

Un acercamiento a la obra audiovisual de Danielle Caillet, pionera del cine realizado por mujeres en Bolivia

An Approach to the Cinematography of Danielle Caillet, Pioneer Of Women's Filmmaking in Bolivia

Mary Carmen Molina Ergueta

*Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina
(RAMA)*

Imagen Docs

mcmolinaergueta@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6483-6355>

Fecha de presentación: 31 de agosto de 2024.

Fecha de aprobación: 8 de octubre de 2024.

Resumen

Danielle Caillet fue la primera mujer en dirigir una película en Bolivia: *Warmi* (1980), cortometraje en 16 mm sobre mujeres trabajadoras en el Altiplano, las minas y la ciudad de La Paz. Obra fundacional en el cine realizado por mujeres en Bolivia, el documental abre una vertiente 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 las 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, la organización de las mujeres de distintos sectores, sobre todo indígena-campesinos, sindicales y gremiales. El proyecto audiovisual de Caillet documentó y describió las estructuras de opresión e injusticia que atraviesan las realidades de las mujeres bolivianas, figurando espacios de resistencia y representando la agencia de las mujeres en distintos campos de la sociedad. Su aporte como pionera del cine realizado por mujeres en Bolivia es aún poco conocido y estudiado. La historia oficial del cine y el audiovisual nacional le ha dedicado pocas páginas, contribuyendo a la invisibilización de las mujeres como sujetos de agencia en el campo cultural y del arte. El presente artículo se aproxima al proyecto cinematográfico de Danielle Caillet a través de la presentación y el análisis de un corpus de piezas audiovisuales que dirigió en las décadas de 1980 y 1990 y tres textos de reflexión sobre la práctica audiovisual y las mujeres, escritos por la cineasta entre 1988 y 1995.

Palabras clave

Cine boliviano, cine realizado por mujeres, video latinoamericano, resistencias antipatriarcales, historia del cine.

Abstract

Danielle Caillet was the first woman to direct a film in Bolivia: *Warmi* (1980), a 16 mm short film about working women in the Altiplano, the mines and the city of La Paz. As a foundational work in women's filmmaking in Bolivia, the documentary opens up a new area of concerns for women filmmakers and audiovisual producers in Bolivia in the documentary field at the end of the twentieth century: the invisibilization of the realities and conditions of working women, their major participation in Bolivian history and society, the tensions in gender relations, discrimination and *machismo*, the memories of the libertarian struggles, the organization of women from different sectors, especially indigenous-peasant, union and trade union women. Caillet's audiovisual project documented and described the structures of oppression and injustice that cross the realities of Bolivian women, depicting spaces of resistance and representing the agency of women in different sectors of society. Her contribution as a pioneer of cinema made by women in Bolivia is neither widely known nor studied. The official history of national

cinema has barely spoken about her, contributing to the invisibility of women as subjects of agency in the cultural and artistic spheres. This article approaches Danielle Caillet's film project through the presentation and analysis of a corpus of audiovisual pieces she directed in the 1980s and 1990s and three texts reflecting on this audiovisual practice and women, written by the filmmaker between 1988 and 1995.

Keywords

Bolivian cinema, women's filmmaking, Bolivian video, anti-patriarchal resistances, film history.

Introducción

En la década de los ochenta en América del Sur, explica María Aimaretti, el retorno a las democracias, la aparición de tecnologías nuevas, más baratas y manejables, y la “recepción productiva de potentes y transgresores marcos interpretativos respecto de las relaciones de género”, fueron elementos que posibilitaron que las mujeres accedieran a la realización cinematográfica, ampliaran sus roles en la producción y sus esferas de acción en el campo cultural, dirigieran piezas y expresaran sus perspectivas y sensibilidades (2020, p. 95). En este contexto, Danielle Caillet es la primera mujer en dirigir una película en Bolivia: *Warmi* (1980), cortometraje en 16 mm producido por la Productora Cinematográfica Ukamau que recoge los testimonios de mujeres trabajadoras en el Altiplano, las minas y la ciudad de La Paz. Obra fundacional en el cine y el audiovisual realizado por mujeres en Bolivia, el documental abre una vertiente 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 las 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. Con esta obra como punto de partida, el proyecto audiovisual de Caillet se enfocó en documentar y describir las estructuras de opresión e injusticia que atraviesan las realidades de las mujeres bolivianas, figurando espacios de resistencia y representando la agencia de las mujeres en distintos campos de la sociedad.

Su aporte como pionera del cine realizado por mujeres en Bolivia es aún

poco conocido y estudiado: la historia oficial del cine y el audiovisual nacional le ha dedicado pocas páginas, contribuyendo a la invisibilización de las mujeres como sujetos de agencia en el campo cultural y del arte. El presente artículo tiene el objetivo de aproximarse al proyecto cinematográfico de Danielle Caillet a través de la presentación y el análisis de un corpus de piezas audiovisuales que dirigió en las décadas de 1980 y 1990: El mencionado cortometraje documental *Warmi*, la video-danza *Nacer hombre* (1991), el cortometraje de ficción en video *Los fantasmas de Juana Azurduy* (1994). También se utilizan tres textos de reflexión sobre la práctica audiovisual y las mujeres, escritos por la cineasta entre 1988 y 1995: *La importancia de un cine llamado POTENCIAL-MUJER* (1989/2021a), una presentación para el catálogo *Mirada de Mujer. Realizadoras bolivianas* (De la Quintana, 1992) y *Cine y video de mujeres. Ante el desafío de la autorrealización* (1995/2021b).

1. Campo abierto

El análisis de la obra de Danielle Caillet (1940-1999), al igual que el de gran parte de la producción audiovisual realizada por mujeres en Bolivia, ha comenzado recientemente a recibir la atención y profundidad investigativa que merece. Los estudios de la académica argentina María Aimaretti

(2017; 2020) sobre la escena del video boliviano entre finales de los años 70 y principios de los 90, así como las investigaciones de la historiadora feminista del cine Isabel Seguí (2015, 2018, 2019, 2021) sobre el Grupo Ukamau y las mujeres que lo integraron tanto detrás como delante de la cámara —con especial énfasis en Beatriz Palacios—, junto con los aportes del proyecto de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020, que incluyó una exposición museográfica y la publicación de varios textos en 2021,¹ han dirigido la mirada hacia este ámbito poco explorado. Estos estudios han permitido analizar los

1 El proyecto *MUJERES/CINE: Bolivia 1966-2020* fue iniciativa del colectivo de investigación Imagen Docs y el Festival de Cine Radical, con financiamiento del Centro Cultural de España en La Paz (CCELP). Fue desarrollado entre 2020 y 2021 por un equipo de jóvenes investigadorxs integrado por Denisse Calle, Lourdes Choque, Alejandro Fernández, Ángela Huanca, Alejandro Mendoza, Adriana Montenegro, Cecilia Peñaranda, coordinado por Mary Carmen Molina Ergueta y Sergio Zapata. Los resultados de la investigación fueron presentados en una exposición museográfica en las salas del CCELP (06.04.2021-29.05.2021) y en cuatro volúmenes con textos sobre películas dirigidos por mujeres en Bolivia, una cronología que recoge el trabajo de mujeres realizadoras en el país, listas de fuentes y reediciones de textos escritos por mujeres realizadoras y críticas de cine, entre otros contenidos. Estos materiales y otros pueden consultarse y descargarse de manera libre en www.imagen-docs.com/proyecto-mujeres-cine/

roles y contribuciones, las prácticas y sensibilidades de diversas mujeres en el espacio cultural cinematográfico y audiovisual boliviano durante la segunda mitad del siglo XX. El campo de investigación sobre la participación femenina en el audiovisual boliviano se presenta, por tanto, como un terreno abierto y fértil para exploraciones desde diversas perspectivas.

