

*Verónica Cortínez*

Retratos de mujeres, con Violeta: MIJITA de Sergio Castilla

Este trabajo es parte de un proyecto conjunto con Manfred Engelbert titulado "La re-, la real-, la realidad: Visiones del mundo en el cine chileno, 1960-2000". Nuestro objetivo es describir y evaluar las distintas modalidades estéticas que surgen tanto en documentales como en largometrajes de ficción y examinar en qué medida y de qué manera estos representan la realidad del país, concediendo la posibilidad de que la ficción pueda "abrir los ojos" y de que la documentación pueda "obstruir" la realidad, o al revés, por supuesto.<sup>1</sup>

MIJITA, la primera película de Sergio Castilla, fue realizada en Santiago a mediados de 1970, dos años después de que Castilla terminara sus estudios en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) de París. MIJITA es un documental de 18 minutos, en blanco y negro, sobre el trabajo, mal pagado y subvalorado, de las mujeres de la población Villa O'Higgins, quienes reparten su jornada entre fábricas y labores domésticas.<sup>2</sup> A pesar de que la película se realizó en el momento en que el país vivía el fervor político de la campaña presidencial de Salvador Allende, y de que Castilla era uno de los cineastas comprometidos con la Unidad Popular, en este trabajo me propongo demostrar que MIJITA no es un documental partidario, mero reflejo de una realidad

---

1 Una primera versión de este trabajo fue leída en el "Conference on World Cinema: International and US Independent Productions", Miami Film Festival, Miami Beach, Florida, el 28 de enero de 2002.

2 Mi análisis se basa en una copia en video de MIJITA, facilitada por Heiner Ross, director de la Kinemathek Hamburg. Este video se hizo a partir de una copia en 16 mm que se conserva en el archivo Freunde der Deutschen Kinemathek en Berlín. Los créditos son los siguientes. Título: MIJITA; Producción y Dirección: Sergio Castilla; Fotografía y Cámara: Patricio Castilla; Compaginación: Olinto Taverna; Sonido: Antonio Montero; Música: Violeta Parra, Isabel Parra, Nicolás Guillén, Luciano Berio, Iannis Xenakis, Pierre Schaeffer. Estreno en la Población Villa O'Higgins: Agosto de 1970. Estreno televisivo: Televisión Nacional de Chile, 11 de diciembre de 1970.

física “rescatada” por el cine.<sup>3</sup> Más bien, quiero examinar esta breve película como muestra de un “realismo poético” cuyos ecos se remontan a los años 30 en Francia, y que parece no desconocer las técnicas del distanciamiento brechtiano o del montaje de los maestros rusos como Eisenstein, Kuleshov y Vertov.

En este contexto, es necesario aclarar que si esta película forma parte del “cine militante”, como ha dicho la crítica (Bolzoni 1974, 39), *MIJITA* no es producto directo de los proyectos de la Unidad Popular, sino que se funda en complejos y variados impulsos anteriores. Por un lado, su estética tiene raíces en el Chile de la década del 60: en el Cine Experimental de la Universidad de Chile y en el Festival de Cine de Viña del Mar. Por otro, su carácter experimental también deriva de los estudios de Castilla en París y de la centralidad que adquiere el documental para la Nueva Ola del cine francés. Recordemos que después de mayo del 68, Godard abandona el gran formato y la ficción en favor del documental y que Resnais, como Godard, comienza su carrera de cineasta como documentalista. Es por lo tanto un error pensar que sorpresivamente la Unidad Popular creó los medios estéticos que pudieran hacer posible una película como *MIJITA*, aunque muchos de sus postulados políticos sean retomados más tarde por los cineastas comprometidos con el gobierno de Allende, el mismo Castilla incluido.

La segunda premisa es que esta película debe verse como el inicio de una larga obra de Castilla en la que siempre se enfatizará de manera significativa el papel del sonido, tanto de las voces como de la música. Castilla mismo ha dicho que la lección más memorable de sus dos años de estudio en París se la debe a Aimé Agnel, un profesor del IDHEC que enseñaba música y efectos en la banda sonora, y que valoraba todos los sonidos como materiales potencialmente enriquecedores: “Aimé me destapó los tímpanos. Ahora no dejo de escuchar los infinitos sonidos de una ciudad” (cit. en Cortínez 2001, 25). En este trabajo quiero enfocarme en la relación no unívoca que existe en *MIJITA* entre la imagen visual y el sonido (ruidos, voces, música). En contra de la estética habitual de continuidad, esta relación está marcada por una estética de rupturas: el sonido no sirve para doblar el efecto de la imagen, para repetirla, sino que entre ambos se establece un juego que crea un sentido diferente y novedoso (parecido al “montaje de atracción” de los rusos). Considerando entonces

3 Aludo, por supuesto, al clásico título de Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960).

esas dos premisas —tradición cinematográfica y formación personal— se podría decir que en lugar de un panfleto político, *MIJITA* es un poema “politartístico” (Engelbert 1999, 146).

