

Fotógrafa nacida en Francia y radicada en Bolivia desde fines de 1970, Danielle Caillet estrenó en 1980 la película documental *Warmi*, primera pieza cinematográfica dirigida por una mujer en Bolivia. Caillet -franco-boliviana que desarrolló en el país toda su obra en artes visuales y plásticas-, llegó a Bolivia junto a su esposo, el fotógrafo y director de cine Antonio Eguino, con quien participó en algunas de las primeras producciones del Grupo Ukamau, dirigidas por Jorge Sanjinés: en *Yawar Mallku* (1969), hizo la continuidad y la fotografía fija, además de actuar un papel secundario; en *Los caminos de la muerte* -filme inacabado, realizado hacia 1970-, se encargó también de la fotografía fija (Seguí, 2019: 38). A fines de los setenta, cuando Ukamau ya se había dividido en dos núcleos -el Grupo, en el exilio, liderado por Jorge Sanjinés; y la Productora Cinematográfica Limitada, en Bolivia, liderada por Antonio Eguino y con el guionista Oscar Soria como figura central-, Caillet también se hizo cargo de la foto fija en la producción de la segunda película de Eguino, el exitoso largometraje *Chuquiago* (1977). Poco después, la fotógrafa iniciaría su primer proyecto cinematográfico personal: un documental sobre las realidades de opresión y desigualdad de las mujeres indígenas y trabajadoras de la zona andina del país. Obra fundacional en el cine y el audiovisual realizado por mujeres en Bolivia, *Warmi* (1980) es la película que abre un conjunto de preocupaciones transversales de las mujeres cineastas y realizadoras audiovisuales en Bolivia en el campo del documental de fines del siglo XX: la invisibilización de las realidades y condiciones de las mujeres trabajadoras, las participaciones protagónicas de estas en la historia y la sociedad bolivianas, las tensiones en las relaciones de género, la discriminación y el machismo, las memorias de las luchas libertarias, las búsquedas y los logros de la organización de las mujeres de distintos sectores, sobre todo los indígena-campesinos, sindicales y gremiales.

Cortometraje realizado en 16 mm, a color y con 18 minutos de duración, *Warmi* es un documental de tipo expositivo, organizado en dos partes y un epílogo. El hilván narrativo-argumentativo de la pieza es conducido por una voz *over* que articula las informaciones con las imágenes: esta voz presenta la perspectiva de la película en tanto una tesis que, sección a sección y secuencia a secuencia, comprueba su veracidad y potencia. Esta tesis o propuesta puede sintetizarse en: los derechos y el potencial de las mujeres trabajadoras de Bolivia, fundamentales porque son ellas quienes unifican la nacionalidad y educan a quienes la encarnan, no son considerados importantes para el desarrollo del país, por lo que este no alcanza las metas que, en el urgente contexto de su modernizante crecimiento social y económico, debería. O, como la misma voz lo afirma a la conclusión de la película: "En un país donde hay tanto que hacer y construir, necesitamos la participación de nuestro potencial humano completo. Nuestro país precisa aprovechar su población femenina, hacer culto de quienes ayudaron a construir la nacionalidad, como las heroínas de la Coronilla; utilizar la energía y el temple de posibles Juanas Azurduy, Bartolinas Sisa; de quienes

intuyeron al país y lo afirmaron, como Manuela Campos, Simona Manzaneda, Vicenta Juaristi Eguino; valorar la herencia de María Barzola, la acción de cuatro mujeres mineras que, con una huelga de hambre lograron el regreso de miles de exiliados políticos y devolvieron la democracia al país.”

La primera parte de *Warmi* articula en dos secuencias el elemento de base para sostener la tesis: el contraste latente y –para los fines argumentativos del documental– productivo entre dos ámbitos –a. simbólico y b. efectivo– de figuración de las mujeres en las culturas andinas. Estos dos ámbitos son: a) la sacralización cultural-religiosa de figuras femeninas (Pachamama y la Virgen María); y b) la situación de pobreza y postergación de las mujeres campesinas.