Danielle Caillet, de origen franco-boliviano, quien llegó a Bolivia en la década de 1960, es parte, junto a Consuelo Saavedra (Grupo Ukamau), Beatriz Palacios (Grupo Ukamau) y Raquel Romero (Productora Cinematográfica Ukamau Ltda.), de lo que podría considerarse el primer grupo de mujeres dedicadas a la realización cinematográfica audiovisual en Bolivia, activo desde finales de los años 60. Hasta la aparición de un segundo grupo —el de las videastas de los años 80, integrado por Liliana de la Quintana, Raquel Romero, Cecilia Quiroga, Julia Vargas Weise, María Eugenia Muñoz, Esperanza Pinto, Catalina Delgado, Carola Prudencio, Beatriz Mena, Marisol Barragán, entre otras, así como la misma Caillet—, los casos documentados de participación femenina son escasos y aislados. Entre los primeros ejemplos se encuentran Marta Aldana de Velasco y Alicia Troche de Díaz Villamil, responsables del diseño de vestuario en el filme

silente *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930), el único largometraje de esa época que ha sido conservado hasta la fecha, cuya versión restaurada se estrenó en 2010.² Este sería, hasta donde se conoce, el primer caso de acreditación del trabajo femenino en un rol de producción en una película boliviana. En el cine boliviano, hasta finales de los años 60, la presencia femenina se limitaba prácticamente a roles de actuación.³ No se han hallado investigaciones que documenten la participación de mujeres en otras producciones del periodo silente, ni en espacios como el Instituto Cinematográfico Boliviano, fundado en 1953 bajo las políticas de propaganda del gobierno de la Revolución Nacional.

Un caso destacable fuera del ámbito de la producción es el de Amalia Dávila de Gallardo, más conocida como Amalia de Gallardo, crítica de cine, autora

2 Sobre el proceso de restauración de *Wara Wara*, véase Vargas (2010).

3 La representación de las mujeres en el cine boliviano es una veta de estudio, considerando que piezas centrales en la historia de nuestro cine tienen personajes principales femeninos: entre otras, *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930) protagonizada por Juanita Taillansier, *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz, 1954) documental protagonizado por Sebastiana Kespí, una indígena chipaya y *La ver-tiente* (Jorge Ruiz, 1958) con Rosario del Río en el papel principal. Para un análisis de la representación de personajes femeninos en el cine del Grupo Ukamau, véase Seguí (2015).

de textos sobre cine y gestora cultural. Desde 1964, encabezó el Centro de Orientación Cinematográfica, coordinando proyectos de difusión y formación como cineclubes y festivales — entre ellos, el Festival Cóndor de Plata, el más importante de la segunda mitad del siglo XX en Bolivia— y contribuyó de manera fundamental a la fundación de la Cinemateca Boliviana en 1976 (Gumucio, 1982, pp. 306, 309, 314; Mesa Gisbert, 2018, pp. 248, 249, 252).

Según la información disponible, es a finales de los años 60 cuando el trabajo de las mujeres en la producción cinematográfica comienza a ser reconocido en los créditos. Isabel Seguí (2019) destaca que en *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969), el segundo largometraje del Grupo Ukamau filmado en 1968 en la comunidad de Kaata (La Paz), Consuelo Saavedra, entonces esposa de Sanjinés, fue asistente de dirección, aunque su participación incluyó responsabilidades logísticas e ideológicas más amplias (pp. 36-37). Danielle Caillet, esposa del director de fotografía Antonio Eguino, trabajó en la continuidad, realizó la fotografía fija y actuó en un papel secundario (p. 38). Por su parte, Gladys de Rada, esposa del jefe de producción Ricardo Rada, aparece acreditada como asistente de producción y también actuó como traductora de quechua a español durante el rodaje (p. 19) (Ver Fotografía 1).

En los años 70, Beatriz Palacios se consolidó como una figura clave dentro del Grupo Ukamau, ejerciendo roles de productora, co-guionista y co-editora desde *El enemigo principal* (1974) hasta su fallecimiento en 2003. Raquel Romero emergió a fines de los años 70, co-dirigiendo el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés y participando como jefa de producción y co-guionista en largometrajes como *Mi Socio* (Paolo Agazzi, 1982) y *Amargo Mar* (Antonio Eguino, 1984) (Aimaretti, 2020, p. 29; De la Quintana, 1992, pp. 9-11).⁴

Finalmente, cabe mencionar a dos bolivianas que produjeron cine fuera del país durante los años 70: Gilka Céspedes de Cearley, quien realizó cortometrajes en Suiza entre 1972 y 1975, y Graciela Huet Narváez, cineasta que trabajó en la televisión belga dirigiendo para el programa *Visa para el mundo* (Mesa Gisbert, 2018, pp. 236-237). Asimismo, destaca Nelly Goitia Aramayo de Salas, cuya producción *24 horas de una vida*, presentada en el Concurso Cóndor de Plata, fue una de las primeras dirigidas

⁴ La última película del grupo producida por Palacios es *Los hijos del último jardín* (2004), estrenada poco después de su muerte. *Las banderas del amanecer*, largometraje documental de 1983, es una co-dirección entre Palacios y Sanjinés. El aporte de esta fundamental figura del cine nacional ha sido extensamente recogido y estudiado por Isabel Seguí (2015; 2018; 2019; 2021).

Fotografía 1.
Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y Danielle Caillet durante
el rodaje de *Yawar Mallku*, 1968



Fuente: © Fundación Grupo Ukamau. Fotografía: Consuelo Saavedra/
 Humberto Vera.

por una mujer en la categoría de Super 8, abordando el derecho de los niños a la educación (Centro de Orientación Cinematográfica, 1977).

2. Danielle Caillet, pionera del cine realizado por mujeres en Bolivia

Nacida en Romans-sur-Isère, ciudad al sudeste de Francia, el 13 de marzo de 1940, Caillet estudió inglés, turismo e

historia del arte en París (ver Fotografía 2). Conoció a inicios de los sesenta a Antonio Eguino, director de cine y fotógrafo boliviano, en un bus turístico en Roma. Se casaron en Francia en agosto de 1964 y decidieron establecerse en Nueva York, donde Eguino vivía. Él estudiaba cinematografía y Caillet actuó en el cortometraje de graduación del cineasta, titulado *The Victim*. En Nueva York, ella comenzó a fotografiar

junto a Eguino. En 1966, la pareja llegó a Bolivia. Poco tiempo después, abrieron un estudio fotográfico en la avenida 6 de agosto de La Paz, donde Caillet siguió cultivando su talento en la fotografía. En ese tiempo, también escribió crítica de cine y ganó concursos organizados por el cineclub Luminaria y el periódico *Presencia*. Desarrolló su obra fotográfica en el cine (fotografía fija) y

fuera de este ámbito, con exposiciones individuales en La Paz y Cochabamba, y colectivas en Santa Cruz, Sucre y Munich (Alemania). Ganó concursos de fotografía de los periódicos *Presencia* y *El Diario* y publicó imágenes de su autoría en revistas de UNICEF; también fue docente de fotografía en la carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés (1981-1986).

Fotografía 2 **El retrato de Danielle Caillet (1967)**



Fuente: Archivo de Antonio Eguino.

Considerando su polifacético perfil artístico y cómo este se ha recogido en diversas fuentes, es posible afirmar que su trabajo en el arte de la escultura es más conocido que su obra en el cine, el video y la fotografía. Comenzó en las artes plásticas en la década del setenta y fue escultora hasta poco antes de su muerte; su acervo en este campo está compuesto por cerca de 250 obras. Trabajó con diferentes materiales y técnicas, en periodos figurativos y abstractos; tuvo varias exposiciones individuales y participó en colectivas, como las muestras ARTEXPO entre 1990 y 1992, año en el que ganó un reconocimiento por su pieza *La gallina de los huevos de oro*. La exposición *Mi paso por los Andes* es la última que realizó en vida; de manera póstuma, se organizaron muestras en la Galería Nota (2000) y en la Fundación Patiño de La Paz y Cochabamba (2008). Danielle Caillet murió luego de una larga enfermedad que comenzó como un cáncer de seno, el 1 de noviembre de 1999 en La Paz.⁵ Su obra audiovi-

sual está custodiada en la Cinemateca Boliviana, y su obra escultórica y fotográfica se encuentra en colecciones privadas y en el Museo Nacional de Arte, en La Paz.