Es mérito de Zuzana M. Pick haber señalado la función de las canciones de Violeta Parra en *MIJITA*: “The songs of Violeta Parra punctuate the representation of repetitive female tasks” (Pick 1990, 115). Sin embargo, la película no se concentra en develar el carácter repetitivo de los trabajos femeninos; las canciones de Violeta Parra, si bien estructuran la película, adquieren una función plurivalente cuando se examina la relación que existe entre las imágenes, las palabras en off de las mujeres y las canciones. De principio a fin, el montaje combina las imágenes y las voces que hablan con la música de Violeta Parra, aprovechando tanto su pertenencia a la cultura de masas como su enorme potencial de expresión poética en la creación de sentidos que traspasan la imagen realista. Gracias al montaje, Violeta Parra surge como el ícono de la mujer popular chilena. La imagen de las muchas mujeres que aparecen en la película se condensa en la Violeta, a la vez que el prestigio de la gran artista se proyecta en esa multitud de mujeres. Más aún, el montaje de Castilla logra contrastar, pero sobre todo reconciliar, el difícil mundo de las pobladoras con el vital optimismo y la fuerza invencible de “Gracias a la vida” y “Volver a los 17”. En el sugerente resumen final, las pobladoras anónimas se vuelven Violetas.

La película se puede dividir, según la temática global, en dos macrosecuencias de aproximadamente ocho minutos cada una y una secuencia final de dos minutos.<sup>4</sup> La primera macrosecuencia muestra las condiciones de vida de las pobladoras en el ámbito casero: limpiar, lavar, cocinar, planchar, ayudar a los hijos e ir de compras. La segunda se centra en el trabajo fuera de la casa, cada vez más enajenante: una cocina industrial, un taller de carpintería, una fábrica de collares y una fábrica de textiles. Por último, la secuencia final retoma una serie de imágenes de mujeres que hemos visto a lo largo de la película en esas labores extenuantes, pero ahora retratadas una a una, plasmadas en imágenes detenidas, celebradas como en una galería de pinturas.

4 De aquí en adelante, las referencias a lugares filmicos se harán indicando los minutos y los segundos. La duración exacta de la primera macrosecuencia es de 7.38, la de la segunda de 8.32 y la de la secuencia final de 1.59, lo que lleva a una duración total de 18.09, como se puede ver en el esquema del montaje.

La primera macrosecuencia empieza con una secuencia de aproximadamente tres minutos que se enfoca en el trabajo de la mujer popular en los confines de la casa. Las imágenes muestran mujeres alrededor de una reja que parece delimitar el espacio concedido a la mujer. Pero este espacio reducido que nos muestra la imagen adquiere una dimensión mayor gracias al montaje de imagen y sonido a partir de una primera canción de la Violeta, "Al centro de la injusticia", cantada por Isabel Parra, hija de la Violeta, y conocida también como "Los límites de Chile".<sup>5</sup> El texto que se escucha corresponde a los primeros siete versos de la canción (minuto 0.36):

Chile limita al norte con el Perú  
y con el Cabo de Hornos limita al sur,  
se eleva en el oriente la Cordillera  
y en el oeste luce la Costanera.

Al medio están los valles con sus verdores  
donde se multiplican los pobladores,  
cada familia tiene muchos chiquillos,  
[...]

Se trata de una extraña lección geográfica, pues el documento, apartándose de las convenciones precisas del género, ubica el centro del país en una modesta casa, ensanchando y ennobleciendo los límites de la población. Los primeros versos, que describen los límites geográficos de Chile de norte a sur, surgen a partir de un close-up del moño de una mujer que hemos visto barriendo, y este montaje llamativo parece convertir a la mujer y su casa en imagen metonímica de Chile entero. Esta impresión se confirma con una toma de otra mujer, lavando ropa en una olla con un notable esfuerzo físico, que acompaña la segunda estrofa de la canción sobre los valles "donde se multiplican los pobladores": la mujer de la población, debemos concluir, es la fuerza que sostiene el país. La aparente insignificancia de las tareas domésticas adquiere una ejemplaridad nacional a través del montaje de imagen y canción.

