

Director  
Fernando Checa Montúfar, PhD (c)

Dirección Técnica  
César Herrera

Publicaciones  
Raúl Salvador R.

Editor  
Pablo Escandón M.  
pescandon@ciespal.net

Diseño y diagramación  
Diego S. Acevedo A.

Suscripciones  
Isaias Sánchez  
isanchez@ciespal.net

#### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente  
Édgar Samaniego  
Universidad Central del Ecuador

Embajador Alejandro Suárez  
Delegado del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio  
e Integración

Dolores Santistevan de Baca  
Delegada del Ministerio de Educación

Héctor Chávez V.  
Delegado de la Universidad Estatal de Guayaquil

Antonio Aranibar  
Representante de la Organización de Estados Americanos

Patricia Ashton D.  
Representante de la Comisión Nacional de UNESCO para los  
países andinos

Vicente Ordóñez  
Presidente de la Unión Nacional de Periodistas

Freddy Moreno M.  
Representante de la Asociación Ecuatoriana de Radiodifusión

Wilfrido García  
Representante de la Federación Nacional de Periodistas

Fernando Checa Montúfar  
Director general del CIESPAL

Chasqui es una publicación del CIESPAL

Miembro de la Red Iberoamericana  
de Revistas de Comunicación y Cultura  
<http://www.felafacs.org/rederevistas>

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe en  
Ciencias Sociales y Humanidades  
<http://redalyc.uaemex.mx>

Impresión  
Editorial QUIPUS - CIESPAL

Todos los derechos reservados.  
Prohibida la reproducción total o parcial del contenido,  
sin autorización previa. Las colaboraciones y artículos  
firmados son responsabilidad exclusiva de sus autores  
y no expresan la opinión del CIESPAL.

Teléfonos: (593-2) 250-6148 252-4177  
Fax (593-2) 250-2487  
web: <http://www.ciespal.net>  
weblog: <http://chasquirevista.wordpress.com/>  
Apartado Postal 17-01-584  
Quito - Ecuador  
Registro M.I.T., S.PI.027  
ISSN 13901079



Modelos  
de televisión  
pública europea y  
latinoamericana  
Francisco  
Campos-Freire

Pág. 4



Argentina:  
Participación  
popular  
para cambiar  
los medios  
públicos  
Néstor Piccone

Pág. 12



Periodismo:  
la polémica  
especificidad  
latinoamericana  
Alejandro  
Querejeta Barceló

Pág. 34



La rendición de  
cuentas  
de los medios  
de comunicación  
Romel Jurado  
Vargas

Pág. 38



Desarrollo de la  
Comunicación  
Institucional en el  
Tercer Sector  
Erika Judith  
Barzola

Pág. 53



Cinéma  
Numérique  
Ambulant:  
Experiencia que  
reivindica la magia  
de la pantalla  
gigante  
Marcos Velásquez

Pág. 56



TIC TAG TIC TAC:  
Estratégias de  
mobilização social  
na internet  
Patrícia M. Pérsigo

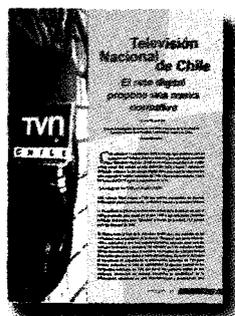
Pág. 74



Entrevista a  
Pascual Serrano  
José Villamarín  
Carrascal

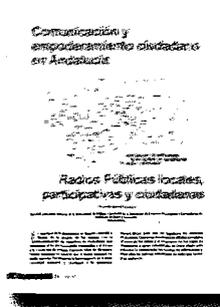
Pág. 79

# Tabla de contenidos



Televisión Nacional de Chile.  
El reto digital propone una nueva normativa  
Valerio Fuenzalida

Pág. 17



Comunicación y empoderamiento ciudadano en Andalucía. Radios Públicas locales, participativas y ciudadanas  
Manuel Chaparro Escudero

Pág. 24



Comunicación para América Latina: La propuesta de la Televisión Brasil Canal Integración  
Maximiliano Martín Vicente

Pág. 28



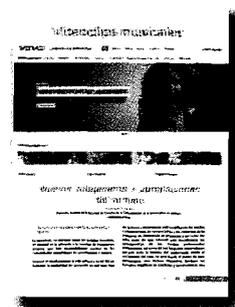
Desarrollo de contenidos para dispositivos móviles  
Guillermo Verbakel Claudio Pérez

