

Del pueblo figurante al pueblo vivido: mujeres mayores y cine comunitario en la ruralidad bonaerense

Ana Clara Barile

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - Argentina
acbpublisharte@gmail.com

Fecha de recepción: 20/04/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Este artículo se centra en la representación del pueblo a partir de la experiencia de un grupo de jubiladas que, en el marco del programa Adultos Mayores con Derechos, realizan un cortometraje para repensar sus derechos y disputar las formas en que son vistas y narradas. El análisis se inscribe en una perspectiva teórico-conceptual que entiende las imágenes como prácticas capaces de producir sujetos y posiciones sociales. Desde la noción de pueblos figurantes propuesta por Georges Didi-Huberman, se aborda la tensión entre invisibilidad y exposición espectacular, reconociendo la potencia política de los cuerpos que reclaman aparecer. Al mismo tiempo, la dimensión de género atraviesa esta reflexión: el cine, concebido por Teresa de Lauretis como una tecnología de género, y la performatividad, desarrollada por Judith Butler como proceso normativo de materialización de identidades, permiten pensar cómo las jubiladas se inscriben como pueblo y reconfiguran su lugar en el espacio público. En diálogo con la perspectiva de Estrella de Diego sobre la autobiografía y la potencia del yo, se destaca la capacidad de estas prácticas audiovisuales para visibilizar subjetividades históricamente relegadas y abrir un horizonte crítico en el que las Personas Mayores, y en particular las mujeres, se reconocen como sujetos activos de derecho y de narración.

Palabras clave: biografía y afectos, pueblos figurantes, cuerpos afectados, mujeres.



From the village to the living village: elderly women and community cinema in rural Buenos Aires

Abstract

This article examines the representation of the people through the experience of a group of retired women who, within the framework of the program *Adultos Mayores con Derechos*, produce a short film to rethink their rights and challenge the ways in which they are seen and narrated. The analysis adopts a theoretical conceptual perspective that understands images as practices capable of producing subjects and social positions. Drawing on Georges Didi Huberman's notion of *pueblos figurantes*, the study addresses the tension between invisibility and spectacular exposure, highlighting the political force of bodies that demand to appear. At the same time, the reflection is traversed by gender: Teresa de Lauretis conceives cinema as a technology of gender, Judith Butler's theory of performativity illuminates how visual dispositifs normatively materialize identities, and Estrella de Diego underscores the autobiographical dimension and the potency of the self as practices of visibility and agency. Together, these perspectives allow us to analyze how retired women, through audiovisual creation, inscribe themselves as people and reconfigure their place in the public sphere, opening a critical horizon in which older persons—and particularly women—are recognized as active subjects of rights and narration.

Keywords: biography and affects, figurant communities, affected bodies, women.

Presentación

Certamen adulto mayor

El programa “Mayores con Derechos”, es un Certamen artístico destinado a personas de la tercera edad. Se lleva a cabo desde la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Buenos Aires. Su objetivo es promover, difundir y educar en materia de derechos humanos, reconociendo a las personas mayores como sujetos plenos de derechos. Bajo el nuevo paradigma del envejecimiento activo sostenido por el Tratado Interamericano de Derechos Humanos de las Personas mayores (ratificado por nuestro país en el 2017), se promueve la dignidad, autonomía, participación social y el reconocimiento de las personas mayores como sujetos plenos de derechos, capaces de aportar a la vida comunitaria y resignificar la memoria colectiva. En este marco, la Subsecretaría de Derechos humanos de la Provincia de Buenos Aires difunde este

programa en todas las localidades bonaerenses, contribuyendo a una nueva construcción social sobre las diversas formas de transitar la vejez, en clave de derechos y ciudadanía.

La experiencia desarrollada en el marco del programa Adultos Mayores con Derechos tuvo dos participaciones que permiten observar la evolución en las formas de representación. En el primer certamen, las jubiladas abordaron la temática de la identidad del pueblo, representándolo a través de la enumeración de instituciones y espacios colectivos —como el club, la biblioteca, la sociedad italiana o la estación—, sin vincular esas referencias con sus vivencias personales. En ese momento, las mujeres actuaron como portadoras de memorias ajenas y su intervención consistió en poner en escena la identidad del pueblo desde lo institucional, sin incorporar la dimensión autobiográfica. En la segunda participación, correspondiente al certamen de 2024, la temática giró en torno al Decálogo de la ancianidad, lo que abrió la posibilidad de trabajar con la autobiografía como el lugar donde los derechos conquistados a lo largo de décadas se inscriben en las trayectorias vitales de cada una de ellas. La narración de sus memorias dio vida al pueblo desde una identidad colectiva, pero también subjetiva, marcada por el cuerpo que recuerda y que se inscribe como sujeto activo de derecho. De este modo, la representación se desplazó de lo institucional hacia lo experiencial, revelando cómo la biografía se convierte en un dispositivo político capaz de visibilizar la dimensión histórica y de género de la vejez. Estas dos instancias dialogan con las reflexiones de Georges Didi-Huberman sobre pueblos figurantes y pueblos expuestos¹: en la primer producción audiovisual, las mujeres aparecen como figurantes que portan memorias institucionales sin voz propia; en la segunda, se exponen desde la autobiografía y la experiencia vivida, generando visibilidad política y resignificando la identidad comunitaria.

Agustín Roca

Se trata de un pequeño pueblo rural de la Provincia de Buenos Aires, con rasgos específicos: tranquilidad, seguridad, vínculos estrechos entre vecinos y una vida comunitaria marcada por la plaza, la estación, el club y las instituciones locales. Agustín Roca es una comunidad rural ubicada en la ruta 188, perteneciente a la localidad de Junín, Provincia de Buenos Aires. La población se compone en gran medida de personas que trabajan en el campo (peones, camioneros, agrónomos), una parte de profesionales que trabajan en la ciudad cercana (Junín), algunos se dedican al comercio y unas cuantas mujeres, al cuidado y limpieza de hogares. La población no supera los mil cien habitantes. Fundado por inmigrantes italianos, el pueblo tiene sus tradiciones culinarias y se caracteriza por su producción de chacinados. Esta actividad atraviesa a casi todas las familias que componen a Agustín Roca. Entre

¹ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 154-155.

las instituciones del pueblo se encuentra el Centro de Jubilados Virgen del Pilar. Allí una gran cantidad de adultos mayores (principalmente mujeres) realiza diferentes actividades recreativas, entre ellas, un taller de cine dictado por quien escribe este artículo, durante un semestre en los años 2022 y 2024.

