

Las Madres de Mayo de Argentina. Un análisis cinematográfico de *Madres* (Walger, 2007)

The *Mothers of May* in Argentina. A Cinematographic Analysis of *Mothers*

(Walger, 2007)

Sonia López Hernández¹

María Teresa López Martínez

Recibido: 2 de febrero de 2024

Aceptado: 25 de abril de 2024

RESUMEN

El cine ha sido considerado un medio que testimonia hechos y que se reconstruyen a base de evidencias en las que se puede hacer vivir a los espectadores pues, busca encontrarse comprensión a partir de visualizar los hechos que perciben a través de sus ojos como lo expresa Rabiger. Bajo esta perspectiva resulta pertinente mirar hacia América Latina y revisar el movimiento social de las Madres de Mayo en Argentina que surge durante la dictadura y terrorismo de Estado de los años setenta según Gorini y que continúa dejando secuelas de memoria en la historia reciente y en el cine a través del género documental. Así, el propósito de esta investigación es indagar cómo se configura la comprensión del hecho social y testimonial bajo la perspectiva de Francescutti en el documental *Madres* del director Walger del año 2007 (declarado De Interés por la Cámara de Diputados de la Nación Argentina en 2008) y así reflexionar desde el análisis cinematográfico en la propuesta de Domínguez-Delgado y López-Hernández, Jacques Aumont y Michel Marie, complementado por Martin, Hernández y Mendiola; en las características de la conformación del documental propuestos por Bill Nichols y Rabiger.

PALABRAS CLAVE: cine documental, madres de mayo, testimonio, terrorismo de Estado, memoria colectiva.

ABSTRACT

Cinema has been considered a medium that bears witness to events and reconstructs them based on evidence, allowing viewers to experience them as if they were living them themselves. It seeks to achieve understanding by visualizing the events perceived through their eyes, as Rabiger expresses. From this perspective, it is pertinent to look towards Latin America and review the social movement of the Mothers of May in Argentina, which arose during the dictatorship and state terrorism of the 1970s, as described by Gorini. This movement continues to leave traces of memory in recent history and in cinema through the documentary genre. Thus, the purpose of this research is to investigate how the understanding of social and testimonial events is configured from Francescutti's perspective in the documentary *Mothers* directed by Walger in 2007 (declared Of Interest by the Chamber of Deputies of the Argentine Nation in 2008). The aim is to reflect from the perspective of cinematographic analysis proposed by Domínguez-Delgado and López-Hernández, Jacques Aumont and Michel Marie, complemented by Martin, Hernández Reyes and Mendiola, on the characteristics of documentary formation proposed by Bill Nichols and Rabiger.

KEYWORDS: documentary film, mothers of May, testimony, state terrorism, collective memory.

¹ Ambos autores revisan la forma discursiva del relato en el género cinematográfico del documental. Ver a Bill, Nichols, *Introducción al documental*. (México, UNAM, 2013) y a Michael, Rabiger, *Dirección de documentales*. (Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE, 2005).

INTRODUCCIÓN

El teórico Manuel Castells realiza un análisis indicando que la circulación pública de las formas simbólicas en los medios de comunicación en la sociedad contemporánea es decisiva para la creación de significados y decisivas entre los actores políticos (Castells, 2012: 261). En ese sentido, el cine latinoamericano, como un documento de interés social, muestra diversas representaciones abocadas desde lo socio histórico en torno a los diversos sucesos que han marcado a la región. Pérez enfatiza que quienes participan, en ocasiones, son personas reales que se encuentran en el lugar, que no necesitan aprender ningún papel porque interpretan su propia realidad (Pérez Murillo, 2013).

Existe una relación estrecha en lo que es el cine y la sociedad, ya que de la retroalimentación que surge de los acontecimientos en la sociedad es donde nace la historia del filme que conserva los aspectos a través de la historia en forma de representaciones cercanas a la realidad. En este contexto analizar temas y problemas sociales en el cine documental latinoamericano es significativo para abordar la reconstrucción de la memoria colectiva, este género representó entre 1960 y 1979 una acción política con discurso contra-hegemónico (Castellanos Cerda, 2020).

Como señala Breschand ante las posibilidades del cine unos consideran a la cámara como un dispositivo de percepción que los aproxima a una experiencia poética del mundo. Otros la convierten en una vigilante herramienta de observación social. Y otros, por último, ven en ella el medio de alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones. Todo esto viene a menudo acompañado de un compromiso político. Lo que está en juego no es poco, porque se trata de llegar a un público *a priori* ganado por la fábrica de sueños (Breschand, 2007: 17).

Así, el objetivo de esta comunicación es analizar el documental latinoamericano *Madres* de Eduardo Félix Walger (2007), “declarado de Interés educativo por la ciudad de Buenos Aires” (“*Madres*, una película sobre la dignidad y el compromiso”, 2007). El trabajo destaca la reconstrucción de la memoria colectiva del movimiento de madres de la plaza de Mayo como parte de la historia Argentina, mediante una metodología de análisis instrumental centrado en las condiciones personales y sociales de creación y contenido, en el que a la película se percibe “como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social, como la violencia, la injusticia o la corrupción” (Zavala, 2010:65).

Este trabajo es un acercamiento a lo que se centra en la categoría analítica (Francescutti, 2019) del testimonio y en torno a la capacidad de organizarse, a fin de aproximarnos a la reconstrucción de la memoria colectiva de un movimiento social particular: Madres de la Plaza de Mayo (línea fundadora). Cabe destacar que, pese a que la intención del documental no es revelar el testimonio de los afectados acerca del tema, permite observar el fenómeno en voz de quienes lo vivieron.

METODOLOGÍA

El escenario dramático en el que se ubica el documental *Madres* el cual presenta los hechos del movimiento social argentino de las Madres de Mayo de 1979, se materializa a través de ese testimonio filmico, que permite escuchar y visualizar las voces de las madres que perdieron a sus hijos durante la dictadura de Jorge Rafael Videla. Es por eso que, para acercarse a la lectura del filme, se parte de las imágenes en las que se presenta a las madres narrando los sucesos en yuxtaposición con imágenes de archivo para así fortalecer los hechos históricos, los cuales forman parte de la conformación del relato filmado según Bill Nichols y Michael Rabiger.¹

A continuación, se presentan los aspectos considerados del análisis del filme. Se parte de los siguientes instrumentos propuestos por Jacques Aumont y Michel Marie (2009):

1.- «*Instrumentos descriptivos*»: corresponden a los pasajes de las escenas del documental que se comentan en la investigación.

2.- «*Instrumentos citacionales*»: “siempre de una manera más próxima a la letra del filme” (Aumont & Marie, 2009:55). Esto se refiere al sitio donde se encuentra el elemento de análisis, es decir en el filme en el formato presentado.

3.- «*Instrumentos documentales*», “que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él” (Aumont & Marie, 2009: 55). Esto quiere decir, todo lo que puede vincular al documental y las fuentes externas a él. En ese sentido enfatizar el impacto que tuvo el filme en el momento de su exhibición.

Por otro lado, se enriquece la mirada filmica, recurriendo a lo planteado por Domínguez-Delgado y López-Hernández (2017) en donde señalan la complejidad del escenario de una metodología que consideran los analistas como heterogénea por las diversas propuestas y/o enfoques teóricos que existen y a su vez el carácter polisémico que puede tener el mensaje y que puede intervenir en la apreciación y/o análisis. De ahí que esta propuesta metodológica se equipara de los siguientes aspectos en dos sentidos: 1) con las voces testimoniales (...) que generan una relación holística en la observación del filme y 2) la riqueza de los elementos del lenguaje cinematográfico (Martin, 2015), partiendo de las escenas elegidas y lo que constituye al documento filmico de no ficción en su complejidad desde “temas, personajes, tiempos, espacios, objetos simbólicos, etc. interrelacionados”(Domínguez-Delgado & López-Hernández, 2017: 530).