[Ámbito simbólico] La primera secuencia de la película inicia con una serie de planos panorámicos que muestran al Lago Titicaca, las montañas que lo rodean, los cuerpos de dos balseros atravesando el paisaje. Este es escenario de la narración, que sienta sus bases en el relato del origen mítico de la cultura incaica: el nacimiento a la tierra –desde las aguas del lago sagrado– de Mamá Ocllo y Manco Capac, enviados por su padre Inti (el Sol) para conducir e iluminar a los hombres. La estrategia narrativa-visual combina un conjunto de imágenes de materialidad y potencia plástica (imágenes del paisaje; un dibujo de los hermanos-esposos incas; un cuadro y una escultura con la representación de la Pachamama, y una efigie del *chacha-warmi* o *warmi-munachi*), con otro de imágenes de registro documental de ritos o fiestas tradicionales y celebraciones cívicas-religiosas vinculadas con las figuras femeninas sacralizadas (la fiesta de San Juan; una corrida de toros en la Fiesta de la Candelaria; un desfile cívico o procesión de la Virgen del Carmen en La Paz).

[Ámbito efectivo] La segunda secuencia efectiviza el enfoque telúrico y costumbrista del documental presentado en el inicio, cerrando el ángulo sobre un cuerpo: el de una niña pastora en el altiplano boliviano. El montaje alterna imágenes de la niña realizando trabajos de cuidado de la vida en el campo, como pastear a sus ovejas o hilar su lana, con planos que muestran a niñas –varones, en su mayoría– en una escuela rural. La voz narradora sigue la estructura expositiva y presenta las imágenes como evidencia de su discurso, que en esta sección señala el problema de una educación que no prepara con las herramientas adecuadas a la futura mujer campesina. Si bien la estructura expositiva de la voz y el modo de representación objetualizan a los cuerpos para la configuración de un relato distanciado de las realidades de carencia de los sujetos representados, la mirada sobre un gesto de estos cuerpos abre el marco de las imágenes. Los primeros planos a las manos de la niña en esta secuencia marcan el *leitmotiv* más potente de toda la película, producido a través de la mirada detenida en los gestos de trabajo y cuidado manual, y la energía de los cuerpos femeninos para con la vida, unos seres, unos objetos y unos contextos particulares.

La segunda parte de la película recoge el contraste ofrecido en la primera sección a través de una estrategia diferente, pero que también se asienta en la voz *over* como herramienta objetivante de la perspectiva del documental y su tesis. Dividida a su vez en cuatro secciones, dos más extensas que otras, esta parte presenta los testimonios de cuatro mujeres trabajadoras en diferentes ámbitos: una anciana ex trabajadora minera; una trabajadora fabril con veinte años de experiencia; una trabajadora chola urbana, madre de ocho hijos; y una trabajadora chola urbana que cuenta su experiencia de triple jornada laboral.

El primer testimonio es el de una mujer de la tercera edad, ex trabajadora minera *palliri*, oficio desarrollado generalmente por mujeres, que consiste en acopiar, recoger y pulverizar residuos de mineral. La secuencia inicia con planos abiertos de un campo industrial minero, a los que se articulan las imágenes de un documento visual -una fotografía en blanco y negro, desgastada y quebrada, en la que se ve a un grupo de trabajadores y trabajadoras de la empresa minera Patiño- y el sonido de la voz de la ex trabajadora minera. Esta deviene rápidamente solapada por la voz *over*, que, además de conducir el relato propio del documental, traduce el testimonio de la mujer. No hay certeza de que se trate de una traducción literal ni completa y, aunque este fuera el caso, no desaparecería del todo la mediación de la subjetividad y la historia del sujeto. Incrementa el contraste en la recepción el hecho de que la voz narradora y traductora del documental sea masculina.<sup>[1]</sup> Sin embargo, a pesar de esta mediación organizadora y ciertamente objetualizante, la secuencia es potente por recuperar la historia y las demandas de una mujer indígena anciana a través de un acercamiento a la historia de su trabajo, en tanto cuerpo, energía y gestos. Enferma y evadida por la empresa que no reconoce sus derechos laborales ni su salud, la anciana sostiene la fotografía. La cámara recoge estas manos y vuelve a ellas mientras se desarrolla el testimonio, marcando el diálogo con el plano detalle de las manos de la niña pastora en la primera parte del documental. La gestualidad de las manos ancianas entra en diálogo con las imágenes de otra *palliri*, más joven, en plena jornada laboral, manual y gestual. La energía de la mujer minera es reminiscencia metonímica del trabajo de ex *palliri* y todas aquellas que, en la anonimidad de la testimoniante, aparecen.



