran escala que genera una dimensión prácticamente real de estatura. Quiere decir que no tan solo el material audiovisual cumple con un rol experimental de trabajo. Sino que, en el mismo contenido, en las obras finales del autor y la manera en que el resultado se presenta en el video, como un tipo de baile y juego con las figuras de los animales, conforman un relato experimental tanto en su temática como técnica y estética cinematográfica.

## Conclusiones

En definitiva, la presente investigación, ya previamente analizada en el capítulo cuatro, nos faculta el hecho de identificar los elementos o características que hacen del documental un instrumento para el análisis histórico, visualizado en *Mimbre* de Sergio Bravo. Permittiéndonos así, en base a el objetivo principal y los respectivos objetivos específicos, responder la interrogante que ha dado curso al proceso investigativo.

Partiendo desde el primer objetivo específico, que consistió en analizar detalladamente la obra audiovisual, pudimos esquematizar el contenido en base a la interpretación discursiva de cada secuencia seleccionada, evaluando así los rasgos estéticos de carácter experimental, como también la temática escogida en base al oficio y el relato popular. Posteriormente reconocer las técnicas cinematográficas utilizadas por el equipo realizador, el cual se encontraba en búsqueda de generar un material innovador para la conformación del cine nacional. Para esto se forjó una subdivisión del material en dos secciones, establecidas, primeramente “El artesano como patrimonio humano” y secundariamente “Realidad y contexto”, que corresponderían a la presentación de Alfredo Manzano de manera personal y la incorporación del entorno al cortometraje, respectivamente. Lo que fue en cierto modo un poco más extenso, pero a la vez nos otorgó una visión distinta a la del comienzo, en donde la idea de esta conformación de un perfil de personaje por medio de extractos audiovisuales ligados al taller y el oficio se complementó con la percepción e incorporación del entorno y finalmente el resultado. Sentando estas bases analíticas, se nos facilitó generar una reflexión y estructura al respecto para posteriormente continuar a los demás objetivos.

El segundo objetivo específico consistió en reconocer en el cortometraje los recursos que denotan el cine documental como instrumento histórico. Así pues, nos

enfocamos mayoritariamente en los elementos internos del registro que mediante a un análisis en función del lenguaje cinematográfico, logramos distinguir y establecer dentro del relato visual de Alfredo Manzano, como el eje transcendental que concedió una cuota de su historia y una vivencia de una jornada laboral, para plasmarla en un registro audiovisual. Es decir, este documental se aproximó como un documento e instrumento histórico que nos permitió conocer cómo era la vida de un trabajador del mimbre al finalizar la década de 1960. Y de este registro audiovisual reconocer la experiencia, la tradición y la realidad no absoluta, de lo que aquí se exhibe en conjunto también con lo que podríamos considerar de la representación del arte popular en el año 1957 y la particular relación con el oficio y la artesanía, que de aquí podemos interpretar.

Por otro lado, y en menor escala, osamos indagar en el apartado 4.1 sobre la presentación del filme, como los agentes externos del documental, que de igual manera marcaron ciertas pendientes históricas en el relato. Como conocer las particularidades que harían de este material un trabajo de ensayo, ligado a lo artístico y experimental más que a lo periodístico o bibliográfico. Y de esto significar ser uno de los registros cinematográficos de ensayo, del año 1957, que establecieron una diferencia, en el margen y el canon cinematográfico que se acostumbraba a realizar en el cine chileno de finales de la década de 1960.

El tercer y último objetivo específico consistió en relacionar el concepto de oficio e historia en el cortometraje seleccionado. Y tal fin se vio desarrollado de manera transversal en el análisis de la investigación, pasando por los apartados 4.1, 4.2 y 4.3. Esto se denotó tanto en el desarrollo del concepto de “taller” desde una concepción histórica, como también en la relación de las imágenes símbolo representadas en la estética de las manos, como un elemento que representa y simboliza el oficio y el trabajo manufacturado. Cabe recalcar como podría ser de gran importancia, el hacer investigaciones que entablen el oficio, las cuales

generalmente emergen de una transmisión de memorias familiares, como una temática vital para la recuperación y la subsistencia de los rubros artesanales que hoy en día se enfrentan y marchan hacia el ritmo de los tiempos y a la velocidad del mercado, que poco sabe del hacer y mucho del comercializar.