Cabe señalar que al interior de las escenas analizadas se incursiona en la interpretación hacia la reflexión (Hernández Reye s& Mendiola, 1995) para establecer una relación holística en la observación del filme.

DESAPARECIDOS EN ARGENTINA.

El proceso que suscitó los hechos representados en el documental *Madres*, se ubica en los albores de la globalización (un fenómeno que aún no tenía ese nombre) que se iba a

manifestar en el agotamiento del patrón de desarrollo y de industrialización, en el abandono del sistema monetario establecido en Bretton Woods, en el fin del período de auge de la producción y el comercio, y en el comienzo de un rol preponderante del capital financiero en los procesos económicos y políticos (Gorini, 2017: 28).

En este contexto en Argentina se expresó un desarrollo de las fuerzas más radicalizadas de la oposición política. “A fines de los 60 y principios de los 70 [...] se desarrollaron expresiones progresistas, populares, antiimperialistas y revolucionarias que se sumaron a otras preexistentes y que comenzaron a plantear un serio desafío al sistema capitalista” (Gorini, 2017: 28).

Años de intensas luchas obreras y estudiantiles, levantamientos populares como el Cordobazo, radicalización política y social de amplias franjas de la población, aparición de nuevas fuerzas de izquierda, incluidas algunas con estructuras armadas, tales como el Ejército Revolucionario del Pueblo y los Montoneros, que no sólo sacaron de su letargo y falta de vocación de poder a la izquierda tradicional sino que también influyeron en el surgimiento de líneas más progresistas dentro de los partidos burgueses, como el radical y el peronista (Gorini, 2017: 29).

Figura 1.

Madre e hija de Plaza de Mayo



(Adriana Lestido, 1982, Wikimedia Commons).

En estas condiciones, la dictadura instalada en 1966 respondió, “en lo esencial, con los recursos del sistema represivo tradicional, esto es, a través del sistema penal y, muy excepcionalmente, por fuera de ese sistema”. A la dictadura encabezada por Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse, siguió en 1973, la presidencia de Héctor J. Cámpora, quien el día que asume la presidencia (24 de marzo) vive el *Devotazo*, una movilización popular en la cárcel de Devoto para exigir la liberación de los presos políticos, lo que se logró, pero que se percibió por algunos sectores como el fracaso del sistema: “Si los gobiernos civiles que sucedían a los militares dejaban en libertad a los subversivos/revolucionarios, la ejecución del enemigo debía ser la solución que acabara con el círculo vicioso” (Gorini, 2017: 29).

Gorini (2017) señala que, de esta forma, los presos políticos disminuyeron y aumentaron los desaparecidos y secuestrados, situación que se agudizó tras la muerte en 1974 del presidente electo democráticamente Juan Domingo Perón; con el golpe de estado a María Estela Martínez de Perón (vicepresidenta de Perón y sucesora en el cargo a la muerte de éste) y con la organización de la paraestatal de derecha: la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A).

Así, inicia un periodo de dictadura militar, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1986), en la cual

los sectores más lúcidos del bloque dominante tenían en claro que la cuestión era eliminar a una franja de la población cuya conducta, dentro o fuera del código penal, les impedía consolidar un modelo social que debía poner fin a las contradicciones sociales, económicas y políticas del país, desde la perspectiva y los intereses de su clase (Gorini, 2017: 31).

Aunque se debe señalar “la falta de acuerdo básico sobre el papel legitimador que juegan en el discurso tanto la ‘lucha contra la subversión’ como la ‘salida política’, [lo que] nos lleva a considerar que el debate sobre el tema se encuentra abierto” (Vera Canelo, 2001:107)

Ése es, explicado de manera sintética y simplista, el proceso complejo en el que se comienza un ciclo iniciado con la amnistía y que llevó al aniquilamiento masivo de subversivos e indóciles, y en el que se vivieron paradojas. De acuerdo a Gorini (2017) la paradoja del proceso fue que mientras el bloque hegemónico había llegado a la conclusión de que sólo a partir del aniquilamiento de los subversivos/indóciles, a través de la instauración de un Estado terrorista, se acabaría con la crisis de hegemonía, los

mismos sectores indóciles (o al menos una parte sustantiva de ellos) concluían, por su lado, que el fin del gobierno peronista y la instalación de los militares directamente en el poder terminaría de definir mejor las condiciones del enfrentamiento (Gorini, 2017: 34). En este contexto de dictadura militar y de prácticas represivas de terrorismo de Estado dirigidas contra un amplio sector de la población civil opositora surgió, en abril de 1977, el Movimiento Social de las Madres de la Plaza de Mayo. Se trata de las madres de las víctimas detenidas-desaparecidas que “empezaron a agruparse para expresar los primeros reclamos y demandas con el fin de tener noticias de sus hijos, hijas, esposos, nietos y nietas. De este modo, iniciaron una lucha permanente” (Ortiz Cuchivague, 2012: 167).

En 1979, a pesar de la desaparición de tres de las fundadoras del movimiento social: Esther de Balestrino, Azucena Villaflor y Mary Ponce de Bianco y de la persecución a la que las sometió el régimen, se constituyeron como asociación mediante la redacción de normas estatutarias y el posicionamiento al frente de la Comisión Directiva de Hebe de Bonafini.

Este movimiento en 1979 expuso lo que estaba ocurriendo en Argentina ante la Organización de los Estados Americanos; en 1981 ocupó la Plaza de Mayo durante veinticuatro horas seguidas (acción denominada «Marchas de la Resistencia»); y en 1983 con el ascenso a la presidencia de Raúl Alfonsín, recibieron el Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas -Conadep- y los procesos de Juicios a las Juntas Militares. La legitimización de los eventos va desde el libro “Nunca Más” que propone, “de manera oficial, una nueva lectura del pasado de violencia política al atribuir a las fuerzas armadas la responsabilidad en las desapariciones (...)

les asignaba un status especial, calificándolas, además, como un "crimen de lesa humanidad" (Crenzel, 2007) hasta cuajar (a nivel internacional) con la categoría de "desaparecido" en la Convención Internacional para la Protección de todas las personas contra las Desapariciones Forzadas de 2006, la cual mantiene el "modelo originario argentino" (Gatti, 2017).

Se trata, pues, del proceso que remite a la búsqueda de un hijo por su madre hasta la experiencia compartida de madres y su participación para el reconocimiento de "un tipo de crimen específico del accionar terrorista del Estado, la desaparición forzada de personas" (Azconegui, 2012)²; reconocimiento "que solo entre 1994 y 2007 encuentra su estatuto jurídico y facilita la lucha contra la impunidad." (Jurado, 2019; 143)

Las Madres de Plaza de Mayo están divididas desde hace décadas entre la Línea Fundadora y la asociación que dirige Hebe de Bonafini³, mientras Abuelas de Plaza de Mayo constituye otra agrupación que busca recuperar la identidad de sus nietos robados por el régimen. A su vez, a partir de la asociación Hebe de Bonafini se creó la fundación desde la que se construyeron viviendas sociales con aportaciones de los Gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández (Rebossio, 2011:1).

Así de forma paulatina las Madres "fueron construyendo un mensaje integrador de valores y marcos de significado que cuestionaban la realidad social" (Ortiz Cuchivague, 2012: 166).

MADRES DE LA PLAZA DE MAYO EN EL DOCUMENTAL DE WALGER DE 2007

El cine documental, "ha alcanzado un estado de madurez que le ha permitido consolidar discursos reflexivos".