La caracterización del pueblo resulta fundamental porque no es un escenario neutro, sino un espacio social y simbólico que condiciona la experiencia de las mujeres mayores y la producción audiovisual que se analiza. El contexto rural no determina de manera absoluta las memorias narradas, pero sí les otorga forma y sentido al inscribir las en un territorio marcado por la tranquilidad, la escala reducida y la seguridad comunitaria. El pueblo aparece en el cortometraje tanto como telón de fondo que interpela, cuanto como territorio vivido que se resignifica en la voz de las jubiladas. La descripción del pueblo permite comprender cómo las mujeres mayores construyen su identidad en relación con un espacio que, por su escala reducida y su carácter seguro, potencia la dimensión afectiva y comunitaria. Esta dimensión se observa en la producción realizada por las mujeres, donde al inicio de la narración ellas mismas destacan la tranquilidad y la seguridad del pueblo, así como los vínculos de ayuda mutua que las sostienen en la actualidad y que en el pasado también se expresaban en el trabajo, las tareas compartidas y la solidaridad cotidiana. De este modo, la caracterización del pueblo surge directamente de sus biografías y se convierte en un rasgo narrado y visibilizado en el cortometraje a analizar.



Entrada del pueblo Agustín Roca, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Del Decálogo de Ancianidad al Cine como Testimonio

El taller de cine funcionó como un dispositivo de testimonio, en tanto permitió a las adultas mayores narrar sus experiencias desde su propia voz y representación, inscribiendo sus memorias en el lenguaje audiovisual pero de forma ficcional. El cine

documental y testimonial no solo registra acontecimientos, sino que construye una relación entre la historia personal y la historia colectiva, operando como un espacio donde la memoria se activa y resignifica². En este sentido, el cortometraje realizado en el taller dialoga con las formas del cine documental, pero no se inscribe plenamente en él: a partir de las memorias y del trabajo autobiográfico de las participantes se construye una narración ficcional que, sin embargo, funciona como archivo vivo de experiencias y derechos. Tal como plantea Angilletta (2018), la ficción puede convertirse en un modo de activar la memoria y proyectar subjetividades colectivas³, permitiendo que las trayectorias personales se transformen en potencia política. Gracias a este trabajo autobiográfico fue posible articular los relatos individuales con el Decálogo de la Ancianidad de Eva Perón, vinculando las memorias de las jubiladas con la evolución de las políticas de protección y reconocimiento, y mostrando cómo la ficción audiovisual puede inscribir en los cuerpos prácticas sociales que hoy se traducen en derechos efectivos.

El *Decálogo de los Derechos de la Ancianidad*⁴ era parte de una política integral de protección a las personas mayores, buscando garantizar su bienestar, participación y dignidad en la sociedad. Este documento sentó las bases de una perspectiva que no solo reconocía a las personas mayores como sujetos de derechos, sino que también exigía políticas públicas orientadas a su inclusión. Entre sus principios fundamentales se destacaban:

1. Derecho a la asistencia: Garantizar el acceso a la salud y el bienestar físico.
2. Derecho a la vivienda: Asegurar condiciones dignas de habitabilidad.
3. Derecho a la alimentación: Promover la nutrición adecuada.
4. Derecho al vestido: Facilitar acceso a indumentaria adecuada.
5. Derecho al esparcimiento: Fomentar actividades recreativas y culturales.
6. Derecho al trabajo: Posibilitar la continuidad laboral sin explotación.
7. Derecho al respeto: Reconocer la dignidad y evitar la discriminación.
8. Derecho a la asistencia médica: Atención gratuita y de calidad.
9. Derecho a la libertad: Garantizar autonomía personal.
10. Derecho a la educación: Facilitar el acceso a conocimientos y formación.

El impacto de este decálogo trascendió su contexto inicial, influyendo en legislaciones posteriores que ampliaron el marco de protección a las personas mayores. En Argentina, la Ley 27.360⁵ de 2017 aprueba la Convención Interamericana sobre la

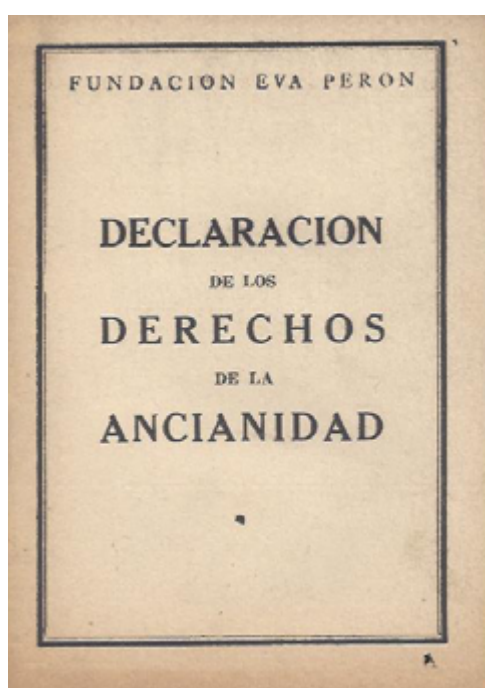
² Aprea, "Documentales y vida cotidiana", parr 20.

³ Angilletta, *Ficciones argentinas*, 98-102.

