IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Álbum de abuelas. Los retratos cinematográficos de Maite Alberdi y Tatiana Mazú

Por Mercedes Alonso*

Resumen: A partir de *La once* (Maite Alberdi, 2014) y *Caperucita roja* (Tatiana Mazú, 2019), me pregunto cómo las cineastas filman a sus abuelas: cómo hablan con o sobre ellas y qué formas de estar con ellas tienen lugar frente o detrás de cámara. Lo que aparece es, por un lado, el lugar de las mujeres viejas en la representación y en la producción cinematográfica y, por otro, el vínculo entre los retratos familiares y las formas del documental en primera persona. Entre ambas cuestiones, propongo delinear algunos rasgos posibles de una serie más amplia de retratos cinematográficos de la vejez en los que se juega una ética y una estética de la representación.

Palabras clave: cine latinoamericano, retrato, naturaleza muerta.

Álbum de avós. Retratos cinematográficos de Maite Alberdi e Tatiana Mazú

Resumo: A partir de *La once* (Maite Alberdi, 2014) e *Caperucita roja* (Tatiana Mazú, 2019), pergunto-me pelo modo em que as cineastas filmam suas avós: como falam com ou sobre elas e que formas de estar com elas acontecem diante ou atrás de câmera. O que aparece é, por um lado, o lugar das mulheres idosas na representação e na produção cinematográfica e, por outro, a ligação entre os retratos de família e as formas de documentário em primeira pessoa. Entre ambas questões, proponho delinear algumas características possíveis de uma série mais ampla de retratos cinematográficos da velhice em que estão em jogo uma ética e uma estética da representação.

Palávras-chave: cine latinoamericano, retrato, natureza-morta.

Grandmothers' album. Filmic portraits by Maite Alberdi and Tatiana Mazú

Abstract: Considering *La once* (Maite Alberdi, 2014) and *Caperucita roja* (Tatiana Mazú, 2019), I wonder how filmmakers film their grandmothers: how they talk with or about them and what ways of being with them take place in front of or behind the camera. What appears is, on the one hand, the place of old women in representation and film production and, on the other, the link between family portraits and the forms of first-person documentary. Between both questions, I

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

outline some possible features of a broader series of cinematographic portraits of old age in which an ethics and aesthetics of representation are at play.

Key words: Latin-American cinema, portrait, still life.

Artículo recibido: 22/04/2024
Artículo aceptado: 25/04/2025

Hay una ética y una estética de la vejez cada vez que la cámara se detiene en estos sujetos marginales a las formas dominantes de la representación cinematográfica y en la sociedad; retirados de la vida activa —laboral registrada—, de la producción —económica—, de las imágenes —porque no cumplirían con los parámetros de lo deseable, agradable, etc. Una serie de documentales muestra el carácter productivo que tiene la negación: hacer aparecer lo que no se ve, hacer ver lo que está invisibilizado o se supone inexistente. María Álvarez filma la relación de las viejas con el arte en *Las cinéphilas* (2017), *El tiempo perdido* (2020), *Las cercanas* (2021), que es la única en que son creadoras. En esa posición, en cambio, están los sujetos de Sol Miraglia y Hugo Manso en *Foto Estudio Luisita* (2018) y *Cuando el Olimpo choca con la pampa* (2021). En un trabajo anterior (Alonso, 2022), pensé la primera de esta dupla junto *El agente topo* (2020), de Maite Alberdi, para ver cómo las películas posicionaban a las viejas en un lugar activo en términos económicos y cinematográficos, ya que participan de la construcción del relato documental.

En éste, el foco está en la película anterior de Maite Alberdi, *La once* (2014), en la que las viejas retratadas son su abuela y el grupo de excompañeras de la escuela secundaria con las que se reúne una vez al mes. A la par, para seguir pensando esto en el marco de las convergencias entre los cines de la región, está *Caperucita roja* (2019), de Tatiana Mazú González, que también enfoca a la abuela de la directora. En función de estos materiales, la pregunta se reorienta:

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

qué hacen las cineastas con sus abuelas, cómo las filman; es decir, cómo hablan con o sobre ellas; qué formas de estar con ellas tienen lugar desde atrás de la cámara o frente a ella. A través de esos ejes, lo que vuelve a aparecer es el lugar de las viejas en la producción de experiencia, relato y cine. La diferencia con los documentales listados antes es la selección de los sujetos porque el protagonismo de estas mujeres está dado exclusivamente por el vínculo con las realizadoras.

De la pregunta por lo que motiva o sostiene esta selección se desprende otra: el documental sobre un miembro de la familia, ¿es una forma del documental en primera persona como lo define Pablo Piedras (2014), una modalidad en la que las realizadoras son “vector organizativo” de la enunciación, la narración y la puesta en escena? Si es así, ¿lo son siempre o a condición de que el vínculo forme parte de la construcción argumental? En la confrontación de estos dos documentales, la inscripción de la primera persona es una cuestión de grado, en línea con lo que también plantea Piedras al definir su taxonomía según la proximidad entre el objeto del discurso y el sujeto. Sin embargo, la forma en que la primera persona aparece con o a través de otro miembro de la familia, la abuela, es una inflexión particular que introduce variaciones con respecto a los textos centrados en el yo o en el vínculo más directo con madres y padres. Los documentales con o sobre abuelas definen un modo particular de filmar al yo, a las otras y al vínculo entre ambas.