En Latinoamérica su objetivo es la denuncia y ser contrapeso ante el discurso imperante, unificador y simplificador (Calvo de Castro, Alzate Giraldo, & Eusse Garcés, 2021: 42). Bergan alude que este género cinematográfico ha sido uno de los que ha permitido que se puedan dar a conocer hechos socio-históricos a través de los elementos que lo conforman: las entrevistas, los materiales de archivo (insertos), voz en *off*, cámara estática, planos largos, luz natural, entre otros aspectos (Bergan, 2011: 30-31).

El documental cinematográfico funciona como herramienta para construir memoria histórica con hechos en los cuales cada individuo según Calvo de Castro (*et al.*) se define en su memoria. En el caso del documental latinoamericano, éste tiene la "capacidad de poner en la esfera pública temas y realidades que deben ser comprendidos, debatidos y transformados" (Castellanos Cerda, 2020: 179-202).

Madres es un documental que recupera los diecisiete testimonios de mujeres Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora⁴, quienes relatan su impotencia al negárseles información de sus hijos que desaparecieron en 1977 en la época de la dictadura, y cómo se congregaban cada jueves para preguntar dónde estaban sus hijos. De acuerdo con Casa América Catalunya (S/A, 2008), el filme recupera aspectos que relatan lo que tuvieron que vivir alrededor de 30,000 familias a causa del terrorismo de estado en esa época. En un artículo periodístico se recobra lo siguiente:

²Huelga decir que este trabajo no profundiza acerca de los aspectos legales-jurídicos, sociales o psicológicos de las víctimas de desaparición por parte de la dictadura.

³El 20 de noviembre de 2022 muere una de las fundadoras de la Asociación Madres de Plaza de Mayo (1977): la activista Hebe María Pastor de Bonafini. En Veronica Smink, «Muere Hebe de Bonafini, la emblemática y controvertida líder de las Madres de Plaza de Mayo de Argentina» (BBC News Mundo, 20 de noviembre de 2022). Disponible en: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-63695469>> (03/02/2023)

En Argentina hubo terrorismo de Estado, eso significa la paralización del alma popular. La gente tenía miedo y todavía da miedo, por ejemplo, la desaparición de Julio López (testigo de cargo en los juicios contra torturadores de la dictadura argentina, quien desapareció el 18 de septiembre de 2006), además de una venganza personal de Miguel Etchecolatz (ex jefe policial), que revive el miedo. Julio (de 77 años) desapareció por decir la verdad (Montaño Garfías, 2007).

Así, el documental *Madres* “cuenta la historia de una generación que militaba por un mundo mejor y fue brutalmente cercenada por el terrorismo de Estado” (2007). El cine que documenta lo social, permite que la imagen guarde la memoria para no olvidar. Cada una de las partes que lo componen, acercan al espectador a encontrar cada uno de los hechos históricos relatados, que a través del lenguaje cinematográfico reconstruyen el hecho que, revive la historia pasada.

El filme de *Madres* forma parte de la historia del cine documental en Argentina, como una de las producciones que permite visualizar la memoria de los familiares en la búsqueda de preservar la memoria de los desaparecidos y la lucha por la justicia, que en este sentido se concreta a través de las voces de las mujeres que en un documento filmico no mueren y se mantienen presentes. (Quílez Esteve, 2010)

Este documental, se estrenó el 9 de marzo de 2007 en el 22º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en la sección de Memoria en Movimiento, al pasar un lustro de instaurar el 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y Justicia, en Argentina, establecido por Ley de la Nación N° 25.633, cuyo artículo 1º establece: “Institúyase el 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la

Justicia en conmemoración de quienes resultaron víctimas del proceso iniciado en esa fecha del año 1976” (Ministerio de Educación, SF).

Por supuesto que el estreno del documental al darse en un escenario conmemorativo, como señala Breschand (El documental. La otra cara del cine, 2007) posee la esencia viva de la memoria y en este caso la capacidad de hacer recordar un hecho social, puesto que lo que se ve en el filme es algo vivo y relaciona con el presente: cada uno de los aspectos de esas vidas cotidianas que se muestran a través de la técnica cinematográfica. En ese sentido, como señala el autor sobre el papel del documental como género es que es un ente vivo y así presenta a las Madres de Mayo como un ente fuerte y diligente.

En efecto, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata ha permitido generar una identidad en la conmemoración, puesto que desde la cuestión del arte cinematográfico “puede presentarse también como elemento discursivo en tanto que vehicula un determinado mensaje acerca de lo que el cine debe o puede ser” (Redondo Neira, 2015: 622); además permite que los espectadores, reconozcan el papel que tiene un documental en la denuncia y en la concientización de hechos que deben tener voz, como el caso del documental *Madres*.

Se desea subrayar que este movimiento social de las Madres de la Plaza de Mayo, en su conmemoración de treinta años de lucha, también cobró presencia en el Festival de Cine de San Sebastián con el documental argentino *Madres* «concebido como un “arma más” para ellas, “para cumplir con su objetivo de memoria, verdad y justicia” (EFE: 2007). De acuerdo con la agencia de noticias EFE, el director de la cinta, Eduardo Félix Walger ha señalado que “se conoce el pañuelo, se conoce parte de la lucha, pero no a las madres, a las personas.

⁴En el documental, cuatro de las entrevistadas (del total de los 17 testimonios) coincidieron en 1977, aun a pesar del momento dictatorial.

El cineasta realizó un trabajo de tres años de investigación de este hecho histórico, así como de la preproducción, producción y posproducción. En ese sentido, el material que fortaleció el trabajo del director provino de una gran cantidad de material fotográfico y filmico. Entre algunas instituciones que colaboraron fueron “el Archivo General de la Nación, el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires, la Televisión Española, así como algunos organismos europeos, reporteros gráficos, filmaciones privadas de las madres y archivo filmico documental inédito de los años setenta provisto por militantes, además del archivo fotográfico de las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora” (Argentina.gob.ar, 2022). En realidad, son 17 madres las que hablan y se logra transmitir esa intimidad. Son mujeres en carne viva, el afecto se transmite con mucha facilidad” (Echezarreta, 2007:00). Teniendo en cuenta los elementos descritos por parte del director, se fortalecen los recursos visuales en el documental, puesto que las madres son la representación de esos símbolos no sólo dramáticos, sino también ideológicos, que trascienden más allá de la imagen misma como expresa Martin (Martin, 2015) y son portadoras de un discurso social y/o testimonial.

Figura 2.

Nora Morales de Cortiñas, Madre de Plaza de Mayo Línea Fundadora, madre de Gustavo de Cortiñas, víctima de la dictadura argentina



(Mónica Hasenberg, 2015, Wikimedia Commons).

El trabajo, con la dirección de Eduardo Félix Walger, da a conocer los recuerdos de sus hijos, de la desaparición y la muerte, mediante la recuperación de filmaciones de los años 70 y testimonios actuales. Así posibilita conocer la intimidad de este grupo de amas de casa y cómo confluyen en una organización que hoy lucha por los derechos humanos. Entendiendo que incluye *testimonios para sí*, basado en que contiene los siguientes elementos: fuentes directas; presenta las voces que protagonizaron el hecho, y cuenta la experiencia que nadie más podría ofrecer. Para Randall (1992:23-47), esto brinda la oportunidad de hacer historia no sólo desde los grupos dominantes, sino desde multidimensiones.

EI ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

El documental *Madres* (min. 1) inicia con un plano general del mar y una disolvencia a una de las madres en el que paralelamente a la imagen hay un monólogo en el que se utiliza la comparación de la alegría y la tristeza en la imagen de los ojos de un niño, en el que «se vuelve hombre». La mujer enfatiza cómo de un momento a otro la realidad puede trastocar al ser humano.

En la escena descrita, el cine a través de los símbolos dramáticos como enfatiza Martin (2015: 112), permite que el espectador recurra a esas imágenes: el de esa madre, sentada en una mesa en un primer plano y en un segundo plano las fotografías de los jóvenes desaparecidos. Posteriormente hay un ruido de fondo que corresponde a rezos eclesiásticos que refuerzan las palabras, evocando a su hija desaparecida.