Al desvanecerse la canción, continúan las imágenes de labores femeninas, enfocando primero a una mujer lavando ropa y luego a un niño columpiándose, con un close-up de las cadenas del columpio, índice de

5 La Violeta nunca compuso la música para esta canción y la letra se conservó entre sus manuscritos inéditos. Isabel Parra la grabó en su disco *Isabel Parra* (1968).

la restricción de posibilidades que pueden significar los hijos.<sup>6</sup> Estas tomas van acompañadas de una voz en off de un hombre que limita el papel de la mujer al ámbito de la casa: "La mujer está en un lugar secundario. No sirve para el trabajo fuera de la casa. En la casa se va de alivio. Además, es mejor que no trabaje fuera de la casa porque afuera le puede poner el gorro al hombre" (minuto 1.28). La combinación de las imágenes y las palabras del hombre recuerda sutilmente la reja que encierra a las mujeres al comienzo de la película. El discurso masculino se subvierte por el contraste entre la magnificación de las tareas femeninas como fundadoras de la nación y la minimización machista del "marido ejemplar", que sabe de engaños.

La subversión se vuelve incluso más notable debido a la presencia de una segunda capa de sonido, sobrepuesta a la voz del hombre, que corresponde a un fragmento de música electroacústica de Luciano Berio. Esta pieza musical se basa en el episodio de las sirenas del *Ulysses* de James Joyce y enfatiza la soledad de las mujeres (minutos 1.15-2.17).<sup>7</sup> Tanto el texto literario como la música experimental parecen sugerir que la mujer, en sus tareas humildes, constituye la verdadera vanguardia social. El montaje que concluye esta secuencia insiste en la situación contradictoria de la mujer. Las imágenes de una mujer barriendo y entrando a su casa parece confirmar esta visión de la mujer necesariamente confinada al espacio casero, aunque la autoritaria afirmación del hombre encuentra su refutación, como en un diálogo de sordos, a través del comentario en off de una voz femenina que afirma con una seguridad sin rencor: "El trabajo de dueña de casa es el más sacrificado" (minuto 2.23).

La segunda secuencia (algo más de tres minutos), que pone en tela de juicio el encierro doméstico, arranca con la famosa canción de la Violeta,

6 Podría pensarse incluso que las cadenas del columpio puedan connotar las cadenas de los proletarios mencionadas en una de las frases finales del *Manifest der Kommunistischen Partei* de Marx y Engels: "Mögen die herrschenden Klassen vor einer kommunistischen Revolution zittern. Die Proletarier haben nichts in ihr zu verlieren als ihre Ketten. Sie haben eine Welt zu gewinnen" (Marx/Engels 1981, 83).

7 *Omaggio a Joyce* (1958) de Berio comienza con una lectura del texto de Joyce, realizada por la mujer del compositor, la mezzo-soprano Cathy Berberian, que sutil y progresivamente se amplifica y distorsiona hasta culminar con sonidos que vuelven el texto ininteligible. Al menos parte del fragmento que se reproduce en la película dice: "I feel so sad. P.S. So lonely blooming"

“Gracias a la vida”,<sup>8</sup> de la que se escuchan los primeros ocho versos (minuto 2.49):

Gracias a la vida que me ha dado tanto.  
Me dio dos luceros que, cuando los abro,  
perfecto distingo lo negro del blanco,  
y en el alto cielo su fondo estrellado  
y en las multitudes el hombre que yo amo.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.  
Me ha dado el oído que, en todo su ancho,  
graba noche y día grillos y canarios,  
[...]

En primer lugar, la canción contrasta violentamente con la supuesta moraleja de la secuencia anterior. Frente a la falta de reconocimiento y las sospechas de los hombres, quienes temerían un posible engaño, la armonía de la pareja parece utópica.<sup>9</sup> La ironía que se expresa en el contraste con la primera secuencia se ve acentuada por el movimiento de la cámara que enfoca una foto de pareja en una pared frente a la cual vemos a una mujer que plancha. En segundo lugar, la letra de la canción choca con la muestra, a través de las imágenes, del esfuerzo de la planchadora y de otra mujer que cultiva su pequeño jardín con un azadón. Un comentario de voz de mujer sobre la falta de pago por el trabajo en casa subraya la inequidad doméstica. La contradicción entre felicidad anhelada y realidad concreta se hace todavía más violenta cuando notamos que el azadón repite, en las manos de la mujer y al abrir la tierra, el mismo ritmo de la música.