Pág. 41



Imagen y elementos no verbales en informaciones políticas televisivas  
M. Reyes Domínguez Lázaro

Pág. 45



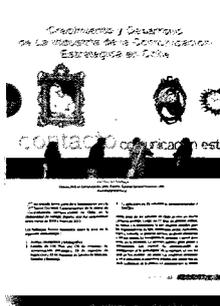
Videoclips musicales. Nuevos subgéneros y apropiaciones del formato  
Ana Sordoño Valdellós

Pág. 49



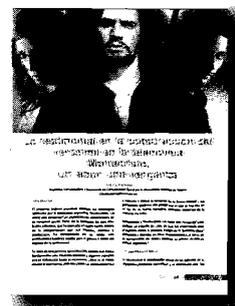
A construção da notícia no rádio contemporâneo: O papel do gatekeeper no jornalismo radiofônico em ambiente de convergência  
Debora Cristina Lopez

Pág. 59



Crecimiento y desarrollo de la industria de la comunicación estratégica en Chile  
Raúl Herrera Echenique

Pág. 63



Lo testimonial en la construcción de lo verosímil en la telenovela Montecristo. Un amor, una venganza  
María Clara Musante

Pág. 69

Actividades del CIESPAL.....	83
Bibliografía.....	86
Normas de publicación.....	90



# Lo testimonial en la construcción de lo verosímil en la telenovela *Montecristo. Un amor, una venganza*

María Clara Musante

Argentina, comunicadora y doctoranda en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario.  
cahiamusante@hotmail.com

## Introducción

El presente trabajo pretende abordar las estrategias utilizadas por la telenovela argentina *Montecristo. Un amor, una venganza* en el proceso de construcción de su verosímil *social*. Parte de la hipótesis de que esta ficción televisiva, que ha marcado un estilo nuevo dentro de la programación por sus historia, estética y producción, ha incorporado en su relato una problemática histórica inédita para el género a través del registro de lo testimonial.

Se trata de una primera aproximación teórica que busca fundamentar una intuición respecto a algunos aspectos pocos trabajados hasta el momento, como es el modo en que la telenovela, definida como un relato ahistórico

y volcado a contar el romance de la pareja central y sus peripecias, gestiona ese pasaje por el cual se inscribe en el eje de su trama narrativa distintos aspectos de la historia reciente.

Tomaremos a *Montecristo. Un amor una venganza* para realizar un estudio de caso, ya que fue presentada ante el público como la primera ficción de la "pantalla chica" dispuesta a abordar, en clave melodramática, el tema de la apropiación de bebés durante la última dictadura militar argentina.<sup>1</sup>

## Un género con historia

Si retomamos la clasificación social de los géneros en la Argentina podemos identificar a la telenovela con "los

textos contruidos alrededor de las vicisitudes ocurridas a lo largo de la constitución de una pareja que vive un amor pasional y que necesariamente culmina en un final feliz".<sup>2</sup> Tanto la centralidad de la historia de amor como la narración seriada son los rasgos considerados "invariantes" a lo largo del tiempo y que se desprenden de su pertenencia nunca negada al melodrama y su estrecho vínculo con la estructura del folletín. El título de la telenovela en cuestión sintetiza de algún modo la conjunción de estos elementos: *Montecristo. Un amor una venganza*.

En línea con la anterior, podríamos decir que la decisión de adaptar la novela de Alejandro Dumas a este formato no resulta llamativa y, por el contrario, refuerza los elementos más "tradicionales" de la telenovela en cuanto a su gusto por el exceso y la repetición - lejos de las ambigüedades - y el estímulo constante de las emociones del espectador en cada entrega. El melodrama plantea el enfrentamiento maniqueo entre buenos y malos como eje del conflicto que despliega las peripecias de los personajes clásicos - "el Traidor, el Justiciero, la Víctima, y el Bobo"<sup>3</sup>- y el triunfo público de la virtud por sobre la maldad como resolución definitiva de la historia por obra de la *casualidad*.