Este modo del documental familiar se presenta como un retrato cinematográfico. El traslado del concepto pictórico al cine obliga a preguntarse por las modificaciones que se operan en el género, ya que el cambio de lenguaje implica transformaciones estructurales; por ejemplo, por la intervención del tiempo y el movimiento. Si el rostro del retrato, como señala Gubern, es un “palimpsesto orgánico” (2001: 39), sede de la revelación de la interioridad psicológica y de la simulación a la vez, el cine explora esas capas y su interacción en la producción de retratos que resisten la fijeza. Por otra parte, para Galienne y Pierre

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Francastel (1978), la condición mínima del retrato reside en la intención de retratar por parte del artista y el consentimiento del "modelo" —en donde las comillas responden a que, a lo largo del siglo XX, el género trasciende el requisito de reconocimiento en favor de la composición y la especulación plástica, lo que eventualmente producirá su decadencia—. [1] Esta definición permite la transposición entre códigos que acá se intenta —considerada por los autores como una deriva frente a la decadencia del género—, no sólo por su voluntad de abarcar una amplia gama de variaciones a través de diferentes épocas, estilos y concepciones de los tipos humanos, sino porque pone en el centro de la definición la relación entre los sujetos. En los documentales de Alberdi y Mazú, el retrato es el relato de un devenir —el paso del tiempo como eje de los documentales y como problema de la vejez— y del vínculo entre las mujeres retratadas y la primera persona de las documentalistas; abuelas y nietas enlazadas en el presente cinematográfico que muestra la producción del retrato, el proceso de realización y, a la vez, su carácter productivo o productor de los dos sujetos a partir de la puesta en escena de su función como modelo y artista, respectivamente.

Estética

La once empieza con una serie de planos detalle: la decoración de las tortas, con énfasis en los glaseados y el emplatado, la preparación de la comida en general, y algunas muñecas que pertenecerían a la decoración del ambiente en el que se desarrolla la primera reunión.

[1] Ver los casos de Renoir, quien logra "trascender a tal punto la imitación de los modelos que desaparecían los soportes de la obra de arte de manera que es ésta, en su calidad de tal, la que se transforma, por decirlo así, en objeto de atención y de significación" (Francastel, 1978: 217); Cézanne, que usa los modelos como "soportes fenomenológicos […] para la construcción del sistema formal" (223) y Picasso, en el que "la figura humana no es más que el soporte para una especulación plástica" (228).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Fig. 1. Naturaleza muerta en *La once*

Los registros de los encuentros, comprendidos entre el aniversario 60 y el 64 del egreso, están precedidos por secuencias semejantes: los árboles que se ven a través de las ventanas y sirven para marcar el cambio de las estaciones, la preparación de la comida y de la mesa, la infusión de hojas y flores para preparar el té. Las imágenes enmarcan cada secuencia y cumplen una función estética. El uso del plano detalle subraya el cuidado, la atención a lo mínimo que define la puesta en escena de las reuniones y la construcción audiovisual del

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

documental; el formato se apropia del gusto que les atribuye a las mujeres, las casas y las mesas que selecciona como objeto del documental.

Iván Pinto (2016) enmarca las películas de Maite Alberdi en el giro del documental chileno contemporáneo hacia una zona de indeterminación en que puede aproximarse la ficción. En el caso de Alberdi, esto ocurre a través del control de la puesta en escena. El seguimiento de las reuniones y la disposición de las mujeres en torno a la mesa, por ejemplo, dan cuenta de una cercanía que puede incluir la intervención. Sin embargo, el control de la puesta en escena también se ve en la proximidad entre el documental y el lenguaje plástico. Los planos que enmarcan las reuniones usan dos recursos que pertenecen a esa zona común entre el cine y la pintura que teoriza Pascal Bonitzer. En primer lugar, el "plano-cuadro": imágenes a-narrativas —detenidas o despojadas de una función dramática— que, sin embargo, entran en diálogo con el movimiento propio del cine y plantean a la vez un "misterio" (Bonitzer, 2010: 32) y "una invitación a la lectura, al desciframiento" (33). En segundo lugar, el primer plano como "régimen físico, afectivo e intenso de la imagen" (91) que tiende a la abstracción. Los dos son formas en que el cine recurre a la pintura para evadirse de la "fatalidad narrativa" (7).