Estos elementos de igual manera metaforizan entre la yuxtaposición de la imagen-sonido esos aspectos del dolor, del recuerdo que no sólo en esa escena sino en las posteriores que cada madre manifiesta.

El inicio de *Madres* es un momento de impacto en los espectadores. En la conmemoración en 2022 del 45° aniversario del inicio del movimiento de las Madres de Mayo, el filme de Eduardo Walger vuelve a adquirir voz. El cine tiene memoria. De ahí que la crítica aluda:

la película emociona desde la introducción, sintetizando los ideales de los/las jóvenes militantes de los setenta en la carta de Ana Baravalle a su madre Mirta; homenajeando a las madres secuestradas en diciembre de 1977: **Azucena Villaflor de De Vincenti, María Ponce de Bianco y Esther Ballestrino de Careaga**, cuyos cuerpos fueron arrojados al mar, devueltos por las aguas de la costa bonaerense e identificados en 2005 a través de exámenes de ADN; y adelantando un compendio de imágenes que recrean el clima de utopía y de urgencias revolucionarias de aquella época (Argentina.gob.ar, 2022).

El director en el filme *Madres* a través de un movimiento de cámara de un escenario citadino, recurre a aquellos personajes que testimonian y miran a una Argentina moderna, en plano medio. Incluso se colocan insertos de información que señalan que a mediados de 1970 se implantó un terror y la búsqueda de presos políticos en donde se alude a 30,000 que desaparecieron. Dichos elementos corresponder a los procedimientos narrativos secundarios que matizan la información puesto que como señala Martin (2015: 196) proporciona una figuración dramática. En la secuencia inicial (min. 2), a través de un *tilt down* o inclinado hacia abajo se va contextualizando el escenario donde se encuentran las personas y familias de los desaparecidos, reunidas en la iglesia de Santa Cruz perteneciente al barrio de Buenos Aires, que tanto en los setenta como en el momento que se filmó

el documental, aún continúa en la memoria y en la denuncia por el crimen de Estado. Los movimientos de cámara cumplen la función de ubicar a las personas y los objetos en el tiempo, permitiendo que el espectador pueda adentrarse a cada uno de los aspectos que enfatizan cada palabra, cada frase, cada imagen que forma parte de fragmentos históricos para traerlo al presente en el que se está apreciando el documental. De igual manera define la relación espacial entre las madres y los objetos, lo cual le otorga una continuidad en la acción (Martin, 2015).

Desea subrayarse que la iglesia en el filme de Walger es uno de los escenarios dramáticos e ideológicos como símbolos según Martin (2015: 112) que se visualizan en pantalla (min. 3) y en el cual se matiza a partir de uno de los testimonios: el secuestro a las personas por parte de la Marina y que fueron llevados a la Escuela de Mecánica de la armada para ser torturadas, interrogadas y arrojadas al mar mientras estaban con vida, pero esa noche como llovió, el mar los devolvió a la costa y 27 años después, reunidos en la iglesia están conmemorando la identidad de los cuerpos, como testimonio de lo ocurrido. Lo que hace el cine en esta escena a través del fuera de campo (es decir lo que no se ve, pero que el espectador puede reconstruir a través de su imaginario) y de las elipsis (lo que no se coloca en la imagen, pero que al espectador le da una idea de lo que puede haber en el relato). Como lo indican Martin (2015) en el fuera de campo, existe la posibilidad de advertir diversas formas en las que el espectador puede recrear lo que se relata.

Cabe señalar que en cada diálogo que se escucha en el transcurso del documental, tiene esos aspectos realistas que Martin (2015: 193) indica: cada momento en que el cineasta logra conjugar una relación de esa presencia de los hechos a través de las voces femeninas ante los espectadores (min. 20).

El director está al tanto de lo que ha ocurrido y a partir de su estilo filmico le imprime una presencia a ese fenómeno que ha atestiguado uno de tantos escenarios de pérdidas humanas: “Como toda voz hablante, toda voz cinemática tiene un estilo o «grano» particular, que actúa como una firma o huella digital propia” (Nichols, 2013: 183).

Con respecto al recurso de la imagen del agua en el filme *Madres* (min.3), éste corresponde a la pérdida, a la devolución de los cuerpos y enseguida se puede considerar una metáfora filmica dramática según Martin (2015: 103), pues se enfatiza en este diálogo en una de las primeras secuencias de la película, la materialización de la esencia del cuerpo, de esos cuerpos que se siguen buscando: “si tuviera que emerger del fondo del mar, del fondo del río, para que nos creyeran”. En ese momento se recurre a un discurso para remarcar la lucha de las madres de mayo, ante una alocución que lanza una de las participantes en la iglesia de Santa Cruz en un plano general en primer plano y al fondo las imágenes de los jóvenes desaparecidos.

Luego el filme se desarrolla principalmente en la órbita privada de las madres, con espacios domésticos: la cocina (min. 40), la terraza o la sala de estar (min. 5); rodeadas de fotografías familiares y objetos personales de sus hijos, hijas y esposos (min. 8). Aquello permite dar una alusión directa que no pasa el tiempo, ellos siguen habitando esos lugares y que de igual manera son la parte de los símbolos del discurso filmico como profundiza Martin (2015: 107) aplicados en el documental. El realizador usa imágenes en primer plano para acentuar la intimidad y el montaje omite las preguntas del interlocutor.

Incluso desde la profundidad de campo como afirma Martin (2015), se pueden observar el escalonamiento de los objetos y de las madres en sus testimonios e incluso permite que la combinación de los planos le

proporcione un ritmo al filme. Estos aspectos corresponden a ese estilo del relato de los sucesos. Como señala Rabiger:

La producción de una película implica efectuar una serie de elecciones importantes: lo que se va a tomar, la forma en se van a efectuar las tomas y lo que se va a utilizar al final del proceso [...] Sean cuales sean sus intenciones, el propio medio documental juega un papel de la mayor importancia en el mensaje que transmite, ya que se están presentando ante la audiencia no sólo unos hechos desnudos, sino una representación artística de los mismos con la lógica, la dinámica y la vehemencia inherentes al propio arte (Rabiger, 2006: 14).

Dicho lo anterior el director enfatiza que el material que no se incluyó, se editará en un documental de seis horas, pues tiene la intención de ahondar en la infancia y juventud de las mujeres que siguen luchando (Montaño Garfías, 2007).

Las experiencias de cada madre, narradas con lenguaje llano, están intercaladas para contar el proceso secuencial y coherente entre 1976-1983; son personales (subjetivas) y presentan cómo “descubren” el activismo político y la ideología revolucionaria de sus desaparecidos. En los momentos en los que se reconstruye el espacio público imaginado de sus desaparecidos la narración se acompaña de documentos de los 70, el montaje de estos sugiere lo onírico para dar contexto y enmarcar la narración coherentemente, pero sin perder el sentido personal del testimonio. Además, el material de archivo no necesariamente refleja una visión extra-oficial.

De ahí que el director de igual manera, plantea lo relacionado con la imparcialidad: “no creo en ser objetivo porque siempre en la vida hay un punto de vista, un lugar desde donde miras, y más si esa mirada se hace a través de una cámara. No creo en la objetividad del documentalista, pero sí creo que se trata de ser ecuánime” (Montaño Garfías, 2007).

Por otra parte, el uso del *flashback* o ir al pasado en el tiempo, le da una posibilidad de narración creativa para mirar la cronología de los hechos como el director lo desea y que como afirma Martín (2015:249) se visualiza un “*presente-aquí* “de una conciencia (...) el pasado se vuelve presente y los otros lugares se vuelven aquí, conciencia.”