Caillet participó de algunas de las primeras producciones del Grupo Ukamau, dirigidas por Jorge Sanjinés: como ya se mencionó, en *Yarwar 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, p. 38). A fines de los setenta, cuando Ukamau ya se había dividido en dos núcleos, Caillet también se hizo cargo de la foto fija en la producción de la segunda película de Eguino, el exitoso largometraje *Chusquigo* (1977) de la Productora Ukamau. 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 (ver Fotografía 3). En 1980, estrenó *Warmi*, realizado

5 Los datos biográficos, filmo y videográficos sobre Danielle Caillet consignados en esta parte y en otras secciones del artículo provienen de varias fuentes. El catálogo de la exposición homenaje organizada por la Fundación Patiño en 2008. La página web de la cineasta (creada y administrada por la familia Eguino-Caillet). Las carpetas de recortes de prensa de la biblioteca Luis Espinal de la Cinemateca Boliviana sobre videastas bolivianas y sobre el Festival Cóndor de Plata.

La entrevista a Antonio Eguino realizada por Alexandro Fernández para el proyecto de investigación *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020* (22 de septiembre de 2020). Véase también (Martínez, 2013; Eguino, 2024; De la Quintana, 1992; Susz, 2014; Aimarretti, 2017; Seguí, 2015, 2018, 2019, 2021; Gumucio, 1982; 2008; Mesa, 1985, 1995).

con la Productora Cinematográfica Ukamau, la primera película documental dirigida por una mujer en Bolivia. Filmada en 16 mm y de 18 minutos de duración, la película marca el inicio del trabajo creativo de Caillet en el cine y el video, una obra que, desde su primera pieza, se avoca a la visibilización de

las desigualdades que viven las mujeres bolivianas y propone la configuración de una política de la mirada audiovisual en clave de género, en la que el audiovisual es una herramienta para discutir y poner en tensión los roles y las representaciones de las mujeres en las sociedades bolivianas.

Fotografía 3
Mujer minera (c. 1980)



Fuente: Archivo de Antonio Eguino.

En las décadas de 1980 y 1990, Caillet fue parte del fenómeno del video boliviano, varias de ellas realizadas con la productora Informa. Informa fue una empresa de producción audiovisual creada por Antonio Eguino, esposo de Caillet. En el campo audiovisual en Bolivia, la dinámica de producción en complejos entramados de parejas, familias y amistades es común. Algunos ejemplos: la base del equipo de producción de *Yarwar Mallku* estaba compuesto por las familias Sanjinés-Saavedra, Eguino-Caillet, Rada y su esposa Gladys, además de los hijos de todas estas parejas; la productora Nicobis es un proyecto familiar que comenzó con la dupla afectiva conformada por Alfredo Ovando y Liliana de la Quintana, y al que se sumaron activamente sus hijos desde inicios del siglo XXI. Beatriz Palacios, legendaria productora de Ukamau, fue la segunda pareja de Jorge Sanjinés desde mediados de 1970 hasta inicios de este siglo, cuando ella murió. En su biografía, Eguino (2024) refiere: a fines de 1980 y principios de 1990, “colaboraba y ayudaba a mi esposa Danielle en la realización de sus obras cinematográficas y audiovisuales” (p. 88). Dicha colaboración puede verificarse no solo en los créditos de varias piezas, en los que Eguino figura como director de fotografía, sino en varias secciones del relato biográfico del cineasta y en entrevistas como la mencionada en la anterior nota, de 2020.

Del otro lado, Caillet no solo se sumó de manera práctica a los equipos de producción de los proyectos cinematográficos propios de su esposo, o en los que él fungía un rol importante (como las películas del Grupo Ukamau), sino que, destaca él, influyó de manera importante en su manera de entender el cine: “Todo el trabajo que realicé posteriormente, tanto en fotografía como en cinematografía, estaba marcado por un análisis social y mi esposa Danielle contribuyó significativamente” (Eguino, 2024, p. 35). Seguí (2013) aborda la complejidad de la dinámica de producción “en pareja” en los casos de la Beatriz Palacios/Jorge Sanjinés y la dupla peruana Luis Figueroa/María Barea. Sin duda, un estudio de estas dinámicas puede aplicarse al caso Eguino/Caillet y otros del cine boliviano. En el caso que nos interesa, tenemos el testimonio (incluso editado) de una parte, pero no de la otra, ya que Caillet falleció, por lo que la búsqueda de información y el análisis requieren de investigación con otras fuentes y estrategias, que no han sido exploradas aun en la investigación que desarrollo sobre la cineasta, aun en curso y abierta.

Dentro del fenómeno del video boliviano, Caillet produjo al menos 16 piezas en este soporte. El documental *Contraplano. Apuntes de filmación de*

Amargo mar (1984); las series televisivas *Nosotras* (cinco capítulos: Marina Núñez del Prado, Graciela Rodo Boulanger, Maritza Wilde, Francine Secretan, María Luisa Pacheco; 1985-1989)⁶ y *Retrato de un artista* (cinco capítulos: Matilde Cazasola, Guiomar Mesa, Raúl Lara, Gil Imaná, Patricia Mariaca; realizado para el programa *Página Siete* de Canal 7 Televisión Boliviana, 1990-1991); los cortometrajes documentales, *Vicenta Juaristi Eguino* (1987), *Un techo, una puerta* (1987) y *La calle Sagárnaga* (1988),⁷ el video-danza *Nacer hombre* (1991); y el cortometraje de ficción *Los fantasmas de Juana Azurduy* (1994).⁸

6 En 1988, el capítulo *María Luisa Pacheco* participó en los festivales de cine de La Habana, San Francisco, Santo Domingo y el Festival Internacional de Filmes de Arte de Lausanne (Suiza). En este último certamen, otro capítulo de la serie *Nosotras*, el dedicado a la actriz y directora de teatro Maritza Wilde, ganó el Premio TBS de Plata.

7 El video *La calle Sagárnaga* fue producido con el apoyo de la Oficialía Mayor de Culturas de la alcaldía de La Paz. “En el trabajo de Caillet, la de esa vía aun bordeada de construcciones de principios de siglo y antes, fatigada en el centro por un incesante flujo de vehículos actuales, atravesada por callejones y callejuelas donde se cobija un mundo renuente a dejarse desaparecer por la ‘modernidad’, viene a ser una suerte de compendio microcósmico del conjunto” (Susz, 2014, p. 30).

8 Los videos *Francine Secretan*, *María Luisa Pacheco* (serie *Nosotras*), *Raúl Lara*, *Guiomar Mesa* (serie *Retrato de un artista*) *Nacer hombre* y *Los fantasmas de Juana Azurduy* se

Caillet y algunas de sus colegas, buscaron “crear desde una perspectiva que reivindicara su lugar de mujeres”, pero también “reflexionar sobre su hacer y sobre los prejuicios subyacentes, tanto en el medio –masculino y machista–, donde hasta ese momento la mujer ocupaba un lugar infravalorado, como en la mirada que tenían sobre sí mismas” (Aimaretti, 2020, p. 96). En el caso de la realizadora franco-boliviana, el itinerario y las estrategias de esta búsqueda se articularon en la realización audiovisual, especialmente desde géneros de la no-ficción, como el documental o el reportaje, y con el video como herramienta y postura política en el espacio audiovisual, entendido a nivel regional como una “metáfora [...] sobre las interrelaciones y el significado social de los medios de comunicación y telecomunicación que, en un acto sincrónico, utilizan la imagen y el sonido en tanto signos para la transmisión de sentidos: cine, televisión y video” (Dinamarca citado en De la Fuente & Guerrero Urquiza, 2021, p. 139).