Los planos iniciales de *La once* están compuestos como naturalezas muertas, de las que aparecen algunos ejemplos pictóricos en las paredes de las casas de las anfitrionas. La versión cinematográfica del género tiene un elemento disruptivo: las manos que se mueven entre los objetos. La cercanía del foco enfatiza la materialidad de los cuerpos y de la comida que recorta del conjunto para detenerse en formas, colores, texturas que, a su vez, parecen decir algo sobre la totalidad que queda fuera de campo. El estilo de las tortas se replica en los interiores y en el vestuario de las mujeres; en los dedos arrugados, artrósicos, con anillos y uñas esmaltadas están inscriptos la edad, la clase, el modo de presentar y representarse. En cada uno de los planos se exponen la concepción estética y los rasgos de identidad de las retratadas. La interrupción es un cambio

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

de género: de la naturaleza muerta al retrato, en el que los otros objetos funcionan como atributos. Estas secuencias hacen el camino inverso al que nota Omar Calabrese (1999) en la pintura: si la naturaleza muerta va hacia la abstracción porque desplaza la atención de la narrativa a la composición, el cine altera el plano porque su lenguaje incluye el movimiento (aunque no la obligatoriedad narrativa).

Fig. 2. Manos en *La once*

La secuencia inicial de esta película se completa con el relato explicativo de las reuniones que se van a ir sucediendo en la voz de la abuela de la directora, que es también una de las participantes. La narración empieza con el título, que aparece en la imagen como si fuera el de un álbum de fotos del grupo que se va a presentar a continuación:

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Fig. 3. Presentación. *La once*

La voz le pertenece a la abuela; la película, a la nieta, ¿de quién es, entonces, la enunciación? A pesar de que el título pareciera querer unificar las dos formas de registro y relato del grupo de excompañeras, el álbum, decorado con estampitas y flores secas que rodean cada fotografía, rotulada con la misma caligrafía de tinta del título, es uno de los materiales privados que usa el documental; incluso, es posible preguntarse si no está fabricado para su puesta en escena. En cualquiera de los dos casos, se destaca de los otros materiales que circulan alrededor de la mesa porque tiene un carácter más integral —las fotos recorren la historia completa del grupo como tal— y porque ocupa la totalidad de los varios planos que lo enfocan. El cuaderno de clase que aporta una de las mujeres o las cartas de amor que hacen llorar a la abuela en otra reunión, en cambio, aparecen por única vez y por fragmentos, lo que hace imposible aprehender su contenido: se exhiben en su dimensión estética y como prueba de que el texto que se escucha tiene existencia física.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Fig. 4. Cuaderno. *La once*

El álbum también funciona en los dos niveles, pero con un grado mayor de imbricación con la película. La estética decorativa se atribuye al objeto producido por las mujeres, pero los planos que se demoran sobre cada foto al comienzo y para marcar la temporalidad en la presentación de cada encuentro la trasladan al plano; sobre todo porque los títulos e intertítulos, como los indicadores temporales, son lugares clave que la enunciación se reserva para sí misma. La dedicatoria, ubicada al final de la película, completa el proceso de apropiación de la estética de la vejez como un homenaje.

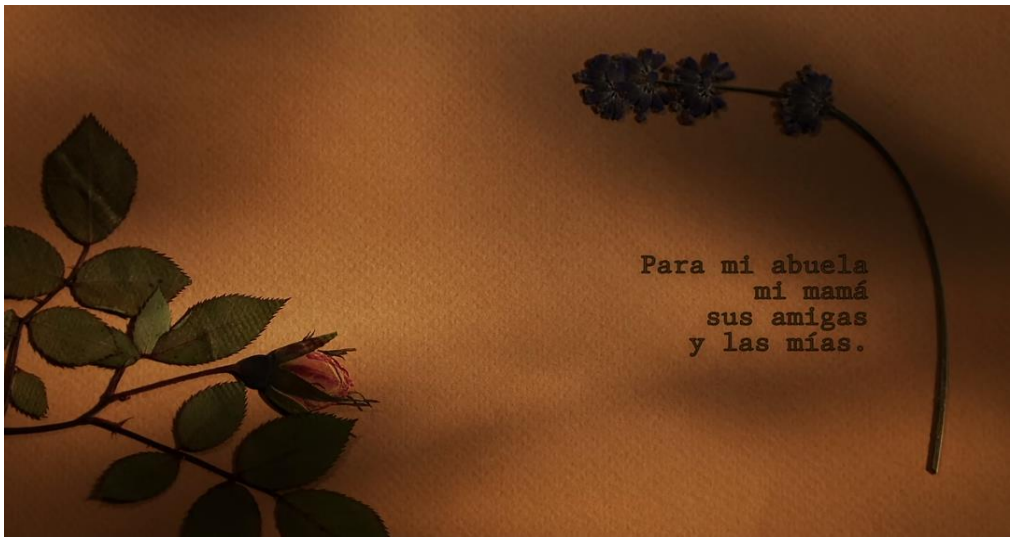

Fig. 5. Dedicatoria en *La once*

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Sobre la mesa que está en el centro de cada reunión, sobre el álbum y sobre la película se podría decir lo mismo que la abuela dice sobre “La Alicita”, una de las amigas: “ella es muy coqueta y le gusta todo combinado y perfecto”. La imagen de la mujer maquillándose sirve de prueba a esa afirmación, superponiendo una vez más la perspectiva de la película a la de la primera persona que habla.