Desde una posición teórica propia de los años 60, Umberto Eco sitúa en la "solución inmediata y consolatoria de las contradicciones iniciales"<sup>4</sup> la clave para comprender el método de seducción puesto en juego por los productos masivos, a los que considera "máquinas saca-lágrimas" orientadas a conmover a un público ávido de fuertes emociones, educado durante años en su gusto por lo patético. Sin embargo, ese "superhombre de masas" que describe el autor, aquel que llevará adelante la titánica tarea de defender al más desvalido de las mezquindades de un mundo hostil, adquiere en *Montecristo...* aspectos interesantes a tener en cuenta.

Si tomamos la caracterización del personaje principal de *Los Misterios de París* de Sue, propuesta por Eco como paradigmática, vemos que sobresalen los rasgos típicos del héroe romántico como son su propensión a la venganza y su negación a respetar las leyes de los hombres al punto de inventar las propias para alcanzar sus metas. En la telenovela analizada, por el contrario, el héroe se ve constreñido, a pesar de sus deseos, a abandonar la idea de "justicia por mano propia" y a transitar por un largo y tedioso proceso judicial si quiere que sus enemigos paguen por sus delitos. La inclusión de este elemento en el desarrollo del melodrama obedece no tanto a razones de tipo moral, ni a una necesidad del propio relato para darle coherencia a la historia sino, más bien, a una exigencia que partiría de la problemática histórica representada. Es evidente que

sin esta salvedad sería intolerable asociar la búsqueda de venganza por parte del protagonista del folletín a la lucha llevada adelante por los organismos de Derechos Humanos en la Argentina en reclamo de justicia.

Además de la historia de amor y el final feliz, podemos agregar el secreto como otra de las propiedades "invariantes" que ostenta el género. Según la definición de Lucrecia Escudero Chauvel, la telenovela es "un particular dispositivo de enunciación de la ficción narrativa en el interior de la producción televisiva"<sup>5</sup> que tiene al secreto como su motor narrativo. Lo que se oculta en general es el origen o filiación de los protagonistas que activa los distintos programas de acción a través de la búsqueda por la recuperación de sus verdaderas identidades. El efecto deseado en ese juego de mentiras y confesiones, encubrimientos y revelaciones es la creación de suspenso e intriga con el fin de captar la atención del espectador. Sin embargo, es llamativo que de los distintos "secretos" que se mantienen sin develar en *Montecristo...* el que envuelve a los verdaderos padres de la heroína -Laura Ledesma<sup>6</sup>- adquiere una relevancia particular y remite a una problemática que trasciende el ámbito de lo privado. Es decir, en general el problema en las telenovelas se reduce a un conflicto al nivel de las relaciones interpersonales. Pero en esta ficción, el enigma sobre lo sucedido con los progenitores de Laura y la extrañada llegada a la casa de sus "tíos" -que se encadena con la búsqueda de una hija de desaparecidos de su hermana apropiada- convierten el "drama del reconocimiento"<sup>7</sup> en una cuestión social e histórica.

### Dos verosímiles en disputa

Como decíamos en el inicio, el tema específico de las telenovelas es la "felicidad de una pareja", elemento clave para su reconocimiento y disfrute por parte del público consumidor. Pero la incorporación de la problemática de la apropiación de menores en la dictadura amplía el campo de lo decible y provoca la tensión entre dos niveles de lo verosímil. Por un lado, el verosímil<sup>8</sup> como "máscara con que se disfraza las leyes del texto, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente"<sup>9</sup> y, por el otro, el verosímil en tanto conjunto de reglas y convenciones propio del género<sup>10</sup> al que nos referimos anteriormente.

En la tira *Montecristo...* se percibe esa tensión o conflicto desde un comienzo al ser reconocida como la telenovela "que se atrevió por primera vez con los horrores de la última dictadura argentina".<sup>11</sup> Esta cualidad que distingue la prensa del espectáculo y la cultura al poner el acento en su aspecto "innovador" desconoce importantes antecedentes que han cimentado una

determinada forma de contar y representar visualmente la represión en la Argentina.