⁴ El Decálogo de los Derechos de la Ancianidad, proclamado por Eva Perón en 1948, fue un documento pionero en Argentina que estableció diez principios fundamentales para garantizar el bienestar, la dignidad y la inclusión social de las personas mayores. Entre ellos se destacan el derecho a la asistencia, a la vivienda, a la alimentación, al vestido, al esparcimiento, al trabajo, al respeto, a la asistencia médica, a la libertad y a la educación. El mismo fue proclamado por Eva Perón el 28 de agosto de 1948 en el Ministerio de Trabajo y luego incorporado a la Constitución argentina de 1949.

⁵ La Ley 27.360, sancionada el 9 de mayo de 2017, aprueba la Convención Interamericana sobre la Protección

Protección de los Derechos Humanos de las Personas Mayores, asegurando la garantía de derechos fundamentales y estableciendo mecanismos para evitar la discriminación y exclusión social. La cual incorpora al marco jurídico argentino los principios de la Convención, reconociendo a las personas mayores como titulares plenos de derechos humanos y estableciendo obligaciones para el Estado en materia de servicios jurídicos, protección contra la discriminación, derecho a la participación activa, salud integral, acceso a educación, cultura y tecnología entre otras cosas.



Declaración de los Derechos de la Ancianidad, de Fundación Eva Perón, 1948.

En el contexto del taller de cine, esta reflexión se articuló con la propia experiencia de las participantes, quienes a partir de sus relatos y memorias, reconstruyeron la evolución de estos derechos en su vida cotidiana. El cortometraje se elaboró desde la autobiografía: las jubiladas narraron cómo era su vida de niñas y adultas, las dificultades de una educación temprana, el ingreso al sistema laboral, la sobrecarga en tareas de cuidado, la ausencia de derechos previsionales, y luego compararon esas trayectorias con las de sus hijas y nietas, quienes accedieron a la jubilación y a la educación temprana. A partir de esas memorias se construyó un guion que muestra tres generaciones —madre, hija y nieta— y cómo la vida cambió entre una y otra,

de los Derechos Humanos de las Personas Mayores, adoptada por la Organización de los Estados Americanos en la 45ª Asamblea General (2015). Este instrumento reconoce a las personas mayores como sujetos plenos de derechos, con igualdad y sin discriminación por edad, y establece obligaciones estatales en materia de salud, seguridad, integración y participación activa en la vida social, cultural, económica y política.

inscribiendo en la ficción audiovisual la transformación histórica de los derechos. De este modo, el trabajo autobiográfico permitió que las mujeres mayores relataran y mostraran la evolución de la protección social, vinculando sus experiencias con el *Decálogo de los Derechos de la Ancianidad* y con las políticas que lo sucedieron.

La producción audiovisual resultante no muestra simplemente una serie de relatos personales, sino que desvela la relación entre biografía y derecho, evidenciando cómo el proceso pedagógico del taller convierte la memoria en un dispositivo político. En este sentido, el audiovisual revela que la educación y los derechos conquistados no son abstracciones externas, sino dimensiones encarnadas en las trayectorias vitales de las mujeres mayores, que se hacen visibles en la escena pública a través de sus cuerpos y voces en escena. El cortometraje funciona como una tecnología del género⁶, en tanto la proyección no se limita a registrar experiencias, sino que produce sujetos de derecho y reconfigura la visibilidad de la vejez femenina. La narración audiovisual, al inscribir los cuerpos en el espacio público, desplaza la doble invisibilización por edad y género, y convierte la autobiografía en un acto político que resignifica la experiencia de las mujeres mayores como centralidad narrativa y como práctica de ciudadanía.

El taller “Cine para adultos Mayores 2024”

El desarrollo del taller se fundamenta en una pedagogía crítica y participativa, donde la producción audiovisual se convierte en un espacio de recuperación de la memoria y análisis de los derechos de la ancianidad desde una perspectiva histórica y experiencial. Se trabajó con materiales audiovisuales y encuentros de diálogo en los que los participantes reconstruyeron sus propias vivencias en relación con los derechos conquistados y los desafíos actuales. El ejercicio de la memoria, entendido como un proceso activo de resignificación del pasado⁷, junto con el relato en primera persona y la transmisión de anécdotas, se convierten en herramientas capaces de articular la biografía individual con la historia colectiva. De este modo, las experiencias personales narradas por las mujeres mayores se pusieron en común y permitieron pensar la evolución del *Decálogo de los Derechos de la Ancianidad* de Eva Perón (1948) en relación con las normativas contemporáneas, como la Ley 27.360. A partir de repensar los derechos adquiridos, sus experiencias de vida y las diferencias entre una y otra generación, las participantes relataron sus recuerdos en torno a la vida cotidiana, los trabajos hogareños, las crianzas y las tareas de cuidado. En este proceso, cada una elaboró una autobiografía que articuló la memoria personal con la dimensión colectiva.

La propuesta de la autobiografía resultó fundamental, ya que en ella las participantes se identificaron tanto en el discurso como en el relato. En este sentido, la coordinación del taller sostuvo siempre con claridad que la identidad no constituía

⁶ De Lauretis, *El cine como tecnología del género*.

⁷ Pollak, *Memoria, olvido, silencio*.

un concepto fijo, sino un proceso en constante transformación, influenciado por el contexto social y político⁸.

La dinámica del taller

En ronda y a partir de charlas y rememoraciones se van anotando los testimonios de cada una de las participantes para luego volcarlos en la estructura dramática del personaje ficticio. Personaje que representaba a cada una y al mismo tiempo a todas las participantes. Una vez recopilada las anécdotas, experiencias y rememoraciones del pasado se arma una narración ficticia. De esta manera se obtiene la primera base de guion, el cual después se va modificando para acercarlo más a una filmación posible.

Posteriormente, el guion se organiza únicamente por escenas y años. No se considera necesario profundizar en detalles como el tipo o número de planos, ni en la precisión formal de un guion técnico, ya que el foco está puesto en la expresión subjetiva, la memoria situada y la construcción colectiva del relato, más que en la rigurosidad cinematográfica.