Fig. 6. Retratos de maquillaje en *La once*

El plano detalle de las manos interrumpe la naturaleza muerta y se desvía del retrato para ubicar en el centro el fragmento de cuerpo adornado que importa a la vez por su materialidad y su alusión a la totalidad. El montaje (de la nieta) demuestra las afirmaciones de la voz (de la abuela); el sentido lo producen entre las dos, la estética pasa de una a otra: el tipo de atención que las mujeres reunidas ponen en cada preparación, en cada objeto, en cada fragmento de sus rostros maquillados es el mismo que define la construcción de los planos con los que se destaca la estética que a la vez se atribuye a las otras. Esta transferencia es una forma de la retroalimentación entre la experiencia de la realizadora y su objeto que Piedras (2014) encuentra en la categoría del documental en primera persona, a la que llama “de experiencia y alteridad”: la primera persona como “vector organizativo” de la enunciación, su poder, resulta conmovida no por el punto de vista explícito de la abuela y su grupo, sino por el gusto con que impregnan el texto que las toma como objeto.

El primer punto de convergencia entre las películas de Maite Alberdi y Tatiana Mazú pasa por la composición de planos con los elementos centrales de la

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

práctica de las abuelas en la que enfocan los documentales. En *Caperucita roja*, los créditos iniciales y el título —entre los que media una escena sobre la que volveré más adelante— se sobreimprimen a una trama textil que deja ver, sobre o detrás de ella, algunos instrumentos de costura: hilos, tijeras, la máquina; después del título, se encadena una serie de moldes que funciona como separador. Se pueden distinguir dos usos de las imágenes en esos segmentos. Los elementos de costura dispuestos en la mesa de trabajo componen una naturaleza muerta que caracteriza a la abuela, como la comida de *La once*; se integran al retrato como atributos —un elemento compositivo de este género y una función del otro— y participan de su función productora del sujeto, según la idea de Jean-Luc Nancy (2012) que invierte la definición del género en torno de la semejanza con el sujeto anterior y externo.

Las telas y los moldes, en cambio, sin dejar de remitir al universo en el que indaga el documental, son imágenes y texturas que se apropian como elementos estructurales. Entre ambas, la secuencia que muestra la ropa de fiesta hecha o arreglada por la abuela; el movimiento, el juego de la luz que reflejan sus materiales y las sombras que se proyectan a través de las tramas componen imágenes casi abstractas por el recorte que privilegia el detalle frente a la identificación de la totalidad, como en los planos de glaseados, y que, como ellos, importan por su materialidad.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