De hecho, uno de los antecedentes más significativos para pensar la construcción del verosímil es la película de Héctor Olivera *La noche de los lápices*<sup>12</sup>, estrenada en 1986, porque tuvo una gran difusión en aquel entonces y aún goza de mucha actualidad. Basada en el testimonio de Pablo Díaz,<sup>13</sup> narra la experiencia de siete estudiantes secundarios en la ciudad de La Plata que, tras ser secuestrados por una “patota”, son conducidos a un centro clandestino de detención. Una de las “licencias”<sup>14</sup> más llamativa que se toma el director respecto de lo declarado por Díaz ante la justicia es en relación a la historia de amor que nace entre él y una de las adolescentes durante el cautiverio y que decide incorporar a la trama desde el inicio. Aquí es donde se hace más evidente el vínculo de “Montecristo...” con el filme de Olivera. No tanto en las referencias que ambos hacen a ese período histórico sino más bien en la elección de una misma clave dramática: el melodrama.

La historia de amor se convierte una vez más en el camino elegido para llegar al espectador, captar su atención y conmoverlo con los hechos más nefastos del pasado reciente. A principio de los 80 es comprensible que el cine se propusiera recrear con imágenes el horror vivido en los centros clandestinos de detención ya que era precisamente ese universo *concentracionario* lo que había permanecido oculto y negado. Al mismo tiempo, no es de extrañar que la telenovela en cuestión optara, en el año del trigésimo aniversario<sup>15</sup> del Golpe de Estado de 1976, por narrar la búsqueda de una hija de desaparecidos de su hermana apropiada ilegalmente por los represores. Como así también que el villano Alberto Lombardo, interpretado por Oscar Ferreyro, fuera un ex médico y partero de un centro clandestino – hoy investigado por la justicia – responsable de entregar a la niña a su mano derecha, un integrante de un “grupo de tarea” en la última dictadura militar.

### La legitimidad del testimonio

En relación a la pregunta que nos formulábamos en un principio, respecto a cómo se logró abordar un tema tan sensible para la sociedad argentina desde un género como la telenovela, podríamos decir que lo que legitima el retomar esta historia en clave melodramática es la participación concreta de una organización como Abuelas de Plaza de Mayo<sup>16</sup> en el proceso de construcción de ese relato. Para explicar esta afirmación es necesario regresar a la película *La noche de los lápices*, a la que tomamos como ejemplo paradigmático, y reflexionar sobre el modo en que construye su verosímil al presentarse a sí misma desde el inicio como una historia basada en “personajes y hechos reales”<sup>17</sup>. El

modo en que establece su “contrato de lectura”<sup>18</sup> con el espectador, a diferencia de otros tipos de filmes, acentúa la idea de que se trata de una representación verdadera del acontecimiento histórico.

En la película de Olivera, el actor indispensable para la puesta en práctica de esta estrategia es el testigo Pablo Díaz. El detallado testimonio brindado sobre su dolorosa experiencia, y certificado a través de su participación en la CONADEP y en el juicio a la Junta, ofrece la información necesaria para reconstruir lo sucedido con los jóvenes desaparecidos, sobre todo si asumimos que es “el único sobreviviente”. Es a partir de esta constatación que adquiere importancia el hecho de que Díaz haya colaborado en el armado y escritura del guión. Al igual que lo operado con la contribución realizada por las integrantes de Abuelas de Plaza de Mayo en *Montecristo...*, la declaración del testigo se vuelve fundamental para llenar de contenido esa “forma” que le otorga el melodrama. No tanto para evaluar cuánto de lo manifestado por el testigo se “refleja” en la trama ficcional o hasta qué punto permanece “fiel” a sus dichos, sino más bien por la cuota de verosimilitud o *realismo* que le aporta.

Podríamos decir que lo anterior encuentra su razón de ser en el aspecto particular de una “figura” que se impuso en el imaginario colectivo nacional y en la realidad cotidiana tras la feroz represión desatada en 1976: la figura del desaparecido. En este sentido, el género testimonial<sup>19</sup> se *reactiva* en Latinoamérica, en la década del 70, “de la experiencia colectiva de la violencia del estado contra los individuos”<sup>20</sup> y se erige como práctica de resistencia contra el olvido. Más allá de la dificultad que presenta la tarea de especificar las reglas que definen la narrativa testimonial, ya que una de sus características es subvertir las convenciones que la delimitan, se puede decir que en ella se evidencia la voluntad de los actores involucrados de impedir que una de las versiones de la historia sea silenciada, rescatando datos e informaciones que han sido borrados de la memoria oficial.