El contrapunto funciona como una pregunta al espectador. Al terminar la canción con el verso de la segunda estrofa sobre el canto de “grillos y canarios” se oye un perro que ladra, vemos una silenciosa escena casera con niños y oímos un comentario sobre las dificultades de la mujer casada. El espectador se preguntaría: ¿Por qué dar gracias a la vida en esta desolación? El montaje sugiere, más allá de la pregunta, una nota de esperanza y de apertura, una suerte de “sin embargo” cinematográfico

8 La canción aparece en el disco *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966).

9 De hecho, la insinuación de una posible infidelidad de la mujer fuera de la casa, formulada por el hombre en la secuencia anterior, parece tener una respuesta directa en el comentario de una mujer que escuchamos más adelante: “No por querer ser más libre va a dejar de querer al marido. Uno siendo más libre quiere igual al marido” (minuto 4.40).

que va incluso contra la misma voz, tan cansada, de la Violeta.<sup>10</sup> No obstante las circunstancias difíciles en las cuales están viviendo, estas mujeres dan la vida en los varios sentidos de la frase: sostienen a la familia a la vez que encarnan la vitalidad.<sup>11</sup>

Esta secuencia termina con parte de una canción popular tradicional, “La más bella niña”, (escrita por Góngora en 1580, con música de Paco Ibáñez, cantada una vez más por Isabel Parra)<sup>12</sup> que alude a la temprana pérdida de la libertad (minuto 5.50):

Pues me diste, madre,  
en tan tierna edad  
tan corto el placer,  
tan largo el pesar,  
y me cautivastes  
de quien hoy se va  
y lleva las llaves  
de mi libertad.

Esta canción funciona como el nexo entre las dos primeras secuencias, que encierran a la mujer en el ámbito casero, y la tercera secuencia, que parece sugerir una apertura al mostrar a las mujeres en un mercado de barrio pobre. Las imágenes que acompañan la canción destacan primero a una dueña de casa lavando platos, que acaba de expresar sus intenciones para mejorar el futuro de sus hijos, insistiendo en la necesidad de una educación igualitaria para ambos sexos. Con este comentario se sobrepasa el matrimonio como posibilidad única para garantizar el futuro de la mujer, tal como lo lamenta la canción tradicional. Las imágenes del mercado que siguen, y que coinciden con los dos últimos versos cantados, parecen ofrecer una alternativa a la contradicción entre las palabras de la mujer y la letra del romance. El mercado no será sólo lugar de las

10 El cansancio de la voz, que está en notable contraste con el optimismo de la letra (sobre todo en las interpretaciones de Joan Baez, Mercedes Sosa y Elis Regina), parece ser una premonición del estado de ánimo que llevó a la Violeta al suicidio pocos meses después, el 5 de febrero de 1967. Sobre la estrecha relación entre la vida y la obra de Violeta Parra, cf. Engelbert 1989.

11 Un fragmento de música concreta de Pierre Schaeffer con el gorjeo de pájaros, de *L'oiseau RAI* (1950), (minutos 4.50-5.13), que además acompaña imágenes de niños que estudian en casa, subraya esta vitalidad.

12 Cf. el texto completo del romance en Góngora 1967, 43. Para un estudio sobre las distintas versiones de este romance, cf. Wardropper 1966. La canción de Paco Ibáñez aparece en su disco *España de hoy y de siempre* (1964) y la versión de Isabel Parra en su disco *Isabel Parra Vol. 2* (1968).

compras caseras, sino metáfora de un mercado laboral que podría insinuar posibilidades para un futuro fuera del hogar, tema de la segunda macrosecuencia. En este sentido, la secuencia del mercado funciona como bisagra entre ambas macrosecuencias.