En las siguientes secuencias testimoniales del documental, este adquiere otro ritmo, en vinculación directa con el cambio de escenario: de paisajes rurales agrícolas o mineros, al paisaje urbano de la ciudad de La Paz. Sin embargo, tal vez es el tratamiento de los materiales sonoros y de voz aquello que marca el cambio con mayor énfasis: los testimonios ocupan el primer plano discursivo; la voz *over* no desaparece, pero disminuye sustancialmente. La secuencia dedicada a la trabajadora fabril, operaria en una textilera, presenta el testimonio más extenso del documental, enfocándose en el trabajo manual de las mujeres en la planta de la fábrica. El acercamiento a su gestualidad, sus manos, rostros y cuerpos, es cariñoso, en tanto muestra el trabajo y la distensión, es decir, el tiempo productivo desperdiciado. La mirada es empática, porque recupera la fuerza de la voz de la trabajadora en articulación con la fuerza de su trabajo. Este, según el testimonio, no solo es injustamente remunerado, sino que es objeto de condicionamientos que no tienen en cuenta sus derechos y necesidades:

Sale una de mis compañeras, se jubila o se muere, nunca es reemplazada por otra mujer, sino por un varón, porque saben que el varón no tiene que exigir casa-cuna, no tiene que pedir lactancia, así que, por ahí ya a las mujeres nos están aislando. El tiempo que la mujer sale en reposo, ese tiempo ellos [los

empleadores] lo ven como perjuicio. Está mal eso, porque todos tenemos la misma necesidad, el tiempo está bien cambiado, la vida está bien cara, varones y mujeres tenemos la misma necesidad, ya no se puede como antes, decir que la mujer esté arrinconada en su casa y el hombre nomás dé el trabajo.

El *tiempo cambiado* del que habla la trabajadora fabril aparece en la experiencia de dos madres de familia que deben encargarse por completo de la educación y el cuidado de sus hijos. Vemos a una de ellas en su casa, a la que llega después de la jornada laboral. Su testimonio detalla el trabajo del cuidado, la cotidianidad y la meta de la educación, como un proceso justamente, el camino que la madre construye para sus hijxs dentro y fuera de su casa, una oportunidad conseguida y trabajada diariamente y en la adversidad. Además de estas preocupaciones, otros asuntos ocupan a las mujeres trabajadoras, según comenta la última testimoniante: la importancia de la organización, la capacitación y las posibilidades que implica articularse entre mujeres trabajadoras para hablar con voz propia y exigir sus derechos, en un contexto masculino de oídos sordos, que las eclipsa y controla. La potencia de estas tres últimas secuencias testimoniales es precisamente la voz propia y la representación de esta para la articulación de los argumentos del documental.

El documental concluye con una secuencia en la que la autoridad de la voz narradora masculina vuelve a conducir el discurso. El montaje articula el relato con, por una parte, imágenes de trabajadores mineros y fábricas; y, por otra parte, planos medios y detalle del monumento a las Heroínas de la Coronilla en Cochabamba, entre otras figuras femeninas escultóricas o iconográficas. Ciertamente, la presentación de la huella de la heroicidad encarnada por mujeres en la historia de Bolivia recuerda el inicio del documental, con las figuraciones femeninas sacralizadas. En el relato final que se presenta como “recordatorio de la histórica resistencia heroica de mujeres de diferentes clases” (Feder, 1994: 130), heroínas y sagradas discurren por un ámbito simbólico que se representa como un legado y horizonte de herencia y reivindicación para el ámbito efectivo de las realidades de las mujeres trabajadoras bolivianas del siglo XX. Las menciones a María Barzola, dirigente minera asesinada en la Masacre de Catavi en 1942, y las dirigentes mineras que iniciaron la huelga de hambre que derrocó al dictador Hugo Banzer a fines de 1970, dan cuenta de que esta historia es reciente y su ámbito de acción efectivo. A la luz de las memorias de estas líderes, la historia de la anciana palliri se ilumina, los testimonios de las mujeres trabajadoras urbanas se encienden y quiebran el didactismo de su representación. No sabemos sus nombres y esta decisión parece producto del uso de la metonimia como estrategia discursiva para hablar de una situación de precariedad y opresión generalizada para las mujeres bolivianas mineras, fabriles y campesinas. Esta fue una preocupación que Danielle Caillet llevó a su práctica escritural reflexiva sobre la realización audiovisual y las

mujeres, plasmada en un texto publicado casi diez años después del estreno de *Warmi*: “La importancia de un cine llamado POTENCIAL-MUJER”. En este artículo, publicado en 1988-1989 en la *Revista Imagen*, la realizadora ensaya una propuesta para un tipo y una perspectiva de producción cinematográfica cuyo objetivo sea educar a la mujer y, con ello, encaminar de mejor manera el desarrollo del país. Aunque hoy en día su visión puede resultar un tanto paternalista, algunos de sus planteamientos aun dan a pensar y son plenamente vigentes, tanto para el campo de las prácticas culturales del cine y el audiovisual, como para el del poder y la urgencia de la voz propia de las mujeres en las sociedades:

En cuanto se haya logrado la solidaridad de las mujeres en su agresividad –“la mujer tiene que aprender a expresar su cólera”, dijo Susan Sontag–, su lucha por la elevación del índice de calidad de la vida física será pues, eficaz (Caillet: 1988-1989: 3).