La sencillez del guion cinematográfico constituye una decisión fundamental para garantizar que el taller de cine se concrete como un espacio de expresión y representación accesible para las participantes. La finalidad no es formar guionistas profesionales, sino permitir que las adultas mayores construyeran una película desde su propia mirada, inscribiendo sus experiencias y subjetividades en la imagen cinematográfica. Es por ello que, se opta por una estructura narrativa clara y concisa, evitando complejas escenas predicativas o desarrollos extensos de personajes. La voz en *off* se convierte en un recurso clave para articular la historia, ofreciendo un hilo conductor que facilita la comprensión del relato sin necesidad de recurrir a diálogos elaborados o secuencias de gran montaje. Esta elección permite centrar la producción en la potencia del testimonio y la memoria, asegurando que la película refleje la esencia de sus vivencias sin imponer exigencias técnicas que puedan limitar la participación o el proceso creativo de las jubiladas. En este sentido, la sencillez no constituye una renuncia a la profundidad del mensaje, sino una estrategia para que cada relato pueda emerger con claridad y fuerza dentro de la narración colectiva.

Durante la etapa de producción, el proceso se organiza de manera colaborativa: cada participante contribuye con elementos de vestuario, decorado y locaciones, generando un entorno de trabajo orgánico en el que el espacio cinematográfico se construye a partir de sus propios recursos y memorias. Este acto de re-presentar es, a su vez, un acto de presentación de sí mismas, donde imaginación, proyección y autoconocimiento se fundamentan en la recreación de escenas. La autobiografía y la escritura del guion son herramientas clave para la comprensión de las áreas técnicas

⁸ De Diego, *No soy yo*.

del cine, ya que permiten que cada jubilada se vincule con los elementos narrativos desde su propia experiencia. Al trabajar con relatos autobiográficos, las participantes no solo recuperan sus memorias, sino que también visualizan las necesidades técnicas de la producción cinematográfica de manera concreta y significativa. La construcción del desglose de escenas facilita la identificación de aspectos esenciales como el vestuario, la utilería y la continuidad, dado que cada elemento está directamente ligado a su historia personal. En la puesta en escena, la representación de la ropa, los espacios y las tareas realizadas en distintas épocas permite narrar la experiencia de distintas generaciones de mujeres que, a lo largo del tiempo, desempeñaron diversos trabajos y responsabilidades en torno a la ampliación de sus derechos. De este modo, el trabajo técnico adquiere un sentido más profundo, en el que las decisiones cinematográficas no responden únicamente a la lógica de producción, sino a la necesidad de representar fielmente los recuerdos. A través de la producción audiovisual, las participantes no solo narran sus memorias, sino que afianzan el derecho propio de cada una, reconociéndose como sujetas de derecho en un espacio que les permite ejercerlo, encarnarlo y compartirlo desde su experiencia situada. La participación técnica en el rodaje se estructura mediante una rotación de roles que posibilita a cada persona experimentar distintas facetas del proceso de filmación (Imágenes 1 y 2).



Imagen 1: *Honrar la Vida* (Jubiladas Virgen del Pilar, 2024). Fotografía del rodaje del taller de cine, donde las participantes se encuentran filmando una de las escenas.

La descripción de la dinámica del taller resulta fundamental porque allí se trabajó con la autobiografía y con la experiencia singular de cada participante, integrando la memoria personal en un relato colectivo. Las mujeres no solo narraron sus recuerdos, sino que aprendieron las cuestiones técnicas de filmar a partir de ellos, convirtiéndose en productoras de su propia representación. Este aprendizaje técnico ligado a la narración autobiográfica y su posterior representación generó un desplazamiento: las

participantes dejaron de ser objeto de registro para transformarse en sujetos activos de la producción.

En este punto, resulta pertinente pensar la experiencia del taller a la luz de las reflexiones de Georges Didi-Huberman sobre los pueblos expuestos y los pueblos figurantes. Mientras que en el pasado las mujeres mayores aparecían como figurantes —portadoras de memorias ajenas o representadas desde fuera—, en el proceso del taller se exponen como protagonistas de su propia narración, desplazándose hacia un lugar de visibilidad política y cultural. Esta transformación, observable en la práctica audiovisual, constituye hoy una clave para comprender cómo la memoria situada se convierte en acción colectiva y en ejercicio de derechos.



Imagen 2 Honrar la Vida (Jubiladas Virgen del Pilar, 2024). Fotografía del rodaje con rotación de roles técnicos entre las participantes.

En este sentido, el valor del taller no radica únicamente en la representación de las memorias, sino en el proceso mismo de producción, realizado por las mismas personas representadas. Allí se produce un pasaje de la exposición pasiva a la acción creadora, donde la práctica audiovisual se convierte en un acto performativo —porque las mujeres encarnan en el presente los recuerdos narrados en tanto acción que produce sentido en el presente— y de agenciamiento —porque asumen el control de la producción y de la imagen que las representa.

Producción autobiográfica y tensiones del pueblo figurante

Ahora bien, el taller problematiza la noción de *pueblo* en dos dimensiones: por un lado, el pueblo narrado en las memorias de las jubiladas—espacio de la infancia, de vínculos afectivos y de trabajo cotidiano; por otro, el pueblo como comunidad presente que observa y reconoce a las mujeres en su rol de narradoras y directoras de cine. En diálogo con las reflexiones de Georges Didi-Huberman, esta doble dimensión

permite pensar cómo las mujeres mayores transitan de ser *pueblo figurante*⁹ —cuerpos expuestos en la representación sin voz propia— a convertirse en protagonistas que encarnan derechos de ancianidad y de género.

Esta segunda experiencia con el Centro de Jubilados se inscribe en continuidad y contraste con la realizada dos años atrás, cuando se trabajó la identidad de los pueblos de la provincia de Buenos Aires. En aquella ocasión, ya mencionada anteriormente, las jubiladas realizaron un audiovisual centrado en las instituciones y características principales del pueblo —la escuela, la iglesia, el club, la estación—, pero sin incluir su experiencia directa. La rememoración era de otros, y su participación se limitaba a exponerse frente a cámara como actrices, sin protagonismo en el proceso de producción ni en la construcción de su propia representación.