Esta función de bisagra se destaca por la voz en off de un hombre que introduce las imágenes de mujeres en el mercado al reiterar: "Caminando. Caminando, caminando, ¡caminando!" (minuto 6.20).<sup>13</sup> Efectivamente, la mujer emblemática sigue su camino con decisión y marcado espíritu de sobrevivencia, con la sonrisa irónica de la madre de familia que tiene que salir a buscar comida para los suyos. Esto no lo dice nadie, pero otra vez lo sugiere, lo impone, el montaje de música y de imágenes.

Una vez más, Castilla se sirve de una canción de la Violeta, "Mazúrquica moderna",<sup>14</sup> que se burla de aquéllos que atribuyen el alboroto del pueblo a las "canciónicas agitadóricas" y no al hambre de los "populáricos":

Me han preguntádo varias persónicas  
si peligrósicas para las másicas  
son las canciónicas agitadóricas:  
ay ¡qué preguntica más infantilica!  
sólo un piñúflico la formulárica,  
pa' mis adéntricos yo comentárica.

Le he contestádo yo al preguntónico,  
cuando la guática pide comidica  
pone al cristiánico firme y guerrérico  
por sus poróticos y sus cebóllicas,  
no hay regimiéntico que los deténguica  
si tienen hámbrica los populáricos.

La canción se cita por primera vez cuando la cámara enfoca en primer plano y en un traveling lateral un puesto de venta de zapatos usados (minuto 6.29). Se escuchan los cinco primeros versos de la segunda estrofa, que subrayan la voluntad de lucha por sobrevivir de quienes padecen hambre. A través del montaje de imagen y sonido, los pobres zapatos rotos se vuelven símbolo de la perseverancia de las mujeres en su

13 Cabe destacar que esta voz de hombre parece identificarse con la cámara que, en un movimiento hacia adelante, camina entre las mujeres que la miran con cierta sorpresa y curiosidad. Es un momento en el cual se revela que la mirada fílmica es la de un hombre. La voz pertenece a Nicolás Guillén, quien lee el título y los primeros dos versos de su poema "Caminando", publicado en su libro *West Indies, Ltd.* (1934) y grabado en el disco *Nicolás Guillén dice sus poemas* (1967).

pacífica guerra cotidiana. Esta energía irrefrenable se explica a través de un comentario femenino acerca de la ilusión de "salir fuera del hogar".

Pero salir al mercado no ofrece solución al problema de la mujer que está en un "lugar secundario". La película plantea esta falta de una verdadera solución mediante un proceso de significación complejo. El caminar de las mujeres, con bolsas de compra en las manos, se visualiza en un vaivén sin salida debido a un montaje que viola la regla de continuidad del movimiento. La impresión de perplejidad que se produce a partir del aparente choque de las mujeres en la pantalla se intensifica con la letra de la primera estrofa de la canción, que formula una pregunta ajena a lo que vemos (minuto 7.10). Podríamos decir que esa perplejidad provoca a su vez la pregunta central en el espectador: ¿Cómo resolver los problemas de las pobladoras? La toma final de esta secuencia confirma la vigencia de la pregunta a través de un procedimiento cinematográfico diferente. El efecto de choque entre las mujeres que antes se había creado por el montaje se repite ahora en la puesta en escena dentro de una sola imagen de dos mujeres que se cruzan en el camino mientras se oye la voz de una madre que trata de controlar un alboroto doméstico.

Considerando la estructura total de la secuencia bisagra se puede constatar que gracias al arte cinematográfico de Castilla, que aprovecha el arte de Violeta Parra, unas imágenes de mercado completamente anodinas, que podrían corresponder a una escena costumbrista nada revolucionaria, se transforman en un cuestionamiento matizado de las condiciones de vida de las pobladoras chilenas.<sup>15</sup>

La segunda macrosecuencia nos lleva al trabajo femenino en el mercado laboral. Voces en off de mujeres, compaginadas con imágenes de una cocina industrial, explican la necesidad de trabajar fuera de casa: "Yo trabajo porque en realidad la plata de la mujer también hace falta"; "Si el hombre trabaja no más, con lo que él gana no le alcanza para mantener a los niños".<sup>16</sup> En cuatro secuencias que suman aproximada-

14 La canción aparece en el disco *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966).

15 Es posible que la secuencia del mercado implique también una reflexión metapoética acerca del alcance de cualquier arte comprometido para solucionar problemas sociales prácticos. En este sentido, la pregunta irónica de la Violeta sobre el efecto de las "canciónicas agitadóricas" podría autocuestionar el propio documental de Castilla.