Otro de los elementos fundamentales en este documental es que se parte de una realidad histórica y ante estos hechos como enfatiza Rabiger:

adquiere gran parte de su significado partiendo de la perspectiva de la época y de la estructura interpretativa impuesta por los productores de la película [...] La relatividad y la comparación son, por tanto, el cuerpo y alma del lenguaje cinematográfico (Rabiger, 2006: 18).

En años recientes en que se volvió a exhibir *Madres* se hace hincapié en que “la fotografía como la posproducción de imagen y sonido sorprenden por su nivel de excelencia artística y riqueza de recursos técnicos, inusual para el género documental de la época. Mención aparte merece la seductora banda de sonido, que incluye las canciones “Más que un deseo” y “Rey de los divinos”, interpretadas por Las Pelotas” (Argentina.gob.ar, 2022). En ese sentido la música forma parte del plano sonoro, en la relación *imagen-sonido*, puesto que al ser un grupo argentino

que afianza aspectos culturales y de reconocimiento en un tipo de espectadores, además, puede acercar a otros a reconocer otras formas musicales. También permite que intervenga como un aspecto psicológico en la comprensión del relato, dando una función dramática (Martin, 2015). Cabe destacar que la música posee elementos que desde los efectos sociales en los medios, por ejemplo desde la teoría del aprendizaje social, señala que los individuos pueden aprender lo que visualizan en los medios y replicarlo (Lozano, 2007). En ese sentido, el filme *Madres* permite que podamos tener a través de la música un sentido crítico de lo que se escucha (la imagen), cómo se escucha (la forma en que el director lo plasma) y para qué se escucha (para generar crítica, para concientizar, etcétera).

Como mencionan en *La nación* (2007), la alternación entre pasado y presente en el que se relatan los acontecimientos es lo que hace que el documental adquiera un interés en el espectador: cada uno de los elementos que se evocan (los jóvenes desaparecidos, los escenarios en los que se encontraban, el momento histórico) puestos en cada una de las escenas acompañadas de elementos de archivo y quienes lo evocan: las madres mismas. De lo anterior, el documental de *Madres* también posee tres categorías desde lo que expresan Monterde y Mágic: “El cine puede ser mirado como una fuente, como parte de la documentación histórica del cine y como agente de la historia” (Monterde & Mágic, 1986: 32).

En el momento en que las madres se identifican entre sí e inician una lucha común, es decir, pasan del ámbito circunscrito a lo privado y doméstico, al espacio público en la Plaza de Mayo para reclamar públicamente sus demandas, el documental abandona la intimidad del diálogo y emplea documentos video-grabados de las madres en la Plaza de Mayo

(ante los medios de comunicación que estaba por el Mundial juvenil de Fútbol o ante la gendarmería que las disuade de sus caminatas en la plaza). Permite comprender el surgimiento de un grupo social tradicionalmente no político (las madres) ante una problemática común y evidencia la solidaridad entre ellas con la conciencia del problema del terrorismo de Estado que identificaron.

Al mismo tiempo, Martin (2015: 51-67, 118) enfatiza el papel de la iluminación, los movimientos de cámara, el papel del sonido los cuales son recursos filmicos que como expresa Aprea “validan la credibilidad de los testigos y la empatía ante lo que declaran: (...), las palabras de los testigos se enmarcan en series (visuales, sonoras, otros testimonios) que termina por sostener o destruir su credibilidad” (Aprea, 2017: 147). De ahí que para la Agencia de Noticias DERF algunas madres testimonian:

No es la historia oficial, pero esperamos que sobreviva como la verdadera historia, hecha por nosotras a través de los 30 años (Enriqueta Maroni). 'Nunca me hubiera imaginado que una historia tan triste, tan dolorosa, pudiera ser plasmada en un documental que realmente nos tiene conmovidas' (Aída Sarti). 'Me ha emocionado muchísimo ver que la película refleja la dignidad de nuestro dolor, la fortaleza de nuestra lucha' (...) ha sabido transmitir nuestra vida, nuestras lágrimas, recuerdos y esperanzas, sobre todo para que los que nos sigan completen esta lucha y algún día se sepa dónde están nuestros queridos desaparecidos' (Aurora Bellocchio). 'Cuando pienso lo que nos costaba en aquellos años que los medios publicaran, aunque sólo fuera un poquito de lo

que estaba pasando, y eso nos conformaba, me parece maravilloso que este señor haya sabido absorber nuestros recuerdos y volcarlos en esta película' (Delicia Mopardo). 'Fue capaz de ahondar en el dolor y convertirlo en belleza' (María Esther Biscayart Tello). (2007: 1).

Como añade Nichols, la cámara no deja de tener una presencia fundamental y que permite no olvidar, tener memoria. Existe un compromiso con los hechos: con la pérdida de las vidas, con la impotencia de esas madres: "Esto afirma una noción de compromiso o involucramiento con lo inmediato, íntimo y personal, cuando esto sucede" (Nichols, 2013: 204). Esos primeros planos, poseen características de la ley de la verisimilitud psicológica según Martin (2015: 199) en los que las madres denuncian, intiman e interpelan al espectador. Esto permite que podamos escuchar sus pensamientos, sus ideas. Cada momento en que ocurre un silencio y continúan testimoniando, le da un carácter de realismo. Incluso en cada toma en la que se percibe a cada una de las madres evocando lo que han vivido, va preparando al espectador para estar atento a cada uno de los relatos.

La historia es sólo de las víctimas, lo que corrige su representación en la historia oficial y en la participación en la opinión pública, aunque es claro que

las entrevistas cargan, como no podría ser de otro modo, con los sesgos propios de los entrevistados: las asimetrías de información correspondientes a sus respectivas posiciones y responsabilidades; las limitaciones de la memoria; y las inclinaciones a ofrecer versiones autocomplacientes y/o justificaciones inverosímiles de los hechos (Bonvecchi & Simison, 2017: 132).

Sin embargo, en el documental existe la posibilidad de que el espectador pueda utilizar su capacidad crítica de la realidad que se le representa (conozca o no a fondo los hechos, o que pueda relacionarlo con otros aspectos de su «propia» realidad) al visualizar esos escenarios en los que a través de las voces se pueden conocer los hechos de las pérdidas materializadas en las imágenes, en esos fragmentos que el cineasta o documentalista utiliza: "Triunfo de la voluntad demuestra el poder de la imagen para representar el mundo histórico, mientras participa en la construcción del mundo histórico mismo" (Nichols, 2013: 205). En ese sentido también como señala Hernández Reyes y Mendiola (1995) en la interpretación de cada momento en que se aprecia el filme, se va haciendo una interrelación con lo que sea, lo que al espectador le mueva en la apreciación de "su" realidad. Esto permite que este documental pueda ser parte de otros textos filmicos.

El papel de los documentales en la evocación de la memoria ha sido trascendental, puesto que apelan a las voces individuales y permite la reconstrucción de los hechos, aquello que se desentierra. Como señala Aprea con respecto a esas voces

a través de ellas se sigue el hilo de la narración y se articula una interpretación de la historia. Los otros componentes del documental como el material de archivo, los carteles y la musicalización se presentan como materiales complementarios que potencian la centralidad de la palabra de los testigos y ocupan un tiempo generalmente escaso dentro de los filmes (Aprea, 2017: 147).