## Referencias

Aimaretti, María. 2017a. “El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos”. *Cine Documental*, núm. 16: 1-27.

<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-aporte-de-las-videastas-documentalistas-a-la-escena-boliviana-en-el-retorno-democratico-sensibilidades-practicas-y-discursos/>

—. 2020. *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Caillet, Dainelle. 1988-1989. “La importancia de un cine llamado ‘Potencial - Mujer’”. *Revista Imagen*, núm. 5 (diciembre de 1988-enero de 1989): 2-3. Artículo publicado en el volumen 2 de los [Cuadernos de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020](#).

Feder, Elena. 1994. “In the Shadow of Race: Forging Images of Women in Bolivian Film and Video”. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 15, núm. 1, *Women Filmmakers and the Politics of Gender in Third Cinema*: 123-140. <https://www.jstor.org/stable/3346616>

Molina Ergueta, Mary Carmen. 2020. “Danielle Caillet, pionera del documental en Bolivia. Una entrevista y algunas miradas críticas sobre *Warmi* (1980)”. [Cuadernos de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020. Vol. 1 Aproximaciones a obras y perfiles de mujeres en el cine boliviano](#), editado por Mary Carmen Molina y Sergio Zapata, 24-33. La Paz: Imagen

Warmi, de Danielle Caillet (1980, 18'). La primera película: una propuesta para la reivindicación y las demandas de las mujeres trabajadoras en Bolivia

Docs, Festival de Cine Radical y Centro Cultural de España en La Paz.

Seguí, Isabel. 2019. 2019. "Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla". *Secuencias. Revista de historia del cine*, núm. 49-50, dossier *Ukamau Abigarrado* (editado por María Aimaretti e Isabel Seguí): 33-56.

[https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/secuencias2019\\_49-50](https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/secuencias2019_49-50)



### **Ficha técnica**

**Año:** 1980.

**País de producción:** Bolivia.

Warmi, de Danielle Caillet (1980, 18'). La primera película: una propuesta para la reivindicación y las demandas de las mujeres trabajadoras en Bolivia

**Duración:** 18 minutos.

**Soporte:** 16 mm.

**Color:** Color.

**Dirección y guion:** Danielle Caillet.

**Fotografía y compaginación:** Antonio Eguino.

**Relato:** Oscar Soria.

**Música:** Julio Cesar Paredes.

**Cámara adicional:** Paolo Agazzi.

**Locución:** Daniel Sánchez.

**Asesora:** Guillermina Soria.

**Sonido:** Ismael Saavedra.

**Dibujos:** Gustavo Medeiros.

**Asistencia:** Guillermo Aguirre, Guillermo Aguilar.

**Producción:** Productora Cinematográfica Ukamau.

---

[1] En una entrevista a propósito de la presentación del documental en Bolivia, Caillet apunta que “*Warmi* propone un punto de vista femenino, pero no feminista; la liberación de la mujer en el contexto socioeconómico del país en vías de desarrollo. La liberación de la mujer en un país del tercer mundo no es una lucha de sexos como degenera generalmente en las naciones industrializadas, es más la lucha común del hombre y de la mujer contra la dependencia, el analfabetismo, el hambre y la enfermedad.” Acerca de la presentación del cortometraje en Berlín, la realizadora señala que “el público se molestó muchísimo por el hecho de que haya escogido como voz de locutor a un hombre. Fue la principal crítica de la película porque todas las mujeres feministas europeas querían sacar la participación del hombre en la película, que trata del problema de la mujer.” Es importante recoger la

Warmi, de Danielle Caillet (1980, 18'). La primera película: una propuesta para la reivindicación y las demandas de las mujeres trabajadoras en Bolivia

explicación de la cineasta en el contexto de los feminismos de fines del siglo XX, resistidos en tanto movimiento, pero no necesariamente en tanto marco interpretativo, con la reivindicación de los derechos de las mujeres como demanda fundamental. Caillet se acerca y encarna con su cine esta demanda y la entiende por fuera del feminismo, comprendiendo este como un movimiento europeo que no cabe en las realidades latinoamericanas. La entrevista citada está publicada en el volumen 1 de los [\*Cuadernos de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020\*](#).