16 Es interesante recordar que estos parlamentos coinciden con la temática de la quinta y de la sexta estrofa de la canción "Al centro de la injusticia" de Violeta Parra: "exuberante industria donde laboran/ por unos cuantos reales muchas señoras./ Y así tienen que hacerlo porque al marido/ la paga no le alcanza pa' mes corrido."

mente el mismo tiempo que la primera macrosecuencia se ilustran las condiciones de un trabajo más exigente y peor remunerado en comparación con el del hombre. Se critica sobre todo la inexistencia de guarderías infantiles, la falta de participación del hombre en el trabajo doméstico y la explotación del patrón.

Cada secuencia muestra un tipo de actividad diferente. Se pasa de un trabajo similar a las obligaciones caseras (cocina industrial) a otro todavía cercano de la artesanía (taller de carpintería). En la tercera secuencia ya vemos un ambiente netamente industrial (fábrica de collares) que se enfatiza en la cuarta con la profusión de máquinas (fábrica textil). En comparación con la primera macrosecuencia, la mujer parece haber ido de mal en peor. La alienación de la mujer se intensifica, hasta culminar en una imagen en la que sus manos se confunden visualmente con un telar.

La música que se amalgama con las imágenes a lo largo de esta macrosecuencia subraya el progresivo deterioro de las condiciones de trabajo. En la primera secuencia, la película aprovecha con destreza una canción burlona de Violeta Parra, "El diablo en el paraíso", para resaltar irónicamente la pobreza de las trabajadoras. Mientras vemos una fila de mujeres con bandejas, dispuestas a distribuir los platos de comida que antes han preparado en cadena, se escucha un dúo femenino, de Violeta con su hija Isabel, que entona la primera décima de una canción sobre el topos carnavalesco del "mundo al revés"<sup>17</sup> (minuto 9.40):

El hombre se come el pasto  
el burro los caramelos  
la nieta manda al abuelo  
y la sota al rey de bastos  
l'agua la llevo en canasto  
me duermo debajo el catre  
todo lo endulzo con natre  
bailo en la tumba del muerto  
mentira todo lo cierto  
gritaba desnudo un sastre.

El efecto de sentido del montaje es que las cocineras, que preparan grandes cantidades de comida para otros, no tienen que comer.

17 El topos del "mundo al revés" aparece dentro de la tradición del "canto por ponderación", que contiene también fantasías, exageraciones y juegos. Otras maneras de referirse al género son "décimas de disparates" y "jactancias disparatadas". La canción aparece en el disco de Violeta Parra *Recordando a Chile (Una chilena en París)* (1965).

Pero esa alegría resistente parece perderse con el trabajo cada vez más enajenante. En la segunda secuencia (en el taller de carpintería) se escucha un breve fragmento de una canción de Isabel Parra, "Amores bailando", que invita al amado a bailar la cueca: "Toma este pañuelo que quiero, negro, bailar contigo" (minuto 10.38).<sup>18</sup> En medio del esfuerzo agobiante, esa melodía festiva suena nostálgica, pues surge como anhelo de un amor tan ajeno al mundo del trabajo que parece imposible. La ausencia de toda alegría en las fábricas se marca con la desaparición de las canciones en las dos secuencias siguientes y con la progresiva invasión de ruidos-músicas ensordecedores que parecen emanaciones de las máquinas. La voz de la Violeta no resuena en las fábricas.<sup>19</sup>

Pero otra vez la maestría de Castilla construye un "sin embargo" cinematográfico, creando fisuras en las murallas de la fábrica. De repente, en la tercera secuencia (minuto 11.53), una mujer joven, cansada, filmada en cámara lenta, envuelta en una música estridente, se arregla el pelo. Al comienzo de la cuarta, acompañando una imagen de mujeres en una fábrica textil, se oye la voz de un niño, como voz de la mala conciencia: "Mamita, me deja salir a jugar a la pelota" (minuto 13.39). Más adelante, irrumpen variados sonidos de la calle. Todos estos indicios remiten al mundo fuera de la fábrica y parecen decirnos que no se debería "vivir para trabajar" sino "trabajar para vivir". El mensaje implícito se vuelve explícito a través de un discurso femenino de tono sindicalista: "A una en el trabajo la explotan" (minuto 14.55). A través de imágenes que sugieren la fusión de la mujer con la máquina, la película da forma visual a esta denuncia.<sup>20</sup>