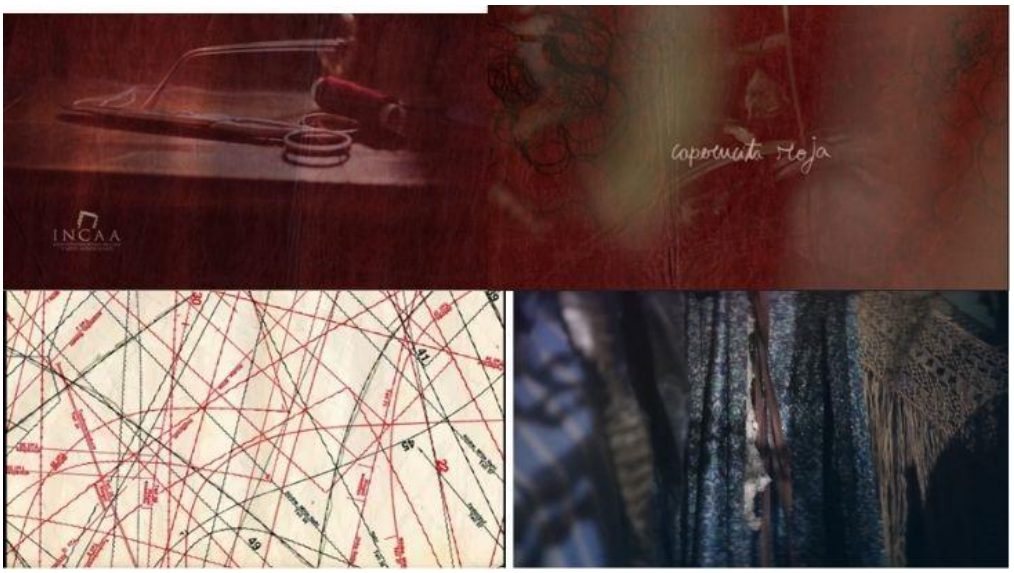

Fig. 7. La abstracción textil de *Caperucita roja*

No se trata, entonces, del mismo tipo de apropiación de *La once*; es más como si el documental de Mazú tomara los elementos cotidianos para convertirlos en objetos estéticos. El trabajo de la nieta opera sobre el de la abuela; hace imágenes abstractas con el tipo de materiales que Alberdi ubica como atributos del retrato. La materialidad, en este caso, no es sólo visual sino la que define las prácticas: trabajar las telas, trabajar los planos. El paralelo tiene una dimensión política y define la composición del documental que muestra los materiales: hilos, telas, vestidos, por un lado; películas familiares, tomas de la abuela, planos de la naturaleza o los interiores vacíos, por el otro. La fabricación del tapado rojo al que alude el título es el hilo conductor que marca el paso del tiempo del relato documental y, además, la forma visible, escenificada, de la producción de la película, que es el ensamble de partes del que participan varias manos y varias voces. Así como Tatiana Mazú aparece frente a cámara cosiendo la capucha del abrigo, la abuela está detrás de la cámara que capta las imágenes del final. La colaboración es un modo de trabajo material: por el tipo de práctica y por la forma visible que asume.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

En ese contexto enunciativo, las imágenes de manos, que formarían la segunda convergencia entre los documentales de Mazú y Alberdi, adquieren otras resonancias. En *Caperucita roja*, las manos de la abuela aparecen, en general, manipulando los instrumentos de costura: componen planos detalle del trabajo. Hay dos, sin embargo, que resultan disonantes. Uno las muestra en un fundido con flores que las convierte en objeto estético. Sobre esa imagen, la voz de la abuela cuenta su historia y la película de la nieta despliega un montaje encadenado de naturalezas muertas. En el otro, las manos de la abuela escriben en un cuaderno. Este plano no sólo difiere por la acción que muestra sino porque incluye el cuerpo entero y el recorte es producto de la iluminación, que distingue las manos del resto, que queda en sombras.

Fig. 8. Las manos de la abuela en *Caperucita roja*

La diferenciación simultánea de las actividades y la construcción de los planos podría estar diciendo que la escritura recompone algo de la totalidad que está afuera del trabajo, que compromete sólo las manos, por ejemplo. Pero lo que importa es cómo el documental practica esa recomposición. En la escena anterior a ésta, el cuaderno de la abuela participa de una escena familiar alrededor de la mesa. En el momento de ver el acto de la escritura, sabemos que

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

lo que escribe es su historia de vida porque, como dice en la secuencia anterior, no tuvo tiempo de hacerlo antes, ocupada siempre en el trabajo de costura. Primero, es cierto entonces que la escritura compromete algo más que la acción de las manos. Segundo, el tiempo de la escritura se sustrae al trabajo para contar la historia del trabajo. Tercero, la abuela es autora de la historia de vida que incluye el documental: no pone sólo el cuerpo y la voz, pura materialidad de objeto, ni siquiera cuenta para el documental sino por iniciativa propia; es decir, participa de la enunciación. Eso es lo que hace visible el plano en que las manos de la abuela y la nieta aparecen juntas sobre la tela; el tapado y la película están hechos de la misma manera. El documental es también el relato de esa doble fabricación y de sus formas comunes. Aun en sus diferencias, las dos prácticas comparten rasgos que se iluminan mutuamente: son trabajos —relaciones económicas— y son artesanales —trabajan los materiales.

Fig. 9. El trabajo artesanal en *Caperucita roja*

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Ética

Las intersecciones entre los modos de hacer y las formas estéticas de nietas y abuelas funcionan en la composición de las películas como retratos de grupo. En *La once*, la secuencia inicial, que corresponde al primero de los encuentros filmados, muestra a Jimena, una de las amigas, capturando la imagen que aparece primero como plano de la película y después como fotografía del álbum.

Fig. 10. Fotografías en *La once*

La película secuencia la producción de la foto y distingue las dos representaciones: la imagen cinematográfica le corresponde a una voz y la del álbum, a la otra. Mientras la primera aparece mediada por la exposición de los materiales, con la distancia del fuera de campo visual y sonoro, a la abuela le corresponde una voz y un rostro.

En *Caperucita roja*, la escena que se desarrolla entre los créditos y el título presenta a las tres generaciones de mujeres reunidas en torno al libro del cuento, que aparece en el centro y conecta visualmente los dos planos entre los que se distribuye la representación del grupo familiar. En el primero, la

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

abuela conduce el relato y a su voz se suman las de sus hijas —dentro del cuadro— y sus nietas —fuera de él.

Fig. 11. Escena de transmisión en *Caperucita roja*

El segundo es el contraplano en que las nietas recorren el texto, pero la voz sigue siendo de la abuela. La escena muestra la reconstrucción coral del cuento a partir del recuerdo y el documento familiar. Como objeto, el libro muestra la sutura artesanal que vuelve a unir las páginas desprendidas por el paso del tiempo y las lecturas. La película define su procedimiento en esta escena: el retrato de grupo (familiar), la voz coral que enlaza generaciones a través de las escenas de escucha y transmisión.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Los modos de colaboración que los documentales establecen al principio definen su construcción en torno de los objetos y las prácticas que exhiben asociados a las abuelas: el collage, que es el método y la estética del álbum de *La once*; la costura, que es el trabajo de la abuela de *Caperucita roja* y el objeto de su relato. Como ambos, los documentales combinan materiales de procedencias diversas en la producción de un sentido que es más que la suma de sus partes.