En cambio, en esta segunda experiencia se hizo hincapié en la bibliografía de cada participante, entendida como el modo en que los derechos conquistados a lo largo de décadas se inscriben en sus trayectorias de vida. La narración de sus recuerdos dio vida al pueblo desde la perspectiva de las mujeres mayores, transformando la representación institucional en una representación experiencial. Aquí, el pueblo no aparece únicamente como entramado de instituciones, sino como territorio vivido, tejido de memorias cotidianas y de derechos encarnados en las tareas de cuidado, el trabajo doméstico y la vida comunitaria.

En la primera realización audiovisual, los cuerpos aparecieron en la escena pública como figurantes, sin protagonismo en el proceso de producción. En la segunda experiencia, esa lógica se invierte: las jubiladas ya no se limitan a acompañar la narración institucional del pueblo, sino que asumen roles técnicos de filmación y producción, se autorrepresentan frente a la cámara y elaboran una ficción colectiva a partir de sus propias vivencias. La exposición se transforma en palabra, la imagen en testimonio y la representación en un acto performativo de justicia. Al narrar sus trayectorias domésticas —el cuidado, las crianzas, las tareas hogareñas—, prácticas que antes no se registraban en la historia oficial, las mujeres producen una visibilidad política y cultural: sus memorias privadas se convierten en discurso público que interpela a la comunidad y resignifica la ruralidad. De este modo, pasan de ser figurantes de una historia narrada por otros a protagonistas de la vida del pueblo, enlazando cine, derechos y memoria. En ese proceso, Agustín Roca se configura no solo como cuerpo documento, sino también como territorio afectado y transformado por las experiencias de las mujeres, donde la memoria situada se convierte en acción y el relato autobiográfico en ejercicio de derechos.

Las figuras de las mujeres jubiladas, centrales en la vida del pueblo, aparecen desde el inicio del cortometraje *Honrar la vida*, tensionando la representación de la imagen. En la primera escena se muestran las instituciones del pueblo —el jardín, la plaza, la estación— en una quietud que remite a lo estable y lo cotidiano; a esa secuencia

⁹ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 154-155.

le sigue la protagonista trabajando en el rancho (imagen 3). El pueblo pasa así de la quietud a la acción: deja de ser lo que se muestra para convertirse en lo que se hace. En este tránsito, las mujeres dejan de ocupar un lugar secundario para situarse en el centro de la narración, encarnando sus vivencias y trayectorias en la puesta en escena. La narración audiovisual inscribe en sus cuerpos las memorias de trabajo, cuidado y aprendizaje, transformando la pasividad inicial de la imagen en una práctica activa de memoria y derecho.



Imagen 3 Honrar la Vida (Jubiladas Virgen del Pilar, 2024) Fotograma de la película

Desde la banda sonora, la voz de la relatora (quien va contando la historia) enfatiza: “son las primeras en levantarse y las últimas en irse a dormir” (*Honrar la vida*, 2024). Esta tensión entre la mujer como individuo (la protagonista: Elvira) y las mujeres plurales (las narradas por la voz en *off*) es una estrategia narrativa que articula memoria personal y memoria colectiva. Elvira focaliza la experiencia encarnada: un cuerpo que trabaja, que recuerda, que sufre y que celebra. En tanto la voz en *off* pluraliza el testimonio, lo convierte en enunciado social y político.

Las escenas que les siguen muestran la vida cotidiana de Elvira y su hermana, el trabajo diario, el ocio, las costumbres. Una imagen de tono amable y austero nos sitúa en la década de 1940; como escenario, un rancho rural de pequeñas dimensiones. Allí, en la puesta en escena, las mujeres aparecieron desempeñando tareas domésticas como lavar la ropa, bordar o preparar la comida, junto con prácticas históricamente significativas como aprender a leer en la adultez, que evocan la ampliación de derechos a lo largo de distintas generaciones. La representación no se limita a registrar actividades rutinarias, sino que configura un espacio de memoria donde los gestos femeninos condensan tanto la economía afectiva del hogar como la conquista de derechos vinculados a la educación.

La narración desarticula el relato hegemónico patriarcal, donde los hombres son tradicionalmente representados como protagonistas de la vida rural, quienes trabajan

la tierra y aportan el sustento económico. La invisibilización de las mujeres en ese relato responde a un régimen escópico¹⁰ que organiza cultural e institucionalmente qué puede verse y cómo debe interpretarse, relegándolas a un lugar secundario o meramente contextual. Frente a esa lógica, el cortometraje centra la figura de la mujer en sus tareas cotidianas, tan relevantes como las de sus compañeros varones. La mujer deja de ser un fresco contextual que acompaña la figura masculina para volverse central y protagonista. Al apropiarse de la cámara y del relato, las jubiladas desplazan la autoridad interpretativa hacia sí mismas, desestabilizan ese régimen y reconfiguran quién tiene derecho a ocupar el primer plano de la memoria colectiva¹¹. En términos de Georges Didi-Huberman, las mujeres dejan de ser *pueblo figurante* (cuerpos expuestos sin voz propia) para convertirse en sujetos de representación y memoria, encarnando derechos de ancianidad y de género.

Desde la lectura que realiza Didi-Huberman sobre el realismo de Rossellini¹², puede pensarse que el cortometraje realizado por mujeres mayores articula una concientización de derechos a partir de la insistencia en la imagen cotidiana, en tanto esta no es un simple registro de lo banal, sino un lugar donde se revela la potencia política de lo común. Los gestos cotidianos de las mujeres mayores —preparar, cuidar, narrar— no funcionan como mero registro sino como operación performativa que hace aparecer derechos encarnados en cuerpos y rutina. La imagen cotidiana, leída aquí como espacio de inscripción biográfica, revela la potencia política de lo común al transformar prácticas domésticas en actos públicos de memoria y reivindicación; así, la economía del cuidado deja de ser un trasfondo privado para mostrarse como tejido social que sostiene la comunidad y materializa demandas por reconocimiento. Al mismo tiempo, la puesta en imagen desplaza el régimen escópico que tradicionalmente invisibiliza a las personas mayores: la voz y el gesto de las mujeres mayores resignifican la vejez, rompen la doble exclusión por edad y género y reubican a los figurantes en una centralidad narrativa que reclama agencia. En suma, la experiencia audiovisual no solo representa al pueblo, sino que lo produce desde las trayectorias vitales de sus protagonistas, convirtiendo la autobiografía en dispositivo político que articula memoria, cuerpo y derecho. En este sentido las narrativas femeninas se configuran como archivos vivos que reconfiguran la política y la cultura, reforzando la dimensión performativa y situada de estas memorias¹³.