18 La canción aparece en su disco *Cantando por amor* (1969).

19 El paso de la segunda a la tercera secuencia va acompañado de un fragmento de música electroacústica de Iannis Xenakis, de *Orient-Occident* (1960), que resuena con intensidad creciente a lo largo de la secuencia en la fábrica de collares (minutos 11.26-13.33). Al transformar el ruido de las máquinas en arte, la música enfatiza tanto el esfuerzo de las mujeres como su alienación. En *Libro de Manuel*, Cortázar menciona varias veces la música de Xenakis, precisamente desde un ángulo que también concierne a MIHTA, el de la distinción y la tensión entre la cultura popular y la vanguardia: "Che pibe -dijo el rabinito sinceramente admirado-, yo no te conocía esas derivaciones populistas, vos con tu Xenakis y tu culturita de sofá y lámpara a la izquierda" (344).

20 La música, "O trezinho do caipira", de las *Bachianas Brasileiras N°2* (1930), de Heitor Villa-Lobos (no mencionado en los créditos), apoya este efecto de fusión (minutos 14.57-16.09). Es interesante notar que la pieza musical se refiere a un tren popular, pues la locomotora en marcha alude no sólo al esfuerzo físico que requiere el funcionamiento de la máquina, sino también al símbolo del progreso en el siglo XIX. El trencito nos lleva directamente al discurso político de la secuencia final.

A partir de esta constatación, la secuencia final se abre (minuto 16.10) con un discurso en off sobre la necesidad de organización solidaria entre las mujeres: "La mujer tiene que estar organizada por la sencilla razón de que en un núcleo de mujeres se comparten muchas ideas"; "Usted ve que la mujer está un poco atrasada en política aquí". Al mismo tiempo, las escenas del trabajo embrutecedor ceden ante imágenes-retratos de mujeres en la fábrica que se arreglan, risueñas y tranquilas, sin importar que muchas de ellas no correspondan a los ideales de belleza tradicionales, como preparándose para el amor. El montaje de un discurso político sindicalista con imágenes de coquetería femenina forma un contrapunto sobrecogedor y de significación profunda. La aparente antítesis de política y amor nos obliga a imaginar una síntesis que combinaría el impulso de mejorar el mundo con la aceptación desinteresada del prójimo. Entonces se produce un largo momento de silencio meditativo (minuto 17.05) y se escuchan, casi como una apoteosis, la primera décima y el estribillo de "Volver a los 17",<sup>21</sup> una de las canciones de amor más lúcidas de Violeta Parra (minuto 17.14):

Volver a los diecisiete  
después de vivir un siglo  
es como descifrar signos  
sin ser sabio competente,  
volver a ser de repente  
tan frágil como un segundo,  
volver a sentir profundo  
como un niño frente a Dios,  
eso es lo que siento yo  
en este instante fecundo.

Se va enredando, enredando,  
como en el muro la hiedra,  
y va brotando, brotando,  
como el musguito en la piedra,  
ay sí sí sí.

Esos versos cantados acompañan una segunda serie de imágenes detenidas que recolecta los retratos de las pobladoras en actos de trabajo, tal como las vimos a lo largo de la película. Por el proceso de acumulación de sentido, esas fotos sugieren ahora una dimensión de resistencia política. De esa manera, se da un nuevo contrapunto entre imagen y sonido, pero que invierte los términos de la antítesis de política y amor

21 La canción aparece en el disco *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966).

porque ahora la política se encuentra en las imágenes y el amor en el sonido. El mensaje central no sólo se repite, sino que se refuerza debido a un efecto de contaminación semántica: en lo visual, las imágenes de coquetería continúan con imágenes políticas, y en la banda sonora, el discurso político continúa con el discurso amoroso de la canción de la Violeta.

Sin la pericia del montaje, que invita a la reflexión del espectador, la película podría parecer frívola o panfletaria. El efecto del montaje coincide con la esencia del amor evocada en la canción de la Violeta: si se acepta la invitación, se podrían "descifrar signos" en ese volver a "sentir profundo" que permite reconsiderar el mundo con inocencia fecunda. La integración del estribillo en el diseño del final parece prolongar la invitación más allá de la película. El estribillo no sólo acompaña los dos últimos retratos; uno de la serie de mujeres trabajando y otro de la serie de mujeres coquetas, sino que continúa sonando mientras la pantalla vacía se queda en negro. Los espectadores, mujeres y hombres, deberían salir de la proyección de la película iluminando la pantalla con formas de convivencia diferentes.<sup>22</sup> De la imaginación creadora podría ir "brotando" un "musguito" de nuevas relaciones humanas.