Fig. 12. Retratos enmarcados en *La once*

Entre la secuencia inicial de *La once* y la que muestra a Jimena haciendo el retrato de su grupo, se despliega otra forma de colaboración: la voz de la abuela presenta a cada una de las invitadas a través de datos de su personalidad y vida cotidiana —la que estudia, la que no se casó, la que es “buena, demasiado buena”— y las imágenes ilustran sus afirmaciones. Estas son las únicas secuencias que captan a cada una fuera del marco estrecho de las reuniones, en las que siempre están sentadas alrededor de la mesa. Por lo tanto, son las únicas que las muestran en planos más amplios que abarcan escenarios ajenos a los que comparten en los aniversarios y ejecutando otras acciones con otros acompañantes.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

En el resto de la película, los planos son retratos en términos formales: las caras de cada una enmarcadas por los elementos de los interiores de las casas por las que van rotando las reuniones. La composición de estas imágenes recupera la estética que se atribuye al álbum. Los elementos decorativos que aparecen como atributos se parecen a los que rodean las fotos y adornan las mesas.

La composición de la película como retrato de grupo comprende, entonces, las imágenes en que aparecen todas juntas —como plano o como foto de álbum— y los retratos individuales, que corresponden a la imagen fílmica, con la excepción de la presentación de Alicita, que aparece en una foto antigua en el álbum, y de Jimena, que tiene un retrato de ella en una de las paredes de su casa sobre la que se detiene la cámara.

La construcción de *Caperucita roja* como retrato de grupo familiar, en cambio, implica filmar el vínculo. Mazú no apela al retrato como recurso, como género al que se asimilen los planos, sino como definición de una intencionalidad: la relación entre la abuela y las nietas expone la construcción del vínculo como proceso en el que se define cada una. Lo que se multiplica son las escenas de transmisión en las que se produce un intercambio generacional, como en la escena en torno al libro del comienzo o la del cuaderno en la sobremesa. Mientras esas muestran a las tres generaciones, las demás recortan —en el grupo y en el plano— a la abuela y una de sus nietas en dos marcos posibles: en torno al trabajo compartido con las telas o en el sillón, reunidas sólo por la conversación. Se habla mientras se hace o lo que se hace es hablar; el tapado, la película y el vínculo se producen igual, con la participación de diferentes manos, voces y cuerpos que quedan implicados en ellos.

Si en *Caperucita roja* el proceso de producción es explícito como tema, en *La once* es su premisa y principio constructivo. Como en los retratos que piensa Jean Luc-Nancy (2012), las películas producen los sujetos que exponen; no hay semejanza porque no hay confrontación posible con un modelo real, que deja de

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

ser requisito para definir al género, como también señala Gubern (2002); para los espectadores, las abuelas son irrelevantes, sólo existen como sujetos del documental, lo que define el modo en que las películas entrarían en alguna categoría del documental en primera persona y, además, en lo que dicen del género y de lo que en él significa la representación: de un modelo real, de un conjunto más amplio al que remitiría un miembro significativo enfocado, etc. Esto último también en relación con algunas preguntas clave sobre la dimensión social, política y colectiva del documental contemporáneo (Pachilla, 2022). No hay semejanza sino exposición, dice Nancy, articulación de una presencia. La pregunta ética y política es quién la articula, quién expone a quién.

Política

El lugar que las películas les hacen a las abuelas y a las otras mujeres no es solamente una forma de encuadrar sino de escuchar. El retrato habla de sí mismo; no tanto porque las voces se representen —como la abuela a las otras en el comienzo de *La once*— sino porque expresan ideas, saberes y posiciones que, como las manos, están marcadas por sus identidades. En este nivel se percibe de manera más evidente la negociación entre lo público y lo privado del documental en primera persona: ¿por qué filmar a las abuelas? ¿cuál es su relevancia más allá de la intimidad familiar, si es que existe y/o hace falta?

Este problema es una de las marcas del documental latinoamericano contemporáneo y de las elaboraciones críticas y teóricas en torno a él (Piedras, 2014; Pinto, 2016; Pachilla, 2022). Éste último autor, que toma *Caperucita roja* como objeto, piensa puntualmente los modos por los que los documentales familiares trazan vínculos con una realidad más amplia en la que se deposita la relevancia social, incluso cuando parecen no hacerlo. Una de las diferencias entre los documentales de Mazú y Alberdi pasa por el ámbito social al que apelan, su conexión con la vida privada o familiar y su grado de explicitación.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

En *La once*, las conversaciones en las que se detiene el relato giran en torno a la vida privada de cada mujer y del grupo. Al comienzo de varias reuniones, el recuento de las fallecidas y las que están temporal o definitivamente impedidas de asistir por problemas de salud hace del conflicto propio de la edad de estas mujeres el conflicto de la película, que se puede ver como la historia de la paulatina desintegración del grupo. A diferencia de *El agente topo*, la siguiente película de Alberdi, que parece reclamar una reparación de las condiciones de vida de los viejos; *La once*, construye y exhibe sus recuerdos para oponerse al deterioro que constata en los hechos; más que enunciarla, el documental actúa la reivindicación.