Uno de los elementos que caracteriza al género es, por supuesto, el testimonio, es decir, el relato constituido a partir del material aportado por el testigo que participó de los acontecimientos o los presencié. El *pacto fundacional* sobre el que se basa dicha narrativa presupone la veracidad o autenticidad de lo contado en tanto el narrador se compromete a no alterar o modificar los acontecimientos principales relatados por el testigo. A pesar de que a la telenovela *Montecristo...* tal vez no podemos inscribirla en sentido estricto dentro del género testimonial, en tanto se trata de una adaptación de una novela de Dumas, consideramos que al proponerse desde la ficción televisiva el abordaje de esta conflictiva etapa de la historia argentina y sus

consecuencias sociales no pudo evitar la necesidad de hacer intervenir esta figura del testigo, a través de la participación de Abuelas, y de utilizar los recursos propios de esta narrativa.

Es aquí donde se pone en juego la constante interacción entre realidad y ficción, entre discurso y narración, sobre la que se basa el género testimonial. En *Relato televisivo e imaginario social*, al analizar el vínculo que se entabla entre el *teleteatro* y la audiencia, Verón va a hablar de la labilidad característica de las telenovelas por la cual la historia contada “es vivida como espacio de proyección, a la vez ficcional y real, de la red significativa de la vida cotidiana”, es decir, aquello que provoca en el espectador que la realidad y la ficción se confundan o que, en términos del autor, la sociedad de consumo construya su “real”. Para explicar la idea, el autor recurre a un ejemplo sencillo: en la telenovela los actores no representan un personaje concreto más bien se

interpretan a ellos mismos, a su propia imagen de “galanes” o “heroínas” de la televisión. Sin embargo, hay una diferencia – que podríamos llamar de grado – en el “efecto de realidad” que provocan ambos géneros considerados y que se destaca en un hecho muy difundido por la prensa en relación a las derivaciones que tuvo la emisión de *Montecristo...* A raíz de la decisión de grabar la búsqueda del personaje de Victoria<sup>21</sup> de su hermano apropiado en la sede real de Abuelas de la ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de otorgarle mayor verosimilitud a la escena, un joven que dudaba de su identidad se reconoció en una foto de un joven desaparecido que fue exhibida en una de las escenas.<sup>22</sup> Esas imágenes en blanco negro “tipo carné” de los militantes desaparecidos que se han convertido en uno de los símbolos más ostensibles de la presencia de muchas “ausencias”, por su carácter icónico indicial, tienen el poder de establecer “nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable”<sup>23</sup>.

- 1 El Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, que instauró la dictadura militar en el país, tuvo como una de sus modalidades – además del secuestro, la tortura y el asesinato de militantes opositores – la apropiación de los hijos de los desaparecidos como “botín de guerra”.
- 2 APREA, Gustavo y SOTO, Marita, “Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy”, ponencia presentada en el IV Congreso de INTERCOM, Recife, Brasil, 1998, edición digital: [http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido\\_comisiones/TELENOVELA%20TELECOMEDIA%20Y%20ESTILO%20DE%20EPOCA.doc](http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido_comisiones/TELENOVELA%20TELECOMEDIA%20Y%20ESTILO%20DE%20EPOCA.doc) (vi: 9 de diciembre de 2009)
- 3 MARTÍN BARBERO, J., *De los medios a las mediciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pág. 128.
- 4 ECO, Umberto, “Eugene Sue: el socialismo y el consuelo”, en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995, pág. 55.
- 5 ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia, “El secreto como motor narrativo”, en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (Comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997, pág. 75.
- 6 Interpretada por la actriz Paola Krum.
- 7 Para Martín Barbero hablar de melodrama es hablar de un drama común que interpela a los latinoamericanos: “la lucha por hacerse reconocer”. MARTÍN BARBERO, Jesús: op. cit., pág. 244.
- 8 Algunos autores toman la definición de verosímil de Todorov pero lo van a llamar “verosímil social”.
- 9 TODOROV, Tzvetan, “Introducción”, en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pág. 14.
- 10 METZ, Christian, “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- 11 DIAZ, Esther, “La leyenda del vengador”, en Clarín, Buenos Aires, 30 de septiembre de 2006, edición digital: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/09/30/u-01280814.htm> (vi: 5 de febrero de 2010).
- 12 Otra de las películas emblemáticas de la época es *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo, ganadora al Oscar a la mejor película extranjera en 1986. Cuenta la historia de una profesora de Historia que descubre – con el regreso de la democracia – que los padres de su hija adoptiva son desaparecidos y que fue apropiada ilegalmente gracias a los contactos de su marido con los represores.
- 13 Pablo Díaz es uno de los sobrevivientes de la llamada *Noche de los lápices*, un operativo realizado entre el Ejército y la policía bonaerense, en septiembre de 1976, con el objetivo de secuestrar a un grupo de estudiantes secundarios de La Plata. El caso tomó notoriedad luego del testimonio dado por Díaz en la CONADEP y en el juicio a la Junta militar de 1985. La película se basó además en la investigación de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez publicada en un libro con el mismo nombre.