En conclusión, podemos resignificar como gracias al desarrollo de la óptica, se ha podido representar lo visible y a veces lo intangible también, como es en el caso de *Mimbre*. Y de aquí recoger las siguientes apreciaciones.

También luego de haber tratado de responder la interrogante ligada al cine y la historia, mediante el análisis del documental *Mimbre* se nos abren un extenso panorama investigativo sobre como múltiples problemáticas podrían generar otras preguntas investigativas como, por ejemplo, ligándonos al área musical en base al cine y la historia: ¿Mimbre tendría la misma carga histórica en el cine nacional, sin la musicalización de violeta parra? O sobre ¿Como se complementa la música y la imagen en la conformación estética de *mimbre*? Por otro lado, actualmente ¿Qué tan productiva se vuelve la realización de un material audiovisual sobre un oficio, en una sociedad acelerada, siguiendo una estética y estructura contemplativa similar a la que se utiliza en *Mimbre* de Sergio Bravo?

Esto nos habla de la proporción que alcanza el análisis del documental, el cual genera tan solo a partir de una conformación video-sonido, que tan solo dura 10:27 minutos, pero abarca y reúne en él, diversas líneas artísticas, culturales e históricas, en un solo material audiovisual. Deja la sensación, de que esa es la facultad irrepetible del cine, el hecho de contener en una sola plataforma virtual las demás perspectivas artísticas, el cine representa una totalidad y se conforma en si de las múltiples variables tanto artísticas, como tecnológicas, sociales e incluso históricas, para retratar una relato real o ficticio sobre un acontecer, espacio o entidad libre de plasmar en un medio visual.

## Bibliografía

Arias, J. (2010). La escritura en Artes: el problema de la escritura y el método. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas. Volumen (5)*.

Aumont, J., Marie, M. (1988). Análisis del film. París, Francia: Editions Nathan.

Bazin, A. (1990). Que es el cine, Madrid: RIALP, S.A.

Bloch, M. (2001). Apología para la historia o el oficio de historiador. DF, México: Masson & Armand Colín Editeurs.

Bravo, S. (1957). *Mimbre*. (DVD). Chile de <http://cinechile.cl/pelicula/mimbre/>

Canudo, R. (1911). Manifiesto de las siete artes.

Contreras, F. (2017). Estudios sobre planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, individuo y Sociedad. Volumen 29 (3)*.

Deleuze, G. (2016). *La imagen-Tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

Ferro, M. (1995). El cine, una visión de la historia. Madrid, España: AKAL.

Ferro, M. (2008). El cine, una visión de la historia. Madrid: AKAL.

Ferro, M. (2008). El cine, una visión de la historia. Madrid: AKAL.

Ginzburg, C. (2003). Tentativas. Michoacán, México: Morevallado.

Gubern, R. (2012). Historia del cine. España: Ediciones Anagrama.

<http://adeodocinevideos-adelina.blogspot.com.ar/2012/07/historia-del-cine-roman-gubern.html>

Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia:

Una perspectiva de investigación audiovisual. Volumen (15) N° (3), p. 387-414.

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, M. (2014). Metodología de la Investigación. Sexta Edición. McGraw-Hill / Interamericana Editores. D. F. México.

Horta, L. (2020). La construcción estética del sujeto popular en el documental “Mimbre” (1957) de Sergio Bravo. Chile: actos, ISSN 2452-4727, N.º 3,(p.20 – p.41)

Le-Goff, J. (2005). Pensar la historia, *modernidad, presente, progreso*, Francia: Epublibre.

Lorente, J. (2013). Comunicación, crítica e investigación en artes escénicas. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*: Madrid. Vol. (19), N° (2) (julio-diciembre).

López, A. (2003). El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. *Documentación de las ciencias de la información*. Vol.26, 261-294.

Lukács, G. (1971). El cine como lenguaje crítico. Nuevos Aires: letrae.

Magny, J. (2005). Vocabularios del cine, *palabras para leer cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*. Barcelona, España: Paidós.

Mouesca, J. (2005). El documental chileno. Santiago, Chile: LOM.

Sánchez, J. (2010). El campo abierto de la investigación en artes. *In-Definiciones*. Ciudad Real, España: artes, la revista, ISSN 1657-3242, N°, 19.

Tarkovski, A. (2002). Esculpir en el tiempo. *Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: EDICIONES RIALP, S.A.

Veres, L. (2015). Cine documental y criminalización indígena, terrorismo, cine documental y mundo mapuche. Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.

Walter, B. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. D, F, México: ITACA.