Otras conversaciones reconstruyen sus vidas. No se trata de un relato lineal sino del intercambio de experiencias sobre las operaciones, el envejecimiento, las relaciones afectivas a través de hitos marcados socialmente: el casamiento, la noche de bodas, los mandatos, la viudez, las infidelidades (siempre de los maridos), los hijos. Es un collage de la vida sentimental de las mujeres de cierta edad y cierta clase que la película acompaña con los planos que retratan e identifican a cada una de las hablantes. En cambio, la conversación que surge en torno del cuaderno de clase que se exhibe como documento y objeto estético toma la forma de un debate que interrumpe la apariencia colectiva de la enunciación del documental. La primera posición está planteada en la lectura del cuaderno; la escuela chilena de mitad del siglo XX educa a las mujeres para trabajar exclusivamente en el cuidado de sí, de la casa, de los hijos y del marido. La cámara detiene el movimiento de rotación alrededor de la mesa; no se atribuyen retratos a las voces que apoyan esa idea: algunas llegan desde afuera del cuadro, otra le corresponde a la mujer que aparece de espaldas, de quien sólo vemos un fragmento del perfil. Quien queda en el centro del plano,

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

enmarcada por ella, es la abuela, que toma la posición contraria. El tono de voz y la gestualidad, sus manos, argumentan.

Fig. 13. Retrato enfático en *La once*

El recorte del plano es el gesto enfático que hace la película en paralelo: se pliega a su voz, como en el aspecto estético, o habla a través de ella; la primera persona estaría en la enunciación como proyección o delegación.

En *Caperucita roja*, el intercambio de experiencias tiene lugar en las escenas de transmisión entre abuela y nietas. La inclusión de alguien más en el cuadro contradice la construcción del documental como relato de vida porque las voces de las nietas interrumpen a la abuela. Se podrían distinguir dos formas diferentes de ese acontecimiento. El primero es la controversia. Cuando la abuela cuenta de su trabajo en la fábrica, señala, porque narra opinando, que “hay gente que es muy vaga”, y que por eso el mundo va mal. La voz de la nieta interrumpe —“ah, ¿sí?”— para introducir su perspectiva: la responsabilidad es de los gobiernos y de los patrones. El tono de la voz y del documental son condescendientes; la ironía amable de la pregunta: “¿y vos cómo, si trabajaste tanto, no sos dueña de la fábrica?”, y el silencio que se prolonga porque la

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

película se demora en su escucha tienen la misma impronta. De la misma manera funciona el intercambio con Tatiana en el sillón cuando la abuela habla en forma reprobatoria sobre el modo en que las personas tienen hijos. El relato de vida de la nieta funciona como interrupción y argumentación: “Yo quedé embarazada”. El silencio se filma, se incluye en el tiempo de la película, y se reafirma en la voz de la abuela que dice: “no te digo nada”.

Las derrotas argumentativas de la abuela parecen constituir el límite de la inscripción del vínculo como retroalimentación entre realizadora y objeto. Sin embargo, considerarlas como descalificaciones que actuarían en detrimento de la construcción conjunta con su voz sería confiar demasiado en lo enunciativo. En la primera de esas escenas, mientras las voces autorizan a la generación de las nietas, las dos mujeres trabajan en el corte de la tela y lo que se ve en la película es el hacer conjunto de sus manos sobre el mismo paño. Hay una contradicción o una distribución de roles: la nieta adoctrina en cuestiones políticas, la abuela enseña el oficio manual, pero el relato documental es producto de las dos.

Se podría tomar lo que dice Kamenszain a partir de la metáfora del texto como tejido y la práctica de la costura como quehacer de las mujeres que permite “espiar en las costuras para ver las construcciones por su reverso” (1981: 22). Se podría decir también, con Pablo Piedras (2014), que frente al problema de cómo incorporar el testimonio de los otros para reforzar el discurso personal sin relegar las diferencias, el documental reconoce la asimetría al tiempo que sostiene la autoridad de cada una. El montaje como costura deja ver la trama de la que está hecha la enunciación, que no es ninguna de sus partes por separado sino, más que la suma, el movimiento del hacer compartido entre voces, materiales, planos.