- 14 RAGGIO, Sandra, “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”, en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Compiladoras), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires, 2009, pág. 55.
- 15 En 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró inconstitucionales las leyes de punto final y de obediencia debida sancionadas en el gobierno de Raúl Alfonsín. Dos años después lo hizo con los indultos concedidos por Menem. Llamadas las “leyes de la impunidad”, estas disposiciones permitieron que ex represores recuperaran su libertad o fueran eximidos de cumplir una condena por sus crímenes.
- 16 Es una organización no gubernamental que tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias los niños secuestrados-desaparecidos por la última dictadura militar, crear las condiciones para prevenir los crímenes de lesa humanidad y obtener el castigo correspondiente para todos los responsables del genocidio.
- 17 Al principio del filme dirigido por Olivera, sobre una placa negra, una leyenda aclara: “Esta película está basada en personajes y hechos reales. Por razones argumentales se han introducido algunos cambios que no alteran el espíritu de veracidad de lo acontecido”. En RAGGIO, Sandra, op. cit., pág. 59.
- 18 Según Verón: “La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos *el contrato de lectura*. (...) En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato”. VERÓN, Eliseo, “El análisis del Contrato de Lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los medios”, en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París, 1985.
- 19 Como representantes del género en literatura podemos nombrar a título de ejemplo *Recuerdos de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, *Ezeiza* (1985) de Horacio Verbitsky, *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez y *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978* (1997) Martín Caparrós y Eduardo Anguita. En cine: *Cazadores de utopías* (1995) de David Blaustein, *Montoneros, una historia* (1995) de Andrés Di Tella, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis y *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano.
- 20 NOFAL, Rossana, *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*, Tucumán: Instituto Inter-

disciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, pág. 58.

- 21 Interpretada por Viviana Saccone, Victoria es una hija de desaparecidos que busca a su hermano apropiado por los represores luego de que su madre diera a luz en un centro clandestino de detención.
- 22 "Las Abuelas recuperaron al nieto número 85", Clarín, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2006, edición digital:

<http://www.clarin.com/diario/2006/09/22/elpais/p-01002.htm> (vi: 11 de febrero de 2010).

- 23 DA SILVA CATELA, Ludmila, "Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina", en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Compiladoras), op. cit., pág. 339.

## Bibliografía:

Aprea, Gustavo y SOTO, Marita, "Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy", ponencia presentada en el IV Congreso de INTERCOM, Recife, Brasil, 1998, edición digital: [http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido\\_comisiones:TELENOVELA%20TELECOMEDIA%20Y%20ESTILO%20DE%20EPOCA.doc](http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido_comisiones:TELENOVELA%20TELECOMEDIA%20Y%20ESTILO%20DE%20EPOCA.doc) (vi: 9 de diciembre de 2009).

Da Silva Catela, Ludmila, "Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina", en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Compiladoras), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

Díaz, Esther, "La leyenda del vengador", en Clarín, Buenos Aires, 30 de septiembre de 2006, edición digital: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/09/30/u-01280814.htm> (vi: 5 de febrero de 2010).

Eco, Umberto, "Eugene Sue: el socialismo y el consuelo", en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995.

Escudero Chauvel, Lucrecia, "El secreto como motor narrativo", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (Comps.), *Teleno-*

*vela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997.

Martín-Barbero, J., *De los medios a las mediciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Metz, Christian, "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Nofal, Rossana, *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*, Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

Raggio, Sandra, "La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico", en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Compiladoras), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

Todorov, Tzvetan, "Introducción", en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Verón, Eliseo, "El análisis del Contrato de Lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media", en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París, 1985.