El realismo, tal como lo entiende Didi-Huberman, no es mera transparencia, sino un dispositivo capaz de mostrar lo invisible y de politizar lo cotidiano; el cortometraje, entonces, se inscribe en esa tradición al transformar la vida diaria en un acto performativo que reivindica derechos y consolida la representación de las jubiladas como protagonistas de su propia historia. Y a las mujeres en general como partes

¹⁰ Castillo, *Adicta imagen*, 15.

¹¹ Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 28.

¹² Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 166-170.

¹³ Angilletta, *Ficciones argentinas*, 98-102.

fundamentales de la representación de los pueblos rurales. En este cierre, puede pensarse que la potencia del yo que emerge no es individual sino comunitaria, un yo que se expande y se reconoce en la experiencia compartida. El yo de la jubiladas condensa la experiencia de cada una y se proyecta al resto de las mujeres, configurando una subjetividad colectiva que, como señala Angilletta, se constituye en archivo vivo y potencia política¹⁴. Este yo proyectado encuentra en el cuerpo su inscripción material: los cuerpos de las mujeres son el lugar donde se inscriben las prácticas del cuidado, de trabajo, y es allí donde la memoria se hace visible y transmisible. La proyección¹⁵ no solo amplifica la experiencia individual hacia lo colectivo, sino que convierte al cuerpo en un dispositivo de significación que articula género y memoria.

Al inicio del cortometraje *Honrar la vida*, como mencionamos anteriormente, las mujeres decidieron presentar nuevamente el pueblo a partir de sus espacios institucionales. La cámara recorre los lugares emblemáticos: la estación, el club, el jardín, la iglesia, la plaza. Las imágenes comienzan en blanco y negro y poco a poco adquieren color al llegar a la plaza, donde se lee un cartel con el nombre: Plaza Eva Perón. Los espacios se encuentran vacíos, la música de fondo y el relato de la narradora en voz *off* describen el pueblo. Este pueblo en quietud remite a lo que Georges Didi-Huberman (2014) denomina *cuerpo documentado*: la dimensión visible, organizada y aparentemente neutra de la vida comunitaria¹⁶. Sin embargo, esa superficie documental funciona como antesala del argumento central del cortometraje: a partir del *Decálogo de los Derechos de la ancianidad* impulsado por Eva Peron, las y los jubilados adquieren derechos, y las vidas de estas mujeres se transforman de una generación a otra. De este modo, la descripción inicial del pueblo no es un simple recurso estético, sino la justificación de la narrativa que permite mostrar como la memoria institucional y los espacios colectivos se enlazan con la experiencia íntima de las mujeres mayores, cuyos cuerpos inscriben las prácticas del cuidado, trabajo y resistencia que sostienen la comunidad, y que a medida que pasa el tiempo van adquiriendo mayores derechos y con ello, un creciente agenciamiento.

Dentro de ese cuerpo documentado descripto y presentado al inicio emergen los *cuerpos afectados* de las mujeres, cuya presencia condensa la tensión entre lo colectivo y lo íntimo. La imagen pasa a color, y sobre el paisaje se observan a las mujeres en sus diferentes tareas: el cuidado de sus nietas, trabajando en el campo, preparando el desayuno, tejiendo, bordando, lavando. Pero también viajando, compartiendo tardes de ocio con sus amigas, estudiando, incluso recibíéndose. Estas escenas muestran

¹⁴ Ibid., 170.

¹⁵ De Lauretis, "Volver a pensar el cine de mujeres," p.11. El concepto de proyección en el cine, según De Lauretis, se entiende como el proceso mediante el cual el cine (especialmente el cine de mujeres) invita a la espectadora a proyectar su subjetividad, sus diferencias y su experiencia en la imagen fílmica, rompiendo con la identificación tradicionalmente la proyección no es solo de imágenes, sino de diferencias y posiciones sociales, invitando a la espectadora a identificarse con múltiples puntos de vista y a verse reflejada en la diversidad de experiencias femeninas.

¹⁶ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 166.

cómo, a medida que los derechos se amplían, los cuerpos adquieren mayor agencia-miento y se inscriben en nuevas prácticas que trascienden la rutina doméstica. El cortometraje revela así que la vida cotidiana no es estática, sino un espacio de transformación donde las jubiladas expanden sus horizontes, proyectando sus experiencias resignificando la vejez como etapa de participación, aprendizaje y disfrute.

El pueblo se configura como una figura central que abandona su condición de mero cuerpo-documento para devenir afecto. En el relato, las jubiladas narran cómo ese pueblo fue significativo en su propia niñez y también en la de sus hijas y nietas, constituyéndose como un espacio que retorna una y otra vez en la memoria y en la experiencia compartida. El recorrido del cortometraje abarca a mujeres de distintas generaciones de una misma familia, quienes logran encontrarse y reconocerse gracias a la mediación del pueblo, resignificado como territorio afectivo y vínculo comunitario.

La emoción, el gesto y la memoria encarnada interrumpen la quietud institucional y convierten la representación en experiencia viva. Allí radica su relevancia: los cuerpos afectados no solo completan la imagen, sino que la transforman, desplazando al pueblo de telón de fondo a escenario de agencia¹⁷, donde las mujeres mayores dejan de ser figurantes para convertirse en protagonistas, y las mujeres rurales —históricamente invisibilizadas en la representación— irrumpen como sujetos centrales de la narración. En este proceso, la autobiografía audiovisual se constituye en dispositivo de agencia, pues permite que las trayectorias personales se entretejan con la memoria colectiva y la identidad, la cual se entiende como proceso dinámico, atravesado por el contexto social y político¹⁸.