En este sentido, el film presenta al colectivo de Madres y se abre a la esencia de la memoria, de la misma manera que otros productos culturales "han

sido de vital importancia para la configuración de un pretérito que considere también a quienes se quitó durante décadas la posibilidad de memoria” (Souto, 2014: 89) (Souto, 2014). De ahí que esto permita que el cine ofrezca la relación intertextual que enfatiza Stam (2014: 68) de lectura a la memoria de este hecho social con otros que los espectadores puedan reconocer. El documental *Madres* cuenta un lado de los hechos y trae al presente (al hoy) lo que sucedió en la dictadura y que no ha terminado:

instaura el conflicto real, el efecto en el tiempo de la llamada 'apropiación'. Los niños que hoy se recuperan en Argentina han dejado de ser niños, son adultos educados bajo otra ideología. No hay *happy end* como en el relato que propone Cañil porque ser separados de las familias biológicas produce un estallido en las filiaciones, una explosión que se expande más allá de las víctimas directas y afecta también a la sociedad (Souto, 2014: 19).

Este documental es una visión propia de nuestra época en la que se extiende el rechazo a la dictadura militar (para su filmación se había logrado la inconstitucionalidad de la Ley de Perdón) y las víctimas (Línea fundadora) obtuvieron reparaciones económicas. Presenta las voces reposadas de las madres que con su memoria construyen un discurso ideológico revolucionario del que se hicieron consientes al tiempo que sus hijos, hijas, padres, hermanos y hermanas desaparecieron. El grupo de mujeres con pañoleta blanca en la cabeza (símbolo de unidad y de identificación colectiva) y la memoria común formada alrededor de la plaza de Mayo en pláticas de «dos en dos» (para no ser subversivas) construyó su identidad y formó vínculos sociales.

La participación en la caminata, es decir, en esta práctica social les permitió “significar el mundo, sus procesos, entidades y relaciones” (Máspoli, 2013: 00). Sin embargo, no debe dejarse de lado que el documental es una construcción subjetiva. Como apuntala Rabiger, “la seductora idea de que la cámara siempre puede captarlo todo con objetividad comienza a desmoronarse en cuanto nos enfrentamos con unas cuantas consideraciones prácticas” (2006: 14). No puede dejarse de lado las condiciones a las que se enfrentan los realizadores al abordar temáticas de índole social y político que son un compromiso con la audiencia ante las implicaciones de censura que el filme pueda tener.

Algo de lo que ocurre en el documental *Madres* es la manera de interactuar entre el cineasta y las madres como apuntalaría Nichols: la cámara presencia los testimonios en donde se crea esa simbiosis de “les hablo de ellos a ustedes” (es decir los jóvenes desaparecidos) y las entrevistas: “para unir diferentes recuentos en una única historia. La voz del cineasta surge mientras teje de una manera distintiva las voces contribuyentes y el material utilizado para apoyar lo que dicen” (Nichols, 2013: 218).

Los testimonios presentados son mensajes políticos que acompaña la evolución de los acontecimientos y se resume en la exigencia de un juicio y castigo a los culpables genocidas como partes de un proyecto (la dictadura) de envergadura que operaba con prácticas de terrorismo de Estado, y en favor de regulaciones económicas que justificaban dicho orden. Así la narrativa de ese pasado es mostrar las relaciones de dominación mediante la violencia, en donde no se ejerció con justicia y trasciende al presente. De ahí que el cine sea un medio capaz de mantener la vigencia de hechos, que puedan generar conciencia y crítica de la realidad social, para dar voz a lo que aún debe resolverse.

Dar memoria para no olvidar. En el caso de *Madres*, un espectador puede reconocer en esa narrativa a través de las voces de esas madres como señala el director: “Hablan de sus hijos, de la desaparición, de la búsqueda, de los resultados de esa búsqueda, de lo que ellas han hecho en todo este tiempo. Las madres de Plaza de Mayo no existirían si no hubiera desaparecidos” (Montaño Garfias, 2007).

CONCLUSIONES

En resumen, haber presentado una revisión del movimiento de las madres de la Plaza de Mayo a través del análisis cinematográfico del filme *Madres* de Walger, el universo filmico representado a través de los distintos aspectos en el género del documental, permite comprender los elementos dramáticos que lo constituyen en un escenario en el que convergen las voces de las madres y los distintos fragmentos de archivos que le dan la forma de la memoria filmada y que forman parte sin duda, de un universo filmico latinoamericano.

El análisis cinematográfico se ha logrado ajustar a las necesidades de recuperar fragmentos importantes que dan voz a las Madres de Mayo y cada uno de sus relatos. Cabe señalar que este método logra integrar los elementos de análisis propuestos, lo cual puede dar pie para otras lecturas cinematográficas. El análisis cinematográfico no se agota, pues no existe un solo método (Aumont y Marie, 2009) y da las posibilidades de poder replantear otras miradas a un mismo texto filmico.

Como señala Rabiger y como pudo apreciarse en el filme *Madres* la dirección cinematográfica exige conocer el universo que se filma y todo el proceso que conlleva. Cada uno de los elementos en los que a través de una narración no-lineal logra que el espectador pueda entender ese *presente-pasado-pasado-presente* narrado a través de las voces femeni-

nas porque muestra a esas personas, a ellas como testigos que narran las injusticias, la impotencia de la incertidumbre de sus hijos muertos a partir de esos elementos en los que, a través del montaje, la inclusión de memoria de archivo el espectador puede conocer a *los otros*. Además, como indica Rabiger, existe un compromiso del cineasta con su público, con la elección de cada elemento visual del momento en que se ubica en la narración, es decir los hechos mismos relatados y los elementos persuasivos hacia una crítica sobre un hecho social. Cabe señalar que los testimonios de Walger acerca del trabajo que realizó que implicó una investigación exhaustiva, cumple con el hecho de que el cine documental posee el compromiso de ser un trabajo debidamente cuidado y que es considerado un documento educativo, puesto que el cine de *no ficción* permite eso, pues, como expresó Walger: “En el contexto de ese temor subyacente, el documental tiene otra responsabilidad, además de conservar el recuerdo de estas mujeres,’ no generar más miedo en el espectador’, pero sí moverlo a la reflexión, a que se cuestione sobre lo que pasó, señala el director y guionista” (Montaño Garfias, 2007).

De lo anterior enfatizar que el cine puede elevar el pensamiento en donde el escenario educativo adquiere un gran papel y un cine mucho más cerebral (Peña, 2010), es un aspecto fundamental que puede tener *Madres*. De igual manera para espectadores de nuevas generaciones, el cine que educa, puede generar habilidades cognitivas, valores y actitudes humanas (Chávez y Rodelo, 2017).

Esta investigación recupera la importancia que tiene un documental en el trasfondo testimonial y cinematográfico a través del lenguaje filmico que, a través de los recursos del cineasta para crear este

filme, recupera escenarios que no deben olvidarse: desde la memoria del archivo a través de los insertos y los testimonios. La pertinencia del cine documental es parte antagónica de la ficción que permite que el espectador se aproxime a hechos sociales de la realidad, de la historia y de la memoria, lo cual debe recuperarse en el análisis y en la reflexión, se conozca o no a fondo estos hechos.

En el momento que se exhibió el filme en 2008 Casa América en Barcelona, España el director de este recinto reprodujo las palabras del documental: “Todos los días desaparecían personas en Argentina; sin embargo, el dolor y la esperanza llevó a estas mujeres, a superar el miedo y a instalarse en una plaza que significa el centro del poder político y económico del país. Su vida se convirtió en búsqueda de sus hijos enfrentando desarmadas a un poder totalitario y brutal. Estas mujeres continúan peleando, recuperando las banderas de justicia social enarboladas por sus hijos y así preservando la identidad de los mismos reflejada en su grito cotidiano ‘30.000 detenidos desaparecidos, presentes, ahora y siempre’” (López, 2008).