Celebrando a Violeta Parra, Manfred Engelbert ha dicho que la artista chilena logra fundir política y amor en una unidad necesaria para la vida, en una forma superior de conocimiento (Engelbert 1978, 30). La película de Castilla rescata el "sentir profundo" y el "amor con su ciencia" (v. 7 y v. 29 de "Volver a los 17") y se revela como heredera directa de la Violeta. Al dar forma artística al mensaje político, Castilla se aparta del panfleto y se adentra en el denso lirismo de la poesía. De esa manera, podemos ver MIJITA como un poema cinematográfico digno de los grandes poetas chilenos, entre los que podríamos contar no sólo a

22 La confirmación de que MIJITA no se dirige sólo a un público femenino se encuentra en una carta que Castilla le escribe a Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC), el 27 de marzo de 1971, con ocasión del estreno de la película en Cuba. Como creador comprometido, Castilla se muestra inquieto ante la posible reacción de un público diferente al chileno: "He estado pensando en el significado de exhibir 'Mijita' al pueblo cubano. Se me vuelven a plantear las preguntas que me hacía antes de mostrar el filme al pueblo chileno. Es como si esa pequeña película fuera 'inmensamente nueva' de nuevo. Como si recién acabara de terminarla. Estoy nervioso, atento. ¿Cómo sentirán las compañeras cubanas, los compañeros cubanos a sus compañeras chilenas de 'Mijita'? El tratar de crear este vínculo es responsabilidad muy grande, responsabilidad de revolucionario" (Castilla 1971, 102).

Gabriela Mistral y Pablo Neruda, sino también a Violeta Parra y Sergio Castilla.

### Esquema del montaje

(entre corchetes se indican principio y fin de cada secuencia y entre paréntesis se indica su duración en minutos y segundos)

Macrosecuencia 1: La mujer en el ámbito doméstico (7.38)

secuencia 1.1 [0.00-2.49]: La mujer confinada (2.49)

secuencia 1.2 [2.49-6.12]: La mujer buscando salidas (3.23)

secuencia 1.3 [6.12-7.38]: La mujer en el mercado (1.26)

Macrosecuencia 2: La mujer en el ámbito laboral (8.32)

secuencia 2.1 [7.38-9.55]: Cocina industrial (2.17)

secuencia 2.2 [9.55-11.30]: Taller de carpintería (1.35)

secuencia 2.3 [11.30-13.33]: Fábrica de collares (2.03)

secuencia 2.4 [13.33-16.10]: Fábrica textil (2.37)

Secuencia final [16.10-18.09]: La mujer como energía de cambio (1.59)

### Bibliografía

Bolzoni, Francesco (1974): *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Castilla, Sergio (1971): "Una carta de Sergio Castilla." En: *Cine Cubano* 71/72, 101-02.

Cortázar, Julio (1973): *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cortínez, Verónica (2001): *Cine a la chilena: Las peripecias de Sergio Castilla*. Santiago: RIL Editores.

Engelbert, Manfred (1978): *Violeta Parra. Lieder aus Chile*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

\_\_\_ (1989): "Poesía y pintura en la vida de Violeta Parra." En: *Actas del Primer Simposio Internacional en Berlín Occidental sobre Literatura y Crítica Literaria de Mujeres de Latinoamérica*. Berlín: Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin. 91-110.

\_\_\_ (1999): "Notas a la poesía chilena: la lírica de Quilapayún." En: *Revista Chilena de Literatura* 55, 137-48.

Guillén, Nicolás (1974): "Caminando." En: *Obra poética 1920-1973*. T. I. La Habana: Editorial de Arte y Literatura. 150-51.

Góngora y Argote, Luis de (1967): *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas por Juan Millé y Giménez - Isabel Millé y Giménez. Sexta edición. Madrid: Aguilar.

Kracauer, Siegfried (1960): *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

Marx, Karl/Friedrich Engels (1981): *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848). Berlín: Dietz.

Pick, Zuzana M. (1990): "Chilean Documentary: Continuity and Disjunction." En: Julianne Burton, ed.: *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 109-30.

Wardropper, Bruce W. (1966): "'La más bella niña.'" En: *Studies in Philology* 63.5, 661-76.