Las escenas de la graduación de la protagonista en edad adulta ejemplifican este proceso. Esta escena no fue arbitraria, sino que emergió de los múltiples relatos compartidos por las jubiladas durante el taller. En sus narraciones, la mayoría evocaba haber transitado solo la escuela primaria, algunas la secundaria. Sin embargo, en ese narrarse aparecían también las hijas y nietas, mujeres que sí pudieron acceder tempranamente a la educación secundaria e incluso universitaria. El acceso a la educación se configuraba, así como un cambio histórico de gran importancia para las mujeres, un derecho conquistado que marcaba la diferencia generacional.

La filmación en la universidad capturó un momento de celebración: mientras se preparaba una escena de pose fotográfica (las jubiladas festejaban una recibida), las mujeres comenzaron espontáneamente a saltar de alegría y a cantar como si realmente se hubiesen recibido, abandonando por un instante su rol de actrices para convertirse en cuerpos afectados que sienten y performan el logro (imagen 4). El fervor colectivo desbordó la planificación: quienes sostenían la cámara y el sonido

¹⁷ Retomo aquí el concepto de agencia en el sentido propuesto por Gayatri Chakravorty Spivak como la capacidad de los sujetos subalternos de producir acción y significado en contextos donde históricamente han sido silenciados.

¹⁸ De Diego, *No soy yo*.

abandonaron sus roles técnicos para sumarse al festejo, mientras los jóvenes presentes (figurantes en la escena) aplaudían y felicitaban con entusiasmo. El cine, en este caso, no solo registró la memoria, sino que la activó: permitió que las jubiladas se reconocieran como parte de un colectivo de mujeres y adultas mayores que encarnan derechos adquiridos. La representación se volvió performativa porque el recuerdo se vivió en el presente, y de agenciamiento porque las protagonistas dejaron de actuar para apropiarse de la escena como un logro compartido.



Imagen 4 *Honrar la Vida* (Jubiladas Virgen del Pilar, 2024) Fotograma de la película

En ese instante, el cuerpo de las mujeres fue afectado. La posibilidad de “recibirse” se convirtió en símbolo de los derechos ganados, pero también en una experiencia que el cine mismo les otorgó: ellas no pudieron acceder en su juventud a la universidad, pero hoy las mujeres sí tienen esa posibilidad, y sus cuerpos en el *film* se inscriben como representación de esa práctica social. La imagen-movimiento no necesita que las cosas sucedan realmente para devenir en potencia. La película, en este sentido, les devuelve una imagen que en la realidad no puede constituirse como experiencia personal, pero sí como experiencia colectiva: ellas se reciben en la película, no en la realidad de sus vidas, y sin embargo, proyectan el cambio, la transformación, el derecho en potencia de quienes se reflejan en esa proyección.

La escena del acto académico filmado opera como un dispositivo simbólico que traduce un derecho formal en experiencia corporal y colectiva. El derecho a la educación (uno de los principios del Decálogo) se materializa en el registro audiovisual: no es solo la obtención de un título, sino la visibilización de un proceso intergeneracional (madres, hijas, nietas) que reconfigura la posición social de las jubiladas. Esta posición, que se construye en el cortometraje se entiende como el pasaje desde la invisibilización histórica hacia un lugar de reconocimiento y agencia. Tradicionalmente, las mujeres mayores rurales quedaban relegadas a tareas de cuidado y trabajo doméstico no remunerado, sin acceso pleno a educación ni a jubilación. En la puesta

en escena, esa trayectoria se contrasta con las generaciones posteriores: las hijas que acceden a la universidad y las nietas que crecen con derechos garantizados.

Finalmente, la relación entre pueblo representado y Decálogo revela una transformación semántica: el pueblo deja de ser telón de fondo neutro y pasa a ser sujeto político cuando las prácticas cotidianas de las mujeres (cuidado, trabajo doméstico, estudio) se reconocen como fundamento de derechos. Esa transformación vincula la descripción realista de las imágenes con una dimensión dialéctica, en la que los cuerpos afectados re-significan el espacio social y lo convierten en escenario de reivindicación. El régimen escópico que históricamente invisibilizó a las mujeres en la ruralidad se quiebra cuando la autobiografía colectiva y la apropiación del dispositivo audiovisual permiten que las jubiladas pasen de ser fondo a producir, narrar y ocupar el primer plano de la memoria. Esta transformación combina prácticas biográficas, pedagogía de taller y una reapropiación técnica del cine que reconfigura la mirada sobre género y vejez.

Cine y Justicia Performativa: La Construcción de Memoria en el Corto Realizado

El cine funciona como un dispositivo de justicia performativa que posibilita la resignificación de la historia a través de la imagen. En este marco, la noción de performatividad desarrollada por Judith Butler resulta clave: la performatividad no es simplemente un acto de expresión, sino un acto que transforma aquello que nombra¹⁹. En este sentido, el corto realizado por las mujeres no solo documentó sus recuerdos de infancia, sino que también estableció un diálogo crítico sobre los derechos conquistados y aquellos que aún requieren ampliación. El concepto de agenciamiento, abordado por Deleuze y Guattari (2004), enfatiza la capacidad de los sujetos de producir sentido y generar nuevas formas de existencia a partir de la acción colectiva²⁰. La realización audiovisual, entonces, no solo opera como ejercicio pedagógico, sino como acto político y testimonial que inscribe a la tercera edad en el discurso público y desafía representaciones tradicionales sobre la vejez.

El taller de cine desarrollado en el Centro de Jubilados Virgen del Pilar, perteneciente a la localidad Agustín Roca, representa un caso concreto de cómo la producción audiovisual puede operar como una estrategia de agencia y justicia performativa.

En este proceso, la imagen cinematográfica se convirtió en un espacio de reflexión, donde las mujeres reconstruyeron sus experiencias no solo como evocación del pasado, sino como una demanda activa sobre su lugar en el presente. Históricamente, los discursos sobre la tercera edad han estado marcados por la pasividad, la dependencia y la invisibilización dentro del espacio público, imponiendo una identidad rígida y limitada. Tal como señalan Giljeard y Higgs, la vejez ha sido tradicionalmente conceptualizada desde la fragilidad y la retirada social, invisibilizando su potencial de

¹⁹ Butler, *Bodies That Matter*.

²⁰ Deleuze, Guattari y Pérez, *Mil mesetas*, 12-13.

agencia²¹. En la misma línea, Estrella de Diego advierte que las representaciones culturales tienden a fijar identidades rígidas que excluyen la diversidad de experiencias²² al igual que lo que sucede con las mujeres mayores. Sin embargo, al apropiarse del lenguaje cinematográfico como herramienta de expresión, las participantes no solo recuperaron sus memorias desde una perspectiva activa, sino que también reconfiguraron su identidad desde una posición de autonomía.

Teresa de Lauretis sostiene que “el cine no es un mero reflejo de la realidad, sino un sistema de representación que construye posiciones de sujeto y modos de ver”²³. A través de la producción audiovisual, las mujeres ejercieron su agencia, reescribiendo su propia historia desde la imagen y la palabra, reivindicando su lugar como actores fundamentales en la construcción de memoria colectiva.

Por tanto, la producción cinematográfica en la tercera edad no solo constituye un ejercicio de aprendizaje técnico, sino un acto de reivindicación de la propia historia y de agencia sobre el presente. La imagen cinematográfica, en tanto acto performativo, habilita la posibilidad de habitar el relato desde una postura activa, fortaleciendo los vínculos comunitarios y consolidando el derecho a la representación.

Al filmar, los pueblos figurantes —en este caso, las comunidades de personas mayores— inscriben sus memorias en el presente. La cámara se convierte en herramienta de archivo vivo, que rescata historias silenciadas y las proyecta hacia el futuro.

Alejandra Castillo advierte que las imágenes carecen de sentido fuera de sus regímenes escópicos. El concepto de régimen escópico designa el conjunto de normas culturales e institucionales que organizan cómo se mira y qué puede ser visto²⁴. No hay mirada neutra: mirar está mediado por convenciones que determinan qué imágenes circulan, cómo se interpretan y qué efectos producen. Describir el pueblo “en quietud” o “en acción” implica operar dentro de un régimen escópico que decide si las mujeres aparecen relegadas al fondo o situadas en primer plano.

La filmación inicial del pueblo funciona como una imagen “adicta”²⁵: ofrece signos reconocibles (plaza, estación, rancho) que invitan a una lectura convencional y a la proyección de estereotipos (el pueblo como fondo pintoresco, las mujeres como figurantes). Sin embargo, las rememoraciones colectivas de las jubiladas operan como una fuerza correctiva: la voz en *off* no completa la imagen desde fuera, sino que la reconfigura desde dentro. Al narrar sus trayectorias, sus privaciones y sus conquistas (especialmente el acceso a la educación), las mujeres llenan la carencia de la imagen con memoria encarnada; transforman la superficie visual en un campo de sentido donde la experiencia biográfica se vuelve índice de derechos y de agencia.

²¹ Gilleard y Higgs, *Cultures of Ageing*, 22.

²² De Diego, *No soy yo*, 43-44.

²³ De Lauretis, *Alice ya no*, 63.

²⁴ Castillo, *Adicta imagen*, 15.

²⁵ Castillo, “Adicta imagen, Tres fragmentos”, 2

Este desplazamiento tiene dos efectos analíticos relevantes. Primero, desestabiliza el régimen escópico: la autoridad interpretativa ya no reside únicamente en la mirada institucional o en el dispositivo técnico, sino en quienes producen el relato; la imagen deja de ser objeto pasivo y se vuelve interlocutora de una voz situada. Segundo, subvierte la lógica del deseo de la imagen tal como la describe Castillo: en lugar de que la imagen “desee” ser completada por miradas externas, son las propias protagonistas quienes articulan el deseo, la demanda de reconocimiento, y lo encarnan en actos performativos (el festejo, el salto, la emoción frente a la cámara).

En suma, la tensión entre lo que la imagen “dice” y lo que las jubiladas narran muestra cómo la producción audiovisual comunitaria puede transformar una representación pasiva del pueblo en una práctica política de visibilización: la imagen deja de ser un vacío que llenar por la mirada ajena y se convierte en un dispositivo que las propias mujeres usan para nombrarse, reconocerse y reclamar derechos.

Bibliografía

- Angilletta, Florencia. *Ficciones argentinas desde el género: un archivo vivo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018.
- Aprea, Gustavo. “Documentales y vida cotidiana: desde los orígenes a una experiencia contemporánea.” *Revista Figuraciones*, 2019. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=119&idn=6>.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.
- Castillo, Alejandra. *Adicta imagen*. Buenos Aires: La Cebra, 2020.
- Castillo, Alejandra. “Adicta imagen, tres fragmentos.” *laFuga* n. 25, 2021.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari y José V. Pérez. *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-Textos, 2004.
- De Diego, Estrella. *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes. El ojo de la historia*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- De Lauretis, Teresa. “El cine como tecnología de género.” En *Diferencias. Etapas de un pensamiento feminista*, 43–67. Madrid: Horas y Horas, 2000.
- De Lauretis, Teresa. “Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista.” En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. Traducción de Beatriz Olivier

Gilleard, Chris y Paul Higgs. *Cultures of Ageing: Self, Citizen and the Body*. Harlow: Prentice Hall, 2000.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2022.

Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Pollak, Maurice. *Memoria, olvido, silencio: La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" En *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313. London: Macmillan, 1988.

Filmografía

Honrar la vida (Jubiladas Virgen del Pilar, 2024) disponible en
<https://derechoshumanos.mjus.gba.gob.ar/honrar-la-vida/>