Aunque no fue parte del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, Caillet sí estuvo vinculada a los

encuentran en el canal de YouTube de Danielle Caillet, administrado por sus herederas y herederas. https://www.youtube.com/channel/UC5ChE7f_58zHiv7EbUYDBVQ

proyectos de esta organización y a las iniciativas para la visibilización de cine realizado por mujeres que impulsaron las integrantes del Movimiento. Su vinculación fue a través de su participación en muestras de cine organizadas por el enclave de mujeres de esta organización y, de manera sustancial, mediante la reflexión escrita. Caillet publicó en 1989 *La importancia de un cine llamado POTENCIAL-MUJER* (1989/2021a) en la *Revista Imagen*, órgano de difusión del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano. Luego, escribió una presentación de su trabajo para el catálogo *Mirada de Mujer. Realizadoras bolivianas*, editado en 1992 por Liliana de la Quintana para la muestra de cine homónima organizada por el MNCVB, el Goethe-Institut, la productora Nicobis y el Círculo de Mujeres Periodistas. En 1995, en el marco de la segunda versión del ciclo *Mirada de mujer* – organizado por el Colectivo de Trabajadoras de la Imagen *Mirada de Mujer* (Aimaretti, 2020, p. 320)–, publicó en prensa el artículo “Cine y video de mujeres. Ante el desafío de la autorrealización”.

Cuestionando el lugar secundario y objetual que las mujeres tienen en el cine, tanto en la realización como en la representación, y considerando el audiovisual como una herramienta educativa y creadora de agentes de

socialización de derechos, en su texto de fines de los ochenta, Caillet propone la creación de un cine que se enfoque en representar un mundo ignorado “el mundo de las mujeres de extracción popular en los países subdesarrollados, quienes no solamente deben aguantar las humillaciones de la miseria sino también las vejaciones del machismo” (1989/2021a, pp. 106-107). En su breve texto de 1992, reivindicando la iniciativa de la organización de una muestra de cine realizado por mujeres, denuncia las inequidades que sufren estas en la producción y la historia del cine: “Mujer cineasta, duro será el camino. Está lista, en cada recodo del sendero, a esquivar golpes, bofetadas, muecas despectivas o desaires. Pues técnicas y creatividad, los dos ingredientes del séptimo arte, son aún considerados dotes exclusivamente masculinos. ¡La inexistencia de unas Griffith, Eisenstein o Pudovkin no es lo suficientemente elocuente!” (De la Quintana, 1992, p. 5). Abriendo un diálogo con la producción documental dirigida por mujeres en las décadas de los ochenta y noventa, y discutiendo sus propias ideas, en su ensayo de 1995 Caillet plantea el desafío de la autorrealización⁹ como

⁹ Caillet utiliza este término para referirse a la configuración de una narrativa propia, determinada por una agenda autodeterminada y no así por representaciones y conductas

un camino abierto, pero no lo suficientemente explorado por las realizadoras de audiovisual bolivianas. La cineasta propone que, con la creación de obras que se alejen de lo cotidiano y de lo inmediato y trabajen con lo imaginativo, se activa un espacio diferente al espacio documental, pero con el mismo objetivo: que las voces y las sensibilidades *diferentes* de las mujeres sean escuchadas (Caillet, 1995/2021b, pp. 116-118).

Articulando tres de los trabajos audiovisuales de Danielle Caillet con sus reflexiones escritas sobre el cine realizado por mujeres, es posible comenzar a explorar y reconstruir el proyecto audiovisual de la directora, sus motivaciones, caminos e imbricaciones, sus motivos constantes y sus políticas artísticas. Proponemos hacer una aproximación a este proyecto como una búsqueda a través del audiovisual, en tanto herramienta de representación y comunicación con alcance social y político, para matizar y discutir los códigos y las estructuras sociales refrendadas por el discurso de la historia oficial del cine en Bolivia, el sistema de representación y participación de los sujetos en el espacio público y en relación con el uso de los medios y las imágenes. Se trata de

una búsqueda que propone estrategias y perspectivas desde la figuración audiovisual para reflexionar y visibilizar las inequidades e injusticias de las realidades de las mujeres en Bolivia y contrarrestar el funcionamiento hegemónico patriarcal del espacio cultural nacional.

3. Warmi (1980)

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. Es una película de la Productora Cinematográfica Ukamau, guionizado y dirigido por Caillet, con la fotografía de Eguino y el relato de Oscar Soria. El hilván narrativo-argumentativo de la pieza es conducido por una *voz over* que articula la información 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, en el contexto de un proceso de modernización social y económico, las formas

establecidas por otros o por el sistema cultural hegemónico.

de exclusión y desigualdad de género terminan reproduciéndose. 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 (Caillet, 1980).

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 –simbólico y efectivo– de figuración de las mujeres en las culturas andinas. La primera secuencia (ámbito simbólico) muestra la sacralización cultural-religiosa de figuras femeninas, a través de 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*), combinado 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). La segunda secuencia (ámbito efectivo) muestra la situación de pobreza y postergación de las mujeres campesinas. El montaje alterna imágenes de una niña realizando trabajos de crianza y cuidado de la vida en el campo, con planos que muestran a estudiantes –varones, en su mayoría– en una escuela rural. Si bien la estructura expositiva de la voz y el modo de representación convierten a los cuerpos en objetos 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 inician 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.

Este *leitmotiv* se consolida en la segunda parte de la película que, a diferencia de la primera, privilegia la voz propia de las mujeres, a través de los testimonios de cuatro mujeres trabajadoras: una anciana extrabajadora 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. En el primer caso, a pesar de la mediación organizadora y objetualizante que impone la traducción del testimonio de la anciana por parte de la voz narradora del documental, 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 derecho a la salud, la anciana sostiene 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. 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 la anciana ex *palliri* y todas aquellas que, en la anonimidad de la testimoniante, aparecen. El segundo testimonio, de una mujer trabajadora de una empresa textil en La Paz, es el más extenso del documental y se enfoca 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.

En el relato final de *Warmi*, que se presenta como “recordatorio de la histórica resistencia heroica de mujeres de diferentes clases” (Feder, 1994, p. 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 dirigientes amas de casa de las minas

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 en su texto “La importancia de un cine llamado POTENCIAL-MUJER”, publicado casi diez años después del estreno de *Warmi*. En este artículo, publicado en 1988-1989 en la *Revista Imagen*, la realizadora ensaya una propuesta teórica para un tipo y una perspectiva de producción cinematográfica cuyo objetivo sea educar a las mujeres y, con ello, encaminar de mejor manera el desarrollo del país.

En primer lugar, este cine refutaría “el denigrante papel secundario que se le atribuye a la mujer en las películas comerciales y algunas del cine-combate, como también su función

provocadora sexual, su pasividad y su relatividad” (Caillet, 1989/2021a, p. 107). Para Caillet, la principal razón para fomentar el cine POTENCIAL-MUJER es que las mujeres trabajadoras cumplen un rol de educadoras en la sociedad, “son las únicas encargadas de transmitir los valores y símbolos dominantes, convirtiéndose en los agentes de socialización, hecho innegablemente contradictorio si se toma en cuenta su bajo nivel de educación formal” (1989/2021a, p. 107). Aunque algunos de los planteamientos de la cineasta, con respecto al lenguaje que debiera tener un cine que resquebraje los códigos del orden social patriarcal sean un tanto paternalistas, su propuesta general es destacable por al menos dos razones: Primero, el cuestionamiento de los sistemas de representación y del lenguaje de los medios en cuanto a las imágenes de las mujeres y su relación con el ámbito efectivo de estas, en un contexto de precariedad y empobrecimiento como el boliviano de las últimas décadas del siglo XX. Segundo, la articulación de una función movilizadora del cine para con las mujeres, en tanto sujetos centrales del proyecto cinematográfico de Danielle Caillet.