La otra forma de intercambio que tiene lugar en las escenas de transmisión es el paralelo, en el que podría resolverse la pregunta anterior. Tatiana y la abuela

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

hablan en el sillón; la escena es en parte la filmación del acto de escucha hasta que la voz de la nieta interrumpe para agregar su propia experiencia. El tema es la remuneración por el trabajo: la abuela cuenta un episodio en el que no quisieron pagarle y tuvo que hacerles frente a los patrones; Tatiana, desde afuera del cuadro, comenta: “a mí me deben 15 mil pesos”. A partir de ahí, cuenta su experiencia motivada por las preguntas de su abuela y aparece en el cuadro, desplazándola. El plano-contraplano no marca los turnos de habla sino la fluctuación del foco de atención. La escena está hecha de las dos experiencias, las dos voces y las dos imágenes. El equilibrio en los tres niveles señala el paralelo que refuerza una de las líneas que el documental establece de a poco sobre el trabajo artístico y la relación entre las dos mujeres como trabajadoras, aunque sus actividades, historias y posiciones políticas sean diferentes.

Fig. 14. La abuela de *Caperucita roja*

La forma colaborativa de construir el relato documental funciona también en el montaje. Así como *La once* se pega o se pliega a la estética de la abuela, *Caperucita roja* lo hace con su política. Las hermanas cantan, frente a cámara y con micrófono, canciones de la Guerra Civil Española que forman parte de la

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

memoria que la abuela reconstruye y transmite. Las nietas se apropian de su experiencia en la performance doméstica. El alcance en la construcción del documental, sin embargo, es mayor. La segunda secuencia de este tipo funciona como comentario de una escena de transmisión anterior. Otra vez en el sillón, la abuela le cuenta a Tatiana pasajes de la guerra que abren una breve discusión sobre la propiedad de la tierra y la existencia de ricos y pobres. A continuación, las hermanas cantan “que la tortilla se vuelva”, primero en cámara y después sobre imágenes de la abuela trabajando. Las nietas toman un elemento de su historia de vida y la película lo proyecta sobre el presente para establecer una posición política. De la misma manera, el tapado, que es producto del trabajo colaborativo intergeneracional, aparece por primera vez terminado, en una manifestación que la hace explícita y la pone en acto: el plano compartido del tapado y la pancarta de la agrupación “Las rojas” cierra el sentido que conecta las diferentes líneas que abre la película (el trabajo, los materiales e instrumentos de costura, la historia familiar, el cuento).

En torno de las posiciones políticas, las películas parecen hacer menos lugar a las voces de las abuelas. Sin embargo, toman como parte de su construcción el *dictum* de que lo personal es político, no tanto porque construyan un discurso político en torno de las abuelas sino porque politizan las historias de vida y el vínculo que se produce en la realización de las películas. *Caperucita roja* filma la relación entre la nieta-directora y la abuela-costurera mientras que, en *La once*, el vínculo es un dato contextual que no está inscripto en la película. Lo que importa es la forma política del hacer compartido que adquiere formas diversas, desde la escucha de los relatos de experiencia hasta la apropiación y transformación de la estética y la política de las viejas. Así como Maite Alberdi construye un documental con el detallismo kitsch de los glaseados y el álbum de las reuniones de la abuela, Tatiana Mazú enuncia un posicionamiento político de clase a través del paralelo, que es producto del montaje, entre su propio trabajo en el cine y el de la abuela; entre las luchas de las pasado y las del presente. El

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

gesto político es uno solo: no es hacer lugar o dar la voz, sino el hacer compartido, el collage y la costura como prácticas, antes que como estética o tema: una forma de estar con las abuelas y una forma de encuadrar sus retratos.

Bibliografía

Alonso, Mercedes (2022). "Retratos transitivos: filmar otras miradas". VI Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Marzo de 2022.

Bonitzer, Pascal (2010). *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Calabrese, Omar (1999). "Naturaleza muerta" en *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.

Francastel, Galienne y Pierre (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.

Gubern, Román (2002). "Del rostro al retrato" en *Anàlisi*, número 27, pp. 37-42.

Kamenszain, Tamara (1981). "Bordado y costura del texto" en *Revista de la Universidad de México*, número 3, julio, pp. 21-22. Disponible en: https://www.revistadelauniversidad.mx/download/3f819a23-a8ff-467b-9937-6f81e91466fd?filename=bordado-y-costura-del-texto (Acceso en 22 de marzo de 2024).

Nancy, Jean-Luc (2012). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

Pachilla, Pablo Nicolás (2022). "Tres hipótesis sobre el cine documental familiar en Argentina (2001-2021)". *Dixit*, volumen 32, número 2, julio-diciembre, pp. 23-39. DOI: https://doi.org/10.22235/d.v36i2.2932

Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona.* Buenos Aires: Paidós.

Pinto Veas, Iván (2016). "Formas expandidas: límites y entre-lugares del cine chileno 2004-2016". *Cine documental*, número 14, pp. 101-144.

*Mercedes Alonso es Doctora en Literatura (UBA). Es Docente de la carrera de Letras de la UBA, de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la UNA y Profesora de Lengua y Literatura en el Nivel Medio. Integra equipos de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo y sobre literaturas comparadas en América Latina. Forma parte del comité de redacción de *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*. E-mail: meralonsa@gmail.com