Dichos sucesos recuperados con material histórico, al igual que *Madres* han formado parte de aquellos documentales de perspectiva social, como señala Nichols, que han ilustrado a las voces de quienes han hablado sobre esos escenarios y que recuperan la intertextualidad, pues se pueden realizar lecturas con otros textos filmicos. Este filme como cualquier otro evoca desde lo nacional o latinoamericano hechos históricos que van desde las dictaduras latinoamericanas, los sucesos de Tlatelolco de 1968 y los jóvenes de Ayotzinapa de 2016 como algunos ejemplos a mencionar. Incluso para cualquier movimiento social que esté planteando cambios estructurales en el seno de lo social, pero además en

otras implicaciones desde lo cultural, político o económico, etcétera. Esa es la parte significativa que se recupera en el análisis cuando se ha recurrido a la parte interpretativa. Lleva al analista a indagar más en el género documental.

Desde el punto de vista del análisis desde los instrumentos citacionales, se concluye que la presencia de los documentos periodísticos marca la importancia indispensable de este filme al recobrar la historia y mirar hacia atrás. Aunque son casi veinte años de la aparición del mismo, sigue vigente por lo que denuncia, por lo que interpela. El hecho de que el filme pueda ser parte de índole educativa, infiere en que las generaciones de hoy se acerquen a estos temas sociales y lo enfatiza Walger: “los chicos van a empezar a verla. Queremos que se difunda como un elemento de lucha por los derechos humanos”. (Montaño Garfías, 2007). Como se expresó anteriormente, el cine puede ser una herramienta educativa. Por ejemplo en algún momento el historiador Joan del Alcàzar (2012, p.653), utilizó en su clase de Historia de América Latina el uso del cine como recurso didáctico y de lo cual expresó: “(...) el film de ficción o el documental tienen una fuerza extraordinaria en la comprensión de las complejidades de los fenómenos o los procesos históricos (...). *Madres* tiene la posibilidad de utilizarse en este ámbito.

Gracias a los avances tecnológicos, los documentales han cobrado fuerza en las plataformas *mainstream* o diversos repositorios para tener acceso a ellos y donde existen diversos públicos que pueden acercarse a estas obras filmicas que adquieren una importancia en la crítica social y en la concientización. De ahí que se enfatice, como lo señala Rabiger “el interés creciente del público por el cine basado en hechos reales de

actualidad, que abarca desde los llamados programas de “infoentretenimiento”, mitad informativos, mitad de entretenimiento, pasando por las series de policías y los espectáculos populares que utilizan vídeos caseros, hasta llegar a las obras de los directores serios e independientes” (Rabiger, 2006: 32). En este sentido el documental *Madres* es parte de una memoria filmica que ha dado voz al cine latinoamericano.

Como señalan Domínguez-Delgado y López-Hernández (2017) los documentales contienen un valor desde informar, testimoniar e historizar, puesto que pueden ser fuentes de diversos temas para científicos sociales. En ese sentido, conlleva a plantear en lo que les sucedió a estas mujeres militantes: “Lamentablemente, algunas de ellas también fueron hechas “desaparecer”. Hay que recordar a Ana Ponce de Bianco, Esther Balestrino de Careaga, o Azucena Villafior, que fue la primera convocante del grupo de Madres de Plaza de Mayo, y cuya imagen con el pañuelo blanco en la cabeza recorrió el mundo entero. “Madres” muestra como el sufrimiento individual se convirtió en un grito colectivo”. (López, 2008)

En palabras del director: “Lo mejor de todo es que gracias a este documental, y a otros que rescatan lo ocurrido entre 1976 y 1983, los jóvenes están entrando en el debate y la reflexión. ‘Se acercan y preguntan por qué; aunque ellos no lo vivieron, sí viven las consecuencias. Escuchan hablar de un país que tenía riqueza natural, petróleo, gas, alimentos y dicen: ‘Lo que me dejaron ahora, ¿qué es?’” (Montaño Garfias, 2007). Este documental permite que cada uno de los momentos del filme, lleven a las nuevas generaciones a generar un aparato crítico de pensamiento, lo cual exige retos, sobre todo en lo educativo, como afirma Pérez (2012) en los procesos de enseñanza-aprendizaje, y en en las circunstancias para mirar y accionar.

Este análisis nos ha llevado plantear y reflexionar la imagen filmica en el análisis cinematográfico y a su vez a indagar en la complejidad de los aspectos polisémicos que pueda tener (Domínguez-Delgado y López-Hernández, 2017), sin embargo abre la puerta para acercarse a estudiar *Madres* quizá desde el análisis sociológico, histórico o de igual manera como un documental en la enseñanza del movimiento de las Madres de Mayo en el escenario político de terrorismo de Estado. De igual manera si el documental presenta la historia de vida de las madres, da la posibilidad de acercarse al proceso creativo y argumentativo del mismo para poder visualizarse como otro tipo de producto audiovisual y quizá en otros escenarios digitales.

RERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aprea, G. (2017). "Puras palabras. Sobre algunos de los usos de los testimonios en los documentales argentinos que evocan el pasado reciente" en *Revista Digital de Cinema Documentário*, 143-162. Recuperado de: <http://ojs.labcom-ufp.ubi.pt/index.php/doc> (Acceso en 2 de febrero de 2023).

Argentina, M. d. Argentina.gob.ar. Obtenido de Argentina.gob.ar Recuperado de: <https://www.argentina.gob.ar/educacion/efemerides/24-marzo-memoria> (Acceso en 16 de Julio de 2021).

Argentina, M. d. Argentina.gob.ar. Obtenido de Argentina.gob.ar Recuperado de: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/la-plataforma-contar-estrena-el-documental-madres> > (Acceso en 19 de abril de 2022).

Aumont, J. y Marie, M. (2009). *Análisis del film*. España: Paidós.

[Azconegui](#), M. Cecilia. "De madres de desaparecidos a Madres de Plaza de Mayo (1976-1983)" Publicado en Orietta Favaro y Graciela Iuorno (eds.), *El 'arcón' de la Historia Reciente en la Norpatagonia argentina: Articulaciones de poder, actores y espacios de conflicto*, 1983-2003, Buenos Aires, Biblos, 2012.

Bergan, R. (2011). *Cine...ismos. Para entender el cine*. España: Iqon Editions Limited.

Bonvecchi, A., y Simison, E. (2017). "Una dictadura sin centro: historia y ciencia política en la interpretación del Proceso de Reorganización Nacional" en *Revista SAAP. Publicación de Ciencia Política de la Sociedad Argentina de Análisis Político*, volumen 11. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387153373005> (Acceso en 02 de febrero de 2023)

Breschand, J. (2007). *El documental. La otra cara del cine*. España: Paidós.

Calvo de Castro, P., Alzate Giraldo, A., y Eusse Garcés, L. (2021). "Modos de representación de la mujer en los documentales sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia a través del análisis filmico" en *Comunicación y Género*, volumen 4, número 1. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CGEN/article/view/68567> (Acceso en 02 de febrero de 2023).

Canelo, P. (2001). "La legitimación del proceso de reorganización nacional y la construcción de la amenaza en el discurso militar. Argentina, 1976-1981" en *Sociohistórica*, número 9/10. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2941/pr.2941.pdf

Castellanos Cerda, V. (2020). "Enunciación e interculturalidad en el documental latinoamericano. Análisis de cinco películas exhibidas entre 1960 y 1979" en I. Cornejo, & M. Ruffer, *Horizontalidad: hacia una crítica de la metodología*. Buenos Aires: CLACSO.

Castells, M. (2012). *Comunicación y poder*. México DF: Grupo editorial siglo XXI.