Las ideas de la realizadora en este artículo resuenan y, actualmente, aún pueden interpelar los códigos y las estructuras que modelan a los sujetos

en el campo de las prácticas culturales del cine y el audiovisual en Bolivia, situando al centro de la discusión la tensión entre las imágenes idealizadas y esencializantes de las mujeres bolivianas y sus realidades efectivas de precariedad y opresión. La alternativa de resistencia que se esboza en la audaz propuesta de Caillet se sostiene en el uso de los medios de comunicación con una voz propia que tenga como eje la demanda: “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, 1989/2021a, p. 109).

4. *Nacer hombre* (1991)

Llevando la herramienta del video a otro campo de problematizaciones, en 1991 Danielle Caillet realizó la video-danza *Nacer hombre*. Se trata de una interpretación audiovisual del poema homónimo de la escritora boliviana Adela Zamudio, publicado por primera vez en su libro *Ensayos poéticos* (1887), uno de los dos textos más conocidos de la fundamental poeta y narradora de la literatura boliviana. Para esta obra, Caillet trabajó junto a la coreógrafa y bailarina Norma Quintana: ambas realizaron el guion, Caillet se encargó de la realización y

dirección y Quintana creó y dirigió la coreografía de danza contemporánea. La pieza se estrenó en el Festival Internacional de la Cultura Sucre-Potosí de 1991 y fue ganador del premio a mejor guion en el Festival Cóndor de Plata de 1992, en el que participaron 57 videos, 12 de estos producidos por mujeres. Es necesario destacar la importancia de este certamen en dos sentidos: de manera amplia, fomentó la producción audiovisual boliviana, especialmente a partir de 1982, con la inclusión de la categoría de video, y se consolidó como un espacio para promover la creación y la circulación de contenidos audiovisuales, “motivar y dinamizar la producción local, echando la mirada a las nuevas generaciones” (Mendizábal, 1992).¹⁰

Por otro lado, con respecto al campo concreto en el que se sitúa la obra de Caillet, posibilitó la creación y la circulación de contenidos audiovisuales dirigidos por mujeres particularmente asentadas en La Paz, pero también de

10 El videasta Iván Rodrigo Mendizábal (1992) afirmaba: “Los casi 17 años de existencia de este concurso permiten hacer ver que ha logrado motivar y dinamizar la producción local, echando la mirada a las nuevas generaciones de cineastas y videastas que han tomado el arma del video para esbozar historias, mirar el pasado y el presente nacional, imaginar mundos y en definitiva comunicar su mirada sobre una realidad social, política y cultural a veces dicotómica”.

Cochabamba y Santa Cruz. Presentaron obras en diferentes versiones de este certamen Liliana de la Quintana, Cecilia Quiroga, Esperanza Pinto, Julia Vargas Weise, Carina Oroza, Raquel Romero, Patricia Quintanilla, Blanca Wiethüchter, Mela Márquez, María Luisa Mercado, Gabriela Ávila, Ute Gumz, Jenny Ampuero, María Teresa Flores, entre otras. *Nacer hombre* también se presentó en el II Festival Latinoamericano de Video dirigido por Mujeres, que se desarrolló en noviembre de 1991 en Lima, Perú. La pieza de Caillet se exhibió junto a otros 20 videos de ficción, documentales y de animación dirigidos por realizadoras bolivianas,¹¹ en un festival creado por iniciativa de videastas articuladas de Perú, Bolivia, Chile y Ecuador, con el objetivo de abrir una plataforma que

“contribuyera al encuentro entre re-
lizadoras y a la reivindicación de sus
tareas creativas en el espacio audiovi-
sual regional” (Aimaretti, 2020, p. 307).

Nacer hombre, fue una de las primeras experiencias de video-danza realizadas en Bolivia (Alvarado, 2010), explora las posibilidades de articulación entre la poesía, la danza contemporánea y la imagen en movimiento en tanto medios que tejen sus lenguajes y soportes. Es una pieza que, leída desde la intermedialidad en tanto combinación de medios, construye un producto final que integra, sin solapar, las materialidades y los soportes de los medios participantes (Rawjesky citado en Rolle, 2017, p. 130). La pieza de Caillet y Quintana experimenta con la combinación de tres medios y sus lenguajes para representar las relaciones entre hombres y mujeres en el orden social patriarcal y machista, sus instituciones (la familia, el matrimonio) y algunas de sus formas (la autoría, el voto). El poema de Zamudio actúa como una provocación en clave irónica, a la que Caillet y Quintana responden también con ironía. Para Alba María Paz Soldán (2002), la ironía del poema “Nacer hombre” es una forma de establecer un dialogismo entre dos voces en conflicto, estrategia mediante la cual se apuesta a desestructurar los lugares comunes del discurso social sobre los roles asignados a los hombres y las mujeres (p. 143).

11 Los videos bolivianos participantes fueron: de Danielle Caillet, *Warmi* (1980), *María Luisa Pacheco* (1988), *Maritza Wilde* (1988), *Martilde Cazasola* (1990), *Guiomar Mesa* (1990), *Nacer hombre* (1991); de Liliana de la Quintana, *Café con pan* (1986), *Siempre viva* (1988), *La chola Remedios* (1989), *Imagen de mujer* (s.f.); de Julia Vargas Weise, *El hombre símbolo* (1990); de Carina Oroza, *El abuelo Tomás* (1991); de Raquel Romero, *Voces de libertad* (1989), *Ese sordo del alma* (1990), *Uma Chua* (1991); de Silvia Rivera, *Khunuskiw. Recuerdos del porvenir* (1990); de Mery Ruth Marica, *Entre el cielo y el suelo* (1991); de Katia Uriona, *Huellas de mujer* (1991); de Gezien van Deriet (Radio San Gabriel), *El embarazo* (s.f.), *La familia zampona* (s.f.). Los datos de los títulos se extraen de Mariaca Zárate, 1991.

Retomando la denuncia de las inequidades de género y revelando las consecuencias sobre las mujeres del funcionamiento de los valores patriarcales de prestigio y poder masculinos al interior del sistema social, más de un siglo después de la publicación del poema, la pieza audiovisual da cuenta de la vitalidad de la crítica zamudiana para la discusión sobre los derechos de las mujeres y el feminismo a fines del siglo XX. Caillet y Quintana conducen la ironía del poema a través de la interpretación vocal de los versos, en la que la voz puntualiza, repite y enfatiza ciertos fragmentos y palabras, en un registro irónico que articula la risa y la rabia: un “asombro” que abre paso “permite”¹² la visualización de un contexto de desvalorización, exclusión y silenciamiento de las mujeres que permanece a las puertas del siglo XXI. Por otra parte, a través de motivos concretos, la coreografía también emplea la ironía, dando cuerpo a este asombro, pero también a otros valores de opresión que sostienen el orden social: el progreso alienante, la homogenización de los sujetos en la sociedad. La fisicidad teatral de los rostros o la recuperación de gestualidades cotidianas o tradicionales de las manos o los brazos —nuevamente, el *leitmotiv* de los gestos manuales del trabajo y el

cuidado, que aparece por primera vez en *Warmi* (1980)— colaboran a la construcción de una lectura que reivindica la voz propia de las mujeres, libre de lamento.

El tratamiento de la imagen juega con recursos de montaje propios del formato del video analógico, como la partición y la duplicación de planos, la articulación de imágenes fijas e imágenes en movimiento, el uso de marcos, filtros y transiciones en una edición dinámica en la que la música electrónica compuesta por Alberto Villalpando también contribuye a la construcción del ritmo de la pieza. Organizada en seis secuencias, una por cada estrofa del poema, la video-danza plantea la fragmentación de los cuerpos a través de diferentes estrategias: la duplicación o multiplicación de siluetas, que recoge el volumen y el movimiento de los cuerpos; el montaje de imágenes espejadas, que fragmenta las partes y da cuenta de una materialidad orgánica; la re-colocación, la saturación y el contraste de los colores de las formas, que distancia a la figuración de los cuerpos de una representación de tipo realista.

La serie de experimentaciones de las imágenes en movimiento con cuerpos en movimiento, en la filmación y la sala de montaje, funge como eje de la desestructuración de los códigos de representación, su cuestionamiento, para la configuración de un espacio de tensiones

12 El verso que marca el ritmo y el dialogismo en el poema, a través de su repetición en cada estrofa, es “(permitidme que me asombre)”.

dinámicas que se ilumina con el texto literario y la denuncia que este plantea. *Nacer hombre* no es el registro en video de una representación escénica de danza, sino un ejercicio de diálogo y una pieza intermedial que trabaja la relación entre la cámara y el cuerpo, la fluidez del movimiento y el corte de este. Así, tanto el texto literario de base como la pieza de video-danza son dispositivos, es decir “máquinas para hacer ver y hacer hablar” (Torres citado en Rolle, 2017, p. 136), sobre algo que difícilmente podemos clasificar como “temática”. El sistema social, sus prácticas e inequidades de género, se plantea como un escenario tensionado en el que las voces y los cuerpos hacen ver y hablar.

Esta video-danza entra en diálogo con el artículo “Cine y video de mujeres. Ante el desafío de la autorrealización”, publicado en 1995, en el que Caillet comienza con tres apuntes fundamentales: 1) el estado de la producción de cine dirigido por mujeres en Bolivia, que la autora enmarca con el criterio de “retraso”; 2) los obstáculos impuestos a las mujeres artistas en la cultura y la modernidad occidental; y 3) la diferencia cuantitativa entre, por una parte, piezas documentales y, por otra, piezas de ficción, animación y experimentales realizadas por mujeres en el país (1995/2021b, p. 116). Los dos primeros puntos son preocupaciones que ya aparecen en reflexiones

escritas anteriores de la cineasta: la desvalorización de las mujeres en el orden social machista y la necesidad de generar estrategias para la autonomía y la voz propia son ejes de sus planteamientos críticos hacia su producción audiovisual y viceversa. Sobre el tercer punto, Caillet propone que el derecho a la palabra —que “no significa solamente hablar, sino fundamentalmente ser escuchada” (1995/2021b, p. 117)— también debe materializarse a través de la ficción, la animación o lo experimental, modos más adecuados para conmover al público, ser audaz y original, y activar un placer creativo: “Aprendamos a considerar al cine como un lenguaje, una expresión artística. Alejémonos de lo cotidiano, lo inmediato, lo utilitario, para tratar con *lo imaginativo*; tenemos que aprender a no negarnos a nosotras mismas el *placer de fantasear*” (Caillet, 1995/2021b, p. 117; énfasis propio). Hacia el final del texto, la autora introduce en el debate la propuesta de la crítica literaria feminista Elaine Showalter (1977), quien distingue tres fases de desarrollo de la voz y la autoría literaria de las mujeres: una primera fase de *imitación* del discurso dominante e *internacionalización* de sus estándares diferenciados sexo-généricamente en la sociedad y el arte; una segunda fase de *protesta* contra estos valores, una *defensa* de las minorías y una demanda de autonomía; y

una tercera fase, de *autodescubrimiento*, “a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity” (p. 13).

Caillet (1995/2021b) puso en debate la idea de la “estética femenina” y la autorrealización o autodescubrimiento, entendida como la fase de consolidación para las mujeres de un lenguaje artístico propio, no dado, ya que, como nota la autora en el mismo escrito, los hombres “han definido los criterios normativos para valorar [el arte] y la mayoría de las mujeres ha aceptado ese sistema de valores por inercia o por temor a no ser comprendidas” (p. 118). Para hacerse campo en este espacio con una voz propia, la escritora Adela Zamudio, la primera escritora profesional boliviana (Ayllón, 2021a), representa una figura clave en el campo cultural y artístico en Bolivia y su obra, a través del poema “Nacer hombre”, una muestra del áspero camino de la autonomía, la autoría y la identidad femenina en el escenario público. La recuperación de esta voz que Danielle Caillet y Norma Quintana articulan a través de una pieza audiovisual experimental intermedial, contribuye a la discusión por la igualdad de género en un contexto de nuestro pasado reciente, atravesado por los marcos teóricos del feminismo de la segunda mitad del siglo XX y frente a las realidades de

precariedad e injusticia de las mujeres en las sociedades contemporáneas.

5. Los fantasmas de Juana Azurduy (1994)

La última obra audiovisual que Danielle Caillet realizó es una ficción sobre la heroína de la independencia americana Juana Azurduy. El guion es de Caillet, Pablo Cingolani y Lourdes Montero, quien también realiza la producción, junto con Morayma Ibañez y María Esther Chávez; Antonio Eguino realiza la fotografía, con cámara de Freddy Delgado; y es responsable de la edición Juan Cadena. Estos tres últimos constituyen en gran parte el equipo de base con el que Caillet trabajó su obra videográfica. La película de 19 minutos de duración está protagonizada por Norma Merlo, en uno de sus papeles más entrañables en el video y el cine boliviano, y se estrenó en el III Festival Latinoamericano de Video dirigido por mujeres, desarrollado en Quito, Ecuador, del 31 de octubre al 4 de noviembre de 1994.

Para ese entonces, las realizadoras bolivianas ya se habían organizado en el Colectivo de Trabajadoras de la Imagen Mirada de mujer (comisión de comunicación de la Coordinadora de la Mujer, organización no gubernamental en La Paz) (Aimaretti,

2020, p. 320), y habían tenido lugar al menos dos versiones de la muestra “Mirada de mujer”, con el apoyo del Goethe-Institut de La Paz: la primera en 1992, para la cual se editó el ya citado catálogo con la presentación y la información filmo y videográfica de 18 realizadoras bolivianas; y la segunda en 1995, contexto en el que Caillet publica en prensa el artículo “Cine y video de mujeres. Ante el desafío de la autorrealización”. La realizadora participa con videos en estas dos primeras versiones del ciclo, así como en la tercera, de julio de 1998, en la que se repone *Warmi* y otras piezas.

El catálogo que se edita en el marco de la primera versión de la muestra iniciaba con las páginas dedicadas a Danielle Caillet y, como sucede en casi todos los apartados, la realizadora escribe un texto reflexivo sobre su experiencia y perspectivas acerca del quehacer audiovisual. Caillet señala que es importante circular y exhibir contenidos audiovisuales dirigidos por mujeres porque, a pesar del desprecio y la desconfianza que ellas experimentan por parte de sus colaboradores y del público, y a pesar del “retraso” de la incursión de las mujeres en el ámbito de la realización profesional a causa de la opresión y la división sexual del trabajo, la mirada femenina puede aportar al contexto general de las artes y el cine, ya que

es “diferente, su potencial subversivo fuerte, sus ganas de expresarse imperiosas y su ímpetu joven” (De la Quintana, 1992, p. 5). El lenguaje de Caillet está claramente posicionado en la reivindicación de las mujeres y el uso de los medios y la necesidad de la apertura de espacios para la diferencia a través de los cuales las mujeres subviertan el orden patriarcal que las oprime.

La reivindicación de la diferencia y la demanda por la igualdad marca la obra de Caillet y abre la puerta a un conjunto de realizadoras con preocupaciones similares y articuladas. Dos años antes de esta tercera versión de la muestra “Mirada de mujer”, en octubre de 1996, el Colectivo Mirada de Mujer organizó un homenaje a Caillet y Beatriz Palacios, por su aporte en el campo del cine y el video bolivianos. Este reconocimiento a la obra de la cineasta franco-boliviana, así como su vinculación con el agrupamiento de videastas bolivianas a través de los ciclos de cine y las participaciones en festivales internacionales, da cuenta del lugar que las propias trabajadoras de la imagen en Bolivia le dan a Caillet en el campo concreto del cine y el video dirigido por mujeres, como iniciadora de una genealogía creativa y de las preocupaciones que guían a buena parte de las piezas y los proyectos de circulación y reivindicación de

las mujeres videastas de fines del siglo XX: la visibilización de las mujeres, sus realidades y problemas, su memoria y sus aportes en la sociedad boliviana. De manera orgánica, la obra de Caillet culmina con estas mismas problemáticas, a través de la historia de un personaje femenino que participa de la historia de Bolivia y un retrato que recoge las contradicciones de esta participación y cuestiona el discurso nacional que lo sostiene.

El cortometraje *Los fantasmas de Juana Azurduy* presenta al personaje en sus últimos días de vida, cuando vivía en la ciudad de Sucre junto a un niño huérfano llamado Indalecio Sandi. Empobrecida y olvidada, anciana y solitaria, Azurduy recuerda momentos y personajes de su vida —como el poeta y su compañero de gestas, Juan Huallparri-machi, o su esposo, también independentista, Manuel Ascencio Padilla— y se recuerda a sí misma, en medio de un clima de revuelta social en su ciudad natal, Sucre, donde vive su última etapa. La pieza inicia con una secuencia en la que se ve a Juana joven, interna en el convento de Santa Teresa, resistiendo a las órdenes de una monja que le insta a bajar la cabeza. Este primer recuerdo de rebeldía y encierro se casa con otro, en el que la joven Juana, ya madre, discute con su tía, quien critica su decisión de unirse a los ejércitos libertarios: “Tu no pareces mujer...

Dios no va a perdonar que abandones tu hogar, a tus hijos, para ir a pelear a la guerra como si fueras un hombre”, dice la tía. “Pienso en mis hijos cuando pienso en una patria libre...”, responde Juana. Sola, en el cuartucho donde vive, Juana habla con las sombras de su pasado de revolución y gloria, dialoga y discute consigo misma, con los ideales que alimentaron sus acciones y campañas militares patrióticas, con las imágenes que quisieron para ella y que ella construyó para sí misma. “Esto que me sucede es una guerra distinta”, dice. Esas imágenes se resquebrajan con un cuestionamiento fulminante: “¿Y la patria? ¿Qué es la patria?”, se pregunta; y responde:

Es un tendal de muertos sin nombre que no se respeta. Y ese es el peor de los pecados. La patria es una cueva donde los usureros se reparten las migajas. Y si eso es hoy mi patria, prefiero olvidarme de lo que fui. Prefiero olvidarme porque yo ya no tengo memoria (Caillet, 1994).

La representación de Azurduy que propone Caillet se inserta de manera problemática en el conjunto de representaciones construidas para la bautizada por la historia como “Guerri-llera de la Patria Grande”. Es posible comparar el tratamiento de este perfil con el que recibe otra figura femenina boliviana, Adela Zamudio, por parte del Estado liberal y la sociedad: según

Virginia Ayllón (2021a), es urgente superar el “mito zamudiano”, que limita el pensamiento de la escritora cochabambina a dos poemas, para *efectivamente* leer la obra de Zamudio (p. 42). La lectura recortada de su obra, continua Ayllón, se debe al uso la imagen de la escritora por parte de los liberales y del movimiento feminista de la década de 1920: se habría construido el mito para cubrir una necesidad de pensamiento anticlerical y feminista, por lo que la imagen sirve a unas demandas políticas ajenas a la escritora (2021a, p. 42). La imagen de Juana Azurduy ha servido al poder patriarcal, incluso desde el cine,¹³ como una ima-

gen emblemática que articula sentidos patrióticos y heroicos, en concordancia con el pensamiento de Juana, la guerrera, pero en desacuerdo con la forma en la que Juana, la mujer, vivió después de la guerra. Para Ayllón, poner/volver emblemas a las memorias de mujeres libertarias es una forma de silenciamiento y domesticación que el Estado y la sociedad imponen para agenciarse el pensamiento de estas mujeres, pero no incorporarlo realmente como conocimiento (Ayllón, 2021b), o, en el caso de Azurduy, como memoria interpelante que articule otro porvenir, más allá de la lucha por el poder estatal.

13 En 2016, el director Jorge Sanjinés estrenó el largometraje *Juana Azurduy, Guerrillera de la Patria Grande*. La producción del Grupo Ukamau también utiliza la estrategia de la memoria del personaje para revisitar las glorias libertarias. Los recuerdos de Juana Azurduy emergen en el relato que la heroína les hace a los libertadores Simón Bolívar y Antonio José de Sucre, cuando la visitan en noviembre de 1825, casi 40 años antes de su muerte, el 25 de mayo de 1862. Bolívar y Sucre le otorgaron una pensión, pero esta duró solo unos pocos años. Murió empobrecida y olvidada, fue enterrada en una fosa común y le fueron negados los honores por su grado militar. Varios actos de homenaje y nombramientos póstumos, como el de “Libertadora de Bolivia”, ocurrieron durante los gobiernos del Estado Plurinacional de Bolivia. La película de Sanjinés se produjo parcialmente con el apoyo de instituciones estatales. Sobre esta producción y la imagen de Juana Azurduy que plasma, Isabel Seguí (2019) apunta: “[...] es un film hecho con la intención de

Azurduy murió en la completa pobreza y sin honores —estos vinieron después y se suceden hasta la actualidad— y Caillet termina su retrato audiovisual con esta aclaración, retomando una de las tesis principales de su primera obra cinematográfica: el contraste entre la veneración de las figuras femeninas sagradas o

que la juventud boliviana conozca y se enorgullezca de la libertadora criolla, pero, a pesar de la correcta actuación de Piti Campos, dudo que las mujeres bolivianas, especialmente las jóvenes, pudieran mirarse en ese espejo, ya que el film no facilita ni la identificación ni la movilización, principalmente porque el guion de Sanjinés es el producto de un demiurgo masculino, quien, una vez más, nos ofrece un retrato esencializado y poco apegado a la realidad y complejidad de las bolivianas y su circunstancia” (p. 51).

históricas y las realidades de inequidad, opresión y violencia de las mujeres en Bolivia. *Los fantasmas de Juana Azurduy* no representan un homenaje emblemático, es decir, fijador de ideas o imágenes pasivas que sirven a proyectos de nación o identidad articulados desde el poder. El cortometraje puede ser entendido como una activación y un cuestionamiento de la memoria en la sociedad y el imaginario bolivianos, y los modos en que se construyen las imágenes y las vidas efectivas de los sujetos que dan carne al discurso de la nación y la identidad. Esta interpelación responde a las inquietudes planteadas en la primera obra de Caillet, *Warmi*, en la que se insta a hacer verdadero homenaje a las mujeres de la historia boliviana construyendo realidades más justas para las mujeres trabajadoras que son parte de las sociedades bolivianas. Como el cierre de un ciclo, la última película de Caillet da cuerpo a algunos de los presupuestos del “cine POTENCIAL-MUJER” que esbozó en 1989: “Su propósito fundamental sería romper el esquema de nuestra sociedad patriarcal imponiendo percepciones renovadas respecto al rol de la mujer” (1989/2021a, p. 107).

Antonio Eguino cuenta en una entrevista que Caillet tenía el proyecto de realizar un largometraje sobre Juana Azurduy. Incluso, en el estreno del cortometraje de 1994, Mario Mercado había expresado públicamente su intención

de financiar la película de la cineasta.¹⁴ Es probable que el cortometraje haya sido para Caillet una primera experiencia para poner en el ruedo un lenguaje que combinaba la reconstrucción de la memoria con su figuración, atendiendo a sus reflexiones artísticas en la última etapa de su vida, en las que el *derecho a la imaginación* sostiene la posibilidad de la voz y la autonomía de las mujeres. Este proyecto de largometraje, así como todo el trabajo artístico de Caillet se truncaron en la segunda mitad de la década de 1990, cuando ella enfermó de cáncer. Durante alrededor de tres años, el dolor de la enfermedad, la incertidumbre, los tratamientos y sus efectos cambiaron la vida de la artista y de su familia (Eguino, 2024). La artista que había nacido en Bolivia se despedía también en los Andes.¹⁵

6. Cierre

Una imagen nueva para una “vieja” heroína, una interpretación experimental de unos versos muy conocidos pero

14 Entrevista a Antonio Eguino realizada por Alexandro Fernández para el proyecto de investigación *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020* (22 de septiembre de 2020)

15 “Danielle siempre decía que había nacido como artista en Bolivia, fue cuando su talento artístico comenzó a manifestarse” (Eguino, 2024, p. 35). “Los Andes despertaron su creatividad, Bolivia fue la cuna de la artista Danielle Caillet” (Eguino, 2008, p. 9).

que recortan una vasta obra poco leída, o un recorrido documental que recoge las voces de trabajadoras bolivianas en demanda de mejores condiciones y reivindican la organización, se presentan como respuestas y figuraciones posibles al interior del proyecto audiovisual de Caillet, que busca resquebrajar el orden patriarcal y germinar nuevas imágenes para las mujeres desde las mujeres. El proyecto que imaginó y realizó Caillet es potente porque, a partir de diferentes formas y búsquedas estéticas, como el documental, la video-danza y la ficción histórica, articuló nuevas imágenes para sujetos políticos con voz propia, dio otra carne a las mujeres de un imaginario social ordenado por los códigos patriarcales, puso en tensión desde el audiovisual los ámbitos simbólicos y efectivos a través de los que discurren las voces de las mujeres, pero también su silenciamiento; proyectó horizontes, pensó resistencias en colectivo, se articuló con sus pares para abrir caminos.

Su obra activó y continúa activando los cuestionamientos a las estructuras del espacio audiovisual boliviano, desconfiando de las imágenes y las miradas hegemónicas, imaginando y dando cuerpo a otras desde la diferencia y la subversión. Caillet es la primera cineasta boliviana no solo por cronología, sino porque fue la primera en imaginar un proyecto audiovisual propio que tiene como motor la representación de las

identidades y realidades de las mujeres y el debate sobre las imágenes y su poder, un proyecto que filmó y firmó insertándolo en el contexto cinematográfico y cultural amplio, discutiendo sus códigos y tendiendo puentes con otras realizadoras. Caminos que se recorren y se resignifican hasta hoy.

Bibliografía

- Aimaretti, M. (2017). El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos. *Cine Documental*, (16), 1-27.
- Aimaretti, M. (2020). *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Milena Caserola.
- Alvarado, N. (Coord.). (2010). *El video-arte en Bolivia. Aproximaciones teóricas y videografía*. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, Fundación Simón I. Patiño y Reino de los Países Bajos.
- Ayllón, V. (2021a). Estudio introductorio. Adela Zamudio: vida, obra y mito, en Zamudio, A., *Obra reunida* (pp. 11-43). Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
- Ayllón, V. (2021b). Intervención en el seminario “Día 1 ‘El Siglo de las Mujeres’: Debate temático con Potthast, Ayllón, Segato”.

- Goethe-Institut La Paz. <https://youtu.be/grE5861pWgM>
- Caillet, D. (1989/2021a). La importancia de un cine llamado POTENCIAL-MUJER. Centro Cultural de España en La Paz y Festival de Cine Radical.
- Caillet, D. (1995/2021b). Cine y video de mujeres. Ante el desafío de la autorrealización, en Molina. Imagen Docs, Centro Cultural de España en La Paz y Festival de Cine Radical.
- Centro de Orientación Cinematográfica. (1977). *Folleto de programación 1er Concurso Cortometrajes Super 8 Cóndor de Plata*. Centro de Orientación Cinematográfica, Cine 16 de julio. 17 de mayo de 1977.
- De la Fuente, A. & Guerrero Urquiza, C. (2021). Del tercer cine al movimiento de video. Teorías y prácticas descolonizadoras en el audiovisual latinoamericano. *ÑAWI*, 5 (2), 129-153.
- De la Quintana, L. (Ed.). (1992). *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*. Goethe-Institut La Paz, Nicobis, Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano y Círculo de Mujeres Periodistas.
- Eguino, A. (2008). A Danielle, en *Danielle Caillet. Exposición homenaje*. Fundación Simón I. Patiño.
- Eguino, A. (2024). *Memorias de un cineasta "pecador"*. Edición propia del autor, 2024.
- Feder, E. (1994). In the Shadow of Race: Forging Images of Women in Bolivian Film and Video. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 15 (1), 123-140.
- Fundación Simón I. Patiño. (2008). *Danielle Caillet. Exposición homenaje*. Fundación Simón I. Patiño.
- Gumucio, A. (1982). *Historia del cine boliviano*. Los amigos del libro.
- Gumucio, A. (2008, 15 de julio). Recobrando a Danielle Caillet. *Bitácora memoriosa* [blog]. <http://gumucio.blogspot.com/2008/07/recobrando-danielle.html>
- Informa (1994). Siete producciones representan a Bolivia en el festival de video dirigido por mujeres. Recorte de prensa, s.d.
- Instituto Cinematográfico Boliviano. (1954). *Revista Wara Wara*, 1.
- Mariaca Zarate, M. R. (1991, 21 de diciembre). Bolivia en el II Festival Latinoamericano de Video dirigido por mujeres. *TV Guía, Última Hora*.
- Martínez, F. (2013). *El cine según Eguino*. Bolivia Lab.
- Mendizábal, I. R. (1992, 21 de junio). El "Cóndor de plata": espacio y tradición. Recorte de prensa, s.d.
- Mesa Gisbert, C. (1985). *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*. Gisbert.
- Mesa Gisbert, C. (Coord.). (2018). *Historia del cine boliviano 1897-2017*. Plural Editores.

- Paz Soldán, A.M. (2002). Una retórica de las entrañas, en Paz Soldán, A. M. (Ed.), *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Tomo II. Hacia una geografía del imaginario* (pp. 124-148). Programa de Investigación Estratégica en Bolivia.
- Rolle, C. (2017). Poéticas del tránsito en el arte latinoamericano contemporáneo. *El Taco en la Brea: Revista Semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, 4 (6), 129-143.
- Seguí, I. (2015). El empoderamiento de los personajes femeninos en el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau (Bolivia, 1966-1971), en Alba Pagán, E. y Pérez Ochando, L. (Eds.), *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas* (pp. 439-453). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Seguí, I. (2018). Auterism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, 4, (1), 11-36.
- Seguí, I. (2019). Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla. *Secuencias. Revista de historia del cine*, (49-50), 33-56.
- Seguí, I. (2021). Beatriz Palacios: Ukamau's Cornerstone (1974-2003). *Latin American Perspectives* 237, 48 (2), 77-92.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brönte to Lessing*. Princeton University Press.
- Susz, P. (2014). El cine y el video en La Paz, en *40/24 Papeles de cine. Vol. 1 Cine boliviano, Cine y teoría en América Latina* (pp. 21-30). Plural Editores.
- Vargas, F. (2010). *Wara Wara, la reconstrucción de una película perdida*. Corporación Andina de Fomento, Plural Editores, Cinemateca Boliviana.

Filmo y videografía

- Caillet, D. (Directora). (1980). *Warmi*. Productora Cinematográfica Ukamau Limitada.
- Caillet, D. (Directora). (1991). *Nacer hombre*. Informa-Comunicación audiovisual. <https://youtu.be/WHdgP8IttEs>
- Caillet, D. (Directora). (1994). *Los fantasmas de Juana Azurduy*. Informa-Comunicación audiovisual. <https://youtu.be/DYgQF-y8GJk>