Chávez. M., Rodelo, P. (2017) La enseñanza del cine en las universidades. *Razón y Palabra*, 21(98), julio-septiembre, 249-275, *Universidad de los Hemisferios*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199553113018> (Acceso en 21 de abril de 2024)

- Crenzel, Emilio. (2007). Dos prólogos para un mismo informe: El Nunca Más y la memoria de las desapariciones. *Prohistoria*, 11, 00. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042007000100003&lng=es&tlng=es. (Acceso en 18 de abril de 2024)
- Del Alcázar, J. (2012). Historia desde el cine [y con la literatura] para la educación. Estudios pedagógicos, volumen 93, número 235, 645-666, Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/rbeped/a/ybmh33HQ6VvYWdhf9qsNpwP/?format=pdf&lang=es>
- Domínguez-Delgado, R., López-Hernández, M.A. (2017) Una propuesta metodológica de análisis documental de contenido para películas de no ficción en filmotecas, en *Revista General de Información y Documentación*, número 27 (2), 527-550. Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/RGID.58216> (Acceso en 10 de abril de 2024)
- Echezarreta, J. (2007). “Las Madres de Plaza de Mayo exponen su lucha en el Festival de San Sebastián. Información” en *Prensa Ibérica Media*, 26 de septiembre. Recuperado de: <https://www.informacion.es/cultura/2007/09/26/madres-plaza-mayo-exponen-lucha-7603553.html> (Acceso en 2 de febrero de 2023).
- EFE. (2007), “Las Madres de Plaza de Mayo exponen su lucha en San Sebastián” en *La verdad*, 26 de septiembre. Recuperado de: <https://www.laverdad.es/murcia/20070926/cultura/madres-plaza-mayo-exponen-200709261753.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> (Acceso en 23 de mayo de 2023).
- Francescutti, P. (2019). “La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos” en *Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, volumen 42, número enero-abril. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6776347>
- Gatti, G., Cuéllar, A. C., Sosa, C., Marín, C. A. M., Feierstein, D., Anstett, É. & Vecchioli, V. (2017). Desapariciones: Usos locales, circulaciones globales. Universidad de los Andes.
- Gorini, U. (2017). *La rebelión de las madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Tomo 1 (1976-1983). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EduLP). Recuperado de: <https://madres.org/wp-content/uploads/2020/03/La-rebeli%C3%B3n-de-las-Madres-Tomo1.pdf> (Acceso en 02 de febrero de 2023).
- Hernández Reyes, M. A. & Mendiola, S. (2014). *Manual de apreciación cinematográfica*. Recuperado de: <https://cineaprecia.blogspot.com/> (Acceso en 19 de abril de 2024).
- Jurado, David (2019) “Madres, abuelas, hijos y herman@s en el cine transnacional sobre el terrorismo de Estado en Argentina: relatos, discursos y actores” en *Punto-cu-Norte*, enero-junio, N.8. 2019
- López, J. (2008). ‘Madres’ un documental para recordar el aniversario de golpe militar argentino. (2008, 31 de marzo). En *AmecoPress. Información para la igualdad*. Recuperado de: <https://amecopress.net/Madres-un-documental-para-recordar-el-aniversario-de-golpe-militar-argentino>

- Lozano, C. (2007). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. México: Pearson Education.
- Madres, una película sobre la dignidad y el compromiso. (2007, 25 de agosto). En *La Razón de Chivilco*. Recuperado de: <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2007/8/25/madres-pelcula-sobre-dignidad-compromiso-8709.html>
- Martin, M. (2015). *El lenguaje del cine*. España: Gedisa.
- Máspoli, E. (2013). La legitimización del "proceso de reorganización nacional" en el ámbito local: actores y estrategias discursivas en torno a la primera Exposición Internacional de la Producción, la Industria y el Comercio. Junín, 1977" en *Mundo Agrario*, volumen 14, número 27. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5948/pr.5948.pdf (Acceso en 02 de febrero de 2023).
- Ministerio de Educación, G. d. (SF). Ministerio de Educación, Argentina. Recuperado de: <https://www.argentina.gob.ar/educacion/efemerides/24-marzo-memoria> (Acceso en 02 de febrero de 2023).
- Montaño Garfias, E. (2007). *Madres*, esfuerzo para impedir que se pierda la memoria: Walger. *La Jornada*. Sección Espectáculos Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2007/09/25/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp> (Acceso en 19 de abril de 2024)
- Monterde, J., & Mágic, D. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. España: Laia.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM. Recuperado de: [//efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.libros.unam.mx/digital/v7/25.pdf](http://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.libros.unam.mx/digital/v7/25.pdf) (Acceso en 20 de mayo de 2023).
- Ortiz Cuchivague, K. (enero-diciembre de 2012). "Las madres de la Plaza de Mayo y su legado por la defensa de los derechos humanos" en *Trabajo Social*, número 14. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4384481> (Acceso en 02 de febrero de 2023).
- Peña, Z. (2010). Cine y educación: ¿Una relación entendida?, *Revista de Educación y Desarrollo*, (15), pp.77-85. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/324040781_Cine_y_educacion_una_relacion_entendida
- Peréz Murillo, M. D. (2013). "El cine latinoamericano entre dos temas, sus claves y temas" *Boletín Americanista*, año XIII, número 66. Recuperado de: <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/271821/359650> (Acceso en 19 de octubre de 2023).
- Pérez, G. (2012). *Educarse en la era digital*. Madrid: Morata.
- Quílez Esteve, L. (2010). La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación. [tesis de Doctorado, Universitat Rovira i Virgili. Repositorio institucional: <http://hdl.handle.net/20.500.11797/TDX378>
- Rabiger, M. (2006). *Dirección de documentales*. España: Instituto RTVE.

- Randall, M. (1992). “¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. año 18, número 36. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/4530621> (Acceso en 19 de octubre de 2023).
- Rebossio, A. (2011). “Un fiscal pide la indagatoria para altos cargos de Madres de Plaza de Mayo” en *El País*, 27 de Diciembre. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2011/12/27/actualidad/1325017178_988605.html
- Redondo Neira, F. (2015). “Festivales de cine y tendencias de futuro. Un estudio de caso” en *Opción*, volumen 31, número 1. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31043005034> (Acceso en 02 de febrero de 2023).
- Resolución 415 Documental Madres, dirigido por Eduardo Walger. Declaración de interés de esta Honorable Cámara. (2181-D-08) Recuperado de: https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dsecretaria/Periodo2008/BAT2008/bat_2008082018.htm
- S/A. (2007). “El testimonio de Madres llegó a los nervios de toda una sala en Hollywood” en *La Nación*, 10 de octubre. Recuperado de: <https://www.nacion.com/archivo/el-testimonio-de-madres-llego-a-los-nervios-de-toda-una-sala-en-hollywood/5F6VDBKUAF3P5DLC76QI5NOE/story/> (Acceso en: 03 de febrero de 2023).
- S/A. (2007). “Testimonios desde el dolor y la emoción” en *Página 12*, 03 de mayo. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/6227-2070-2007-05-03.html> (Acceso en: 03 de febrero de 2023).
- S/A. (2008). “Casa Amèrica Catalunya se suma a los actos de conmemoración del 32º aniversario del último golpe de Estado militar en Argentina con la proyección del documental “Madres”, de Eduardo F. Walger” en Casa Amèrica Catalunya, 27 de marzo. Recuperado de: <https://www.americat.barcelona/es/casa-america-catalunya-se-suma-a-los-actos-de-conmemoracion-del-32-aniversario-del-ultimo-golpe-de-estado-militar-en-argentina-con-la-proyeccion-del-documental-madres-de-eduardo-f-walger>
- Souto, L. (2014). “Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista: propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones de la ficción” en *Kamchatka*, número 3. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3582> (Acceso en: 2 de febrero de 2023).
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Vera Canelo, P. (2001). “La legitimación del proceso de reorganización nacional y la construcción de la amenaza en el discurso militar. Argentina, 1976” en *Sociohistórica*, número 9-10. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2941/pr.2941.pdf (02/02/2023) (Acceso en: 02 de febrero de 2023).
- Zavala, L. (2010). “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica” en *Revista Casa del Tiempo*, número 30. Recuperado de: https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf