



**MAESTRIA EN CIENCIAS SOCIALES 2013-2023**

**Acreditación de la CONEAU (46/20)**

Tesis para Obtener el grado de  
Magister en Ciencias Sociales

Políticas de memoria y producciones audiovisuales: las series televisivas de  
*Canal Encuentro* dedicadas a la última dictadura militar argentina (2005-2015)

Malena Corte

Directora: Claudia Viviana Feld

Buenos Aires  
Diciembre 2023



- k. Descripción física del trabajo de Tesis (cantidad total de páginas, imágenes, planos, videos, archivos digitales, etc.): **Este archivo contiene 279 páginas totales (incluidas 25 imágenes en la Tesis y 17 imágenes en los Anexos)**
- l. Alcance geográfico y/o temporal de la Tesis: **Argentina, 2005-2015**
- m. Temas tratados en la Tesis (palabras claves): **Canal Encuentro – Políticas de memoria – Última dictadura militar - Televisión**
- n. Resumen en español (hasta 1000 caracteres):

**Esta tesis se inserta en el campo de los estudios de memoria social y tiene como objetivo analizar cómo se inscribió *Canal Encuentro* en los procesos memoriales vinculados a la última dictadura militar argentina en sus primeros diez años de historia (2005-2015). Analizamos las principales características de *Encuentro* atendiendo a su identidad educativa y a los sentidos generados por su ubicación en la ex - ESMA. Observamos que el canal se caracterizó por tener una estrategia de producción muy particular que consistió en delegar en otros actores la realización de las series televisivas, aunque sin desligarse del proceso creativo de las mismas. La tesis describe de qué forma *Encuentro*, en tanto actor estatal que reunía y articulaba otros actores de la sociedad civil realizó sus audiovisuales sobre el pasado reciente dictatorial mayoritariamente en vinculación con organismos de derechos humanos y con familiares de víctimas de la última dictadura militar. Esta importante centralidad de los familiares en el *detrás* de escena de las series televisivas proponemos se conjuga con un gran protagonismo de estos actores *en* escena. A lo largo de la investigación exploramos la hipótesis que plantea que *Encuentro* se erigió como un emprendedor de memoria sobre la última dictadura militar.**

- o. Resumen en portugués (hasta 1000 caracteres):

**Esta tese insere-se no campo dos estudos de memória social e tem como objetivo analisar como o *Canal Encuentro* se inseriu nos processos memoriais ligados à última ditadura militar argentina nos primeiros dez anos da sua história (2005-2015). Analisamos as principais características do *Encuentro* em termos da sua identidade educacional e os significados gerados por sua localização na antiga ESMA. Observamos que o canal caracterizou-se por uma estratégia de produção muito particular, baseado em delegar a produção das séries televisivas a diferentes atores, embora sem se dissociar do processo criativo das séries. A tese descreve como o *Encuentro*, enquanto ator estatal que reuniu e articulou outros atores da sociedade civil, produziu seus audiovisuais sobre o passado ditatorial recente, sobretudo em conjunto com organizações de direitos humanos e familiares das vítimas da última ditadura militar. Essa importante centralidade dos familiares nos bastidores da série televisiva que propõe é combinadas com um grande protagonismo desses atores**

em cenas. Ao longo da pesquisa, exploramos a hipótese de que o *Encuentro* surgiu como um empreendedor da memória sobre a última ditadura militar.

p. Resumen en inglés (hasta 1000 caracteres):

This thesis is inserted in the field of social memory studies and aims to analyze how *Canal Encuentro* was integrated in the memorial processes related to the last Argentine military dictatorship in its first ten years of history (2005-2015). We analyze the main characteristics of *Encuentro* in terms of its educational identity and the significance derived from its location in the ex- ESMA. We observed that the channel was characterized by having a very particular production strategy that consisted in delegating the production of television series to other actors, although without dissociating itself from the creative process of the series. The thesis describes how *Encuentro*, as a state actor that gathered and articulated other actors of the civil society, produced its audiovisuals on the recent dictatorial past, primarily in collaboration with human rights organizations and relatives of the victims of the last military dictatorship. We propose that the importance of the relatives *behind-the-scenes* of the television series is intertwined with the great protagonism of these same actors *in the scene*. Throughout the research, we explored the hypothesis that *Encuentro* was set up as an *entrepreneur* of memory regarding the last military dictatorship.

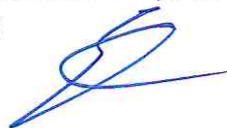
q. Aprobado por (Apellidos y Nombres del Jurado):

FERNANDO RAMIREZ LORENZ, MARIA GUILLERMINA FRESSOLI,  
ENRIQUE SALVADOR ANDRIOTTI RONANIN.

Firma y aclaración de la firma del Presidente del Jurado:

ENRIQUE SALVADOR ANDRIOTTI RONANIN

Firma del autor de la tesis:



MALENA CORTE



## RESUMEN

La presente tesis se inserta en el campo de los estudios de memoria social y tiene como objetivo analizar cómo se inscribió *Canal Encuentro* en los procesos memoriales vinculados a la última dictadura militar argentina (1976-1983) en sus primeros diez años de historia (2005-2015). La estrategia metodológica se desarrolló a partir de un diseño de tipo cualitativo que implicó el análisis de fuentes secundarias y primarias e incluyó la construcción y análisis de un corpus significativo de producciones audiovisuales sobre el pasado reciente dictatorial realizadas por la señal televisiva.

En esta investigación analizamos la historia, el desarrollo y las principales características de *Encuentro* atendiendo a su identidad educativa y a las implicancias y sentidos generados por su ubicación en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex – ESMA). Específicamente, observamos que el canal se caracterizó por tener una estrategia de producción muy particular que fundamentalmente consistió en delegar en otros actores la realización de las series televisivas, aunque sin desligarse del proceso creativo de las mismas. La tesis describe de qué forma *Encuentro*, en tanto actor estatal que reunía y articulaba otros actores de la sociedad civil realizó sus producciones audiovisuales sobre el pasado reciente dictatorial mayoritariamente en vinculación con organismos de derechos humanos y con familiares de víctimas de la última dictadura militar. Esta importante centralidad de los familiares en el *detrás* de escena de las series televisivas proponemos se conjuga con un gran protagonismo de estos actores *en* escena. A lo largo de la investigación exploramos la hipótesis que plantea que *Canal Encuentro* se erigió como un emprendedor de memoria sobre la última dictadura militar. Proponemos que no se trató de una memoria monolítica ni verticalista sino de una construcción compleja que se elaboró en diálogo con otros actores sociales.

**Palabras clave:** *Canal Encuentro* – Políticas de memoria – Última dictadura militar - Televisión

## ABSTRACT

This thesis is inserted in the field of social memory studies and aims to analyze how *Canal Encuentro* was integrated in the memorial processes related to the last Argentine military dictatorship (1976-1983) in its first ten years of history (2005-2015). The methodological approach employed a qualitative design encompassing the analysis of both secondary and

primary sources and included the construction and analysis of a significant corpus of audiovisual productions on the recent dictatorial past made by the television channel.

In this research, we analyzed the history, development and main characteristics of *Encuentro* in terms of its educational identity and the implications and meanings generated by its location in the Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex - ESMA). Specifically, we observed that the channel was characterized by having a very particular production strategy that consisted of delegating the production of television series to other actors, although without dissociating itself from the creative process of the series. The thesis describes how *Encuentro*, as a state actor that gathered and articulated other actors of the civil society, carried out its audiovisual productions on the recent dictatorial past mostly in connection with human rights organizations and relatives of the victims of the last military dictatorship. We propose that the importance of the relatives *behind-the-scenes* of the television series is intertwined with the great protagonism of these same actors *in the scene*.

Throughout the research we explore the hypothesis that *Canal Encuentro* emerged as an entrepreneur of memory about the last military dictatorship. Our proposal suggests that this memory was not monolithic or vertically imposed; instead, it was a multifaceted construction involving the dialogue between various social actors.

**Keywords:** *Canal Encuentro* – Policies of memory - Last military dictatorship - Television

# ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	9
<b>Lista de imágenes</b> .....	11
<b>Introducción</b> .....	12
I. <i>Canal Encuentro</i> y la memoria de la última dictadura militar: la construcción del problema de investigación .....	12
II. <i>En y detrás</i> de escena: hacia un análisis de los materiales audiovisuales y sus tramas de producción .....	15
III. Memoria, imagen y representación: apuntes para su comprensión .....	17
IV. Más de veinte años de producción audiovisual sobre la última dictadura militar (1984-2005): un breve recorrido por el cine y la televisión antes de la llegada de <i>Canal Encuentro</i> .....	21
V. <i>Canal Encuentro</i> como problema de investigación: un campo en construcción .....	27
VI. Políticas de memoria durante los gobiernos kirchneristas .....	29
VII. Presentación del corpus de investigación.....	35
VIII. Estructura de la tesis y contenidos generales de los capítulos .....	39
<b>Capítulo I. <i>Canal Encuentro</i>: proyecto, emergencia y desarrollo. Coordenadas analíticas y contextuales para comprender una década de historia (2005-2015)</b> .....	42
I. Primeros pasos: de la idea a la pantalla .....	42
II. El financiamiento del canal, entre fortalezas y debilidades .....	54
III. Producir “a lo <i>Encuentro</i> ” .....	59
IV. <i>Encuentro</i> en tanto canal educativo .....	72
V. <i>Encuentro</i> en la ex – ESMA: la legitimación de una voz sobre el pasado reciente .....	83
<b>Capítulo II. los familiares de las víctimas en las series de <i>Encuentro</i> sobre la última dictadura militar: el detrás de escena</b> .....	93
I. Organismos de derechos humanos, familiares y Estado: un juego de doble legitimación .....	93
II. Organismos de derechos humanos, familiares y <i>Encuentro</i> : la realización en conjunto de series televisivas .....	97
III. La “clave familiar” en el detrás de escena .....	102
IV. Más allá de lo familiar: directores y productores por fuera del movimiento de derechos humanos .....	122
V. La doble legitimación detrás de escena .....	130

<b>Capítulo III. Los familiares de las víctimas en las series de <i>Encuentro</i> sobre la última dictadura militar en escena</b> .....	133
I. El testimonio como protagonista: la palabra privilegiada de los familiares .....	133
II. Las características del testimonio de los familiares en la series de <i>Encuentro</i> .....	139
III. Otras voces en escena: la palabra de los sobrevivientes .....	162
IV. Los familiares como víctimas .....	171
<b>Conclusiones</b> .....	181
<b>Bibliografía</b> .....	189
<b>Anexos</b> .....	237

## AGRADECIMIENTOS

La realización de la presente tesis no hubiera sido posible sin el apoyo del Estado nacional a través del otorgamiento de una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Mi formación de grado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires también fue posible gracias a la existencia de un Estado comprometido con la educación pública y gratuita.

Esta investigación no hubiera podido desarrollarse sin el acompañamiento de otros con los que pude reflexionar, intercambiar y nutrirme en este camino. Primeramente, quiero agradecer a mi directora de tesis y de beca, Claudia Feld, por la confianza y el compromiso a lo largo de estos años. Sus numerosas lecturas, atentas devoluciones y enseñanzas fueron centrales para la concreción de mi trabajo. También a ella gracias por abrirme las puertas del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS/CONICET-IDES), sede de mi beca, donde pude conocer a importantes referentes del campo académico, pero sobre todo a grandes personas. Gracias a sus sucesivas directoras, Valentina Salvi y Soledad Catoggio, por el apoyo y a los becarios que formaron o forman parte del Núcleo por el acompañamiento y los intercambios, especialmente a Florencia Larralde Armas, María Luisa Diz, Adriana D’Ottavio, Guillermina Fressoli, Gabriel Margiotta y Agustina Cinto. Mención aparte para Joaquín Sticotti y Julieta Lampasona a quienes les agradezco nuestros encuentros que no sólo ayudaron a enriquecer mi mirada, sino que también fueron una gran contención.

Gracias también a todos los integrantes del grupo de trabajo “Lugares, marcas y territorios de la memoria” (IDES) y a sus coordinadoras Luciana Messina y Julieta Lampasona por permitirme formar parte de un equipo tan comprometido y trabajador. Las valiosas lecturas y devoluciones de todos ellos me ayudaron en el recorrido de esta investigación.

Agradezco a mis compañeros becarios del CIS/CONICET-IDES por sus comentarios enriquecedores y por agregar alegría a la tarea académica que puede volverse muchas veces solitaria; especialmente a Mercedes Rojas Machado, Federico Rodrigo, Sebastián Benítez, Luana Ferroni, Vanesa Lerner, Jazmín Ohanian, Shirley Said, Débora Kantor, Florencia Blanco Esmoris, Gabriela Roizen y Martín Oliva.

Gracias a los profesores de la Maestría en Ciencias Sociales (UNGS-IDES) que me guiaron en los comienzos del proyecto cuando sólo era una idea borrador y me ayudaron a darle forma. También a sus autoridades y personal por crear un ambiente fructífero y respetuoso de estudio e investigación. Entre ellos quiero mencionar a Andrés Freijomil y a Sergio Visacovsky por la calidez y el profesionalismo. Gracias a mis compañeras Noelia Noya, Clara Sarsale y Josefina

Mallades con quienes cursamos largas horas y no sólo me ayudaron con sus observaciones y sugerencias a mi trabajo, sino que me regalaron su entrañable amistad.

Quiero agradecer también a Ana Natulucci por introducirme al mundo de la investigación académica en el Grupo de Estudios sobre Protesta Social y Acción Colectiva que dirigía Federico Schuster en el Instituto de Investigaciones Gino Germani donde comencé a formarme siendo estudiante de Sociología. Gracias a Ana por su enorme generosidad y valiosas enseñanzas sobre el trabajo académico. También gracias a Federico, que lamentablemente no podrá leer estas líneas, por invitarme a participar de su proyecto de investigación “La creación de conceptos y teorías en ciencias sociales. Un análisis crítico a la luz de la crisis mundial del capitalismo y las transformaciones recientes en América Latina” en el Centro Cultural de la Cooperación y así poder tener el honor de aprender de un gran maestro cuestiones fundamentales del quehacer científico.

Este trabajo tampoco hubiera sido posible sin el tiempo que me brindaron todas las personas a las que entrevisté. Especialmente, gracias a los trabajadores del Ministerio de Educación y de *Canal Encuentro* por las entrevistas que me concedieron que fueron una pieza clave en mi investigación.

Finalmente quiero agradecer a mis afectos. A mis amigas por acompañarme en los momentos en que este camino se puso difícil. A Sandra por transmitirme pasión y entusiasmo por la tarea de investigación y por las horas de cafés compartidas conversando sobre mi tesis. A mis papás por el apoyo incondicional: a Marcela gracias por ser siempre amoroso sostén y a Javier por regalarme el amor a la música que me acompañó en la escritura de estas páginas. A Leandro por su amor y por confiar en mí y en mis ideas. Su atenta devolución al último borrador de esta tesis fue el estímulo que necesitaba para concluir esta etapa. A Francisca por darme fuerzas y encantarme cada día con su magia.

## LISTA DE IMÁGENES

**Imágenes 1 y 2.** Acto de inauguración de la sede de *Encuentro* en ex – ESMA en 2011. Audiovisual realizado por *Encuentro* para conmemorar los ocho años del canal (2015).

**Imágenes 3 y 4.** *Canal Encuentro*. Tomadas por la autora. 11 de diciembre de 2014.

**Imágenes 5, 6 y 7.** “Madres de Plaza de Mayo. La historia”.

**Imagen 8.** “Retrato de un genocidio”, capítulo uno.

**Imagen 9.** “Historia de la represión en Córdoba”, capítulo tres.

**Imagen 10.** “Padres de la Plaza”, capítulo uno.

**Imagen 11.** “El caso Melincué”, capítulo uno.

**Imagen 12.** “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, capítulo ocho.

**Imagen 13.** “El futuro es nuestro”, capítulo dos.

**Imagen 14.** “H.I.J.O.S. de una misma historia”, capítulo cuatro.

**Imagen 15.** “Madres de Plaza de Mayo. La historia”, capítulo uno.

**Imagen 16.** “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza”, capítulo seis.

**Imagen 17.** “El camino de la justicia”, capítulo uno.

**Imagen 18.** “La conspiración permanente”, capítulo seis.

**Imágenes 19.** “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, capítulo cuatro.

**Imagen 20.** “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, capítulo siete.

**Imagen 21.** “H.I.J.O.S. de una misma historia”, capítulo dos.

**Imagen 22.** “H.I.J.O.S. de una misma historia”, capítulo tres.

**Imágenes 23, 24 y 25.** “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”.

# INTRODUCCIÓN

## **I. Canal Encuentro y la memoria de la última dictadura militar: la construcción del problema de investigación**

La presente investigación se inserta en el campo de los estudios de memoria social y busca analizar la construcción y vehiculización de memoria sobre la última dictadura militar<sup>1</sup> (1976-1983) llevada a cabo por *Canal Encuentro* en el período 2005-2015<sup>2</sup>.

A partir del año 2003 con la asunción del gobierno de Néstor Kirchner, se inauguró un nuevo momento político en el cual el presidente situó al Estado como la entidad capaz de reconstruir el proyecto nacional (Pérez y Natalucci, 2012). Su discurso estuvo centrado “en restituir un lazo representativo y la promesa de un proyecto de inclusión social, lo que ubicó al Estado como mito redentor (Muñoz y Retamozo, 2008), pero también como agente de coordinación e intervención” (Retamozo y Di Bastiano, 2018:126). Kirchner, según explica Aboy Carlés (2005), intentó realizar una ruptura en dos tiempos: una de corto plazo que contraponía como adversario político al menemismo y las consecuencias sociales del proceso de reformas neoliberales de los noventa<sup>3</sup> y, otra de largo plazo respecto a la última dictadura militar. Entre esta última y la instauración del régimen neoliberal de los noventa se estableció “una continuidad y una identidad política, económica, ideológica y simbólica” (Montero, 2012:82). La gestión de Kirchner ha sido enmarcada en el ciclo de gobiernos de la región que han tenido una voluntad reformista (Bohoslavsky y Broquetas, 2019). Estos gobiernos, pese a sus diferencias, coincidieron en el fortalecimiento de los mercados internos, apelando en muchos casos a procesos de renacionalización y a políticas de redistribución del ingreso a través del gasto público (Schorr y Fernández, 2018) y en haber concretado avances en la adquisición de

---

<sup>1</sup> La utilización de esta denominación no desconoce las múltiples formas en las cuales también se suele caracterizar a ese período de la historia argentina. “Terrorismo de Estado”, “genocidio”, “última dictadura militar”, “dictadura cívico-militar”, “dictadura cívico-militar-clerical”, entre otras, son modalidades que no están exentas de discusiones y controversias, tanto en el espacio público como en el mundo académico. Lejos de intentar zanjar dichos debates, pero atendiendo al mismo tiempo a su existencia, utilizaremos en esta tesis la categoría “última dictadura militar” dado que consideramos nos permite precisar tanto la dimensión temporal como la especificidad del accionar militar del período de referencia. Para profundizar sobre esto, véase Izaguirre (1994, 2009); Marín (1996); Duhalde (1999); Crenzel (2008b); Pittaluga (2010); Feierstein (2011); Vezzetti (2012, 2014); Verbitsky y Bohoslavsky (2013); Montero (2016) y Franco (2018), entre otros.

<sup>2</sup> Si bien habrá menciones a acontecimientos anteriores a modo de antecedente y precisaremos algunas cuestiones del canal de los años posteriores, nuestra investigación y análisis se centra en el período 2005-2015. Los comienzos del armado del proyecto de esta tesis fueron en el año 2013 en el marco de la Maestría en Ciencias Sociales (UNGS-IDES). A partir del año 2015 y hasta el 2020 gracias a una beca doctoral de CONICET desarrollamos las tareas de investigación necesarias para su concreción. El proceso de su escritura se extendió hasta diciembre de 2023 y concluyó días antes de la apertura de una nueva etapa política en el país.

<sup>3</sup> Recordemos que hacia fines de 2001 se produjo en el país una profunda crisis institucional y socio-económica que visibilizó las graves consecuencias que el modelo neoliberal había generado en la sociedad. Véase Castellani y Schorr (2003), Rapoport (2007) y Pucciarelli y Castellani (2014), entre otros.

diversos derechos (Bohoslavsky y Broquetas, 2019)<sup>4</sup>, fundamentalmente económico-sociales y aquellos vinculados a los derechos humanos.

Bajo estas circunstancias, en Argentina el Estado comenzó a tener un rol clave en la generación de diversas políticas públicas que implicaron reconfiguraciones sociales, económicas, culturales, educativas y comunicacionales, entre otras que, a su vez, no estuvieron exentas de conflictos con diversos actores sociales y sectores políticos que enfrentaron al gobierno en la escena pública.

Específicamente, nuestro interés se centra en la reconfiguración memorial (Lvovich y Bisquert, 2009; Da Silva Catela, 2011; Guglielmucci, 2013; entre otros) que sucedió a partir de ese momento en donde el Estado empezó a tener un papel activo en la producción de numerosas políticas de memoria vinculadas al pasado reciente dictatorial, que se articularon con los discursos y las demandas históricas de los organismos de derechos humanos, al tiempo que generaron nuevas reacciones y ataques de los sectores que defendían a los militares<sup>5</sup>.

En ese contexto de configuración y articulación particular de diversas políticas públicas podemos ubicar la creación de *Canal Encuentro* en el año 2005. *Encuentro* fue la primera señal televisiva del Ministerio de Educación, comenzó su transmisión el 5 marzo de 2007 y su pantalla se caracterizó por no tener publicidad comercial. Para la realización de los programas televisivos se eligió un sistema particular, la producción delegada, que consistía básicamente en encomendar a otros actores la realización de los audiovisuales, aunque sin desligarse del proceso creativo de los mismos. Como parte de su prolífera producción audiovisual, observamos que el pasado reciente dictatorial ocupó un lugar importante en su programación televisiva. Atentos a dicha situación, la presente investigación se propuso indagar esta problemática desde las siguientes preguntas: ¿Qué rol cumple *Canal Encuentro* en los procesos memoriales vinculados a la última dictadura militar en sus primeros diez años de historia (2005-2015) en tanto actor estatal que reúne y articula otros actores de la sociedad civil? ¿Qué sentidos moviliza *Canal Encuentro* sobre el pasado reciente dictatorial en su pantalla? ¿Cómo se construyen estos sentidos en vinculación con otros actores? La relevancia de estas preguntas y del análisis de estas producciones no sólo se fundamenta en que se trata de la primera vez que un canal público educativo aborda sistemáticamente la última dictadura militar sino que

---

<sup>4</sup> Si bien no forma parte de nuestros objetivos de investigación, vale aclarar que el caracterizar a este gobierno como parte de un quiebre a nivel regional que implicó novedosos procesos de ruptura, no implica desentender a las líneas de continuidad que pueda presentar con el período previo, como bien señalan Schorr y Fernández (2018) y Emerson (2018).

<sup>5</sup> Puede consultarse Lvovich y Bisquert (2008), Braslavsky (2009), Salvi (2011) y Goldentul y Saferstein (2020) para un análisis sobre las oposiciones que suscitaban las medidas del gobierno vinculadas al pasado reciente en sectores de derecha, de la Iglesia y de los militares, entre otros.

también es una oportunidad para analizar la dimensión audiovisual de las políticas de memoria que fueron centrales en el período de estudio.

De esta forma, la tesis se propuso analizar los modos en que *Canal Encuentro* actuó en la construcción de memoria sobre la última dictadura militar durante los primeros diez años del canal. De manera más específica, la tesis analiza la historia y trayectoria de *Canal Encuentro* en el período de estudio (2005-2015) y examina su vínculo con las políticas de memoria referidas a la última dictadura militar. Además, hemos puesto el énfasis en analizar la modalidad de producción de *Canal Encuentro*, centrándonos en los programas televisivos referidos al pasado reciente dictatorial. Finalmente, hemos identificado qué actores, además del estatal, intervinieron en la producción de las series televisivas estudiadas. Esto implicó también analizar las principales características y dinámicas de la relación entre estos actores y *Encuentro*. Aquí, por su protagonismo destacado en la realización de la mayoría de los programas, consideraremos a los organismos de derechos humanos y a los familiares de las víctimas de la última dictadura militar como actores claves. Finalmente, nuestro análisis se centró en un corpus significativo de producciones audiovisuales de *Encuentro* sobre esta temática, examinando los sentidos construidos acerca del pasado reciente dictatorial.

Los supuestos que guiaron nuestra investigación pueden resumirse en dos grandes afirmaciones. En primer lugar, que en el período de estudio se dio un cambio a nivel estatal que implicó la producción activa de múltiples políticas públicas, principalmente en las áreas económico-sociales así como en las culturales. En segundo lugar, y en relación al punto anterior, que el Estado impulsó una gran cantidad de producciones audiovisuales (Gómez, 2012; Nicolosi, 2014)<sup>6</sup> que implicó no sólo la generación y distribución de contenidos sino también la implementación de reformas estructurales en materia de capacitaciones e infraestructura en el área de las comunicaciones (Mastrini, Becerra, Bizberge y Krakowiak, 2012). Asimismo, se trató un hecho inédito que buena parte de esa producción promovida por el Estado proviniera de un canal público educativo como fue *Canal Encuentro*.

Partiendo de esos supuestos, nuestra investigación propone que *Canal Encuentro* se erigió como un emprendedor de memoria sobre la última dictadura militar en el período que aquí estudiamos. Como observaremos a lo largo de la tesis, esta memoria emprendida por *Encuentro* no es sinónimo de una memoria monolítica ni homogénea, sino que por la propia complejidad de tramas de diversos actores involucrados en la efectiva realización de las producciones televisivas, esta memoria tiene sus propias particularidades y modulaciones. Específicamente,

---

<sup>6</sup>Para ver datos cuantitativos al respecto, puede consultarse SInCa (2011; 2015b; 2016).

la tesis permite observar que la memoria emprendida por *Encuentro* presenta una narrativa propia que no es una réplica del discurso gubernamental del período. Paralelamente, otro resultado importante de nuestra investigación consiste en identificar la existencia de una “clave familiar”, a la que la pensamos como una trama de actores y, a la vez, de narrativas que privilegia la participación de los familiares de las víctimas de la última dictadura militar en la producción de los audiovisuales y en la propia pantalla. La “clave familiar” ha sido fundamental en las series televisivas que analiza esta tesis y esto lo constatamos tanto al visualizar el contenido de las series como al indagar su proceso de producción y es por esto que proponemos que ha sido central tanto *detrás* como *en escena*.

## **II. En y detrás de escena: hacia un análisis de los materiales audiovisuales y sus tramas de producción**

Nuestra investigación se desarrolló a partir de un diseño metodológico de tipo cualitativo (Vasilachis, 2006), que implicó el análisis de fuentes diversas que nos permitieron lograr los objetivos propuestos. Primeramente, revisamos distintos diarios, revistas, sitios web y programas radiales y televisivos que incluyeran información, comentarios, entrevistas y críticas vinculados a las producciones audiovisuales del corpus de análisis final. El mismo quedó conformado por 12 series televisivas y un total de 75 episodios (ver Anexo A) y será más adelante en esta Introducción cuando presentemos sus características y expliquemos las decisiones y criterios elegidos para su construcción.

Otro tipo de fuentes consultadas correspondió a aquellas que nos permitieron conocer las diferentes modalidades de promoción y producción de los programas realizados por *Encuentro*, así como cuestiones ligadas al funcionamiento institucional de la señal. Algunas de las mismas fueron: los decretos de creación de Educ.ar, *Canal Encuentro*, TDA (Televisión Digital Abierta); la presentación institucional de dichas entidades ubicada en sus respectivos sitios web; documentos internos del canal; normativas como la Ley de Educación Nacional, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y el decreto 1528/2012 que establecía a la actividad audiovisual como industria, entre otras legislaciones relevantes.

Asimismo, realizamos un total de quince entrevistas orales en profundidad a actores significativos que nos permitieron profundizar y complejizar el análisis sobre los programas televisivos, sobre su modalidad de producción y sobre las dinámicas de relaciones entre los diversos actores involucrados en esa tarea. Esto incluyó entrevistas a trabajadores del Ministerio de Educación, en general y de *Encuentro*, en particular (directivos, productores delegados, coordinadores de áreas como difusión, institucionales y cooperación) así como a personas

vinculadas a las casas productoras (productores, contenidistas y guionistas del corpus de series televisivas aquí estudiadas)<sup>7</sup>. El recorrido de entrevistas a diversos perfiles en cuanto a jerarquías y tareas nos permitió acceder a una visión general sobre el funcionamiento del canal y su vínculo con otros actores, así como a diversas lógicas de acción e intervención en los procesos de creación y producción de las series televisivas.

En cuanto a los entrevistados, reservaremos su identidad para garantizar su anonimato y así resguardar su identificación ya que nuestras conversaciones estaban relacionadas a su lugar y fuente de trabajo. Para nombrarlos hemos reemplazado sus nombres por iniciales ficticias. Las excepciones corresponden a aquellas personas que ocupaban cargos directivos y a otros trabajadores externos, que en ambos casos, accedieron a dar sus nombres.

Esta etapa de trabajo también incluyó conversaciones y/o entrevistas informales con actores claves especialistas así como instancias de observación en *Canal Encuentro*, en diversas actividades organizadas por el Ministerio de Educación de la Nación, en eventos académicos dedicados al análisis del universo audiovisual así como a los estudios de memoria, entre otras (ver en Anexo B el listado detallado de estas fuentes). Allí, recurrimos a la grabación de audio y a las fotografías como modos principales de registro.

Por último, es necesario explicitar el modo general de abordaje analítico de los materiales. Como se desprende de los objetivos propuestos y de las fuentes utilizadas y elaboradas para esta tesis, nuestra intención consistió en poder analizar tanto los materiales audiovisuales como su trama de producción y circulación para comprender los sentidos construidos en torno al pasado reciente dictatorial. En esta línea, coincidimos con Gonzalo Aguilar (2010) y trasladamos su reflexión para el caso televisivo, cuando plantea que el cine no está sólo hecho de imágenes, sino que forman parte de él organismos de derechos humanos, productores, trabajadores, etc., lo que nos lleva a adoptar una perspectiva que integre el abordaje audiovisual y el entramado institucional que lo hace posible. Conceptualizar a *Encuentro* específicamente y a la televisión en general como “emprendedor de memoria”, como desarrollaremos más adelante, implica considerar los diferentes niveles de enunciación que presenta la comunicación televisiva, lo que incluye “el medio, los productores, los presentadores y los protagonistas de los hechos” (Feld, 2003:20). De esta manera, si bien nos valimos de herramientas particulares para el análisis de materiales verbales, visuales y sonoros de los programas televisivos,

---

<sup>7</sup> En este punto conviene adelantar que las figuras del “productor delegado” y “contenidista” revisten gran centralidad en la realización de las series de *Encuentro* por su particular modalidad de producción. Volveremos sobre esto en detalle en el Capítulo I.

buscamos privilegiar un abordaje sociológico (y no un análisis de contenido<sup>8</sup>) que nos permitiera aprehender la puesta en escena televisiva y la complejidad de tramas de relaciones de diversos actores sociales (del campo de los derechos humanos, del universo audiovisual, del ámbito educativo y académico, etc.) involucrados en el trabajo de memoria sobre la última dictadura militar.

### **III. Memoria, imagen y representación: apuntes para su comprensión**

Al proponernos analizar en esta tesis series televisivas que han sido promovidas por un canal estatal en un período en el cual el pasado reciente tomó especial protagonismo en la agenda pública argentina debemos ubicar primero tanto las políticas de memoria como a *Canal Encuentro* en un contexto más amplio a nivel mundial cuyo comienzo situamos hacia fines del siglo XX. Como parte de aquello que Huyssen denominó “cultura de la memoria” (2007:19) empezó hacia la década de los setenta una revalorización del pasado que no sólo implicó un culto a lo *vintage*, sino también una obsesión por conservar y documentar. Ninguna época, según explica Nora (1984), ha producido voluntariamente tantos archivos y ha tenido tanto respeto por las huellas del pasado.

Específicamente, en el Cono Sur latinoamericano podemos identificar un “giro hacia el pasado” (Huyssen, 2007:13) a partir de la preocupación por las huellas de las dictaduras que se establecieron entre los años sesenta y ochenta. Tanto en el espacio público como en el mundo académico la memoria sobre los procesos dictatoriales comenzó progresivamente a ganar terreno. Esto implicó la señalización de sitios de memoria, la construcción de museos, monumentos y memoriales, la reapertura de instancias judiciales, la recolección de testimonios y la construcción de múltiples archivos de documentos, entre otras cuestiones.

En este punto conviene precisar que nuestro abordaje sobre la memoria se basa principalmente en los trabajos de Halbwachs (2004a;2004b), Pollak (2006), Todorov (2008), Jelin (2012) y Ricoeur (2013). De este abordaje lo importante es que entendemos a la memoria como una construcción social que desde el presente articula recuerdos, olvidos y silencios. Esto implica que desde nuevos presentes, los sentidos asignados al pasado probablemente cambien y es por ello que es necesario historizar la memoria para poder comprender esos movimientos. Esta configuración siempre móvil se inscribe en tiempos y marcos sociales particulares y es objeto de luchas y disputas lo que hace que no exista una única visión del pasado compartida por toda una sociedad, sino múltiples memorias. En estas luchas por la representación del pasado se pone

---

<sup>8</sup> Al respecto puede consultarse Bardin (1986); Krippendorf (1990); Wimmer y Dominik (1996); Riffe, Lacy y Fico (1998) y Neuendorf (2002).

en juego el reconocimiento de quienes las encarnan, como veremos particularmente en el Capítulo III de esta tesis a raíz del análisis de los actores legitimados para dar su testimonio en las series televisivas. Como en todo trabajo de memoria, no sólo es crucial el recorte de temáticas que se realiza sino también quiénes sí y quiénes no poseen legitimidad para pronunciarse en el espacio público.

Si pensamos en el vínculo entre la memoria y los medios de comunicación es importante señalar que estos juegan un rol central como “vehículos de toda forma de memoria” (Huysen, 2007:24) ya que van configurando una memoria pública al recurrir frecuentemente a acontecimientos pasados. En este mismo sentido, autores como Rousso (1987), Pollak (2006) y Baer (2006) señalan el rol primordial que ocupan los medios de comunicación en general, y las imágenes audiovisuales en particular, en la formación y vehiculización de memoria social.

Y así como señalamos que la memoria implica siempre una interacción entre recuerdos y olvidos, los medios de comunicación en general y, en particular, las producciones audiovisuales que son las que específicamente nos interesan aquí, también funcionan con esta lógica. Más específicamente, así como la memoria es selectiva el discurso televisivo también realiza una selección en sus representaciones.

En este punto resulta central problematizar el vínculo entre medios y memoria para evitar considerar a las imágenes audiovisuales como medios transparentes, dados y autoevidentes, y entenderlas, en cambio, como construcciones sociales que involucran diversas interpretaciones, decisiones y estrategias para evocar el pasado. Es por esto que consideramos que es central no sólo el análisis de aquello que se proyecta en la pantalla sino también de toda la trama de relaciones y decisiones existente en el detrás de escena que nos permite iluminar la propia tarea de construcción de las imágenes audiovisuales.

Al analizar audiovisuales que refieren al pasado tenemos que también inscribir nuestro trabajo en un debate más amplio sobre las maneras de representar experiencias límite que fundamentalmente se relaciona con la posibilidad de reflexionar sobre los siguientes interrogantes: ¿es posible representar el horror? ¿Cómo dar cuenta a través del arte de situaciones límite de la sociedad? ¿Cómo volver decible y representable aquello que es indescriptible e inimaginable para la razón humana? ¿Existen formas adecuadas de hacerlo? En este sentido, mucho se ha escrito sobre las dificultades y desafíos de representar este tipo de experiencias, sobre las (im)posibilidades de transmitir el horror, especialmente para el caso del exterminio cometido por el nazismo (Adorno, 1962; Wiesel, 1985; Wajcman, 2001; Traverso, 2001; Grüner, 2001; Didi-Huberman, 2004; LaCapra, 2005, 2009; Baer, 2006; Friedlander, 2007; Huysen, 2007, 2009; Rancière, 2013; Burucúa y Kwiatkowski, 2014; Agamben, 2017),

pero también para lo que ocurrió en Argentina durante la última dictadura militar (Grüner, 2001; Feld, 2003; González, 2006; Gatti, 2006, 2008; Macón, 2006; Amado, 2009; Feld y Stites Mor, 2009; Crenzel, 2010a; Burucúa y Kwiatkowski, 2014; Aprea, 2015; Martyniuk, 2015).

A propósito de estos debates, nos parece fructífero recuperar de la mano de Huysen (2007) la polémica generada cuando Adorno (1962) sostuvo que después de Auschwitz escribir poesía representaba un acto de barbarie. Esta conocida sentencia interrogaba sobre el sentido de la literatura y extendió también la controversia a otras expresiones artísticas y nos ilumina cuestiones relevantes al momento de analizar las posibilidades de representar o no situaciones límite. Como señala Traverso (2001), aunque la frase de Adorno no postulaba la imposibilidad de la representación sino el reconocimiento del profundo giro de su sentido tras el exterminio masivo, la proposición de Adorno fue leída como un dictado moral que establecía que el arte debía inclinarse ante el horror. Quienes acompañaban esa postura proponían que del carácter único y monstruoso del Holocausto se derivaba la tesis de su irrepresentabilidad, “que afirma básicamente que este es de una naturaleza tal que escapa a la sujeción del lenguaje para describirlo o cualquier medio para representarlo” (Baer, 2006:92).

De todas formas, aunque reconozcamos que luego de Auschwitz comenzó un necesario nuevo punto de partida, como señala Huysen “dada la avalancha de representaciones diversas del Holocausto en todos los medios concebibles, sería ilusorio aferrarse a la prohibición de la palabra y la imagen de Adorno” (2007:119), de modo que el debate deja de ser si representar o no, sino cómo hacerlo. En definitiva, como ha planteado Grüner, “después de Auschwitz, a la poesía y al arte sólo les queda la recurrente, inútil, tarea de Sísifo: hablar incansablemente de lo *indecible*” (2001:23)<sup>9</sup>.

En el caso argentino estos debates adquieren especial interés principalmente por la particularidad que tuvo la última dictadura militar que cometió gran parte de su accionar represivo de forma clandestina y utilizando la desaparición como método predominante, lo que derivó en la casi inexistencia de imágenes que pudieran atestiguar los crímenes. Si pensamos en la figura del desaparecido observamos que tempranamente contó con dos matrices de representación vinculadas a los familiares de las víctimas y a los organismos de derechos

---

<sup>9</sup> En este punto es interesante mencionar que en los debates en torno a las posibilidades o no de representar los crímenes del nazismo, la película “Shoa” (1985) de Lanzmann se erigió como el símbolo de aquella postura que planteaba que no debían reproducirse directamente imágenes de archivo, como sí lo hacía el documental emblemático “Noche y niebla” (1956), sino testimonios. Para un abordaje más en profundidad del film “Shoa”, véase Wajcman (2001); Todorov (2004); LaCapra (2005, 2009); Baer (2006) y Comolli (2015), entre otros.

humanos: las fotografías (Da Silva Catela, 2012) y las siluetas<sup>10</sup> (Longoni, 2010a, 2010b; Grüner, 2001)<sup>11</sup>. A estas dos matrices principales de representar la desaparición se sumaron diversas manifestaciones artísticas como novelas, historietas, obras de teatro, films y programas televisivos que se centraron en la evocación del pasado reciente dictatorial. Particularmente, sobre las imágenes audiovisuales iremos reflexionando en varios momentos de esta tesis ya que funcionan a modo de antecedente de nuestro análisis.

De esta manera, si aceptamos junto a Crenzel (2010a) que efectivamente el pasado dictatorial y la figura de los desaparecidos son representables ante la innegable multiplicidad de soportes y vehículos para evocarlos que han surgido y si acordamos con Huyssen (2007) que esto colabora en la construcción de una esfera pública de la memoria, las preguntas que nos quedan entonces son: ¿existe un único modo de hacerlo? ¿Cuál o cuáles son los modos adecuados para realizarlo? ¿Pueden utilizarse todos los géneros para narrar estas experiencias? ¿Existen géneros más apropiados que otros?

Al momento de representar experiencias del horror, Baer señala que pareciera existir una obligación de elegir formatos y géneros que pertenezcan “al discurso histórico, frente a la ficción, la dramatización y todo tipo de experimentación estética” (Baer, 2006:107). Se piensa, entonces, que el lenguaje de ficción siempre añade algo extra que no permite la correcta aprehensión del objeto. Ante el límite impuesto a la estetización del horror, las producciones basadas en la sobriedad documental o historiográfica aparecen como poseedoras de “una mayor legitimidad representacional” (Baer, 2006:95).

El género documental, entonces, sería el que guardaría una relación más directa y transparente con los hechos, en tanto este tipo de audiovisuales “suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido” (Nichols, 2011:51). Como veremos más adelante al momento de analizar las series televisivas de *Canal Encuentro* del corpus de análisis, no es casual entonces que en todos los casos se trate de documentales.

Si existe una obligación de recordar los sucesos límite del pasado, acordamos con Huyssen (2007; 2009) que entonces debe haber imágenes, aún si estas no proporcionen un conocimiento total de esos hechos. Como planteamos al reflexionar sobre las representaciones que realizan los medios de comunicación, siempre se efectúa un recorte y es aquí donde las consideraciones de Didi-Huberman (2004) adquieren especial relevancia en relación a la

---

<sup>10</sup> Específicamente, el “Siluetazo” fue una intervención artística realizada en 1983 que consistió “en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de la ausencia”” (Longoni y Bruzzone, 2008:7).

<sup>11</sup> Es importante mencionar que estas formas de representación se convirtieron al mismo tiempo en íconos de lucha. Véase Da Silva Catela (2001; 2009); Sarlo (2002); Langland (2005) y Longoni (2010c), entre otros.

posibilidad/imposibilidad de representar acontecimientos límite. Para el autor, la representación de un acontecimiento nunca es total o plena, sino que siempre es parcial, fragmentaria e incompleta. Sin embargo, ni “estas cualidades ni las propiedades del objeto tienen la capacidad de negar la imaginación, la palabra o la reflexión” (Crenzel, 2010a:12). Es por ello que pensamos de la mano de estos autores que las diversas representaciones existentes sobre los sucesos ocurridos en la última dictadura militar son necesarias como formadoras de memoria social y de allí la relevancia de emprender un análisis que nos permita comprenderlas en sus características y contextos como intentaremos hacer a lo largo de la tesis.

#### **IV. Más de veinte años de producción audiovisual sobre la última dictadura militar (1984-2005): un breve recorrido por el cine y la televisión antes de la llegada de *Canal Encuentro***

Como hemos adelantado, la llegada de *Canal Encuentro* y su gran producción audiovisual vinculada a la última dictadura militar resultó un hecho inédito. Por primera vez, una señal televisiva estatal comenzó a producir, distribuir y transmitir sistemáticamente en una pantalla pública y educativa contenidos vinculados al pasado reciente dictatorial<sup>12</sup> irrumpiendo creativamente en el escenario mediático nacional. La novedad, entonces, fue principalmente en un doble sentido: en primer lugar, el Estado anteriormente no se había dedicado a producir contenidos audiovisuales sobre la temática, porque si bien a lo largo de los años había financiado, por ejemplo, films a través del INCAA, esto no implicaba formar parte del proceso creativo, productivo y de exhibición de los mismos. En segundo lugar, la novedad estuvo también dada por el lugar de emisión de esas producciones que no sólo por primera vez aparecieron en una pantalla estatal, sino que se trató de la primera señal televisiva educativa de la historia del país<sup>13</sup>.

No obstante la novedad y singularidad de este proceso que iremos analizando a lo largo de la tesis, antes de la creación de *Encuentro* en 2005 (y su comienzo de transmisión en 2007) existía en el país una gran variedad de producciones audiovisuales sobre la última dictadura militar, fundamentalmente cinematográficas<sup>14</sup> pero también televisivas, que han sido ampliamente

---

<sup>12</sup> La excepción es el caso del especial televisivo “Nunca más” de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). La CONADEP fue creada en 1983 por el presidente Raúl Alfonsín con el objetivo de reconstruir el accionar represivo de la dictadura y así indagar el destino de los desaparecidos. La investigación se cristalizó en un informe final, el “Nunca Más”. Para un análisis en profundidad sobre este asunto, véase Crenzel (2008b, 2010b).

<sup>13</sup> Es oportuno mencionar que, como analizan Iribarren, Russo y Ciucci (2016), en 1973 hubo un proyecto inconcluso de realizar un canal educativo impulsado por el entonces Ministro de Cultura y Educación, Jorge Alberto Taiana, y Nicolás Casullo. Asimismo, durante la última dictadura militar también se proyectó un canal educativo que finalmente no se concretó (Actas de Reuniones de A78TV, Archivo General de la Nación).

<sup>14</sup> Vale señalar aquí la tarea de Memoria Abierta (alianza de organizaciones de derechos humanos argentinas) que realizó a partir de 2011 un exhaustivo catálogo online llamado “La dictadura en el cine” (ver

analizadas por trabajos académicos. Una referencia de relevancia en los inicios de la transición en relación a los audiovisuales televisivos sobre la temática la ubicamos en 1984 con la proyección del especial de la CONADEP<sup>15</sup>. Para las producciones cinematográficas tomamos como inicio 1985 dado que fue el año del estreno de la primera película que aludía directamente a la última dictadura militar: la ganadora del Óscar “La historia oficial”<sup>16</sup>.

De esta manera, en el presente apartado y sin voluntad de ser exhaustivos, haremos un breve recorrido por los principales trabajos que han estudiado las producciones sobre la última dictadura militar para comprender el escenario audiovisual antes de la llegada de *Canal Encuentro*. Si bien es aquí donde principalmente expondremos sus características, volveremos sobre algunas cuestiones que irán apareciendo también en el propio análisis de la producción de *Encuentro* a modo de diálogo y referencia a lo largo de la tesis. Mientras que al conjunto de antecedentes que analizan producciones cinematográficas, dada su magnitud, podemos dividirlo en cuatro grandes grupos, a aquellos referidos a la televisión, por su menor cantidad, los agruparemos en un solo conjunto que desarrollaremos en orden cronológico.

En relación a las producciones cinematográficas, identificamos un primer grupo de trabajos que tienen una vocación exhaustiva en lo que refiere a la exploración de este campo, contemplando en su análisis un largo período de tiempo e incluyendo una gran cantidad de material audiovisual. Aquí situamos el estudio de Amado (2009) que indaga en las diversas vías de representación que han tenido los procesos histórico políticos en el cine argentino desde 1980 hasta 2007. También forman parte de este grupo los trabajos de Aprea de 2008 y 2015, los cuales revisan los modos en que se desarrollaron las conexiones entre las política estatales y las políticas estéticas en el cine de los primeros veinticinco años de la democracia; y las características de los documentales de memoria, focalizando en los testimonios y en la transformación de las memorias, respectivamente.

Asimismo, incluimos aquí el trabajo de Zylberman (2011), que se centra en el análisis de las estrategias narrativas del cine referido específicamente a la última dictadura militar en el período 1984-2007. En sintonía con los estudios anteriores, nos encontramos con el trabajo de

---

[www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine](http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine), último acceso:20/08/2023) donde pueden consultarse por orden alfabético, cronológico y temático los films sobre la última dictadura militar. El mismo, que tuvo en el año de su lanzamiento una versión en formato de DVD interactivo, se encuentra actualizado hasta 2019 con 617 films.

<sup>15</sup> El especial fue emitido por *Canal 13*, entonces propiedad del Estado - sobre el proceso de estatización de la televisión puede consultarse Ramírez Llorens y Sticotti (2022)- el 4 de julio de 1984 a las 22 horas y allí, familiares de desaparecidos y sobrevivientes dieron su testimonio ante las cámaras de televisión. Volveremos sobre esto más adelante y en el Capítulo II.

<sup>16</sup> Si bien estaba ambientada en el gobierno de Rosas y no se refería de modo directo a la última dictadura militar, vale señalar que en 1984 se estrenó “Camila”, que aludía de modo alegórico al período dictatorial, al focalizar en las políticas autoritarias y sus consecuencias para los protagonistas.

Lusnich y Piedras (2011) que, también partiendo de una vocación exhaustiva, focaliza en el cine político y social del periodo 1969-2009 y se propone principalmente rastrear las relaciones que se establecen entre las series política, social y cultural y el universo cinematográfico, atendiendo especialmente a las formas de producción, exhibición y vínculo con los espectadores.

Dentro de este primer grupo ubicamos el estudio de Zarco (2016), quien indaga el vínculo entre los momentos de la memoria y la producción cinematográfica de ficción de los primeros treinta años de democracia. Por último, nos encontramos con una pesquisa que tiene una escala mucho menor que los anteriores, ya que analiza pocos films, pero por su voluntad de recorrer un período extenso de tiempo también la incluimos aquí. Se trata del trabajo de Ruiz-Tresgallo (2019), quien se propone analizar cómo han aparecido los sitios de memoria en el cine argentino del período 1985-2009. El conjunto de estudios de este primer grupo nos permite comprender las diversas modalidades de representación que tuvo la última dictadura militar y sus vínculos con las tramas políticas y memoriales de los diferentes momentos históricos.

Además de estos trabajos que presentan un análisis de films sobre un ciclo más bien largo, otro grupo de antecedentes focaliza en un período de tiempo relativamente corto. De esta manera, el segundo grupo de estudios aborda películas sobre la última dictadura militar realizados a partir del regreso a la democracia y hasta mediados de los noventa: los trabajos de Lorenz (2004), Raggio (2009; 2010) y Guastamacchia y Pérez Álvarez (2010) nos muestran las principales características de este cine ficcional de posdictadura. En los films paradigmáticos de este momento, como “La historia oficial” (1985) y “La noche de los lápices” (1986), aparecen como tópicos fundamentales la “víctima inocente”, la despolitización de los desaparecidos y la dificultad de plasmar en imágenes el horror. Aquí también podemos incluir estudios que han abordado el cine documental del período, como los trabajos que analizan “La República perdida II” (1986) (Margulis, 2010; Casale, 2011) y “Juan, como si nada hubiera sucedido” (1987) (Margulis, 2012; Liberczuk, 2016). Mientras el primero se caracteriza por un ser un documental expositivo clásico, el segundo se realiza desde la primera persona y sin pretensiones de objetividad. Según señala Campo (2012) al analizar estos y otros films documentales de este período (como también “Las Madres de Plaza de Mayo” de 1985, “No al Punto Final” y “A los compañeros la libertad” de 1987 y “La voz de los pañuelos” de 1992) se observa que por lo general sostuvieron una narrativa humanitaria<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Particularmente sobre las víctimas inocentes, la despolitización de los desaparecidos y la narrativa humanitaria, volveremos en el Capítulo III.

Un tercer conjunto de trabajos que consideramos como antecedente analiza films referidos a la última dictadura militar realizados a partir de mediados de los noventa, que forman parte de lo que se denominó “Nuevo Cine Argentino” (Bernardes, Lerer, y Wolf 2002; Aguilar, 2010; Campero, 2009; Prividera, 2014; Daicich, 2015; Andermann, 2015). Aquí podemos ubicar los estudios de Hancevich y Soler (2010) y Manzano (2009) que analizan films de ficción, entre ellos, “Buenos Aires viceversa” (1997) y “Garage Olimpo” (1999). Estos trabajos abordan la representación de los desaparecidos y de la violencia política haciendo eje en un contexto particular que se abre en esos años, caracterizado como un ciclo en donde coexisten dos grandes cuestiones: por un lado, una difusión importante de temáticas vinculadas a la memoria y, por otro, una notable impunidad institucional bajo los indultos a los militares otorgados por el entonces presidente Menem. Asimismo, como veremos específicamente en el Capítulo II, nos interesa señalar que comienza también en este período una recuperación de la militancia política de los setenta y un auge de la perspectiva testimonial, cuestiones que se ven en documentales como “Montoneros, una historia” (1994) y “Cazadores de utopías” (1995) (Oberti y Pittaluga, 2006; Verzero, 2009; Margulis, 2010; Aprea, 2012b), entre otros.

En cuarto lugar, identificamos un grupo de trabajos que analizan el cine de los 2000, y específicamente, focalizan en la generación de los hijos de desaparecidos, que comienzan a plasmar sus inquietudes e ideas en este formato artístico<sup>18</sup>, la mayoría de las veces a partir del género documental o hibridando géneros, como se observa en “Papá Iván” (2000), “(H) Historias cotidianas” (2001), “Los rubios” (2003)<sup>19</sup> y “M” (2007), entre otras. Estos autores (Oberti y Pittaluga, 2006; Depetris Chauvin, 2006; Berger, 2008; Verzero, 2009; Amado, 2009; Aon, 2009, 2011; Aguilar, 2010; Campero, 2009; Aprea, 2012b) analizan las particularidades de este cine que se caracteriza por cuestionar las memorias establecidas, por reflexionar sobre los propios modos de recordar y por indagar y polemizar sobre la militancia guerrillera de sus padres. Por lo general con un marcado tono subjetivo y a modo de intento por realizar un duelo,

---

<sup>18</sup> Además del formato fílmico, pueden mencionarse otros trabajos artísticos utilizados por esta generación de los hijos para tematizar la memoria sobre el pasado dictatorial, como la obra fotográfica “Arqueología de la ausencia” de Lucía Quieto, las piezas literarias (“Los topos” de Félix Bruzzone, “La casa de los conejos” de Laura Alcoba y “Diario de una Princesa Montonera” de Mariana Eva Pérez) y los cortos audiovisuales (“En ausencia”, “Ve- veo”, “Encontrando a Víctor” y “La Matanza”), entre otros. Al respecto, véase Amado (2004), Arfuch (2008), Durán (2008), Longoni (2010d), Blejmar (2013), Cobas Carral (2013), Fortuny (2014), Arreche (2015), García (2015) y Daona (2019).

<sup>19</sup> Este film ha resultado especialmente disruptivo y ha suscitado gran cantidad de críticas, polémicas y debates en los campos periodístico y académico y en los miembros de la generación de hijos. Al respecto, véase Kairuz (2003), Kohan (2004), Sarlo (2005), Noriega (2009), entre otros. Años después, la directora publicó un libro que además de incluir descartes del film y el guion original, contenía textos personales que se sumaban a esos debates (Carri, 2007).

los hijos en estos films abordan de diversas maneras las tensiones entre las dimensiones política y personal que han transitado los desaparecidos y ellos mismos en sus vidas.

Entre los distintos estudios académicos que han analizado la televisión en Argentina (Landi, 1992; Varela, 1994, 2005; Carlón, 2004, 2006; entre otros), tomaremos específicamente como antecedente los trabajos que han focalizado en programas y especiales de TV referidos a la última dictadura militar. Como adelantamos, a diferencia de la enorme cantidad de producciones cinematográficas y estudios académicos al respecto, en el caso de la televisión no se identifica una tradición similar.

Primeramente, nos encontramos con trabajos que analizan la televisión en el comienzo de la democracia. Varios autores (Feld, 2009; Landi y González Bombal, 1995) proponen que el escenario mediático, en general, y televisivo, en particular, estuvo marcado por la lógica del “show del horror”<sup>20</sup> que se caracterizó por abordar la represión clandestina de la dictadura de un modo sensacionalista, con datos inconexos e información fragmentaria, dando a conocer lo que hacía la justicia desde formatos propios de la crónica policial (Feld, 2003; 2004; 2010a).

Tomando distancia de la lógica del “show del horror”, nos encontramos también en este momento con el mencionado especial televisivo de la CONADEP, “Nunca más” (1984), que ha sido objeto de diversas reflexiones académicas. En varios estudios, Feld (2003; 2007; 2009; 2013) analiza el contexto de realización del mismo, la puesta en escena de testimonios sobre la desaparición, la construcción de una enunciación oficial sobre lo ocurrido en la dictadura, el carácter excepcional que tuvo dentro del flujo televisivo y el lenguaje audiovisual utilizado. Por su parte, los trabajos de Crenzel (2008a; 2008b) reflexionan sobre las principales características del especial y sobre las tensiones desatadas antes de su emisión. Asimismo, Franco (2015) analiza principalmente la alocución que realizó el entonces Ministro del Interior Tróccoli para introducir y cerrar la emisión y las reacciones públicas que generó, al tiempo que examina cómo las víctimas se presentaron bajo la figura de la inocencia. Más recientemente, aparecieron los trabajos de González Tizón (2018) y Sticotti (2018) que se centran en las características del programa, focalizando en el caso de El Vesubio<sup>21</sup>, y en la estética del programa y la presencia de figuras de los organismos de derechos humanos, respectivamente. También tomando distancia de la lógica del “show del horror” e incluso de modo opuesto, aparecen las imágenes

---

<sup>20</sup> Como explica Feld, esta noción surgió “del debate que, ante las presentaciones mediáticas basadas en el hallazgo de ‘cadáveres NN’, mantuvieron determinados intelectuales, artistas, periodistas, políticos y miembros de los organismos de derechos humanos a principios de 1984” (2009:82). Según Landi y González Bombal, “se trató de la información redundante, macabra, hiperrealista, de los descubrimientos de fosas anónimas, de restos de detenidos desaparecidos, etc.” (1995: 156).

<sup>21</sup> El Vesubio fue un centro clandestino de detención que funcionó en la Provincia de Buenos Aires durante la última dictadura militar.

del Juicio a las Juntas en 1985, que son analizadas por Feld (2002), quien propone que allí la televisión se adaptó a las dinámicas de la justicia al exhibir breves fragmentos de imágenes mudas.

Sobre la televisión referida a la última dictadura militar de los años noventa y de principios del nuevo siglo nos encontramos con un trabajo de Feld (2009) que se propone problematizar el tipo de imágenes que se pusieron en pantalla en diferentes momentos. Feld (2009) plantea que hacia fines de los años noventa se muestran en televisión imágenes emblemáticas que sirven para evocar la desaparición como algo que se da por sabido, sin cuestionarlo ni negarlo, pero sin desarrollarlo tampoco como proceso histórico. Esto lo analiza en los documentales “ESMA: el día del juicio” (1998) y “El día después” (1999) y en algunos episodios del programa periodístico “Punto.doc” (1999). A partir de 2006, Feld (2009) propone que se ponen en pantalla imágenes literales, que favorecerían una aproximación ritualizada al pasado. Al cumplirse veinte años del golpe de Estado, se emitieron los especiales “El diario del golpe” en *Telefé* y “Regreso al infierno” dentro del noticiero “Telenoche” en *Canal 13*. Las imágenes en estos casos, según entiende la autora, refuerzan la memoria literal en términos de Todorov (2008) en la medida en que el pasado no puede ser superado al presentarse los acontecimientos como únicos e intransferibles.

Como se observa hasta aquí, los géneros informativos prevalecen sobre los ficcionales en la representación de esta temática en la televisión. Recién en los primeros años 2000 comienzan a emitirse ficciones que abordan la cuestión de los desaparecidos y de los niños apropiados (Feld, 2010b), como “Primicias” (2000) (Feld, 2003) y “Montecristo” (2006) (Bourdieu, 2008; De Vecchi Gerli, 2010; Diz, 2016), que contó con la participación de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. También a partir del nuevo milenio comienzan a circular en la televisión los *spots* de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, que se caracterizan por ser piezas audiovisuales que “buscan generar el efecto de la duda en el público de la generación de los nietos apropiados y sensibilizar a la sociedad en su conjunto, convocándola con la presencia de personalidades reconocidas públicamente que apoyan la causa, y a ciertos sectores sociales para que brinden información sobre posibles casos de apropiación” (Diz, 2018a)<sup>22</sup>. Por último, nos encontramos con “Televisión x la identidad”<sup>23</sup> (2007), serie de unitarios que narran historias de

---

<sup>22</sup> Como explica Diz, “los spots comenzaron a ser transmitidos en los canales de televisión de aire por la solicitud de pautas publicitarias para campañas de bien público por parte de *Abuelas* a diferentes gobiernos locales y nacionales” (2018a:79).

<sup>23</sup> En 2008, el diario *Página 12* lo publicó en DVD y en 2009 ganó el premio Emmy a la mejor película de televisión o miniserie, convirtiéndose en el primer ciclo de habla hispana en obtener ese galardón.

apropiación y restitución de nietos (De Vecchi Gerli, 2010; Diz, 2016) y que también cuenta con la participación del mencionado organismo de derechos humanos.

Como surge de lo planteado a lo largo de este apartado, existe una vasta bibliografía que aborda la relación entre lo audiovisual y la última dictadura militar desde el regreso a la democracia, que fundamentalmente analiza los vínculos entre las imágenes y discursos puestos en escena y su relación con los diferentes momentos políticos del país. A diferencia del gran corpus cinematográfico y los estudios al respecto, observamos que las producciones televisivas han sido muchas menos, y sus análisis académicos también. No obstante, estos últimos constituyen un antecedente clave e ineludible para nuestro trabajo.

De lo dicho también se desprende la novedad que ha representado la llegada de *Canal Encuentro* y sus producciones sobre el pasado dictatorial en la escena televisiva. Los múltiples trabajos académicos que hemos relevado aquí han avanzado en diversas líneas investigativas que nos sirven a los fines de esta tesis para realizar un aporte novedoso al campo de estudios que problematiza la relación entre la memoria de la última dictadura militar y las producciones audiovisuales.

#### **V. *Canal Encuentro* como problema de investigación: un campo en construcción**

Al comenzar nuestra tarea de investigación en relación a *Canal Encuentro* nos encontramos sólo con algunos trabajos, parciales y dispersos sobre el tema. Se trataba de un campo de estudios incipiente y en construcción. A continuación consignaremos aquellas pesquisas que han servido de antecedente para nuestra tesis y que nos muestran cuál era el estado de conocimiento sobre la señal. En primer lugar, encontramos un conjunto de trabajos que mencionan a *Encuentro* de un modo tangencial a propósito de un análisis más general de los nuevos medios públicos (González y Novomisky, 2012; Arroyo, Becerra, García Castillejo y Santamaría, 2013; Ure, 2014; Schejtman, 2022; Linares, 2022), como ejemplo de una televisión educativa (Maniago, 2013), o como parte de un análisis de las políticas de comunicación en la Argentina de los últimos años (Califano, 2007; Gómez, 2012).

En segundo lugar, resultan de interés para esta tesis un segundo conjunto de estudios que analizan específicamente programas televisivos de *Encuentro* (Cinícola, 2013; González Y. M., 2014; Gullino, 2013, 2015; Álvarez Gandolfi, 2013; González, Pauloni y Codoni, 2013; Murolo, 2013; Castro y Pardo, 2015; Crivelli, 2015; Belinche Montequín, 2019). Especialmente por las temáticas abordadas, son relevantes los trabajos de Durán, Litvinoff, Roldán y Tomasson (2016) que reflexionan sobre el género documental en diversos programas de *Encuentro* sobre la historia reciente; el estudio de Balaguer (2019) que aborda un documental del canal que

analizaremos a lo largo de la tesis, “El futuro es nuestro”<sup>24</sup> (2014); y un trabajo de Crenzel (2019) que toma como fuente una serie de *Encuentro* que forma parte del corpus de análisis aquí estudiado, “El caso Melincué”<sup>25</sup> (2012).

En tercer lugar, tomamos como antecedente un conjunto de estudios que nos sirvieron para caracterizar la señal: Díaz (2013) analiza *Encuentro* en el marco de la democratización de los medios, Salem (2012) y Fernández (2014) analizan la estética, estrategia comunicacional e identidad visual del canal y Murolo (2009) examina la señal desde el uso de las nuevas tecnologías analizando el concepto de nuevas pantallas. Asimismo, algunos trabajos analizan la labor *Encuentro* en relación a la divulgación de la ciencia (López, 2014; Bisserier, 2019) y otros se centran en la recepción de los materiales y contenidos televisivos de *Canal Encuentro* por parte de los docentes (Abramowski e Igarzábal 2012; Buletti, 2017).

Por último, nos encontramos con el libro “La otra pantalla: educación, cultura y televisión” (Smerling, 2015), que el mismo canal encomendó a una escritora con el objetivo de narrar cómo fue el surgimiento y posterior crecimiento de *Encuentro* y de las otras señales pertenecientes a Educ.ar, *Pakapaka* y  *DeporTV*<sup>26</sup>. Sin buscar ser una investigación académica, el mismo contiene información sobre la construcción de la señal que ha sido de gran utilidad para nuestra tesis al momento de comenzar a comprender la historia del canal y los actores involucrados en su funcionamiento interno.

De esta manera, como hemos observado, existen varios trabajos que abordan *Encuentro*, aunque no se trata de investigaciones extensas sino más bien de pesquisas que se centran en otras cuestiones y abordan el análisis del canal de un modo más indirecto o bien estudios breves que puntualizan sobre alguna característica o programa de *Encuentro* sin ser investigaciones sistemáticas y profundas sobre la señal. Estos antecedentes sirvieron a esta tesis para poder avanzar en el análisis que nos propusimos vinculado al entrecruzamiento entre la producción audiovisual televisiva y las políticas de memoria del período en cuestión que *Canal Encuentro* encarna.

---

<sup>24</sup> Directores: Virna Molina y Ernesto Ardito. Si bien será más adelante cuando presentemos el corpus de estudio, puede consultarse también el Anexo A donde se ha incluido una descripción completa de las características de cada una de las series.

<sup>25</sup> Directora: Lorena Muñoz.

<sup>26</sup> En 2012 dentro de Educ.ar se conformó el polo de señales educativas que nucleaba a *Canal Encuentro*, *Pakapaka* (señal infantil que había arrancado en 2010 y antes había sido la franja infantil de *Encuentro*) y  *DeporTV* (canal deportivo surgido en 2013).

## **VI. Políticas de memoria durante los gobiernos kirchneristas<sup>27</sup>**

Antes de comenzar a adentrarnos en las particularidades que ha tenido el período de estudio en cuanto a sus políticas de memoria creemos necesario primero explicitar el modo en que aquí concebiremos al Estado, al que lo entenderemos tal como lo define O'Donnell (2008:5): “Un conjunto de instituciones y de relaciones sociales (la mayor parte de ellas sancionadas y respaldadas por el sistema legal de ese estado) que normalmente penetra y controla el territorio y los habitantes que ese conjunto pretende delimitar geográficamente” (O'Donnell, 2008:5).

El entender al Estado tanto como conjunto de instituciones como de relaciones sociales implica pensar que el Estado es múltiple (Lagroye, François y Sawicki, 2002) y a la vez fragmentado (Plotkin y Zimmermann, 2011). Como explica Califano, el Estado “es el resultado de la interacción entre distintos actores e instituciones, cada uno de los cuales posee intereses, saberes y concepciones divergentes” (2015:263). Para Plotkin y Zimmermann el hecho de que el Estado funcione según lógicas múltiples genera “zonas grises donde a veces es difícil definir las fronteras de lo estatal frente a la sociedad civil” (2011:23). De esta manera, entenderemos al Estado no como un actor unívoco sino “*como un espacio polifónico*” (Bohoslavsky y Soprano, 2010:24).

Asimismo, concebir al Estado en estos términos impacta en el modo de entender a las políticas públicas, en general y a las políticas de memoria, en particular. Acordamos con Oszlak y O'Donnell (2007) que las políticas estatales implican siempre una toma de posición que intenta alguna forma de resolución de una cuestión, la cual “no tiene por qué ser unívoca, homogénea ni permanente. De hecho, suele ser todo lo contrario” (2007:565).

Específicamente, a las políticas de memoria las entendemos en las dos acepciones que propone Besse (2007). El primer uso, que puede ser asimilable al término *politics* en inglés, “entiende el término política de memoria como relaciones de fuerza y sentido en torno de la simbolización del pasado, el ordenamiento del presente y la orientación a futuro” (Besse, 2007:293). El segundo uso de políticas, más próximo a la noción de políticas públicas y asimilable a la noción de *policies* en inglés, “hace referencia a la política como proceso o curso de acción institucional o recorrido concreto, esto es como planes, programas, proyectos” (Besse, 2007:293). En una perspectiva similar, Rabotnikof propone que las políticas de memoria aluden tanto a las formas o medidas concretas tendientes a gestionar o lidiar con el pasado como “a las 'grandes ofertas de sentido temporal'” (2007:261).

---

<sup>27</sup> Por “gobiernos kirchneristas” entendemos a las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011; 2011-2015).

Lo relevante de estas conceptualizaciones a los fines de nuestra tesis es que nos marcan que las políticas de memoria no sólo implican las políticas oficiales desplegadas por el Estado, sino el conjunto de prácticas desarrolladas en el ámbito público por diversos actores de la sociedad civil. Esto, como ya adelantamos, nos lleva a pensar la propia conceptualización del Estado como un agente que involucra relaciones y negociaciones entre actores diversos.

Como observaremos a lo largo de la tesis, en *Encuentro* confluirán agentes estatales, especialistas y actores sociales del campo audiovisual, educativo, de los derechos humanos, etc. que participarán en la realización de las series televisivas. El hecho de concebir al Estado como múltiple y polifónico nos lleva a esbozar la hipótesis que recorrerá la tesis, que propone pensar que *Encuentro* moviliza una memoria sobre el pasado reciente dictatorial, pero que esta memoria oficial, no es homogénea y monolítica como se le ha acusado de promover al Estado durante el kirchnerismo (Oberti y Pittaluga, 2016) sino más bien heterogénea<sup>28</sup>.

Jelin, siguiendo lo analizado por Pollak (1989), plantea que la memoria oficial remite a los “intentos más o menos conscientes de definir y reforzar sentimientos de pertenencia que apuntan a mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas” (Jelin, 2012:72)<sup>29</sup>. El papel que ha tenido el Estado y sus diferentes agencias durante los gobiernos kirchneristas en la construcción, promoción y consolidación de una visión sobre el pasado dictatorial es innegable. Como hemos señalado anteriormente, el trabajo de memoria implica siempre memorias en plural y por ende luchas en torno a la visión legítima sobre lo ocurrido. En esas disputas, el Estado cuenta con mayores herramientas y fortaleza para enunciar, establecer y consagrar sentidos. Sin negar lo dicho, lo que intentaremos mostrar en esta tesis es que esa memoria oficial que el Estado promueve en el período aquí estudiado no implica necesariamente una visión unívoca del pasado. Por el contrario, encontraremos heterogeneidades y modulaciones de las que aspiraremos dar cuenta en el análisis de las memorias construidas y vehiculizadas por *Canal Encuentro*.

Al plantear que *Canal Encuentro* moviliza una memoria sobre la última dictadura militar lo que buscamos es proponer como hipótesis que *Encuentro* se erigió como un emprendedor de memoria. La categoría la tomamos de Jelin (2012), quien define a los emprendedores de memoria<sup>30</sup> como aquellos actores sociales que pretenden el reconocimiento social y la

---

<sup>28</sup> Volveremos sobre esto particularmente en el Capítulo II.

<sup>29</sup> Recordemos que para Pollak (2006) la memoria oficial implica un intenso trabajo de organización para construir credibilidad y aceptación, mientras que la memoria subterránea es “parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas” (2006: 18), realiza un trabajo de subversión en el silencio y aflora en momentos de crisis.

<sup>30</sup> Jelin (2012) aclara que toma esta idea basándose en la categoría “moral entrepreneur” de Becker (1971). Según explica la autora, la decisión de no utilizar el término “empresario” apunta a evitar confusiones, puesto que la noción de empresa está asociada al lucro privado. Vale agregar que tampoco entendemos la noción de emprendedor

legitimidad de su versión del pasado y “que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (Jelin, 2012:80).

Como antecedente, encontramos varios de los trabajos de Feld (2003; 2004; 2012b) donde al analizar el vínculo entre televisión y memoria, se proponen cuatro abordajes posibles para pensar dicha relación: el primero entiende a la televisión como tecnología de memoria (Feld, 2003), el segundo, como vehículo de memoria (Feld, 2012b) y, el tercero, como escenario de memoria (Feld, 2004). El cuarto abordaje, que plantea a la televisión como emprendedora de memoria y es el que nos interesa especialmente aquí, “trata de detectar cómo llegan a la televisión determinados temas o interpretaciones del pasado, qué intereses y actores los impulsan, quiénes los producen” (Feld, 2004:72).

Partiendo de dichas conceptualizaciones, a lo largo de la tesis iremos mostrando cómo *Encuentro* se erigió como un emprendedor de memoria. A pesar de que Jelin (2012) pensó la categoría fundamentalmente para actores de la sociedad civil, como por ejemplo el movimiento de derechos humanos, consideramos que bien podría aplicarse para un actor estatal como es el caso de *Encuentro*. Como hemos expuesto, entender al Estado como un espacio polifónico que comprende instituciones y relaciones sociales entre diversos actores implica pensar que también, como veremos a lo largo de esta tesis, en *Canal Encuentro* puede resultar difícil definir las fronteras de lo estatal frente a la sociedad civil, por lo que consideramos pertinente pensar que *Encuentro* emprendió una memoria sobre el pasado dictatorial y que la hizo visible y legítima en su pantalla.

Si bien Jelin (2012) ideó la categoría en función de actores individuales y de organizaciones sociales, consideramos que podemos utilizarla para un canal televisivo público como es *Canal Encuentro* en tanto lo pensamos no como simple repetidor o replicador de una memoria oficial desplegada por el Estado nacional en sus políticas y discursos sino que lo concebimos en su característica creadora de nuevas ideas, narrativas y expresiones. Asimismo, concebir a *Encuentro* como emprendedor de memoria implica atender fundamentalmente a qué actores impulsan la memoria del pasado dictatorial, quiénes producen las series sobre la temática y los múltiples niveles de enunciación que encontramos en la señal televisiva.

Como ya hemos adelantado, hacia el año 2003 comenzó en nuestro país un nuevo momento político con la asunción de Néstor Kirchner como presidente<sup>31</sup>. Específicamente, se tomaron un

---

tal como se la ha utilizado en los últimos años en el ámbito público, ligada a una noción de individualismo y *self-made man* del capitalismo que incita a los ciudadanos a valerse únicamente por sí mismos a partir de generar un emprendimiento económico propio.

<sup>31</sup> Véase Natalucci y Schuttenberg (2013) para un análisis de las diversas líneas de investigación desde las cuales se ha conceptualizado al kirchnerismo.

conjunto de medidas vinculadas al pasado dictatorial que se articularon con las demandas históricas de los organismos de derechos humanos<sup>32</sup> y así fueron configurando nuevas políticas de memoria que, de acuerdo a Lvovich y Bisquert (2008), significaron el inicio de un nuevo ciclo en la gestión del pasado reciente. Así, la memoria se incorporó como parte del quehacer estatal (Barros, 2009; Balé, 2018a, 2020). Este movimiento que fue leído como de “estatización de la memoria” (Da Silva Catela, 2014) y como de “consagración de la memoria” (Guglielmucci, 2013), si bien había comenzado hacia principios de los años 2000 tomó particular fuerza bajo el nuevo gobierno kirchnerista.

Antes de la llegada de Kirchner a la presidencia desde el Estado se habían planteado otras acciones gubernamentales en relación a la memoria de la última dictadura militar. Haciéndose eco de las demandas sociales de justicia (Landi y González Bombal, 1995; González Bombal, 1995) y de los tempranos reclamos de los organismos de derechos humanos<sup>33</sup> por juicio y castigo a los culpables (Jelin, 1995) Alfonsín<sup>34</sup> promovió el Juicio a las Juntas Militares<sup>35</sup>. Recordemos que poco tiempo antes el gobierno había fundado la CONADEP y su informe final había comenzado a construir una verdad pública sobre lo ocurrido, presentando el carácter sistemático de las desapariciones y la existencia de un plan clandestino nacional (Crenzel, 2008b).

Poco tiempo después, y en un contexto en el cual se acrecentaban las tensiones con el actor militar, el gobierno de Alfonsín promovió las leyes de Punto Final (Ley 23.521) y Obediencia Debida (Ley 23.492), que fijaban un plazo para el avance de las causas judiciales y establecían que aquellos que obedecieron órdenes no podían ser juzgados, respectivamente. Con la asunción de Menem como presidente en 1989, la acción de la justicia se vio aún más limitada y las formas en las que el Estado se vinculó con la memoria del pasado reciente dictatorial cambiaron notoriamente. En el contexto de un gobierno que apeló a la pacificación y a la teoría

---

<sup>32</sup> Si bien será en el Capítulo II cuando analicemos el vínculo entre los organismos de derechos humanos y el Estado en el caso de *Canal Encuentro*, es oportuno aclarar que no todos los grupos han tenido afinidad con los gobiernos kirchneristas y por ello algunos se han mantenido en una postura crítica y al margen del estrecho vínculo con el Estado, como por ejemplo la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos (AEDD), el Movimiento Ecueménico de Derechos Humanos (MEDH) y el Servicio Paz y Justicia (SERPAJ). Véase Alonso (2013a); Andriotti Romanin (2015); Tolentino (2016); Larralde Armas (2018), entre otros.

<sup>33</sup> Vale aclarar, tal como explican Acuña y Smulovitz (1995), que en este escenario también se sumaban a los objetivos del Poder Ejecutivo y de los organismos de derechos humanos, los de las Fuerzas Armadas y del Poder Judicial. Según analizan los autores, ninguno de los cuatro actores cumplió sus objetivos de máxima en este proceso de persecución penal.

<sup>34</sup> Sobre cómo se gestó la estrategia judicial del nuevo gobierno democrático y cuáles fueron sus principales características, puede consultarse Acuña y Smulovitz (1995), Nino (1997), Malamud Goti (2000), Crenzel (2015; 2017), Galante, (2019), entre otros.

<sup>35</sup> El Juicio condenó a Jorge Rafael Videla y Emilio Massera (prisión perpetua), Roberto Viola (17 años), Armando Lambruschini (8 años), Orlando Agosti (4 años y 6 meses en suspenso) y fueron absueltos de los cargos Omar Graffigna y los integrantes de la tercera Junta Militar.

de la reconciliación nacional, lo que implicaba principalmente cancelar el pasado buscando unir a los opuestos (Lvovich y Bisquert, 2008), el entonces presidente firmó un conjunto de indultos que liberaron a militares y civiles condenados durante el gobierno de Alfonsín, incluyendo a los jefes de las Juntas y a los líderes de los movimientos guerrilleros.

Un símbolo importante de las políticas de memoria relativas al pasado reciente dictatorial impulsadas por el Estado en los noventa fue el proyecto que disponía la demolición de los edificios de la ESMA y la transformación del predio en un espacio verde que funcionaría como “símbolo de unión nacional” (Decreto 8/98). Finalmente, y gracias al accionar de los organismos de derechos humanos que recurrieron a la justicia para frenar el proyecto, se impidió su concreción. En el mandato de Fernando de la Rúa los derechos humanos no ocuparon un lugar relevante en la agenda de gobierno (Lvovich y Bisquert, 2008). No obstante, el presidente firmó un decreto (1581/01) muy importante ya que impedía la extradición de militares acusados de haber violado derechos humanos obturando aún más las posibilidades de justicia.

Con la asunción de Kirchner como presidente cambió profundamente el rol que tomó el Estado en relación a la memoria de la última dictadura militar y, como explica Montero (2012), el pasado reciente pasó a ocupar un rol preponderante en la gestión del gobierno. El importante giro en rol del Estado en relación con el pasado reciente dictatorial pudo visualizarse principalmente en dos conjuntos de acciones gubernamentales: la nulidad por inconstitucionales de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final<sup>36</sup> que posibilitó la reactivación de las causas judiciales por delitos de lesa humanidad y la reconversión de ex centros clandestinos de detención en sitios de memoria<sup>37</sup>. En el marco de esta última iniciativa, el 24 de marzo de 2004 tuvo lugar la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en el predio de la ex - ESMA<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Como precisan Lvovich y Bisquert, “Kirchner se pronunció a favor de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, impulsando su tratamiento en la Corte Suprema aunque ratificando la independencia de ésta para tomar una decisión definitiva” (2008: 79).

<sup>37</sup> Esos dos conjuntos de acciones fueron acompañadas por otras medidas destacadas: se derogó el mencionado Decreto 1581/01 promulgado por de la Rúa, se creó también el Archivo Nacional de la Memoria (Decreto 1259/03), que luego fue replicado como modelo para diferentes Archivos de la Memoria provinciales, se designó a Eduardo Luis Duhalde (abogado, militante por los derechos humanos, fundador de la Comisión Argentina de Derechos Humanos y miembro de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos) como secretario de Derechos Humanos, se estableció el 24 de marzo como feriado nacional para conmemorar el Día de la Memoria, la Verdad y la Justicia, se instituyó desde 2003 la entrega anual del premio Azucena Villaflor para reconocer a personas y entidades destacadas por la defensa de los derechos humanos y se escribió un nuevo prólogo para el Informe *Nunca Más* (2006), entre otras.

<sup>38</sup> En este escenario fue relevante el histórico “perdón” en nombre del Estado pronunciado por Kirchner (2004). Puede consultarse Sarlo (2004) y Carnovale (2006), entre otros, para ver los cuestionamientos e impugnaciones que generó el discurso, al que se lo acusó principalmente de no reconocer la labor del gobierno de Alfonsín.

Asimismo, también se observa que el pasado reciente ha tenido “un rol central en el discurso kirchnerista” (Montero, 2012:16), el cual, según Montero evocó una memoria militante setentista proyectando un “*ethos* militante” (2012:19). Kirchner se inscribió como parte de la generación de los setenta y, más específicamente, como parte de una “generación diezmada” (Kirchner, 2003a)<sup>39</sup>, al tiempo que se identificó como “compañero” (Kirchner, 2003a) y como “hijo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo” (Kirchner, 2003b).

Bajo los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner, muchas de las políticas de memoria continuaron funcionando en el mismo sentido: cientos de causas judiciales sobre delitos de lesa humanidad siguieron en curso y continuó la señalizaron de ex centros clandestinos de detención, donde se establecieron sitios de memoria y en algunas oportunidades se construyeron museos<sup>40</sup>. Por último, si acordamos con Messina que “el desarrollo de una política de memoria concreta involucra la puesta en marcha de una serie de operaciones de transmisión tendientes a enlazar el pasado rememorado con el futuro anhelado” (2010:81), vale agregar que durante el período de los gobiernos kirchneristas estas medidas fueron acompañadas por una estrategia pedagógica específica que implicó la creación de programas estatales, materiales educativos, cursos de formación, etc., para el abordaje del pasado dictatorial, cuestión que será desarrollada particularmente en el Capítulo I cuando analicemos a *Canal Encuentro* en tanto señal televisiva perteneciente al Ministerio de Educación.

El conjunto de las mencionadas acciones, medidas y discursos oficiales vinculados al pasado reciente dictatorial del período aquí estudiado ha sido leído como promotor de una memoria militante (Kriger y Guglielmo, 2017; Kriger, 2018) y alentador de una “glorificación de la militancia” (Carnovale, 2014:4). Junto a los discursos del presidente Kirchner, que como vimos evocaban un “*ethos* militante” (Montero, 2012:19), se sumó la reivindicación de la militancia

---

También fue un gesto simbólico importante el retiro de los cuadros de los ex comandantes Jorge Rafael Videla y Reynaldo Benito Bignone del Colegio Militar.

<sup>39</sup> En el discurso de asunción presidencial, Kirchner (2003a) expresó: “Formo parte de una generación diezmada, castigada con dolorosas ausencias; me sumé a las luchas políticas creyendo en valores y convicciones a las que no pienso dejar en la puerta de entrada de la Casa Rosada”.

<sup>40</sup> En relación con esto, se destacan principalmente la sanción de la Ley 26.691, que declaró como Sitios de Memoria a los lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar y la inauguración del Museo de la Memoria en la ex – ESMA y el Espacio Mansión Seré en Morón. Paralelamente, se implementó el Decreto 4/2010 que dispuso la desclasificación de toda la información vinculada con el accionar de las fuerzas armadas durante la última dictadura militar y en 2015 se creó la Comisión Bicameral de la Verdad, la Memoria, la Justicia, la Reparación y el Fortalecimiento de las Instituciones de la Democracia con el objetivo de elaborar un informe que plasme las consecuencias de las políticas económica, monetaria, industrial, comercial y financiera de la última dictadura militar. Tal como ha señalado el CELS en 2021, todavía sigue pendiente su puesta en marcha. Véase la nota: “Con 6 años de demora, la csjn destrabó el proceso para juzgar a blaquier y lemos por delitos de lesa humanidad” (2021).

política de los setenta (Lvovich y Bisquert, 2008; Andriotti Romanin, 2013) y un “*ethos* militante en la gramática estatal” (Ohanian, 2019:24)<sup>41</sup>.

Las preguntas que nos surgen en relación con nuestro objeto de estudio, entonces, son: siendo *Encuentro* un actor estatal, ¿será esta memoria la que encontraremos prevalecientemente en sus producciones audiovisuales? ¿qué sentidos sobre el pasado reciente dictatorial primarán en sus series televisivas sobre esta temática? Como adelantamos, nuestra hipótesis es que *Encuentro* emprendió una memoria que lejos de ser homogénea y réplica de la que promovió el Estado de modo general, presenta heterogeneidades y modulaciones. La memoria militante que hemos visto como protagonista de las acciones y discursos estatales del período aparecerá y analizaremos sus características, pero como observaremos en detalle más adelante, no será el marco interpretativo primordial de las series televisivas. Esto, proponemos, puede deberse fundamentalmente a dos cuestiones: en primer lugar, como adelantamos, al ser *Encuentro* un actor estatal que articula y nuclea otros actores, la construcción de memoria se va realizando en conjunto con ellos, dando lugar así a ciertas heterogeneidades. En segundo lugar, pensamos también se vincula a la identidad educativa del canal que, como analizaremos en el Capítulo I, refuerza un “deber de memoria” más ligado a una narrativa humanitaria.

## **VII. Presentación del corpus de investigación**

Para la construcción del corpus realizamos primeramente un relevamiento exhaustivo de toda la programación de *Canal Encuentro* dedicada a la última dictadura militar (1976-1983) desde su surgimiento en 2005 hasta el año 2015. Decidimos basar nuestra investigación en el período 2005-2015 ya que se trata de los primeros diez años del canal, lo que nos permite analizar su programación a lo largo de un lapso de tiempo largo y, a su vez, ya que ese período coincide con los años de los tres gobiernos kirchneristas que fueron los creadores e impulsores de la señal televisiva. Si bien *Encuentro* salió al aire en 2007, como analizaremos en el Capítulo I, nuestro análisis general lo situamos a partir del 2005 ya que en ese año se creó el canal y comenzaron los preparativos de producción, funcionamiento y planeamiento de la señal.

Esta tarea de relevamiento fue posible ya que toda la programación realizada por el canal, como explicaremos también detalladamente en el Capítulo I, se encontraba disponible *online* para

---

<sup>41</sup> En este punto nos parece importante la aclaración que realiza Montero: “si bien no es factible establecer la existencia de *una* única memoria setentista, fija, homogénea e indiferenciada, numerosos especialistas sostienen que es posible sin embargo reconocer un ‘espíritu de época’ o *zeitgeist*, que da cuenta de las similitudes y el ‘aire de familia’ que están en la base de la configuración ideológica e identitaria de esa generación de jóvenes militantes” (2012:20,21).

visualizar y descargar de modo abierto y gratuito tanto en el sitio web de *Encuentro* como en el portal *Conectate*, del Ministerio de Educación de la Nación<sup>42</sup>.

En una primera instancia, relevamos 61 producciones audiovisuales con un total de 207 capítulos que abordaban la última dictadura militar (ver en Anexo C el listado de las mismas). Aquí tuvimos en consideración todos los programas que fueron promovidos por *Encuentro*. Si bien será más adelante cuando demos cuenta del particular modo de producción del canal, basta ahora decir que excluimos en este relevamiento aquellos programas que fueron transmitidos por *Encuentro* pero no producidos por ellos<sup>43</sup>, dado que nuestro objetivo consiste en analizar aquellas producciones en las cuales el canal formó parte de su proceso creativo y productivo.

Luego de esa primera instancia de relevamiento nos abocamos a la construcción del corpus de análisis que quedó conformado por 12 series y un total de 75 episodios (ver en Anexo A un cuadro con el listado del corpus). Este corpus fue definido luego de analizar las temáticas específicas abordadas y las características del tipo de producción y para su construcción implementamos principalmente los siguientes criterios: a) que todos los capítulos de cada serie abordaran la temática de la última dictadura militar. Esto resultó central puesto que *Encuentro* contaba con numerosas producciones que abordaban períodos históricos muy extensos y/o temáticas específicas (como, por ejemplo, series centradas en toda la historia argentina o programas dedicados a la industria, la música, a personalidades destacadas de la historia, etc.) en las cuales había por lo general sólo un capítulo de toda la serie que abordaba la temática del pasado reciente dictatorial. Dado que nuestro objetivo consistía en analizar específicamente la memoria de la última dictadura, decidimos centrarnos entonces sólo en aquellos programas abocados enteramente a esta temática<sup>44</sup>. b) no incluir ciclos que se dedicaran a la presentación

---

<sup>42</sup> Resulta importante mencionar que con la asunción del presidente Macri a fines de 2015 ocurrieron numerosos cambios que repercutieron en la situación de *Encuentro*. Si bien no es nuestro objetivo adentrarnos en las complejidades que presentó la nueva gestión, sí nos parece relevante señalar que se canceló el portal *Conectate* y la página web del canal cambió de modo tal que no fue más posible acceder a toda la programación. En nuestro caso, todas las series televisivas que conformaron el corpus de análisis fueron descargados antes de esa fecha, por lo que no representó un obstáculo mayor para nuestra investigación. No obstante, al querer chequear otros programas o, incluso, volver a visualizar los ya descargados, muchas veces esto no era posible: los motores de búsqueda ya no arrojaban los mismos resultados y no era factible acceder a otros contenidos que antes sí estaban disponibles. Volveremos sobre algunos detalles de estas cuestiones en el Capítulo I.

<sup>43</sup> En el Anexo D podrá encontrarse el listado de las producciones audiovisuales referidas a la temática que fueron transmitidas por *Encuentro* pero no producidas por el canal.

<sup>44</sup> Al utilizar este criterio quedaron por fuera del corpus de análisis las producciones de *Encuentro* que abordaban específicamente la temática de Malvinas. Si bien la guerra de 1982 como suceso de gran relevancia en la historia argentina del siglo XX ocurrió durante la última dictadura militar, el abordaje de la problemática más general de Malvinas excede este período ya que se trata de un asunto que comprende una historia de mucho más largo plazo. En este sentido, los programas de *Encuentro* sobre este tema no abordaban únicamente Malvinas y la última dictadura militar, sino que por lo general tematizaban también cuestiones anteriores y posteriores al conflicto bélico. Por el recorte temporal elegido y, a su vez, dada la especificidad propia que conlleva Malvinas, estos programas han quedado por fuera del corpus analítico aquí estudiado. Puede consultarse Aprea (2015) para un análisis sobre el abordaje audiovisual que ha tenido la guerra de Malvinas, fundamentalmente en el cine, y Gullino

y transmisión de películas. En tanto la idea era analizar producciones realizadas por el canal, este tipo de programas no nos interesaba particularmente ya que se ponían en pantalla diversas películas realizadas por otros actores sociales y para otros fines. c) no incluir especiales de una sola emisión. Al interesarnos en el análisis de los programas de *Encuentro*, elegimos centrarnos en aquellos que contaran con un desarrollo de capítulos y no con emisiones especiales de una sola entrega para poder tener un corpus homogéneo a la hora de analizar y comparar los ritmos y narrativas de los ciclos.

Si bien será a lo largo de los capítulos cuando ahondemos en el análisis de sus características, a continuación haremos una breve presentación general de las series y presentaremos un cuadro con su listado en orden cronológico para facilitarle al lector el recorrido por la tesis. Como adelantamos, en el Anexo A se desarrollará con mayor profundidad la descripción de cada una. En primer lugar, en todos los casos se trata de series documentales. Si bien encontraremos pequeñas diferencias en cuanto a sus estilos y estéticas, en todos los casos el género elegido es el documental. En segundo lugar, en la mayoría de las series veremos que los organismos de derechos humanos y los familiares de los desaparecidos tienen un rol destacado en la coproducción de las series. Ambas cuestiones serán analizadas en el Capítulo II.

En tercer lugar, la mayoría de las series fueron estrenadas en horario central (entre las 20 y 23 horas). Algunas de ellas fueron emitidas en el mes de marzo e incluso el mismo 24 en conmemoración del golpe de Estado de 1976. Como sucede en general con todas las series de *Encuentro*, luego del estreno volvieron a ser proyectadas en años posteriores a propósito de fechas especiales, ya sea en su totalidad o sólo un episodio<sup>45</sup>. En su mayoría, luego de su estreno fueron subidas a la web de *Encuentro* y al sitio *Conectate*, y algunas de ellas al canal de *Youtube* de la señal. Sobre el recorrido de las producciones audiovisuales fuera de la pantalla televisiva hablaremos específicamente en el Capítulo I.

<b>Serie</b>	<b>Año</b>	<b>Director</b>	<b>Productora</b>
Retrato de un genocidio	2010	Eduardo Walger	Asociación Civil y Cultural El Fisgón <sup>46</sup>

---

(2012, 2013, 2015); Caetano y Bellini (2014), Corte (2015) y Sticotti (2021) para un estudio de programas televisivos sobre la temática.

<sup>45</sup> A modo de ejemplo, el 30 de abril de 2014 para conmemorar el aniversario de la creación de Madres de Plaza de Mayo, *Encuentro* emitió el episodio "Las locas de la plaza" de la serie "Retrato de un genocidio" (2010), sobre la que hablaremos más adelante.

<sup>46</sup> Eduardo Walger y Andrea Bello fueron los fundadores de El fisgón. Walger fue un realizador audiovisual y, su esposa, Bello era productora cinematográfica y televisiva quien a su vez había sido militante de los setenta y sobreviviente de la ESMA. Anteriormente, desde El fisgón habían realizado el largometraje "Camino de lucha.

Historia de la represión en Córdoba	2011	Santiago Sein	Garabato <sup>47</sup>
Padres de la plaza	2011	Joaquín Daglio	Conjuro <sup>48</sup>
El caso Melincué	2012	Lorena Muñoz	Ojos brujos <sup>49</sup>
Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad	2012-2013	Paula Romero Levit	Baraka Cine y Zafra Producciones <sup>50</sup>
El futuro es nuestro	2014	Ernesto Ardito y Virna Molina	Virna y Ernesto <sup>51</sup>
H.I.J.O.S. de una misma historia	2014	Pablo Santangelo	Occidente producciones <sup>52</sup>
Ex – ESMA. Retratos de una recuperación	2014	Benjamín Ávila	Habitación 1520 <sup>53</sup>
Madres de Plaza de Mayo. La historia	2015	Sebastián Mignogna	El perro en la luna <sup>54</sup>

20 años” (2004) para la Asociación de Ex - Detenidos Desaparecidos, donde se retrataba la búsqueda de justicia por parte de los sobrevivientes de la última dictadura militar.

<sup>47</sup> Garabato era una productora audiovisual de Córdoba que había realizado varios contenidos referidos a la historia reciente. Entre ellos, “Crónicas de archivo” (2008 y 2010), una serie documental de 26 episodios sobre la historia de los sesenta y setenta de esa provincia para *Canal Encuentro* y el documental “El Cordobazo” (2009) para *The History Channel*.

<sup>48</sup> Conjuro es una productora de Buenos Aires que ha realizado otros contenidos sobre la temática del pasado reciente, como “Desaparición forzada” (2013), un ciclo del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) que fue ganador de los concursos federales del INCAA y que luego fue transmitido por *Canal Encuentro*. BACUA fue una red digitalizada de libre acceso y de distribución gratuita de contenidos audiovisuales originales creada en 2010, sobre la que volveremos en el próximo capítulo.

<sup>49</sup> Ojos brujos es una productora de Buenos Aires creada en 2011 e integrada por Lorena Muñoz, Maximiliano Dubois y Benjamín Ávila. Tanto Dubois como Ávila son hijos de desaparecidos. Volveremos sobre estas cuestiones principalmente en el Capítulo II.

<sup>50</sup> Baraka Cine es una productora audiovisual de Buenos Aires que ha realizado numerosos largometrajes, cortos y contenidos televisivos y tiene como productor general a Marcelo Schapces. Zafra Producciones, de David “Coco” Blaustein, es una productora también de Buenos Aires que había realizado el film “Botín de guerra” (2000) dedicado a la historia de las Abuelas de Plaza de Mayo.

<sup>51</sup> Virna y Ernesto es una productora audiovisual de Buenos Aires que realizó diversos films históricos, entre ellos “Raymundo” (2003) y “Sinfonía para Ana” (2017), así como programas de televisión para *Encuentro*. Volveremos sobre esto en el Capítulo II.

<sup>52</sup> Occidente producciones es una productora audiovisual de Buenos Aires dirigida por Marcos Sacchetti que realiza contenidos para cine, televisión y publicidad. Para *Encuentro* había realizado en 2009 el programa “Presidentes de Latinoamérica”.

<sup>53</sup> Benjamín Ávila es director de cine y socio fundador, junto a Lorena Muñoz y Maximiliano Dubois, de la productora Habitación 1520, que desde hace más de diez años se dedica a la realización de cine y televisión en Buenos Aires. Para *Encuentro* habían realizado la serie “En el medio” (2009-2010) que bajo la conducción de Gisela Busaniche abordaba el modo en que los medios de comunicación construyen las noticias.

<sup>54</sup> El perro en la luna es una productora audiovisual de Buenos Aires dirigida por Sebastián Mignogna y Cecilia Atan que ha realizado films, series televisivas, publicidades y animaciones infantiles. Específicamente, ha realizado gran cantidad de contenidos para *Encuentro* y *Pakapaka*, entre ellos “Zamba”, un programa infantil que ha tenido enorme popularidad entre los niños y ha generado gran repercusión y polémicas en el espacio público por su tratamiento de la historia. Al respecto, véanse las notas periodísticas Struming (2012); San Martín (2014); Merenda (2014) y “Sileoni defendió el programa de Paka Paka que generó críticas por la caracterización de Sarmiento” (2014). Si bien se convirtió en la serie estrella del canal infantil *Pakapaka* y luego se transmitió también

A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza	2015	Rodrigo Sepúlveda	Liberar contenidos <sup>55</sup>
El camino de la justicia	2015	Claudio Rosa y Santiago Sein	Bonaparte Cine <sup>56</sup>
La conspiración permanente	2015	Federico Randazzo y Pablo Camaiti	El hilo <sup>57</sup>

### **VIII. Estructura de la tesis y contenidos generales de los capítulos**

En el Capítulo I, “*Canal Encuentro: proyecto, emergencia y desarrollo. Coordenadas analíticas y contextuales para comprender una década de historia (2005-2015)*”, abordamos el surgimiento y armado institucional de *Encuentro*. Esto conllevó analizar cómo fue la organización del canal y su financiamiento, las implicancias de pertenecer al Ministerio de Educación y su propósito educativo, lo que nos condujo a examinar cómo se fue construyendo un “deber de memoria” en relación al pasado reciente dictatorial. También analizamos cómo *Encuentro* complementó la emisión televisiva movilizándolo la circulación de los programas por fuera de la pantalla.

Asimismo, hemos abordado la modalidad de producción delegada y allí vimos que *Encuentro* se caracterizó por tener una estrategia de producción muy particular que fundamentalmente consistía en delegar en otros actores la realización de los programas televisivos. No obstante, esta modalidad no implicaba un deslinde del proceso creativo de la generación de los mismos, sino que se establecieron complejos vínculos entre el canal y las casas productoras, fundamentalmente a través de la figura del productor delegado, quien se encargaba de supervisar todo lo relacionado al contenido, formato y abordaje de los ciclos. Por último, nos dedicamos a analizar un hecho que tuvo gran relevancia simbólica que fue la instalación de la

---

por la *TV Pública*, su debut fue por la pantalla de *Encuentro* y es por ello que ubicamos estos trabajos dentro de los antecedentes del canal.

<sup>55</sup> Liberar contenidos es una productora mendocina que se ha dedicado principalmente a la televisión.

<sup>56</sup> Recordemos que Sein ya había dirigido la otra serie sobre esa provincia, “Historia de la represión en Córdoba”. Asimismo, luego realizó varios audiovisuales vinculados al pasado reciente desde el Centro de Producción Audiovisual (CPA) de la Universidad Nacional de Córdoba, como “Juguetes y exilio” (2016), “Cuentos prohibidos” (2016), “Canciones prohibidas” (2016) y “Hermanxs” (2019). Bonaparte Cine es una productora de Córdoba que ha realizado otros contenidos para televisión y que surgió como desprendimiento de la ya mencionada productora Garabato.

<sup>57</sup> El hilo fue una productora de Buenos Aires fundada por Pablo Camaití y Federico Randazzo que había realizado para *Encuentro* otros contenidos, como “Mundo Bayer” (2012), “Asamblea 1813” (2013) y “La creación del himno - fotogramas de nuestra canción patria” (2013).

sede de *Encuentro* dentro del predio de la ex – ESMA. Analizamos los fundamentos, el impacto y los efectos de sentido que se generaron con la mudanza del canal a un espacio de memoria.

De esta manera, a lo largo del Capítulo I analizamos cómo *Encuentro* fue forjando su rol de emprendedor de memoria y observamos que esto se construyó fundamentalmente a partir de tres características centrales del canal. En primer lugar, por su modalidad de producción que, como adelantamos, implicó delegar la tarea en otros actores, pero con una intensa supervisión de todas las etapas de producción. En segundo lugar, por pertenecer al Ministerio de Educación que en ese período destinó gran cantidad de recursos y atención al abordaje de la última dictadura militar. En tercer lugar, por su mudanza a la ex – ESMA, lo que facilitó el contacto con los organismos de derechos humanos allí presentes e imprimió con más fuerza en el canal un “deber de memoria” que ya estaba presente.

En el Capítulo II, “**Los familiares de las víctimas en las series de *Encuentro* sobre la última dictadura militar: el detrás de escena**”, analizamos los actores involucrados en la producción de las series televisivas de nuestro corpus (profesionales del campo educativo y académico, especialistas del universo audiovisual, integrantes de organismos de derechos humanos y familiares de víctimas de la última dictadura militar) y las dinámicas de relación que se establecieron entre ellos. En tanto la mayoría de las series se realizó en vinculación con organismos de derechos humanos y familiares planteamos que la “clave familiar” se presenta como algo fundamental para comprender las dinámicas y sentidos que se han construido en torno a las memorias del pasado reciente dictatorial en el detrás de escena.

Asimismo, exploramos la hipótesis que plantea que las producciones audiovisuales de *Canal Encuentro* dedicadas a la última dictadura militar proponen un juego de doble legitimación entre el Estado, los organismos de derechos humanos y los familiares: al tiempo que estos organismos y familiares eran legitimados por *Encuentro* en tanto actor estatal al ser elegidos como voces centrales de la pantalla del canal, ellos también legitimaron a *Encuentro* y al Estado al aceptar su emplazamiento en el predio de la ex – ESMA y su importante rol como vehiculizador de memorias sobre la última dictadura militar. Para eso, primero fue necesario examinar cuál fue el vínculo entre estos actores en el período de estudio. Más adelante, dedicamos un apartado al análisis de la participación de directores y productores que si bien no formaban parte directamente del movimiento de derechos humanos, tenían en algunos casos un compromiso con la causa de memoria, verdad y justicia.

A lo largo del capítulo, entonces, observamos cómo *Encuentro* se fue construyendo como un emprendedor de memoria sobre el pasado reciente dictatorial, creando lazos de cooperación

con organismos de derechos humanos y familiares en un juego de doble legitimación que implicó la producción de series televisivas en conjunto.

En el Capítulo III, “**Los familiares de las víctimas en las series de *Encuentro* sobre la última dictadura militar en escena**” observamos que el testimonio aparece como un recurso central en el armado de las series televisivas del corpus de análisis. Específicamente, notamos que la voz que asume el papel protagónico en la mayoría de las producciones audiovisuales es la de los familiares de las víctimas de modo que analizamos el protagonismo de los familiares *en* escena. A lo largo del capítulo, entonces, rastreamos la cronología de ese protagonismo en el espacio público y analizamos las características y los efectos de sentidos que se construyen a partir de esta narrativa en “clave familiar” que predomina en la pantalla de *Encuentro*. Paralelamente, fuimos analizando el lugar y las principales características del testimonio de otro actor social no central en las series televisivas: los sobrevivientes. Esto implicó también analizar cómo las propias categorías de familiar, víctima y sobreviviente son construcciones sociales de las cuales *Encuentro* participa activamente. Más adelante, propusimos que por las principales características que portan las series televisivas del corpus de análisis aquí estudiado presentan un estilo cinematográfico.

Por último, en las “**Conclusiones**” se retomaron los objetivos de la investigación y los principales logros y aportes de los capítulos de la tesis que nos han permitido comprender de qué modo *Encuentro* se forjó como un emprendedor de memoria sobre la última dictadura militar en el período aquí estudiado y cuáles han sido las características principales del canal que han posibilitado la construcción de ese rol. Explicamos que la memoria que *Canal Encuentro* emprende no es una réplica ni de las políticas de memoria ni de los discursos estatales del período de estudio, sino que el canal conformó un relato propio que se construyó en vinculación con distintos actores. Para terminar, consignamos las contribuciones que la investigación hace al campo académico y planteamos los interrogantes abiertos surgidos del propio trabajo de investigación que podrán ser retomados en futuras pesquisas.

## **CAPÍTULO I. CANAL ENCUENTRO: PROYECTO, EMERGENCIA Y DESARROLLO. COORDENADAS ANALÍTICAS Y CONTEXTUALES PARA COMPRENDER UNA DÉCADA DE HISTORIA (2005-2015)**

En el presente capítulo nos proponemos comprender la especificidad de *Canal Encuentro*, lo que implica examinar tanto el proceso que le dio surgimiento en 2005, como las principales características que fue adoptando. Particularmente, indagaremos en la conformación y armado institucional de la señal, atendiendo al contexto más amplio en el cual se desplegaron múltiples políticas de comunicación vinculadas a la producción de programas televisivos.

Asimismo, analizaremos las decisiones clave que se tomaron en relación a su financiamiento y examinaremos el particular modo de producción que adoptó: la producción delegada. Más adelante, indagaremos sobre la identidad educativa de *Encuentro* y observaremos cómo se fue construyendo un “deber de memoria” en relación al pasado reciente dictatorial.

Por último, nos dedicaremos a analizar la mudanza de *Encuentro* a la ex – ESMA, lo que implicará considerar el impacto para el canal, sus fundamentos y los efectos de sentido generados a partir de ese particular emplazamiento. A lo largo del capítulo observaremos cómo *Encuentro* se fue forjando como un emprendedor de memoria sobre la última dictadura militar.

### **I. Primeros pasos: de la idea a la pantalla**

*Encuentro* fue el primer canal de televisión del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación<sup>58</sup> y funcionaba en el marco de una Sociedad del Estado que era Educ.ar<sup>59</sup>. Fue creado en 2005 por el Decreto N.º 533/05, en 2006 fue reconocido por la Ley de Educación Nacional N.º 26.206 y comenzó su transmisión el 5 marzo de 2007<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Luego de que asumió Macri la presidencia de la nación, *Encuentro* dejó de formar parte del Ministerio de Educación y pasó a pertenecer al Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos. Vale aclarar que desde ese momento muchos programas y plataformas del Estado vinculadas a las producciones audiovisuales cambiaron o dejaron de funcionar, como detallaremos oportunamente. Actualmente y luego del recambio de autoridades nacionales en 2019, el canal pertenece a la Secretaría de Medios y Comunicación Pública.

<sup>59</sup> Educ.ar es el portal educativo del Ministerio de Educación, según figuraba en su sitio web: “Es un sitio con contenidos, plataforma de formación a distancia y otros servicios del mundo digital, destinados a docentes, alumnos, familias, directivos, investigadores y organizaciones para incorporar las TIC (tecnologías de la información y la comunicación) a la educación de la Argentina”. [www.educ.ar](http://www.educ.ar), último acceso: 11/12/2015. Recordemos que en 2012 dentro de Educ.ar se conformó el polo de señales educativas que nucleaba a *Canal Encuentro*, *Pakapaka* (señal infantil que había arrancado en 2010) y  *DeporTV* (señal deportiva surgida en 2013).

<sup>60</sup> A las 00:00 horas de ese día apareció en pantalla una placa que contenía el siguiente texto: “Hoy, 5 de marzo de 2007, comienza la emisión de Encuentro, el primer canal de televisión del Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación. Los que creamos esta señal y participamos en ella nos comprometemos a trabajar con dignidad por la igualdad de posibilidades de acceso a la educación de todos los habitantes de nuestro país.” En aquel momento existían dos canales de cable dedicados exclusivamente a los contenidos culturales: *Canal à y Film & Arts*. A su vez, había señales que ofrecían documentales y programas de divulgación, como *History Channel* (anteriormente, desde 1992 a 2000 era *Tv Quality*, señal argentina que tenía incorporado EduCable, que emitía programas basados en la currícula escolar), *National Geographic*, *Discovery* y *A&E*. Según relata Tristán Bauer,

Luego de relanzar el portal Educ.ar, el entonces Ministro de Educación Daniel Filmus fue quien tuvo la voluntad de armar una señal educativa<sup>61</sup> y convocó a Tristán Bauer para que desarrolle el proyecto<sup>62</sup>. Los preparativos para la puesta en funcionamiento fueron a mediados de 2004, cuando dentro del Área de Prensa del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación se creó una oficina, el Programa de Medios Audiovisuales, con el objetivo de empezar a armar la señal. Paralelamente, se hizo una investigación con la Universidad Nacional de San Martín, específicamente dentro del polo audiovisual coordinado por Tristán Bauer. El informe fruto de esa investigación, titulado “Proyecto multimedia educativo” (2004), comprendía un relevamiento y estudio sobre los distintos modelos de señales educativas del mundo, así como una evaluación de los programas educativos de la Argentina que habían funcionado bien y de aquellos que no, con el objetivo de diseñar un proyecto de canal<sup>63</sup>.

A partir de esa investigación, desde la Coordinación de Televisión Educativa se tomó la decisión de armar la señal dentro de Educ.ar, fundamentalmente por dos razones, según sus creadores. En primer lugar, por la condición misma de ser una Sociedad del Estado, lo que allanaba en parte el camino en lo que refería a estructura jurídico-administrativa. En segundo lugar, para potenciar dos herramientas: la televisión e internet<sup>64</sup>. En los comienzos del canal, internet aparecía como una herramienta fundamental pero complementaria. Poco tiempo después ya las producciones audiovisuales mismas se comenzaron a pensar para su transmisión multiplataforma (televisión, celulares, *tablets* y computadoras personales) y la convergencia tecnológica rápidamente se fue presentando para las autoridades como un tema primordial para la educación. Según Becerra, la convergencia supone “la homogeneización de los soportes, productos, lógicas de emisión y consumo de las industrias info-comunicacionales” (2000:95), incluidas las telecomunicaciones, la informática y el audiovisual, así como la prensa escrita y la edición (Becerra, 2000)<sup>65</sup>.

---

en aquel momento el desafío era lograr una audiencia más grande que la que tenían los canales más fuertes en la temática que eran *Discovery* y *National Geographic*. Entrevista a Tristán Bauer, (cineasta, creador del canal y director del mismo hasta el año 2008), realizada por la autora. Fecha: 27/05/16.

<sup>61</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Jéssica Tritten (periodista, docente y productora televisiva, formó parte de la creación de *Encuentro*, fue su primera directora de contenidos y entre 2012 y 2015 fue la directora general del polo de señales educativas de Educ.ar), realizada por la autora. Fecha: 30/06/15.

<sup>62</sup> Puede consultarse el listado de autoridades del canal del período 2005-2015 en el Anexo E.

<sup>63</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Tristán Bauer, *Ibid.*

<sup>64</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Jéssica Tritten, *Ibid.*

<sup>65</sup> El autor plantea que el concepto de convergencia “no impacta solo en la tecnología, sino también lo hace en los escenarios de culturas de producción, formas de organización, rutinas de trabajo, circuitos de distribución, políticas de regulación y control, y en las lógicas de consumo de bienes y servicios infocomunicacionales” (Becerra, 2014:7). Para ampliar el asunto de la convergencia, puede consultarse también Castells (1999); Jenkins (2006) y Becerra M. (2015).

Smerling (2015) afirma que las posibilidades de radicar la señal en una universidad o dentro del mismo Ministerio de Educación se desecharon rápidamente, ya que las contrataciones (de actores, directores, guionistas, editores, etc.) no hubieran sido posibles dentro de un organismo dado que el llamado a licitaciones habría demorado meses o años cada decisión.

Luego de que saliera el decreto de creación del canal el 24 de mayo de 2005, durante todo ese año y también durante 2006 se preparó la estructura jurídico-administrativa y se organizaron los principales ejes en relación a la producción de la programación. La propuesta era que la pantalla de *Encuentro* pudiera nutrirse de la adquisición de materiales cedidos por instituciones públicas y privadas de la Argentina y el exterior, producciones realizadas por las universidades y programas nacionales e internacionales. Asimismo, se estipulaba la compra de películas de ficción y documentales (argentinos y latinoamericanos) y la producción propia a través del sistema de producción delegada (Smerling, 2015), que como analizaremos más adelante será fundamental y característico del canal.

Una vez terminado el armado del proyecto del canal, comenzaron los preparativos en relación con la efectiva puesta al aire. Como comenta Califano (2007), la Resolución 1831-COMFER/06 dispuso que los licenciarios de los servicios complementarios de radiodifusión debían transmitir la señal dentro de los primeros 15 lugares de sus grillas<sup>66</sup>. En un primer momento, Cablevisión y Multicanal transmitieron *Encuentro* por la frecuencia 5, pero luego en 2007 el nuevo canal de noticias *C5N* ocupó dicha ubicación y *Encuentro* pasó a ocupar el número 6, frecuencia que tenía interferencias y problemas técnicos. A partir de la implementación de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) en 2009<sup>67</sup>, el canal se transmitió en el lugar 14 de Cablevisión (luego fusionado con Multicanal), en el 126 de DirecTV y en el 15 de Telecentro. En la Televisión Digital Abierta (TDA)<sup>68</sup>, *Encuentro* era una señal de distribución nacional y se ubicaba en el canal 2201 de definición estándar y en el 2231 de definición móvil.

---

<sup>66</sup> El asunto de la grilla se presentó tempranamente como un conflicto ya que durante varios meses las empresas prestadoras de cable no accedían a incluir a *Encuentro* en su oferta de canales, lo que demoró su salida al aire. Para más información sobre los problemas que surgieron en relación con la puesta al aire del canal, previos y posteriores al documento del COMFER, ver Smerling (2015). Según relata Tritten, la voluntad política de Néstor Kirchner en ese momento fue clave para llegar a un acuerdo con los dueños de los cableoperadores para incluir a *Encuentro* entre los primeros quince canales (entrevista radial a Jélica Tritten, 2021).

<sup>67</sup> Este proceso que desembocó en la ley puede remontarse, al menos, al año 2004, momento en el que se conformó la Coalición por una Radiodifusión Democrática, la cual agrupaba a más de 300 actores como universidades, sindicatos de trabajadores de la comunicación, organismos de derechos humanos, movimientos sociales, movimientos cooperativos, radios comunitarias y asociaciones de radios PyMEs. Ese mismo año, la coalición elaboró los denominados *21 puntos para una radiodifusión democrática* (ver [www.coalicion.org.ar](http://www.coalicion.org.ar), último acceso: 20/12/2015) y en 2008 le envió una carta a la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner con el pedido de una nueva ley.

<sup>68</sup> Más adelante nos detendremos a explicar en qué consiste la TDA.

Si bien *Encuentro* fue pionero como señal pública educativa de televisión y su creación fue previa a la sanción de LSCA de 2009 y al surgimiento de otros canales públicos televisivos (como los ya mencionados *Pakapaka* y  *DeporTV* y las señales *INCAA TV* y *TECtv*, creadas en 2010 y en 2012 respectivamente<sup>69</sup>), sin duda se inserta en un contexto político particular en el cual el Estado desplegó numerosas políticas tendientes a intervenir en el campo de los medios de comunicación<sup>70</sup>.

Poco tiempo antes de aprobarse la LSCA<sup>71</sup>, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner decidió optar por la norma de televisión japonesa (ISDB-T) como base para el Sistema de Televisión Digital del país, la misma por la que había optado Brasil dos años antes. Esta elección “constituyó el punto de partida de una nueva política para el sector, caracterizada por un mayor protagonismo del Estado, tanto en la regulación como en la generación y distribución de contenidos audiovisuales” (Mastrini, Becerra, Bizberge y Krakowiak, 2012:72). Como consecuencia de este proceso, nació entonces la Televisión Digital Abierta (TDA)<sup>72</sup> en 2010, que básicamente consistía en un servicio que ofrecía un paquete de señales digitales satelitales gratuitas.

La LSCA<sup>73</sup>, que reemplazó al Decreto-Ley 22285/80 de la última dictadura militar, se proponía reordenar el sistema de medios de comunicación. Según Marino, Mastrini y Becerra, la ley se basaba en una doctrina de derechos humanos y procuraba “generar autoridades de aplicación

---

<sup>69</sup> *INCAA TV* (desde 2017 llamado *Cine.ar TV*) es el canal del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y se dedica al cine argentino y *TECtv* es un canal de divulgación científica que dependía del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva.

<sup>70</sup> Aunque nos referimos aquí de modo general a los tres gobiernos kirchneristas, conviene aclarar que las políticas en relación a la comunicación no han sido homogéneas en el período. Para un análisis detallado de sus características, véase Becerra M. (2015). Sin embargo, algo que sí fue característico del período, como analizaremos aquí, fue el rol protagónico del Estado en la producción de contenidos audiovisuales.

<sup>71</sup> Resulta pertinente aclarar que la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual fue modificada por el Decreto de Necesidad y Urgencia 267 firmado por Mauricio Macri en 2016. Sobre este escenario puede consultarse Becerra (2017) y Becerra y Mastrini (2022). En los últimos años, se han presentado algunos proyectos que buscan crear una nueva ley.

<sup>72</sup> La TDA es un programa del Estado que cubre aproximadamente el 85% del territorio nacional. Para acceder a su programación es necesario un decodificador que transforme la señal analógica en digital, o bien, poseer un televisor con equipo receptor integrado. Sobre el proceso de transición de la televisión analógica a la digital puede consultarse Mastrini, Becerra, Bizberge y Krakowiak (2012), Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (2013) y Nicolosi (2014), entre otros. En diciembre de 2017 la gestión macrista cerró el área de TDA dedicada a producir contenidos y echaron a sus 180 empleados. Asimismo, dejaron de entregarse decodificadores. Véase nota periodística “TELEVISIÓN DIGITAL ABIERTA. Los 180 despedidos de la TDA continuarán la toma pacífica en el CCK” (2017).

<sup>73</sup> Si bien la nueva ley estaba correctamente fundamentada y sus contenidos significaban un avance potencial en la organización del sistema de medios (Mastrini, Becerra, Bizberge y Krakowiak, 2012; Baranchuk y Rodríguez Usé, 2011) muchos autores han coincidido en señalar falencias y problemas tanto en su concepción, como en su implementación real (Gándara, 2015; Becerra, M. 2015; Schejtman, 2022). Asimismo, el propio proceso de implementación implicó para el gobierno importantes conflictos con los grandes medios de comunicación y con la propia justicia. Para más información, véase Marino, Mastrini y Becerra (2010), Loreti y Lozano (2014), Becerra, M. (2015), entre otros.

más pluralistas y transparentes, a la vez que presenta[ba] una política que limita[ba] la concentración en la propiedad” (2010:12). En el marco de la LSCA se creó la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) que reemplazó al COMFER. Según dictó la norma, se organizó como un organismo autárquico y descentralizado dentro del ámbito del Poder Ejecutivo Nacional, siendo su función principal la aplicación, la interpretación y el cumplimiento de la ley. Asimismo, en el artículo 119 de la ley se definió la creación de Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado (RTA S.E) como la continuadora del Sistema Nacional de Medios Públicos (SNMP), que se encargaría de la administración, operación, desarrollo y explotación de los servicios de radiodifusión sonora y televisión del Estado.

En este punto nos parece necesario insertar la creación e implementación de esta ley en un contexto más amplio en el cual en el escenario político nacional se debatía la existencia de una “batalla cultural” presuntamente dada por el kirchnerismo. Tanto intelectuales (afines y no afines ideológicamente al gobierno nacional) como periodistas, funcionarios y miembros del gobierno hacían referencia a este concepto y analizaban sus implicancias. ¿En qué consistía esta batalla? ¿Cuáles eran los sentidos en juego para aquellos que coincidían en su existencia?

Desde el gobierno la propia presidenta proponía la existencia de una batalla cultural que se estaba dando y que consistía principalmente en “reconocer nuestras propias categorías de pensamiento, nuestras propias experiencias políticas e históricas como gobiernos- e implicaba un - nuevo relato” (Cristina Fernández de Kirchner, 2008:s/p). Intelectuales afines al proyecto kirchnerista planteaban también este escenario. Tal es el caso de los trabajos de Quevedo (2016), por ejemplo, quien analizó la creación de Tecnópolis<sup>74</sup> y de Nicolosi (2014) quien se dedicó a examinar la televisión del período en esa misma clave.

Por su parte, intelectuales críticos del kirchnerismo como Sarlo (2011; 2013) y Alabarces (2015) también analizaban este escenario utilizando esa idea de la batalla cultural. Para Alabarces la batalla cultural en la que el kirchnerismo se pensaba triunfante implicaba “cierto consenso en torno al valor de los derechos humanos, la escuela pública, la ciencia, la técnica y otros, de otro orden, como el valor de la palabra “inclusión”” (2015: s/p) .

Luego del conflicto del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner con el sector agropecuario en 2008, comenzó una fuerte conflictividad entre distintos sectores de la sociedad que luego se actualizó con las discusiones a propósito de la ley de servicios audiovisuales. Para Sarlo (2011;

---

<sup>74</sup> Tecnópolis es un parque dedicado a muestras de ciencia, arte y tecnología ubicado en Buenos Aires que se inauguró en 2011 al que se puede acceder de forma libre y gratuita. Quevedo (2016) analiza la relevancia de esta experiencia y la inserta en un contexto de batalla cultural durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner en el cual esa disputa se hacía evidente al considerar cómo sus críticos denominaban peyorativamente al parque: “Negrópolis”.

2013), el surgimiento de la agrupación Carta Abierta<sup>75</sup>, por ejemplo, tuvo la intención de intervenir en esa batalla cultural para obtener la adhesión de sectores medios urbanos.

En este contexto de efervescencia y conflictividad en el espacio público donde se disputaban sentidos en torno a cómo debían ser los medios de comunicación, fueron especialmente relevantes dos programas televisivos emitidos por la *Televisión Pública* que suscitaron grandes polémicas: “678” y “Fútbol para todos”<sup>76</sup>. Ambos proyectos fueron apuestas que pueden ser leídas como intervenciones concretas en esa batalla cultural.

En este escenario complejo que describimos brevemente donde la pantalla televisiva tenía gran protagonismo en esas pujas políticas, el crecimiento y la progresiva relevancia e impacto que fue teniendo *Canal Encuentro* (junto con los otros medios públicos y sus producciones audiovisuales) fue interpretado por quienes dirigían la señal como interviniendo en esa batalla cultural que se estaba dando en varios frentes, tal como lo expresaban sus directivos en varias ocasiones<sup>77</sup>. El rol del Estado se pensaba como primordial en esta tarea de creación de producciones audiovisuales (en clara oposición al pasado más cercano) y la disputa principal de esta batalla se presentaba en contra de una concepción comercial de los medios de comunicación.

Volviendo sobre el conjunto de políticas y acciones vinculadas a los medios de comunicación, paralelamente, con el objetivo de poder abastecer de contenidos audiovisuales a las nuevas pantallas y soportes que se estaban creando se emprendieron desde el Estado diferentes estrategias. Una de ellas fue la puesta en marcha del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para Televisión, el cual buscaba: “la promoción de contenidos audiovisuales para TV, el fortalecimiento de las capacidades productivas de todo el territorio nacional y la generación de empleo”<sup>78</sup>. Otra estrategia fue, a partir de convenios entre el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios con la Universidad

---

<sup>75</sup> Se trató de un grupo de intelectuales que surgió en 2008 en apoyo al gobierno nacional de Cristina Fernández de Kirchner en el marco del conflicto que se suscitó con las patronales agropecuarias a partir de la resolución 125 que disponía ajustes en el tipo de tasas a las exportaciones. Para mayor información sobre el colectivo de intelectuales puede consultarse Retamozo (2012) y Waiman (2016), entre otros.

<sup>76</sup> “678” fue un programa emitido entre 2009 y 2015 en horario central que contaba con trabajo de archivo, panelistas e invitados que analizaban noticias de actualidad en un tono claro de crítica hacia los grupos mediáticos tradicionales. Por su estilo y características suscitó grandes polémicas que exceden estas líneas. Por su parte, “Fútbol para todos” (2009-2017) consistía en la transmisión de los partidos de la Asociación de Fútbol Argentino (AFA) de forma gratuita y por la gran inversión que implicó y por la difusión de publicidad del gobierno durante los partidos generó importantes controversias. Para un análisis de estos programas televisivos puede consultarse Alabarces (2011; 2013), Sarlo (2013), Becerra (2013), Schejtman (2022) y Linares (2022), entre otros.

<sup>77</sup> Véase Tritten en “Este modelo ha tocado paradigmas tan fuertes que es imposible que lo puedan destruir fácilmente” (2010) y “En la televisión argentina hay un antes y un después del kirchnerismo” (2012) y Rosenfeldt en “Primeras Jornadas Televisión y Memoria” (2015).

<sup>78</sup> [www.tda.gob.ar](http://www.tda.gob.ar), último acceso: 12/12/2015.

Nacional de San Martín (UNSAM), el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) el desarrollo de concursos nacionales<sup>79</sup> para la realización de contenidos para la TDA. Asimismo, para dar impulso a las producciones locales se creó el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos que se basaba en el Art. 153 de la LSCA, el cual expresaba la necesidad de crear nuevos conglomerados productivos. A partir de la instalación de infraestructura y la capacitación se buscaba que las universidades nacionales se transformaran en centros de producción audiovisual. El programa dividió al país en nueve regiones (polos) y a su vez, cada región en nodos, en los que las universidades se nucleaban junto a actores del sector audiovisual de cada comunidad (Nicolosi, 2013).

En esta misma dirección se creó en 2010 el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA)<sup>80</sup>, una red digitalizada de libre acceso y de distribución gratuita de contenidos audiovisuales originales de los distintos concursos impulsados por el INCAA y por el Programa Polos, así como también por materiales ya existentes del sector audiovisual. El propósito principal era abastecer a las nuevas señales creadas a partir de la TDA (así como a espacios de emisión ya existentes) y grillar el 60% de contenido nacional de las pantallas que la LSCA estipulaba. Vale mencionar que *Encuentro* fue adherente desde un primer momento a este banco.

Se creó también Contenidos Digitales Abiertos (CDA)<sup>81</sup> en 2012, que consistía en un banco de contenidos que buscaban articularse y complementarse con el uso de las nuevas tecnologías digitales (internet, redes móviles, etc.) y que operaba con la modalidad video bajo demanda. Fundamentalmente, ofrecía películas, documentales, series de ficción, unitarios y todas aquellas producciones ganadoras de los concursos del Plan Operativo de Fomento TDA que mencionamos previamente. Por último, otra estrategia fue el Árbol de Contenidos Universales Argentino (ACUA), que se trataba de un espacio para la difusión de contenidos audiovisuales que derivaron en la creación de las señales digitales *ACUA Federal* y *ACUA Mayor*.

De este proceso complejo que implicó no sólo nuevas normativas, sino despliegue de infraestructura e incluso confrontaciones públicas con algunos sectores de la sociedad que se

---

<sup>79</sup> Según su sitio web estos concursos tuvieron lugar entre el año 2010 y el 2013. Para más detalles consultar: [www.tda.gob.ar](http://www.tda.gob.ar), último acceso: 12/12/2015.

<sup>80</sup> El mismo fue dado de baja por la gestión macrista en 2016.

<sup>81</sup> En 2016 el gobierno de Macri cerró la plataforma (CDA). La nueva gestión lanzó en 2018 el portal Cont.ar que albergaba contenidos gratuitos. En ese momento, los trabajadores despedidos del Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos denunciaron que se estaba relanzando con otro nombre algo que ya existía y es por esto que el *hashtag* que utilizaron en las redes sociales y en los medios de comunicación para su reclamo fue “#contarescda”. Al expresar que la plataforma Cont.ar es Contenidos Digitales Abiertos (CDA) se denunciaba la operación de cambio de nombre que se presentaba como un nuevo proyecto, al tiempo que se informaba sobre el pase a manos privadas de muchos de esos contenidos. Véase [www.facebook.com/TrabajadoresTDA](https://www.facebook.com/TrabajadoresTDA), último acceso: 12/10/18.

oponían a estas políticas estatales, nos interesa rescatar específicamente que el Estado en el período de estudio se convirtió de modo inédito en un gran productor de múltiples contenidos audiovisuales.

Según figuraba en su sitio web<sup>82</sup>, para el año 2015 *Encuentro* llegaba a más de 6 millones de hogares de todo el país durante las 24 horas del día. Esto lo hacía por distintas vías: a través de una red de 1400 cableoperadores, mediante franjas horarias en distintos canales locales de televisión abierta, a través de la *Televisión Pública*<sup>83</sup> y de la Televisión Digital. Hasta abril de 2010 el canal sólo era televisado por cableoperadores privados, pero luego de implementarse la TDA, *Encuentro* fue uno de los primeros canales en usar el espectro digitalizado. Por último, también podía visualizarse su programación en vivo a través de internet, lo que posibilitaba el acceso a los contenidos desde todo el mundo<sup>84</sup>. Para el 2015, el sitio web del canal que contaba con casi 3 millones de visitas, incluía “información sobre programación, recursos educativos multimedia e interactivos, noticias y novedades institucionales, propuestas audiovisuales especialmente pensadas para su consumo on-line y acceso a otros sitios de Educ.ar S.E”<sup>85</sup>. Allí, se podía ver la transmisión en directo del canal y se podían visualizar y descargar contenidos audiovisuales<sup>86</sup>, así como propuestas para que docentes y estudiantes trabajen en el aula<sup>87</sup>.

De esta manera, observamos que tempranamente *Encuentro* implementó la visualización de sus contenidos por fuera de la pantalla de televisión. Esto se materializó no sólo a través de internet y redes sociales y, sino también a partir de una modalidad basada en acciones con docentes y soportes materiales distribuidos directamente por el Ministerio de Educación. Desde un primer momento surgió en la señal la idea de armar paquetes de DVDs, que tomaron el nombre de “Colecciones”<sup>88</sup>. Cada una de ellas abordaba diferentes temáticas, e incluía una serie de DVDs

---

<sup>82</sup> [www.encuentro.gov.ar](http://www.encuentro.gov.ar), fecha de acceso: 12/12/15.

<sup>83</sup> Para dar más visibilidad a la señal, se realizó un acuerdo con *Televisión Pública* (así como con otros canales de diferentes provincias) para que emitiera de lunes a viernes en su pantalla una franja de programación fija de *Encuentro*.

<sup>84</sup> En 2015, la señal sumaba en sus distintas redes más de un millón de seguidores: En su canal de Youtube la señal contaba con casi 100.000 suscriptores y más de 3 millones de reproducciones, en Facebook poseía casi 900.000 seguidores y en Twitter 230.000 aproximadamente.

<sup>85</sup> [www.encuentro.gov.ar](http://www.encuentro.gov.ar), último acceso: 12/12/15.

<sup>86</sup> Los únicos contenidos que no podían descargarse eran aquellas producciones internacionales adquiridas de las que el canal no contaba con los derechos de emisión por internet.

<sup>87</sup> En un artículo de la revista *El Monitor* del Ministerio de Educación de la Nación, se afirma que la colección “ideas para el aula”, tiene el objetivo de “contribuir a profundizar y complementar los contenidos televisivos para su uso en el aula, sumándole el valor interactivo y multiplicador de la web, y proponiendo un acercamiento sistemático de los docentes a las TIC. Estas propuestas, al igual que todos los contenidos del sitio, pueden ser votadas, comentadas y recomendadas; lo que permite construir un canal dinámico, basado en la participación constante de los usuarios, instancia fundamental para el trabajo en red y en comunidad” (“Un espacio para la transformación educativa. La función del portal educ.ar”, 2008:55).

<sup>88</sup> Según explica una ex directora de *Encuentro*, “las colecciones en formatos DVD y CD constituyen un elemento especialmente pensado para los establecimientos educativos que no pueden acceder a la programación de Encuentro en tiempo real y que no poseen conectividad. Con el objetivo de poner a disposición de docentes y

y, generalmente, también un CD de navegación para que los maestros y estudiantes los utilizaran como herramientas pedagógicas. Algunas colecciones<sup>89</sup> estaban dedicadas completamente a algún programa de *Encuentro*, mientras que otras estaban basadas en temáticas específicas e incluían diferentes programas del canal<sup>90</sup>. Asimismo, desde el canal comenzaron a organizar encuentros y talleres presenciales con los docentes de todo el país para trabajar la utilización del audiovisual en las clases<sup>91</sup>.

Desde un comienzo la idea fue que *Encuentro* lograra convertirse en un canal de aire en el mediano plazo, sin embargo no ha resultado posible concretarlo, lo que merece algunas reflexiones. Podemos pensar que el mismo concepto de canal público<sup>92</sup> entraba en contradicción con la situación de que para visualizarlo durante los primeros años, se requería inexorablemente estar suscripto a algún prestador de cable privado. ¿Cómo sostener la importancia de un canal público y gratuito que alcance a todos los ciudadanos cuando sólo una fracción de la población podía realmente verlo? Consideramos que aquí puede vislumbrarse una tensión, que se hacía evidente ya que en las entrevistas que aparecían publicadas antes de implementarse la TDA en 2010, tanto los sucesivos directores del canal como los ministros de educación manifestaban la voluntad de transformarlo en un canal de aire (Respighi, 2007, 2008a, 2008b, 2009; Mazziotti, Bueno, Fuentes, Gatti, Paladino y Villafañe, 2010) y, de este modo, el hecho de que al pasar los años esto no sucediera puede leerse como una suerte de promesa u objetivo no cumplido por el Ministerio de Educación. No solamente por ser un canal financiado por el Estado debía estar disponible para todos gratuitamente, sino que además *Encuentro*, en tanto herramienta educativa del Ministerio, aspiraba desde sus objetivos a llegar a todos los habitantes de la Argentina, fundamentalmente a todos los niños y jóvenes. Es decir, el Ministerio, formalmente

---

estudiantes los contenidos, y para contribuir así con los procesos de enseñanza, se desarrollan estas colecciones” (Fiorito, 2013: 371). Puede consultarse el listado completo de las colecciones en el Anexo F.

<sup>89</sup> Según datos proporcionados por Smerling (2015), las colecciones se distribuyeron en 22 mil escuelas primarias, 10 mil secundarias y en una gran cantidad de colegios de gestión social o parroquial de la Argentina. Como ejemplo de análisis de un caso concreto sobre la difusión y utilización de los materiales audiovisuales de *Encuentro* en escuelas de Buenos Aires, puede verse Abramowski e Igarzábal (2012).

<sup>90</sup> Información reconstruida en base a la entrevista a Claudia Schepes, *Ibid.*

<sup>91</sup> El estudio de Dussel y Quevedo (2010) analiza las propuestas estatales para la incorporación de tecnologías de la información y la comunicación (TICs) en la formación docente, incluyendo los ejemplos de Educ.ar y *Encuentro*. En este sentido, Dussel plantea “la necesidad de trabajar para una ‘alfabetización audiovisual’: una enseñanza que promueva otras lecturas (y escrituras) sobre la cultura que portan los medios” (2006: 285). La autora afirma que “el problema central es cómo se educa la mirada, cómo se producen otras políticas y otras pedagogías de la imagen, para poder intersectar, o poner a discusión, los usos actuales de la imagen y la formación política que promueven” (2006: 287). Para ello la formación docente es “un paso necesario para promover otro uso de las imágenes” (2006: 287).

<sup>92</sup> En palabras de Becerra M., “El servicio público comprende la obligación de su provisión a todos los ciudadanos, independientemente de su lugar de residencia y de su situación socioeconómica” (2015:88).

garante de un sistema público de educación en todos los niveles, lanzó un canal televisivo que hasta 2010 sólo podía visualizarse pagando un abono de cable.

Esta contradicción que identificamos, podemos pensar que se saldó, al menos desde lo formal, con la implementación de la TDA en 2010, que ofrecía de manera gratuita esa señal para aquellos que tuvieran el codificador. Decimos desde lo formal, ya que por el momento la masividad que tiene la televisión de aire no es comparable con el poco volumen de personas que utilizan TDA<sup>93</sup>. Con el objetivo de suplir aquella falta, mientras el canal sólo podía visualizarse mediante cableoperadores privados, implementaron otras estrategias: como mencionamos, se transmitió programación de *Encuentro* en franjas de la *Televisión Pública* y en otros canales provinciales y se elaboró un sistema de visualización y descarga por internet (primero en la web del canal y luego se creó el sitio *Conectate*<sup>94</sup>), profundizándose así el objetivo de convergencia tecnológica que mencionamos anteriormente<sup>95</sup>.

En cuanto al origen de sus contenidos, durante el primer año de emisión, la programación del canal se nutrió de un 60 por ciento de material adquirido a la *BBC*, a *TVE (Televisión Española)*, a *Radio Canadá*, a emisoras latinoamericanas y al *Public Broadcasting System* de los Estados Unidos y sólo el restante 40 por ciento fue de producción propia (Marín, 2007). Si comparamos sus comienzos con el último año del período de análisis, observamos que para 2015, ese porcentaje no sólo se invirtió sino que aumentó a favor de la producción nacional: se compraba

---

<sup>93</sup> Si bien no existen ponderaciones nacionales para saber la real extensión de su uso, existen algunos estudios regionales que nos marcan que este sistema no ha tenido mucha penetración en la sociedad. El informe “Uso y consumo de la Televisión Digital Terrestre en Argentina. Un estudio en los municipios de San Fernando y Quilmes” de la Universidad Nacional de Quilmes (Mastrini, *et al*, 2014) da cuenta de una penetración, para fines del 2012, del 5% del total de los televidentes. Asimismo, “Otros informes realizados por Sistema de Información Cultural de la Argentina (SinCA) y Arsat, ambos de 2014, refieren a una penetración de TDA del 7%” (Informe TV digital Argentina 2016: 6).

<sup>94</sup> [www.conectate.gob.ar](http://www.conectate.gob.ar), último acceso: 15/01/2016. Durante el gobierno macrista, en abril de 2018, el portal fue dado de baja. A partir de ese momento, muchos programas de *Encuentro* pudieron verse en la web del canal y otros quedaron desde ese entonces fuera de línea.

<sup>95</sup> En 2009 se creó una sección específica dentro del portal Educ.ar, “Encuentro Descargas”, que permitió que los usuarios vieran o descargaran videos a pedido gratuitamente. Posteriormente, se creó un sitio web propio del canal y en de 2012 se lanzó un nuevo portal, *Conectate*, que permitió el acceso y la descarga de diferentes contenidos audiovisuales de *Encuentro* y *Pakapaka*, así como de los materiales educativos de los portales Educ.ar y Conectar Igualdad. Este programa, creado en 2010 a través del Decreto N° 459/10 firmado por la Presidenta de la Nación Cristina Fernández de Kirchner, distribuyó *netbooks* de forma gratuita a alumnos y docentes de las escuelas secundarias, de educación especial y de los institutos de formación docente de gestión estatal. Esto implicó también la realización de contenidos audiovisuales: partiendo de la reforma introducida por la Ley de Educación Nacional de 2006 que establecía la obligatoriedad de la escuela secundaria, el objetivo fue que todos los contenidos de la currícula estén en formato audiovisual. En 2018 bajo la gestión macrista este programa fue cancelado y reemplazado, mediante el Decreto N° 386/2018, por el “Plan aprender conectados”, lo que implicó que ya no habría entrega de computadoras a los alumnos, sino que se entregarían equipamiento a las instituciones educativas. En 2020 con el nuevo gobierno de Alberto Fernández volvió a implementarse el programa. Para información cuantitativa sobre la evolución de esta política, véase Sarmiento (2021).

aproximadamente un 35 por ciento<sup>96</sup> y se producía un 65<sup>97</sup>, lo que a su vez estaba en concordancia con la LSCA<sup>98</sup> que estipulaba que al menos un 60 por ciento tenía que ser producción propia. En relación con esto, otro dato relevante es que *Encuentro* cuando comenzó sus transmisiones en 2007 contaba con cuatro horas de programación propia al día, situación que se modificó ya que en 2015 se visualizaban seis horas de estrenos en su grilla, desde las seis de la tarde hasta las doce de la noche. Como observamos, entonces, tanto fruto del crecimiento del canal como producto de la motorización de la producción audiovisual que conllevó la LSCA, *Encuentro* fue aumentando exponencialmente su producción propia por sobre la adquirida, y esto se vio reflejado en su capacidad de ampliar la cantidad de estrenos por día.

De este proceso largo y complejo que implicó el surgimiento de *Encuentro*, nos interesa también rescatar cómo se concibió el vínculo con las lógicas propias del Estado. En continuidad con el discurso oficial kirchnerista que como vimos en la Introducción de la tesis planteaba un corte temporal hacia atrás con la década de los noventa y sus reformas neoliberales (Aboy Carlés, 2005; Barros, 2009; Montero, 2012), se advierte en la palabra de las principales autoridades del canal esa inscripción temporal discursiva para explicar los comienzos de la señal, sus logros y avatares. Principalmente, se proponía que el lugar del Estado cambió drásticamente luego de 2003, como se advierte en lo dicho por su primer director, Tristán Bauer:

*Para nuestra sociedad, después del neoliberalismo y después de aquella campaña “que los trenes tienen que ser privatizados”, bueno, del Estado no podía salir nada bien, después de la catástrofe de de la Rúa, del Estado no podía salir nada bien. Hoy hay otra concepción porque somos capaces de hacer un satélite, largarlo y que funcione, desde el Estado. Eso en aquel momento era inimaginable* (Entrevista a Tristán Bauer, *Ibid*).

Esta concepción que marcaba un antes y un después en cuanto a lo que podía hacer el Estado también aparece en palabras del entonces gerente general de Educ.ar:

*Nosotros decimos que a partir de 2003, con la asunción al gobierno de Néstor Kirchner hay un cambio de paradigma. Nosotros veníamos todos los años noventa, digamos particularmente en Argentina, donde había un desprecio por, hacia todo lo que tenía que ver con el Estado muy grande. Y, la verdad, que a partir de 2003 empieza a cambiar ese paradigma y uno de los objetivos y misiones que tiene Encuentro en lo que le toca es demostrar que desde el Estado, desde lo público es posible generar contenidos audiovisuales de calidad. Nosotros, los argentinos, veníamos con un mensaje en la cabeza que era: que todo lo que hacía el Estado era malo, que no servía y que, digamos, ante eso, aparecía lo privado como algo, como un bien, digamos, este, supremo ¿no? Eh, y la verdad que a lo que nos toca a nosotros que es hacer estos contenidos televisivos también tenemos esa necesidad de demostrar que era posible hacer algo bueno, valioso, reconocido y*

---

<sup>96</sup> Entre 2007 y 2014 se adquirieron 2719 horas de contenidos televisivos de señales extranjeras, tanto para *Encuentro* como para *Pakapaka* (Smerling, 2015).

<sup>97</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Jéssica Tritten (realizada por la autora, *Ibid*).

<sup>98</sup> Artículo N° 123 de la Ley 26.522.

*también público* (Ruben D´Audia, gerente general de Educ.ar, visita a *Encuentro*, 11/12/14).

En ese contexto descrito por las autoridades, para ir ejecutando la puesta en marcha del canal debieron enfrentarse a resistencias de una burocracia estatal acostumbrada a “hacer la plancha [ya que había] un pensamiento que estaba enquistado en ese Estado, en esa burocracia, de no hacer, de no hacer. Es más fácil no hacer que hacer” (entrevista a Tristán Bauer, *Ibid*). El ejemplo paradigmático de las dificultades que debieron afrontar en los comienzos los entrevistados<sup>99</sup> lo sitúan en la primera compra de una cámara de fotos que suscitó conflictos dentro del Ministerio de Educación dado que se demoró por trámites, licitaciones y trabas de presupuesto. Este episodio es recordado como un punto de quiebre ya que aquellos que estaban trabajando en el proyecto del canal no podían comprender la demora y resistencia por una simple cámara de fotos.

Por último, también nos parece relevante mencionar otro episodio que ocurrió durante la gestación del proyecto del canal que ilumina algunas de las discusiones y dificultades del comienzo. Una de las primeras adquisiciones para la grilla de *Encuentro* fueron unas entrevistas a intelectuales y artistas realizadas en España, que eran visiblemente antiguas no sólo por los entrevistados en cuestión sino porque eran en blanco y negro y tenían una calidad de imagen bastante baja<sup>100</sup>. La gestión y la compra la hizo el propio Tristán Bauer de viaje por España, quien estaba muy satisfecho con haberlas conseguido y encima por lo que se evaluaba como una pequeña suma de dinero. A su regreso, nuevamente encontró dificultades y problemas dentro del Ministerio de Educación:

*Bueno, cuando vuelvo me dicen: “eh, ¿cómo vas a pagar 500 dólares por material en blanco y negro, por material viejo?!”. O sea, todo era mirado desde esta perspectiva. Insisto claramente en separarlo a Filmus de esto, porque Filmus no solamente fue el que tuvo la idea sino que lo apoyaba muchísimo, pero vos con toda la segunda y la tercera línea encontrabas una... [...] pensaban que estábamos locos, que esto iba a ir al fracaso y que era un delirio y un disparate hacer algo de esa envergadura* (Entrevista a Tristán Bauer, *Ibid*).

La resistencia que generó la compra de estas entrevistas también es mencionada por Tritten, quien comenta que hubo discusiones con los órganos de contralor:

*Hubo un hito de impacto particular, que es cuando estábamos armando la grilla modelo, el prototipo de la grilla que luego estaría en la pantalla en todos los cableoperadores, cuando vimos las entrevistas en blanco y negro, que teníamos muchas discusiones con los órganos de contralor, por ejemplo, donde decían bueno por qué estábamos comprando un material tan viejo para una señal eminentemente nueva. Y cuando vimos las entrevistas de*

---

<sup>99</sup> Entrevistas a Jélica Tritten (realizada por la autora, *Ibid*) y a Tristán Bauer (realizada por la autora, *Ibid*).

<sup>100</sup> El nombre del ciclo era “A fondo” y algunos de los famosos entrevistados eran: Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Dalí, Gabriel García Márquez y Atahualpa Yupanqui, entre otros.

*Cortázar, de Rulfo, de Puig, de Borges, nos impactó mucho pensar que podía estar en la televisión, entre los canales de aire, donde había una oferta, bueno muy similar a la de ahora, porque el magazine, los noticieros, ¿no? Son formatos preponderantes, continúan siendo preponderantes en la televisión abierta y cuando uno hacía zapping y veías esas imágenes, nos causó mucha... un impacto con mucha emoción realmente (Entrevista radial a Jéssica Tritten, 2021).*

Este episodio de la compra de las antiguas entrevistas en blanco y negro no sólo nos permite visualizar las tensiones suscitadas dentro del Ministerio de Educación vinculadas a la interacción con las lógicas propias del Estado, sino que también nos señala una tensión entre lo “viejo” y lo “nuevo” en la propia pantalla televisiva que se estaba ideando. Volveremos sobre ello más adelante cuando analicemos la identidad educativa de *Encuentro*.

## **II. El financiamiento del canal, entre fortalezas y debilidades**

Un aspecto importante de todo canal de televisión es el financiamiento, ya que este es el que habilita la realización de las producciones audiovisuales. Lejos de buscar realizar un balance o análisis en términos cuantitativos, lo que nos interesa aquí particularmente es reflexionar sobre cómo se relaciona el financiamiento<sup>101</sup> que ha tenido *Encuentro* con los contenidos mismos: ¿qué estrategias se implementaron para financiar al canal? ¿De qué modo el presupuesto influyó o impactó en la producción de los programas que se buscaban realizar?

En sus comienzos, el armado del canal, su puesta en marcha y las producciones se hicieron con muy poco dinero, con mucho esfuerzo y austeridad. El ser un equipo reducido de personas y el no tener lugar físico propio los primeros años junto con la búsqueda de algunos patrocinios privados, fueron situaciones y estrategias que colaboraron en la adaptación al presupuesto disponible. Como mencionamos en el apartado anterior, las primeras compras e inversiones que implicó el proyecto generaron algunas dificultades y polémicas. Los años siguientes, si bien encontraron al canal con una dinámica más fluida y consolidada, la cuestión de un presupuesto reducido se mantuvo, sin dejar que eso quitara profesionalidad a los resultados. Los trabajadores del canal entrevistados destacaron los grandes logros vinculados a la calidad de los contenidos realizados con presupuestos acotados, muy distantes de las cuantiosas inversiones televisivas

---

<sup>101</sup> Para el año 2005, se preveía una inversión de \$1.000.000 para las producciones en marcha (Reinoso, 2005). A principios de 2007, con un equipo de 33 personas, se llevaban invertidos 11 millones de pesos y se preveía para ese año un presupuesto de otros 17 millones (San Martín, 2007; Marín, 2007). Según datos plasmados en el libro de Smerling (2015), al cumplirse en 2008 un año de la primera transmisión de *Encuentro*, ya trabajan en el canal más de 50 personas y el presupuesto rondaba los 14 millones de pesos. En 2009 el canal duplicó su presupuesto respecto al año anterior, contando entonces con 35 millones de pesos. En 2010 según palabras del entonces director del canal, Hernaiz, se invirtieron 25 millones (Nicolini, 2010). Para 2011, en *Canal Encuentro* trabajaban 380 empleados y según Smerling (2015) contaban con un presupuesto total de 35 millones de pesos. Para 2012 y 2013 no fue posible encontrar datos al respecto. En 2014 el presupuesto fue de 30 millones y en 2015 de 40 millones de pesos (Becerra, A., 2015).

privadas. Dentro del canal circulaba un chiste interno que reflejaba esta búsqueda de una calidad alta pero con presupuesto limitado: “¡queremos exigencia *BBC* con un presupuesto de un cumpleaños de quince!”<sup>102</sup>.

Incluso, algunos contratados externos como contenidistas o trabajadores de las casas productoras remarcaban que en *Encuentro* se pagaba menos y con más demora que en otros ámbitos del rubro audiovisual, pero esto generalmente se compensaba y/o toleraba gracias a la gratificación que les traía trabajar en proyectos que les parecían buenos e interesantes en comparación con el ámbito privado que, según ellos, muchas veces se regía por la frivolidad, los golpes bajos y el sensacionalismo<sup>103</sup>.

Ahora bien, considerando que el financiamiento es determinante para limitar o posibilitar la concreción de determinados objetivos, podemos pensar que en *Encuentro* no ha sido un factor de gran impedimento y esto podemos visualizarlo en dos decisiones claves que se tomaron desde un comienzo y que evidencian el distanciamiento de una lógica comercial, que se caracteriza por regirse por la maximización de ganancias (Fuenzalida, 2000) a partir de la venta de publicidad (Igarzábal, 2015).

La primera fue la decisión de la dirección del canal de no hacer programas de una hora, sino de 26 minutos<sup>104</sup>. Esta decisión, implicaba un aumento de costos considerable, ya que resulta mucho más caro producir media hora que una hora. No obstante, se priorizó un criterio estético que buscaba brindarle al canal una rítmica particular y propia. Según explica Bauer:

*Nos permitía eso una dinámica en la construcción del relato, en la construcción de la línea de tiempo, en la construcción de la línea dramática. Esa comprensión del tiempo nos ayudó a generar un canal bastante rítmico, con una rítmica atractiva (Entrevista a Tristán Bauer, Ibid).*

La segunda decisión, también tomada por el entonces director, fue que el canal no tuviera publicidad comercial. Esta característica particular de *Encuentro* implicaba, a su vez, dos grandes cuestiones: el financiamiento no provenía de pauta publicitaria y la pantalla, al adquirir esta cualidad tan distintiva de no tener comerciales, construyó con el público un contrato de lectura (Verón, 1985) particular, en el cual lo que primaba al sintonizarla era su programación y no la promoción y venta de productos. Sin duda, esto convirtió a *Encuentro* en una experiencia

---

<sup>102</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a M. (productora delegada), realizada por la autora, fecha: 30/11/15. También esto era señalado por personas externas a *Encuentro* que trabajan con el canal, como es el caso de Sebastián Mignogna, director de la casa productora El perro en la luna, quien se refirió a “los presupuestos ceñidos” con los que contaban (Entrevista a Sebastián Mignogna, director de la casa productora El perro en la luna, 2009).

<sup>103</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a P. (guionista externo), realizada por la autora, fecha: 20/07/18 y de la entrevista a O. (contenidista y guionista externo), realizada por la autora, fecha: 06/09/19.

<sup>104</sup> La mayor parte de los programas de *Encuentro* tiene una duración de 26 minutos, salvo algunas excepciones de producciones especiales de 50 minutos.

singularidad e inédita puesto que era la primera vez que ocurría en la historia de la televisión de nuestro país.

En relación con la primera cuestión, es interesante lo planteado por Ure, quien señala que los medios públicos en general “poseen un mayor margen de acción para conformar una agenda informativa útil socialmente, ya que están menos atados a las exigencias del mercado. [...] la menor o, en algunos casos, nula dependencia de la publicidad comercial permite incluir temáticas y fuentes informativas que agreguen valor simbólico a la esfera pública, aun cuando esa decisión editorial genere alguna reducción en los niveles de audiencia” (2014:5). Como no sufren la presión por el *rating* como los privados, pueden construir su agenda privilegiando el criterio de relevancia social, en vez del mero criterio de la cantidad de personas que consumirán los contenidos (Ure, 2014). Esta concepción no era sólo un planteamiento teórico, sino que era una idea compartida por quienes gestionaban televisoras públicas, como señalaban desde la gerencia de Radio y Televisión Argentina (RTA), al referirse a este tipo de pantallas: “su condición de emisora estatal le permite definir su programación con criterios de elección estéticos, artísticos o sociales, que sin abandonar el objetivo de la masividad, no pone el foco únicamente en el *rating*” (Olivieri y Guérin, 2013:18).

Así y todo, *Encuentro* no estaba exento de tensiones, puesto que como hemos mencionado, también formaba parte de los objetivos del canal alcanzar un público amplio y masivo. De esta manera, *Encuentro* oscilaba entre su pretensión de masividad (que, como vimos, se vio obstaculizada al principio por su no salida como canal de aire) y su focalización en los contenidos de calidad “desinteresados” del *rating*<sup>105</sup>.

En este sentido, Bauer<sup>106</sup> expresó que el fundamento de la decisión de que el canal no tuviera publicidad comercial estuvo relacionado con el hecho de no querer depender de aquellas empresas que, al pautar publicidad, terminan patrocinando a los canales televisivos. Para el ex director de *Encuentro*, las decisiones vinculadas a los contenidos tenían que responder a una política de Estado general, y no basarse en los intereses económicos de empresas privadas. Es decir, el objetivo de no tener publicidad era lograr que las decisiones en cuanto a los contenidos pudieran tomarse en función de las necesidades para el sistema educativo y no si una serie vendía o no. Ante la negativa a obtener financiamiento vía pauta publicitaria, se implementaron

---

<sup>105</sup> Resulta muy difícil poder conocer el *rating* a nivel nacional de un canal televisivo en nuestro país. No obstante, son interesantes los resultados de un informe de consumos culturales realizado por el Sistema Federal de Medición de Audiencias que marca que en 2014 *Encuentro* se ubicaba en el puesto 25 del ranking total, “con un promedio de 0,28 punto, Encuentro supera a The History Channel y Discovery Channel (ambas con 0,27), Nat Geo (0,25) y Animal Planet (0,15), pantallas que –aunque distintas– se le asemejan” (Respighi, 2015).

<sup>106</sup> Entrevista a Tristán Bauer, *Ibid.*

estrategias alternativas como: buscar auspicios y colocarlos en placas al final de los programas, realizar convenios con algunas empresas como prestadoras de telefonía móvil, canjes, etc. Asimismo, al no tener publicidad comercial, desde un primer momento fueron muy importantes las coproducciones de las series con otras entidades estatales, organismos no gubernamentales, sindicatos, universidades, etc., dado que era una manera de afrontar gastos de forma compartida. Esta modalidad de coproducción, como veremos más adelante y a lo largo de toda la tesis, fue una característica distintiva de la programación de *Encuentro* y será particularmente clave al momento de analizar las producciones realizadas junto a organismos de derechos humanos. En este mismo sentido, también fueron importantes distintos convenios y alianzas con otras agencias estatales, que implicaban la proporción de material audiovisual del canal a otras entidades<sup>107</sup>, como por ejemplo a BACUA (al que se le daba material de *Encuentro* para distribuir en la TDA), Aerolíneas Argentinas (a la que también se le proporcionaban audiovisuales para la emisión en sus vuelos) y Odeón<sup>108</sup>. Asimismo, a medida que pasaron los años, diversos canales extranjeros así como la plataforma *Netflix*, se fueron interesando en los contenidos del canal y comprándolos, por lo que se terminó formando dentro de la señal el Área de Cooperación. Este área<sup>109</sup> estaba destinado a cuestiones relativas a los convenios y las ventas y también se encargaba de asistir a diversas exposiciones internacionales (como por ejemplo, Río Content Market<sup>110</sup>) para promover la venta de contenidos propios. En un primer momento la decisión sobre si vender o no las producciones fue controvertida para los directivos de *Encuentro* puesto que se trataba de un canal que se caracterizaba por ofrecer gratuitamente sus contenidos y la idea de venderlos a entidades que cobrarán para visualizarlos no terminaba de estar en sintonía con ese propósito. Sin embargo, a medida que el interés de otros actores por los contenidos crecía y luego del lanzamiento de la propia plataforma online gratuita *Conectate*<sup>111</sup>, las autoridades tomaron la decisión de comenzar a venderlos, con la tranquilidad de que ellos seguían ofreciéndolos de modo gratuito para los que lo quisieran ver allí<sup>112</sup>.

---

<sup>107</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Lucía Colombo (responsable del Área de Cooperación de Educ.ar), realizada por la autora. Fecha: 22/12/2015.

<sup>108</sup> Odeón era una plataforma de video *on demand* de películas y series argentinas creada por el INCAA y Arsat en 2015. Luego del cambio de gobierno nacional, la plataforma pasó a llamarse Cine.ar en 2017.

<sup>109</sup> En palabras de Fiorito, ex directora de *Encuentro*, el área está “destinada a la distribución nacional e internacional de las producciones- series, microprogramas, especiales y largometrajes- para promover la cooperación y el intercambio con otras productoras de contenidos y televisoras del exterior” (Fiorito, 2013:374).

<sup>110</sup> Se trata del encuentro de productores y profesionales de medios más grande de América Latina. Véase: [www.rio2c.com](http://www.rio2c.com), fecha de acceso: 12/12/15.

<sup>111</sup> Tal como ya hemos adelantado, volveremos sobre esto más adelante cuando analicemos el recorrido de los contenidos por fuera de la pantalla televisiva.

<sup>112</sup> Véase el Anexo G con la lista de las producciones más vendidas.

La no inclusión de tanda publicitaria comercial, como adelantamos, también impacta en el público. Esto no sólo introdujo una novedad para la televisión, construyendo así una pantalla atractiva para los espectadores, sino que también podemos pensar le dio una impronta propia, una identidad bien definida al canal, mediante la cual establecía un contrato de lectura específico con el espectador. La tanda de *Encuentro*, que se caracterizaba entonces por no tener publicidad, estaba subdividida entre separadores, identidad institucional y microprogramas<sup>113</sup> con comunicaciones específicas. Según plantea Salem, esta situación sumada a la alta calidad de programación televisiva, fue lo que “le otorgó al canal una identidad única, prestigio y legitimación social” (2012:6). Situación que se vio también plasmada en las numerosas nominaciones, distinciones y premios obtenidos en premiaciones nacionales e internacionales<sup>114</sup>.

De esta manera, tanto en la decisión vinculada a la duración de los programas como en la relacionada a la no inclusión de publicidad comercial, observamos que el financiamiento no fue un gran limitante a la hora de tomar decisiones clave respecto a la estructura del canal. Por el contrario, predominaron los criterios estéticos y políticos por sobre los económicos, de modo que podemos pensar que el financiamiento no condicionó negativamente la posibilidad de realización de los contenidos que se proponían hacer. Vale aclarar que esto no implica plantear que contaban con un presupuesto holgado, ya que también hemos señalado las polémicas y dificultades generadas al comienzo con la compra de insumos tecnológicos y producciones internacionales e incluso la demora en los pagos a las casas productoras. De todas maneras, las dos situaciones clave que analizamos ponen de manifiesto la preeminencia de otras lógicas no vinculadas a lo comercial al momento de definir dinámicas de funcionamiento y producción. Para terminar este apartado, y con cierta distancia temporal que nos permite reflexionar aún más profundamente sobre estas cuestiones, cabe preguntarse si efectivamente aquello que en su primer momento era visto como una cualidad positiva, a saber, no depender de patrocinio privado sino sólo del Estado, fue finalmente, a la luz de los acontecimientos que sucedieron bajo el gobierno siguiente<sup>115</sup>, algo que efectivamente puede calificarse como positivo. Es decir,

---

<sup>113</sup> Los separadores surgieron desde el comienzo, cuando el canal les solicitó a las casas productoras que por cada capítulo de programa completo que entregaban al canal, también presentaran dos separadores para intercalar en los programas. “Esa serie de pequeñas piezas marcaron también una identidad muy fuerte en Encuentro: se articularon como promociones, separadores o pequeños relatos entre programa y programa” (Smerling, 2015: 72). Además de estos micros derivados de los programas, existía el área de microprogramas que se encargaba de licitar series exclusivamente de microprogramas que duraban entre dos y tres minutos.

<sup>114</sup> Véase Anexo H con el listado de los mismos.

<sup>115</sup> Nos referimos al despido y al retiro voluntario de numerosos trabajadores del canal y de las demás señales de Educ.ar a fines de 2017: “entre los meses de diciembre de 2017 y enero de 2018 se despidió a más de 300 trabajadores a través de cesantías, retiros voluntarios o despidos sin causa de la Televisión Digital Abierta (BACUA, ACUA Mayor y ACUA Federal, entre otros) y en los canales Encuentro, Paka Paka y DeporTV dejando

aquello que fue ideado y pensado como dotador de independencia, puede pensarse como algo que puso en riesgo el mismo funcionamiento y existencia del canal luego del cambio de gestión política nacional en 2015<sup>116</sup>. Aquellas decisiones y estrategias que Bauer pensaba como eficaces, luego se presentaron más bien como un problema en función de la durabilidad del proyecto, generando tensiones: ¿fue, entonces, una debilidad de partida sólo depender del Estado (y, entonces, del gobierno de turno) para financiarse? El estar ubicado el canal dentro de un Ministerio y depender exclusivamente del financiamiento estatal implicó una gran heteronomía con las vicisitudes del gobierno. ¿Cómo se logra la durabilidad de un proyecto con estas características? ¿Si *Encuentro* se hubiera erigido como un ente con autarquía financiera estos problemas no hubieran existido?<sup>117</sup> Estas preguntas, que se interrogan si aquello que fue pensado como una fortaleza puede en cambio hoy vislumbrarse más bien como una debilidad, adquieren gran relevancia en vistas de los cambios de gobierno nacional en 2015 y 2019 y quedan sin duda abiertas para futuros análisis que se propongan examinar lo ocurrido a partir de las nuevas gestiones nacionales.

### **III. Producir “a lo *Encuentro*”**

En el periodo de estudio *Encuentro* transmitió dos grandes tipos de contenidos en su pantalla. Por un lado, aquellos de producción “propia” y, por otro, los que eran comprados o intercambiados con señales del exterior (como por ejemplo los documentales de la *BBC* o *TVE*) y del país, que representaban en 2015, como ya hemos mencionado, aproximadamente el treinta y cinco por ciento de la programación. La particularidad de las producciones “propias” de *Encuentro* era que no se realizaban por el canal mismo en sus instalaciones, sino que se *delegaban*, lo que implicaba el contacto y el trabajo con un conjunto de productoras independientes que producían para el canal (además de producir contenidos con otros destinos

---

interrogantes abiertos e incertidumbre acerca de los proyectos a futuro” (Asociación Argentina de Editores Audiovisuales -EDA-, 2018:31). Para ampliar esta información, véase Respigui (2017); la nota periodística “Vaciamiento y peligro de cierre: despidieron 180 trabajadores de la Televisión Digital Abierta” y las página de facebook de los trabajadores de las señales y de TDA: [www.facebook.com/Comisión-Interna-Encuentro-Pakapaka-Deportv](http://www.facebook.com/Comisión-Interna-Encuentro-Pakapaka-Deportv) y [www.facebook.com/TrabajadoresTDA](http://www.facebook.com/TrabajadoresTDA), fecha de acceso: 12/10/18.

<sup>116</sup> Meses antes de las elecciones de 2015 y ante la posibilidad de un cambio de signo político del gobierno nacional, directivos de señales públicas televisivas comenzaron a manifestar cierta preocupación respecto a la financiación que tendrían en caso de la llegada de otra gestión. Específicamente, en el marco del las Jornadas “Otra TV es posible”, organizadas por el Ministerio de Educación, reflexionaron sobre el desafío de mantener estos proyectos de canales a largo plazo y sobre la necesidad de pensar ideas y estrategias para que el financiamiento no sólo provenga del presupuesto estatal y no esté atado únicamente a una decisión política. Observación en las Jornadas “Otra TV es posible”, 31 de agosto y 1° de septiembre de 2015.

<sup>117</sup> En este sentido, resulta interesante la experiencia de la Comisión Provincial por la Memoria analizada por Cueto Rúa (2016). El autor analiza que la decisión de que la comisión se transformara en un ente estatal autárquico y autónomo respondió a la necesidad de protegerla de los posibles vaivenes de la agenda política ante un próximo cambio de gobierno, al tiempo que consolidó la intención de distinguir al Estado del gobierno.

y fines). Es decir, el canal tenía un diseño de producción que consistía en delegar la realización de los programas en otros actores, básicamente en casas productoras o en universidades que contaban con centros de producción audiovisual.

Este sistema de producción se eligió cuando se creó *Encuentro*. En aquella mencionada investigación que se realizó sobre las distintas señales del mundo antes de crearse el canal, se barajaron distintas posibilidades y se eligió la producción delegada. La idea del productor delegado está basada en la televisión inglesa, puntualmente en el modelo del *Channel 4* del Reino Unido, así como también en *Señal Colombia*. Además del análisis e investigación sobre distintas modalidades de producción, fue clave en esta decisión la experiencia concreta que había tenido Bauer al realizar un documental televisivo para *Channel 4*, “Evita, la tumba sin paz” (1997), en donde él mismo tuvo que trabajar con productores delegados de esa señal y así conoció de cerca esta dinámica de trabajo<sup>118</sup>.

En ese momento, consideraron que la mejor opción era contar con un equipo de personas lo más reducido posible y delegar la producción en diferentes casas productoras que pudieran generar una pantalla plural, no solamente en contenidos sino también en estéticas, y que pudieran ser de todo el país para enfatizar la cuestión federal. La idea era contar con un núcleo central de definición de línea editorial y trabajar con un conjunto de productoras, tanto estatales como privadas, para armar esa producción que se definía.

Esta modalidad de producción tenía una doble intención. En primer lugar, se buscaba armar un equipo pequeño dentro del canal, donde el productor delegado fuera la estructura fundamental, y delegar la efectiva realización de las series a diferentes casas productoras. En segundo lugar, esa decisión también buscaba promover y consolidar una industria ligada a la producción audiovisual<sup>119</sup>. Específicamente, debe destacarse que esta modalidad generó en los años del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner un crecimiento y un desarrollo de “PyMEs”, pequeñas empresas que se dedicaban a la producción audiovisual y que trabajaban con *Encuentro*. Según registró la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) para septiembre de 2012 existían más de 2300 casas productoras de contenidos audiovisuales en todo el país (Smerling, 2015). Lo relevante es que el 80 por ciento de esas pequeñas y medianas productoras habían surgido en los últimos seis años, lo que nos marca ese gran aumento de la actividad en el sector audiovisual del que hablábamos previamente. Vale

---

<sup>118</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Jéscica Tritten (realizada por la autora, *Ibid*), entrevista a Tristán Bauer (realizada por la autora, *Ibid*), entrevista a María Rosenfeldt (política y productora televisiva, fue productora delegada, productora general y directora de *Encuentro*), realizada por la autora, fecha: 25/07/2019.

<sup>119</sup> De hecho, el gobierno de la ex Presidenta Cristina Fernández de Kirchner en el año 2012 declaró el cine y la producción audiovisual como actividades asimilables a la industria a través del Decreto 1528/2012.

mencionar que a raíz de este importante crecimiento, en 2013 se creó la Cámara Argentina de Productoras Pymes Audiovisuales (CAPPA). La producción audiovisual de los centros universitarios también creció considerablemente: entre 2012 y 2013 las coproducciones alcanzaron a más de diez centros de estudio<sup>120</sup>.

Volviendo a las producciones “propias”, existían fundamentalmente dos formas de delegar: por un lado, cuando la realización integral se delegaba mediante licitaciones públicas o privadas y, por otro, cuando se hacían contrataciones directas<sup>121</sup>. En el primer caso, el canal proponía lo que quería contar en los contenidos y, por medio de una licitación, se lo adjudicaba a la casa productora ganadora para que lo desarrolle. Esto comenzaba cuando tenían lugar las reuniones del directorio del canal<sup>122</sup>, en las cuales los directivos junto con el Ministerio de Educación delineaban diferentes estrategias relacionadas al grillado de la pantalla. Cada año, se evaluaban necesidades pedagógicas específicas y así se diseñaban los grandes ejes y contenidos para luego llamar a licitación. Allí, se presentaban casas productoras ofreciendo diferentes ideas y luego era seleccionada una de ellas para la efectiva realización del contenido.

En el segundo caso, llegaban propuestas de ideas de programas o de personajes de diferentes casas productoras a lo largo de todo el año. Los proyectos que ingresaban se presentaban bajo términos de referencia que el mismo canal solicitaba, donde básicamente se detallaba el plan de producción y su presupuesto. Una vez ingresado el proyecto al canal, desde el Área de Desarrollo de Proyectos se evaluaba la posibilidad de tenerlo en la pantalla, lo que demoraba aproximadamente un mes. Luego se armaba una propuesta para el directorio del canal con el conjunto de proyectos seleccionados, donde se terminaba de definir su efectiva realización. En caso de quedar seleccionado un programa, se realizaba una contratación directa, se llevaba a cabo un acompañamiento de esa presentación y se comenzaba a trabajar con la casa productora. A su vez, existían diferentes tipos de producciones “propias”: las que realizaba *Encuentro* únicamente con casas productoras; las coproducciones<sup>123</sup> con universidades, sindicatos, otros canales públicos (como *TV Pública*), ministerios de la nación (como el de Educación mismo u

---

<sup>120</sup> A partir de este *boom* en la producción audiovisual, crecieron también considerablemente los puestos de trabajo en el sector audiovisual (SInCA, 2015a). El mencionado Decreto 1528/2012 que declaró el cine y la producción audiovisual como actividades asimilables a la industria, otorgó a las productoras de contenidos audiovisuales, digitales y cinematográficos, ya sean de capitales públicos, privados o mixtos, el carácter de actividad productiva industrial, con los beneficios que eso implica.

<sup>121</sup> No contamos con datos cuantitativos acerca de la proporción de cada modalidad en el conjunto de las producciones del canal. Sí sabemos que la mayoría de las series del corpus de análisis aquí estudiado fueron contrataciones directas.

<sup>122</sup> El presidente del directorio es el Ministro de Educación y el directorio se compone en su mayoría por funcionarios del Ministerio de Educación.

<sup>123</sup> Bajo esta modalidad ambas partes financiaban la serie, aunque no siempre en las mismas proporciones, lo que variaba según el caso.

otros), organismos estatales (por ejemplo, INCAA) u organismos no gubernamentales (como Asociación Madres de la Plaza de Mayo); y, por último, aquellas que se realizaban producto de haber ganado algún concurso. Como hemos adelantado, las coproducciones de series sobre la última dictadura militar con organismos de derechos humanos ha sido una modalidad característica del canal, por lo que serán objeto de nuestro análisis más adelante.

En lo concreto, este sistema de producción delegada se traducían en la existencia de un productor general y de productores delegados que dependían de aquel, que para 2015 eran aproximadamente catorce. Al momento de producir un programa, el Área de Producción trabajaba en conjunto con el Área de Contenidos, el Área de Artística y el Área de Guion. Una vez adjudicada la licitación o hecha la contratación directa, empezaba la tarea del productor delegado, quien se encargaba de coordinar tanto el vínculo con la casa productora como el ensamble de ideas entre las mencionadas áreas del canal. Fundamentalmente, el productor delegado supervisaba todo lo relacionado al contenido, formato y abordaje de los ciclos, como la idea del armado del proyecto, la escritura de los guiones, el material editado de manera previa, entre otras. De este modo, al tiempo de generar una modalidad de trabajo diferente, la dinámica de la producción delegada tornó a estos trabajadores en los portavoces de *Encuentro* frente a las casas productoras (Smerling, 2015).

El productor delegado, que contaba con un promedio de diez series a cargo al mismo tiempo, producía diferentes tipos de programas y abordaba temáticas diversas. En general, se trataba de personas que habían estudiado alguna carrera de Ciencias Sociales o que pertenecían al mundo del cine. No obstante, aunque no había especializaciones concretas, sí se iban delineando ciertos perfiles y la mayoría de las veces y, en la medida de las posibilidades, iban produciendo sobre temas afines. Esto no quitaba que en épocas de mucho volumen de trabajo el productor general podía asignarle a un productor delegado más cercano a las ciencias sociales, por ejemplo, un programa sobre matemática.

Si bien la tarea, objetivos y procedimientos del productor delegado eran los mismos en todas las series, sí existían algunos matices vinculados principalmente a la mayor o menor *expertise* de la casa productora. Cuando se trataba de una productora más nueva en el campo audiovisual, la tarea de seguimiento era mucho más intensa y el trabajo en conjunto, etapa por etapa, se hacía imprescindible<sup>124</sup>. En el otro extremo, cuando trabajaban con realizadores ya consagrados,

---

<sup>124</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a productora delegada M. (*Ibid*) y de la entrevista a R. (productora delegada), realizada por la autora, fecha: 22/03/16.

como por ejemplo el caso de Benjamín Ávila<sup>125</sup>, o con casas productoras más experimentadas y que tenían a su vez experiencia con el canal, no sólo no era necesario un seguimiento tan detallado sino que incluso se buscaba concretamente dar mayor libertad en pos de contar con la originalidad e impronta del director. Al respecto, un productor delegado nos comentó lo que se buscaba cuando trabajaron con Ávila:

*Lo que más me interesaba era, en este caso, desde lo realizativo, es tener un autor como él que venía y proponía algo, entonces tratar de meternos lo menos posible en eso. También es un director como consagrado, entonces tenía muy claro qué quería, entonces pasó eso (Entrevista a productor delegado N., realizada por la autora, fecha: 01/12/15).*

Es importante mencionar que las áreas de Artística, Guion y Contenidos surgieron cuando Bauer<sup>126</sup> dejó la dirección de *Encuentro* en 2008<sup>127</sup>. Durante su gestión, los productores delegados tenían una relación más directa con el director del canal, de constante consulta y trabajo en conjunto. Se trataba de una organización más vertical y centralizada en su figura. Muchos trabajadores que estaban desde ese primer momento, recuerdan que miraban capítulos enteros con él, consultaban por teléfono o en persona muchos detalles de las producciones y hasta utilizaban como recurso de solución de conflictos o problemas con las casas productoras frases que apelaban a su figura indiscutida de autoridad y *expertise*:

*“Mirá Tristán dijo que hagas esto, ya está, chau” (Entrevista a María Rosenfeldt, Ibid).*

[Tristán Bauer estaba] *como muy sobre la pantalla y ahí se logró, creo, ese estándar, ¿no? y todos también, era también una manera de hacer como presión, de alguna manera, porque vos le decías al realizador: “mirá, Tristán dijo esto”- “ah, porque yo no sé qué”- “mirá, ¿sabés qué? Hablalo con Tristán [risas], si él te lo aprueba, dale, yo no tengo problema”- “oh, bueno, está bien”. Entonces, renunciaban en la guerra (Entrevista a productora delegada M., Ibid).*

Luego del recambio de autoridades, si bien la tarea concreta del productor delegado siguió siendo la misma, aparecieron nuevas áreas dentro de la estructura organizativa del canal que colaboraron en la distribución de tareas y en un desarrollo más horizontal de las mismas. Esto requirió la incorporación de personal profesionalizado, que fue convocado para realizar tareas más específicas. De esta manera, al crearse nuevos roles, funciones y departamentos, se fue creando una cierta burocratización producto de la creciente cantidad de empleados. En

---

<sup>125</sup> Recordemos que Ávila realizó para *Encuentro* la serie “Ex - ESMA. Retratos de una recuperación” que forma parte del corpus de análisis.

<sup>126</sup> Si bien Bauer dejó la dirección del canal en 2008, lo que veremos en el análisis del corpus de análisis aquí estudiado es que siguió teniendo injerencia y participación en la producción de algunas series claves, como “El caso Melincué” y “Madres de Plaza de Mayo. La historia”. Además de ser el presidente del Sistema Nacional de Medios Públicos, y así tener a su cargo la *TV Pública*, Bauer era director titular de Educ.ar.

<sup>127</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a productora delegada M. (*Ibid*) y de la entrevista a productor delegado N. (*Ibid*).

consecuencia, lo que visualizamos a partir del surgimiento de estos cambios organizativos es un proceso de institucionalización que se fue consolidando con los años y que fue generando un modo de trabajo muy característico y propio de *Encuentro*, donde los productores delegados a medida que se incorporaban al canal, iban aprendiendo el *know how* en la práctica y con ayuda de los colegas más antiguos.

Puntualmente, el Área de Contenidos fue creada debido a que las autoridades consideraban que no sólo era importante la estética o las imágenes, sino también lograr contenidos precisos y rigurosos a partir de un abordaje cuidadoso. Distanciándose de una televisión comercial, desde un comienzo *Encuentro* priorizó la generación de contenidos de interés público y de calidad, y logró, tanto para la crítica periodística como para intelectuales especialistas en medios, contenidos excelentes, entretenidos y con estéticas renovadas (Rincón, 2013; Becerra, 2013; entre otros). Esta apreciación también era compartida por las casas productoras y los directores que valoraban el prestigio que el canal fue adquiriendo:

*A nosotros nos tocó vivir la maravilla de que Encuentro se fuera dando a conocer y es una señal absolutamente angelada. A donde vás y decís que sos de Encuentro es una bandera para exhibir con orgullo. [...] Decir que sos de Encuentro te genera rápidamente un aura...de beneficios, que para nosotros es importante. [...] [Encuentro] planteó una señal muy competitiva en términos de formatos, de recursos, a los cuales apelar y nos exigió mucho a todos (Entrevista a Sebastián Mignogna, Ibid).*

Para cumplir estos objetivos en relación a los temas y formas de abordar las series, los creadores de *Encuentro* idearon la figura del “contenidista”. Sus funciones, según detalla Smerling (2015) eran desde la visualización de programas hasta la colaboración en el entramado de los contenidos para luego dar forma a los guiones de cada una de las series. En concreto, el contenidista escribía para cada capítulo de serie una suerte de *paper* de entre diez y quince páginas que luego se lo enviaba a la casa productora. Ellos, a partir de esos contenidos, escribían los guiones de la serie. Una vez listos y enviados al canal los guiones, los productores delegados supervisaban que esté efectivamente reflejado lo que había escrito el contenidista, quien también chequeaba en esta instancia los guiones. La mayoría de las veces el canal era el que contrataba al contenidista, aunque existían casos en los que lo hacía la misma casa productora. Asimismo, existían ocasiones en las cuales no se convocaba a nadie en particular y el asunto de los contenidos era chequeado por el Área de Contenidos del canal.

Para realizar esta tarea se buscaba personas especializadas en la temática específica del capítulo en cuestión, ya sea académicos o periodistas. En este sentido, veremos a continuación cómo los productores delegados hacían especial hincapié en la *expertise* del contenidista:

*Y en general, por ejemplo, [personas] que hayan escrito su tesis o que su investigación en CONICET sea sobre ese tema. Porque realmente, bueno, los académicos no se quieren*

*meter si ellos trabajan invasiones inglesas no te van a ir a hablar de Perón, no, son muy como en eso muy duros [risas], que está bien y que es lo que nosotros necesitamos aparte, si no, vas a Wikipedia y listo [risas] (Entrevista a productora delegada A., realizada por la autora, fecha: 26/11/15).*

*Por ejemplo, recurrimos a investigaciones del CONICET, trabajamos con otras universidades, eh porque sino también, los chicos de las casas productoras son realizadores, no tienen el conocimiento, entonces siempre se va como a contenidos que tengan un respaldo institucional (Entrevista a productora delegada M., Ibid).*

La participación de expertos en televisión ha sido una característica de este medio (Gripsrud, 1999), que se valía de su legitimidad para abordar diversos temas. Esto implicaba dos cuestiones: por un lado, la televisión se producía con expertos que asesoraban en la diagramación de ciertos contenidos y, por otro, también se escenificaba con ellos, puesto que muchas veces eran convocados para estar en pantalla. De todas formas, el modo en que *Encuentro* encaró este asunto resultó novedoso en el escenario televisivo argentino: los perfiles de los contenidistas eran muy especializados al tiempo que se los convocaba para proyectos puntuales (es decir, no se contrataba, por ejemplo, un historiador para abordar todo lo relacionado a contenidos históricos, sino a ciertos especialistas para temas específicos). Además, existía una fuerte supervisión por parte del canal, que como señalamos anteriormente, había creado un área específica dedicada a eso, como nos han comentado nuestros entrevistados:

*Igualmente, si vos contratás a un contenidista de afuera, el equipo de contenido de acá revisa todo ¿eh? [...] El contenido no se suelta nunca en Encuentro (Entrevista a productora delegada L., realizada por la autora, fecha: 26/11/15).*

*Encuentro supervisaba todo el contenido. El contenido era muy cuidado[...] Hay cosas que no te dejan pasar (Entrevista a guionista externo P., Ibid).*

*Canal Encuentro* introdujo así la novedad de darle gran centralidad a la figura del contenidista. A continuación, resulta sugerente lo dicho por Gabriel Di Meglio, Doctor en Historia e investigador de CONICET, que participó en múltiples proyectos de *Encuentro* y también *Pakapaka* tanto detrás de escena a modo de contenidista como en la conducción de varios ciclos:

*Una cosa que tuvo Encuentro y Pakapaka desde el principio, en distintas disciplinas, fue convocar a gente que venía de ... hacer algo que no era tan común que es tirar puentes entre la producción académica y la divulgación, o la transferencia, como lo queremos llamar. Y en ese sentido, me parece que, no es que antes no hubieran algunas experiencias al respecto, pero sí hizo una marca y le dio mucho lugar a esto del contenidista, ¿no? Que era una figura que no era creo tan...existía, pero digo esta idea de que hay guionistas y contenidistas [...] La idea de que haya un contenidista, que viene de una disciplina, que tiene que dialogar con los directores, los guionistas, me parece que es...por supuesto que da lugar a muchas peleas y discusiones sobre cómo...por el tema de cierta cuestión que hay entre el drama, la parte más dramática y la parte del contenido, pero me parece que en general sale bien parada. Entonces, hay si se quiere un control disciplinar previo, más*

*allá de la intervención del Ministerio [de Educación], en general creo que el canal, los canales, han manejado muy bien esta parte (Gabriel Di Meglio en “Jornadas otra televisión es posible”, 2015).*

Además de señalar el carácter riguroso e innovador de esta modalidad de *Encuentro* de abordar los contenidos, las palabras de Di Meglio nos invitan a reflexionar sobre el aspecto conflictivo que traía la inclusión de esta figura. En este punto resulta necesario mencionar que este formato de escritura del contenidista acotado a esa cantidad de páginas no fue siempre de esa forma. En un comienzo, se presentaron choques y discusiones entre el canal y los contenidistas sobre la extensión y profundidad de esos escritos<sup>128</sup> que ponían de manifiesto una tensión inherente a la interacción entre el universo audiovisual y lógicas más propias del mundo de la academia. Por un lado, los contenidistas escribían extensos escritos que al parecer de *Encuentro* superaban ampliamente aquello que podía ser abordado en tan sólo treinta minutos de aire. Por otro lado, cuando el canal buscaba acotar los temas y contenidos por cuestiones de tiempo, eran acusados por los contenidistas de simplificar y no abordar la complejidad de los fenómenos en cuestión. Los trabajadores del canal y de las casas productoras se referían a esta situación parodiando a los contenidistas, que según relataban, siempre les decían: “Es más complejo”.

El coordinador de guion de *Encuentro*, que se había especializado en programas de historia, conceptualizaba la función de los guionistas como intermediarios entre dos mundos:

*Si el historiador se puede comparar con un detective, pero con un detective serio, documentado, que busca fuentes, documentos, archivos; el guionista de programas históricos tiene otro espíritu más de paparazzi, más de chimentero ¿no? Es decir, en el mejor de los sentidos, porque el tipo va, es el mediador entre el mundo académico y el idioma del público, para después poder contar toda la exposición que quiere hacer el historiador (Ezequiel Pepe Cazzola, en “Nos vemos en Encuentro”, capítulo tres).*

Finalmente, luego de algunos malos entendidos y rispideces entre contenidistas y guionistas, el canal resolvió acotar a máximo quince páginas de escrito por capítulo para contar con un formato más estandarizado y evitar los problemas que a veces traía el diálogo entre estos dos lenguajes diferentes, el audiovisual y el académico.

Ahora bien, aunque lo analizaremos en el próximo capítulo, es importante adelantar que en las series del corpus de análisis aquí estudiado, la mayoría de las veces el rol de contenidista lo ocuparon los propios organismos de derechos humanos o personas cercanas a ellos. De modo que nos preguntaremos: ¿el lugar de experto, cuando se abordaba el pasado reciente dictatorial, pasaba entonces por la experiencia vivida y no por el saber académico? ¿Por qué la legitimidad

---

<sup>128</sup> Información reconstruida de la entrevista a María Rosenfeldt (*Ibid*) y a contenidista y guionista O. (*Ibid*).

que *Encuentro* buscaba en los especialistas para elaborar sus contenidos en este caso la asignó a los protagonistas de esa historia? Retomaremos estas cuestiones el Capítulo II.

Una vez que el guion estaba aprobado, pasaba a la instancia de “pre-editado”, que eran los primeros armados audiovisuales. Luego de aprobarse el “pre-editado” desde el canal, se llegaba a la instancia de “*máster*”, es decir, de entrega del soporte físico del contenido, que a su vez, pasaba por un área de chequeo técnico que hacía un control de calidad muy exigente y determinaba si estaba apto para la emisión. Todo este proceso, a su vez, era supervisado por el productor general.

De esta manera, observamos que la tarea de producción de un contenido era un largo proceso en el cual los productores delegados iban trabajando en conjunto con la casa productora, haciendo distintas devoluciones referidas al guion, a la artística y al contenido, en un constante ida y vuelta hasta llegar a la versión final. El productor delegado, en consecuencia, era la persona que nucleaba todas las opiniones que iban dando las diferentes áreas del canal y la casa productora, incluyendo la propia. Asimismo, cuando se trataba de una coproducción, también actuaba como mediador entre la productora y la institución que coproducía.

Paralelamente, al trabajar en conjunto con una gran variedad de casas productoras, el productor delegado se encargaba también de cuidar que los contenidos tengan la línea editorial propia del canal. Según lo plasmado en un documento realizado por los trabajadores del canal, llamado “Manifiesto” (2015), la modalidad de producción delegada genera que “el Estado no cede su lugar de constructor de relatos, sino que lo enriquece sumando otras voces”<sup>129</sup>. De esta manera, se construía un sistema mixto en el que el Estado estaba presente en todas las instancias de producción de las empresas particulares (Informe CAPP-*Educ.ar* S.E., 2013). El productor delegado, se fue convirtiendo así en la voz del Estado y para aquellos trabajadores externos de las productoras, era la cara visible que se ocupaba de supervisar los contenidos.

---

<sup>129</sup> Al cumplirse la primera década de vida del canal en 2015, los trabajadores de *Encuentro*, *Pakapaka*,  *DeporTV* y *Educ.ar* se reunieron para redactar un texto de forma conjunta que expresara las principales características y valores institucionales de las señales que se llamó “Manifiesto” (2015). Tan central era este sistema de producción para el funcionamiento del canal, que se encontraba presente en el punto 15 del documento: “Nuestra forma de trabajo se desarrolla a partir de un mecanismo específico: la producción delegada. Bajo la coordinación de nuestros canales, las productoras, las universidades y otros espacios generan los contenidos audiovisuales. Así, el Estado no cede su lugar de constructor de relatos, sino que lo enriquece sumando otras voces”. Allí también se destacaban la cantidad de puestos de trabajo generados en la industria audiovisual y el abordaje riguroso de los contenidos, entre otras cuestiones. Ver en Anexo I el Manifiesto. Asimismo, ese año el canal realizó un micro audiovisual en donde se escuchaba a las figuras más importantes del canal leyendo partes de ese documento.

Por su parte, los trabajadores del canal en las entrevistas realizadas también hablaron sobre la existencia de esa línea editorial<sup>130</sup>. Por ejemplo, una de las entrevistadas comentaba la existencia de programas que tenían un peso especial, a lo que se les daba “mucho *power*”<sup>131</sup>. Esta “fuerza” significaba una mayor promoción de su lanzamiento y una mayor atención a todo lo relacionado a diseño, redes sociales y difusión. La entrevistada advertía que la decisión sobre a cuáles programas se les daba esta mayor fuerza respondía sin duda a un lineamiento político, y a la vez, coyuntural, ya que por ejemplo en el año de la primera marcha “Ni una menos”<sup>132</sup>, se realizó una colección de DVD sobre género con la voluntad de poner en escena una temática que resultaba importante especialmente en el clima social de ese momento<sup>133</sup>. Concretamente respecto a la cuestión de derechos humanos y memoria, también los trabajadores de *Encuentro* reconocían esta especial prioridad dada por el canal al tema y vislumbraban esa importancia como parte de una política más amplia del gobierno respecto a los derechos humanos: “nuestra política de derechos humanos<sup>134</sup> [...] es una política de *Canal Encuentro*, es así, todo lo que sea derechos humanos hay que darle mucho, mucho”<sup>135</sup>.

Si pensamos en otorgamiento de especial interés, podemos mencionar dos series del corpus de estudio que reflejan cómo el canal realizó diversas acciones distintivas. La primera serie es “Madres de Plaza de Mayo. La historia”. Si bien será más adelante cuando analicemos con mayor profundidad este documental que se dedica, a partir del testimonio de las madres, a reconstruir su historia, nos interesa aquí mencionar algunas cualidades de su producción y difusión que lo han convertido en un caso especial. A los habituales canales que, como recién comentábamos, *Encuentro* utiliza para lanzar sus nuevos programas, en este caso se sumaron algunas particularidades. Por empezar, su estreno no fue en la pantalla televisiva sino que se realizó una *avant premier* de los primeros dos episodios<sup>136</sup> en el Espacio INCAA Km. 0- Gaumont el 18 de marzo de 2015, a donde fueron invitadas las madres y autoridades del canal y del gobierno

---

<sup>130</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Claudia Schepes (responsable del Área de Institucionales y Prensa de Educ.ar), realizada por la autora, fecha: 14/12/15 y de las entrevistas a productores delegados A. (*Ibid*), M. (*Ibid*) y B. (realizada por la autora, fecha: 22/03/16) y R. (realizada por la autora, fecha: 22/03/16).

<sup>131</sup> Entrevista a Claudia Schepes, *Ibid*.

<sup>132</sup> “Ni una menos” fue la consigna que caracterizó a la marcha realizada el 3 de junio de 2015 para protestar contra el femicidio de Chiara Páez. Esto dio lugar a masivas movilizaciones en todo el país que anualmente marchan en esa fecha en contra de la violencia de género y planteando numerosos reclamos históricos de los grupos feministas.

<sup>133</sup> En el año 2015 *Encuentro* lanzó la “Colección Historias de género”. Véase Anexo F con el listado completo de las colecciones.

<sup>134</sup> Vale mencionar aquí que, tal como explica Messina (2021), en nuestro país las nociones de “memoria” y “derechos humanos” se encuentran entrelazadas y constituyen un aglomerado de sentidos vinculados con la denuncia de la represión estatal durante la última dictadura militar. Si bien “políticas de memoria” y “políticas de derechos humanos” no son sinónimos sí se han utilizado indistintamente para referir a un mismo campo de saber y acción.

<sup>135</sup> Entrevista a Claudia Schepes, *Ibid*.

<sup>136</sup> La serie cuenta con ocho episodios.

nacional<sup>137</sup>. Asimismo, la serie sumó la particularidad de que su estreno televisivo no fue en *Encuentro*, sino en la *TV Pública*, que comenzó a transmitirla cerca del aniversario del golpe militar desde el lunes 23 al jueves 26 de marzo a las 22.30 horas con dos episodios por emisión. La propia *TV pública* el día del estreno incluyó en un programa magazine de la tarde, “Vivo en Argentina”, una entrevista en vivo en el estudio a Hebe de Bonafini, Tristán Bauer<sup>138</sup> y Ulises Gorini<sup>139</sup>, donde a la par que dialogaban sobre la serie, se mostraban fragmentos de la misma y también imágenes y reportajes del día del estreno en el cine. Finalmente, la emisión en la pantalla de *Encuentro* fue los jueves a las 21 horas a partir del 9 de abril<sup>140</sup>.

Relacionado con esto, también es importante mencionar que ese año *Encuentro* lanzó la colección de DVDs “Madres de Plaza de Mayo. La historia”<sup>141</sup>, siendo uno de los pocos programas que cuenta con esta característica, ya que en general las colecciones se armaban por temas e incluían distintos capítulos y/o series sobre esa temática. Asimismo, la serie fue nominada en 2016 como mejor documental en los premios Emmy Internacional<sup>142</sup>.

En cuanto a su producción, sin tener datos numéricos sobre su financiamiento, sí podemos señalar algunas características que nos conducen a pensar que la serie implicó un importante esfuerzo de producción. Por un lado, desde el canal se compró material a la televisión holandesa, alemana e inglesa, que durante la dictadura tomó imágenes sobre las protestas y reclamos de las madres en la Plaza de Mayo. Por otro, personal del canal viajó a Francia a realizar una entrevista a Jean- Pierre Bousquet, que era corresponsal extranjero en el país durante la dictadura y escribió el libro “Las locas de la Plaza de Mayo” (1982). Él fue el único entrevistado de la serie además de las madres. Luego, dada la enorme cantidad de material disponible, *Encuentro* decidió realizar un programa especial con esa entrevista que se llamó “Especial Jean- Pierre Bousquet”, ya que de hecho lo que quedó efectivamente en la serie de las madres fue sólo un breve fragmento. En este sentido, un productor del canal nos comentó:

---

<sup>137</sup> Véase la nota periodística, “La serie “Madres de Plaza de Mayo. La historia” tuvo su preestreno en la TV Pública y Canal Encuentro” (2015).

<sup>138</sup> Recordemos que Bauer aunque ya no era el director de *Encuentro*, siguió teniendo gran injerencia en el canal puesto que era el director titular de Educ.ar y así participó de la puesta en marcha del proyecto de esta serie.

<sup>139</sup> Gorini, persona muy cercana al organismo y que ha escrito la historia de las madres (“La rebelión de las Madres. Tomo I. 1976-1983” de 2006 y “La otra lucha, Tomo II. 1983-1986” de 2008) fue el encargado de los contenidos de la serie. En el próximo capítulo retomaremos este caso cuando analicemos la figura de los contenidistas.

<sup>140</sup> Según la directora de *Encuentro* de ese entonces, la decisión del mes y del día fue adrede: abril es el mes aniversario de la formación de las madres y el jueves es el día histórico de reunión entre ellas. Entrevista radial a María Rosenfeldt (2015).

<sup>141</sup> Ver Anexo F con el listado completo de las colecciones.

<sup>142</sup> Véase la nota periodística “Una serie del Papa, con el Emmy Internacional” (2016).

*El canal siempre fue, vos sabrás, pero digamos los derechos humanos son una gran parte que hacemos, que trabajamos sobre esos temas. Y este era algo único, que se dedicó mucho presupuesto y mucho tiempo<sup>143</sup> para hacer (Entrevista a productor delegado N., *Ibid*).*

La segunda serie en cuestión es “El caso Melincué”. Esta producción tuvo la gran particularidad de haber sido un pedido expreso de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner. La serie reconstruía la historia de un grupo de alumnos de secundaria de Melincué, Santa Fe que habían realizado un trabajo práctico sobre el hallazgo de dos cuerpos durante la última dictadura militar que habían sido enterrados como NN. A partir de allí, el caso comenzó a ser investigado con más profundidad y terminaron descubriendo la identidad de esos cuerpos: se trataba de Ives Domergue y Cristina Cialceta, dos militantes políticos de los setenta. El 28 de julio de 2010 en un acto en Casa Rosada, Cristina Fernández de Kirchner anunció la identificación de los restos de los jóvenes<sup>144</sup> y en una entrevista brindada luego del acto fue la propia presidenta la que declaró ante cámaras de televisión que había sugerido que *Encuentro* realizara un documental sobre el tema:

*Ahí le estoy sugiriendo al Ministro de Justicia que el Canal Encuentro del Ministerio de Educación haga una historia, un documental con lo que pasó con los chicos de Melincué, con el colegio, con el Equipo Argentino de Antropología Forense, contando esta historia ¿no? Y además mostrando estos chicos que hoy tienen 24 años, 25 muchos de ellos, pero que en el momento que hicieron la investigación tenían 17 años. Esto para demostrar que lo que por allí nos quieren relatar acerca de que nuestra juventud son todos tontos, estúpidos o se dedican a hacer cosas malas ¿no? Creo que en un pueblo de dos mil y pico de habitantes, toda una división impulsada por su profesora, por la directora del establecimiento haya hecho una investigación de esta naturaleza y haya concluido de esta manera, recuperando los cuerpos de un ciudadano francés y de una ciudadana mexicana que habían desaparecido en 1976 [...] (Entrevista a Cristina Fernández de Kirchner, *Visión* 7, 2010).*

La efectiva realización de la serie implicó mucho esfuerzo de producción, que se realizó en conjunto con la *TV Pública* y con la directivas de Tristán Bauer, entonces director del Sistema Nacional de Medios Públicos, quien fue convocado por la propia presidenta<sup>145</sup>. Una de las características distintivas de este ciclo fue que realizaron un viaje de investigación a la provincia de Santa Fe previo a la filmación que duró quince días. Por lo general, este tipo de dedicación e inversión no se realizaba en televisión y tampoco en *Encuentro*. Sin embargo, mostrando la importancia que se le dio a esta serie, en este caso la contenidista viajó al pueblo de Melincué

---

<sup>143</sup> La realización de la serie demoró aproximadamente tres años, mucho tiempo más que lo que suele durar la realización del promedio de las series que suelen llevar menos de un año.

<sup>144</sup> Véase el discurso de Fernández de Kirchner (2010) del acto en el que participaron los embajadores de Francia y México, el gobernador de Santa Fe, Hermes Binner, el canciller Héctor Timerman, el Ministro de Justicia Julio Alak y el Secretario General de la Presidencia, Oscar Parrilli. Junto con la presidenta, también hablaron Luis Fondebrider, presidente del Equipo Argentino de Antropología Forense, y Eric Domergue, hermano de Ives. Asimismo, asistieron los alumnos, docentes y directora del colegio secundario de Melincué.

<sup>145</sup> Información reconstruida en base a entrevista radial a Tristán Bauer (2011).

y a Rosario para hacer una primera ronda de entrevistas, recopilar información en juzgados y en la Secretaría de Derechos Humanos de la provincia<sup>146</sup>. Como se desprende de lo analizado en estas dos series, observamos que *Encuentro* en ocasiones destinaba especial atención, interés y presupuesto a determinadas series que también tenían un tratamiento particular en términos de difusión y lanzamiento en comparación con la media.

Volviendo sobre la línea editorial del canal en términos generales, también se solía ver materializada en ciertos acuerdos vinculados a lo discursivo, a las maneras de nombrar y presentar dentro de las propias series. Como comentamos anteriormente en este capítulo, no sólo se supervisaban los contenidos, sino también el mismo lenguaje utilizado, tal como expresa una productora delegada a propósito de la coproducción de una serie con un organismo de derechos humanos:

*Hay ya, como después de tantos años, con una temática aparte tan abordada por el canal, como una forma de nombrar las cosas, que por ahí no era la forma de nombrar de [organismo de derechos humanos] y ahí también hubo como una especie de negociación, bueno, [organismo de derechos humanos] quería llamar “genocidas” a....a los militares. “¿Y se puede llamar en tal caso?”- “bueno, no, porque la figura del genocida representa desde lo jurídico...” Entonces, bueno, ¿se puede? ¿No se puede? Hasta en eso hubo negociaciones. A Alfonsín [organismo de derechos humanos] lo tienen como un protagonista de la historia que promovió el Juicio a las Juntas, la CONADEP, pero también las leyes del perdón. El canal, tiene una mirada más institucional si querés...entonces, hubo negociaciones (Entrevista a productora delegada R., *Ibid*).*

Como observamos en el último párrafo, *Encuentro* iba construyendo su línea editorial, en vinculación directa con los otros actores con los que trabajaba pero intentando mantener una mirada propia institucional. En relación con la línea editorial, por último, es interesante mencionar que en las primeras producciones del canal, cuando aparecían los créditos finales siempre figuraba el nombre del productor delegado encargado de ese audiovisual. Luego de unos pocos años, *Encuentro* decidió dejar de explicitarlo y, esta decisión, podemos pensar, colaboraba justamente en la creación y consolidación de una editorial propia del canal, que no requería firmas particulares porque “lo decía *Encuentro*”. De esta manera, a medida que el canal fue forjando una autoría institucional (Aprea, 2015) se fue construyendo como un enunciador legítimo.

Ahora bien, considerando lo analizado hasta aquí proponemos que la producción “a lo *Encuentro*” se presentó como una modalidad novedosa que combinó el vínculo con casas productoras pero a partir de una figura imprescindible como fue el productor delegado<sup>147</sup>. Este

---

<sup>146</sup> Información reconstruida a partir de entrevista a Graciela Dobal (productora y contenidista externa), realizada por la autora, fecha: 19/04/16.

<sup>147</sup> Para Becerra (2013), la producción delegada puede entenderse como una tercerización de la programación (modalidad que existe desde hace muchos años tanto en canales estatales como privados). Según el autor, lo que

último se presentaba como un rol central en este sistema de producción ya que, siendo portavoz del canal y así del Estado, supervisaba, chequeaba, acompañaba y guiaba todo el camino que comprendía la realización de los audiovisuales. No obstante, este proceso complejo no era unidireccional, y también se presentaban situaciones en las cuales otros actores entraban en juego y con legitimidad para proponer, crear, contradecir y/o negociar con los productores delegados, como por ejemplo el caso de Ávila y de algunos organismos de derechos humanos. Asimismo, también proponemos que esta particular modalidad de producción fue una de las características que ha posibilitado y generado que *Encuentro* vaya forjando su rol de “emprendedor de memoria” (Jelin, 2012) ya que esto le ha permitido ser parte de cada producción y así plasmar en los programas televisivos determinadas memorias sobre el pasado dictatorial. Según Jelin, los emprendedores de memoria son generadores “de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad” (2012:80) y se caracterizan por realizar “una elaboración de la memoria en función de un proyecto o emprendimiento” (2012: 90).

Posiblemente, *Encuentro* no hubiera podido convertirse en un emprendedor de memoria si el canal hubiese elegido tercerizar su programación en un sentido clásico<sup>148</sup>, es decir, encargando a casas productoras la realización de programas pero sin intervención propia en el proceso de producción. En este caso, en cambio, el hecho de participar, monitorear y dirigir la producción le ha permitido a *Encuentro* construir y vehiculizar memorias sobre el pasado dictatorial, como veremos a lo largo de la tesis, y convertirse así en un emprendedor de memoria.

#### **IV. Encuentro en tanto canal educativo**<sup>149</sup>

*Canal Encuentro* era una señal televisiva del Ministerio de Educación y en tanto tal su propósito era educativo. Como adelantamos, su creación fue una idea de Filmus y desde el comienzo su funcionamiento se pensó dentro de ese Ministerio. Según el artículo N°102 de la Ley de Educación Nacional 26.206 (2006) se le encomendaba a *Encuentro*, “la realización de actividades de producción y emisión de programas de televisión educativa y multimedial destinados a fortalecer y complementar las estrategias nacionales de equidad y mejoramiento

---

sí resulta novedoso de la propuesta de *Encuentro* es la combinación, por un lado, de la no realización de producción “in house”, y por otro, sus altos estándares de calidad para los contenidos. Para Becerra, a través del control de todo el proceso productivo lograron superar el riesgo que todo canal tiene al tercerizar, que consiste en tener una pantalla muy heterogénea. Entrevista a Martín Becerra, realizada por la autora. Fecha: 24/05/16. Para ampliar el asunto de la tercerización, puede consultarse Becerra, M. (2015).

<sup>148</sup> Aunque planteemos que no se trata de una tercerización en términos clásicos, sino de una producción delegada, esto no impide que identifiquemos, como marca el Informe de EDA (2018), que esta modalidad también ha generado dificultades a nivel laboral para sus trabajadores: “Por un lado, este modelo aportaba diversidad de estilos y miradas, aunque por el otro dificultaba el control y la regularidad en las condiciones de contratación ya que había una tercerización laboral encubierta por parte del Estado” (2018:39).

<sup>149</sup> Una versión preliminar de este apartado fue planteada en Corte (2016).

de la calidad de la educación, en el marco de las políticas generales del Ministerio”. Es decir, para el Ministerio, el canal se erigía como una herramienta más para cumplir con sus objetivos formales generales, que principalmente se relacionaban con la igualdad y la calidad educativa. Para pensar la relación entre lo televisivo y lo educativo, tomaremos la reflexión que realiza Serra (2006) a propósito del encuentro del discurso cinematográfico y el pedagógico. Como plantea la autora, se trata de “dos discursos de distinto tenor, dos órdenes, dos puestas en escena que parten de puntos muy distintos y que construyen diferentes destinatarios” (2006:145). Sin embargo, lo interesante que plantea Serra es que ambos discursos tienen algo en común y es que “juegan en el terreno de la transmisión” (2006:145). El discurso educativo busca transmitir conocimientos, memorias e ideas. Para Dussel “enseñar supone transmitir una cultura y ayudar al otro a incorporarse en una tradición, reconocerse en un linaje y en una historia” (2001:67). Por su parte, Jelin señala que las producciones culturales, como el cine, la fotografía y la televisión tienen “una intencionalidad pedagógica de transmisión hacia las generaciones futuras” (2012:18). De esta manera, y considerando las reflexiones de estas autoras, podemos pensar que el Ministerio de Educación, siendo responsable y portavoz del discurso pedagógico, eligió como una de sus tecnologías de transmisión (en términos de Dussel, 2001)<sup>150</sup> al discurso televisivo, encarnado en *Canal Encuentro*. Más aún, si pensamos en los múltiples ciclos que el canal dedicó al abordaje de la última dictadura militar podemos acordar con Baer que los medios de comunicación “se han convertido en verdaderas tecnologías de la memoria” (2006:31), dado que han transformado la presentación de acontecimientos históricos y las percepciones colectivas del pasado, al darles una inusitada visibilidad pública.

El propósito educativo del canal era lo que fundamentaba su funcionamiento y de donde derivaban sus objetivos específicos<sup>151</sup>. En su sitio web se planteaba que si bien la señal se dirigía a todo el público, se trataba de “una importante herramienta para la comunidad educativa”<sup>152</sup>. Como señalamos anteriormente cuando analizamos la modalidad de producción de *Encuentro*, las decisiones respecto al grillado de la pantalla se tomaban entre los directivos del canal y el propio Ministerio de Educación y la mayoría de los contenidos se definían en base a los Núcleos

---

<sup>150</sup> Resulta importante remarcar, como plantean varios autores, De Amézola, Carlos y Geoghegan (2006), Dussel y Pereyra (2006) y Candau (2006), que la transmisión no remite a un sentido unívoco y que también es producida por quien la recibe.

<sup>151</sup> Estos eran: “1. Contribuir a la equidad en el acceso al conocimiento para todos los habitantes de la Argentina y los países de la región, independientemente de su lugar de residencia o condición social. 2. Brindar a las escuelas contenidos televisivos y multimedia que aporten a la calidad de la educación de la Argentina. 3. Ofrecer herramientas innovadoras para facilitar y mejorar los procesos de enseñanza y aprendizaje en el marco de los desafíos actuales de la educación para la construcción colectiva de una sociedad más justa.” [www.encuentro.gov.ar](http://www.encuentro.gov.ar), último acceso: 12/12/15.

<sup>152</sup> [www.encuentro.gov.ar](http://www.encuentro.gov.ar), último acceso: 12/12/15.

de Aprendizaje Prioritarios (NAP)<sup>153</sup>. Justamente, el hecho de depender directamente del Ministerio le asignó una marca de origen a la señal que recorría y acompañaba sus objetivos, y esto podía percibirse tanto en los contenidos, como en la elección de un tipo de lenguaje específico para transmitirlos. En este sentido, resultan ilustrativas algunas situaciones señaladas por productores del canal que explicitan estas cuestiones. La primera y la segunda, nos marcan el valor de la currícula escolar para determinar qué tipos de programas televisivos buscaba presentar *Encuentro*. La tercera y cuarta, nos indican el detalle con el que se analizaba cada escena para cuidar el lenguaje y otros símbolos (como imágenes, logos y vestuario) en función de tratarse de un canal educativo:

*Bueno, en general, como somos un canal del Ministerio de Educación (por ahora)<sup>154</sup>, la idea es que las series tengan que ver con la currícula escolar [...] A veces cuando llegan los proyectos que las casas productoras presentan, muchas veces no tiene nada que ver... o sea, si no va a poder ser nunca emitida en un aula, o sea, si no tiene que ver con la currícula escolar en general no, por ese motivo son rechazadas muchas (Entrevista a productora delegada A., Ibid).*

*[...] si vienen a proponer, no sé, otra temática que no nos interesa, que no coincide con la línea editorial o educativa que manejamos, entonces, bueno, no va a avanzar. Entonces, avanza lo que de alguna manera...entra dentro de las prioridades, eh, más o menos anuales que se manejan [...] (Entrevista a productora delegada M., Ibid).*

*[...] todo comunica, todo dialoga. He tenido discusiones antes de salir a rodar (en general, los productores no vamos a rodaje pero por algunas cuestiones por ahí iba), ir a la casa productora antes de salir a rodaje: “chicos, les dije que inscripciones en inglés en las remeras, no”. Eh, discusión y vos decís: “estoy discutiendo una boludez”. Y después, por otro lado, cuando ves la pantalla de Encuentro, vos no encontrás nunca una leyenda en inglés. Está bueno. Así, con todos los detalles que se te ocurran [...] (Entrevista a productora delegada L., Ibid).*

*[...] tiene que ver con el espíritu de lo que se hace acá que es la calidad y eso va desde los contenidos, desde que no puede haber ni un error, al ser para el Ministerio de Educación, ni un acento, ni una coma, es un escándalo un master si falta un acento ¿viste? eso se tiene que devolver sí o sí (Entrevista a productora delegada M., Ibid).*

Si pensamos, entonces, que el canal tenía un evidente propósito educativo, esto nos lleva a reflexionar sobre el concepto mismo de televisión educativa, la cual no ha tenido un gran

---

<sup>153</sup> “Un núcleo de aprendizajes prioritarios en la escuela refiere a un conjunto de saberes centrales, relevantes y significativos, que, incorporados como objetos de enseñanza, contribuyan a desarrollar, construir y ampliar las posibilidades cognitivas, expresivas y sociales que los estudiantes ponen en juego y recrean cotidianamente en su encuentro con la cultura, enriqueciendo de este modo la experiencia personal y social en sentido amplio. Cada núcleo de aprendizajes prioritarios será un organizador de la enseñanza orientada a promover múltiples y ricos procesos de construcción de conocimientos, potenciando las posibilidades de los estudiantes, pero atendiendo a la vez ritmos y estilos de aprendizaje singulares, a través de la creación de múltiples ambientes y condiciones para que ello ocurra” (Consejo Federal de Educación, 2018).

<sup>154</sup> La entrevista se realizó pocos días después de que Macri ganara las elecciones en segunda vuelta y el rumor de que podían sacar a *Encuentro* del Ministerio de Educación ya circulaba dentro del canal.

desarrollo en la Argentina y hasta la creación de *Encuentro*, nunca había contado con un canal especializado<sup>155</sup>. Su definición conceptual, como bien marca Panaccio (2010) siempre fue objeto de polémicas y no forma parte de nuestra tarea zanjar este debate. No obstante, sí puede resultarnos útil partir de una tipología para comprender algunas características básicas de la señal que es nuestro objeto de estudio. Existen tres categorías en las que pueden dividirse los productos audiovisuales con intención pedagógica según Cabrero Almenara (citado en Panaccio, 2010). La primera es la denominada “televisión cultural”, que tiene como objetivos prioritarios la divulgación y el entretenimiento. La segunda categoría, la “televisión educativa”, tiene un interés formativo, por lo tanto, sus principales propósitos son influir sobre el conocimiento, las actitudes y los valores del espectador. Por último, la “televisión escolar”, que persigue la función básica de emular el sistema formal, al marcarse metas similares a las del sistema educativo general.

Considerando esta tipología, es interesante mencionar que el proyecto original de *Encuentro* estaba más próximo a lo educativo “rígido”<sup>156</sup>, es decir, a lo que sería la tercera categoría mencionada. Sin embargo, a medida que comenzó el desarrollo del proyecto se dio un giro a esa idea original: por un lado, a partir de la incorporación de Bauer al armado de la señal buscaron distanciarse de esa modalidad de “teleclase”<sup>157</sup>, representada paradigmáticamente por el programa “Telescuela técnica”<sup>158</sup>, el cual buscaba recrear el escenario escolar en la pantalla de TV<sup>159</sup>. Por el otro, sin desentender esa esencia educativa que era su razón de ser, se pensó en trabajar con otro lenguaje audiovisual. Es decir, si bien tenían el mandato de que todo lo que hicieran debía ser utilizable en un escenario escolar, se sumaba otra consigna: todo tenía que ser a la vez atractivo para el gran público, porque se trataba de televisión<sup>160</sup>.

---

<sup>155</sup> Para un listado y descripción de programas televisivos que pueden tomarse como antecedente de la televisión educativa, véase Panaccio (2010).

<sup>156</sup> Información reconstruida de la entrevista a Tristán Bauer, *Ibid.*

<sup>157</sup> Vale aclarar que existen algunos programas en *Encuentro* (como “Alterados por Pi” y “Oficios”) que se aproximan más a esta tercera categoría en tanto la idea de clase está presente en la propuesta realizativa. No obstante, podríamos decir que la principal diferencia de estos contenidos con el modelo antiguo de “teleclase” reside en la incorporación del espectador como interlocutor activo dentro del programa, motivo por el cual no entrarían estos ejemplos dentro de la mencionada categoría “televisión escolar”. Incluso, la búsqueda de distanciarse de la escena escolar fue tal que, por ejemplo, antes de lanzar la señal *Pakapaka* se realizaron grupos focales y allí “los niños decían que cada vez que alguna programación les hacía recordar a la escuela, cambiaban de canal” (Igarzábal, 2015: 92).

<sup>158</sup> Programa emitido a partir de 1966 por *Canal 13*. Con la colaboración del Consejo Nacional de Educación, el programa contaba con profesores especialistas que dictaban clases de ciencias para 6º y 7º grado, así como de física y química (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999).

<sup>159</sup> Jéssica Tritten menciona que al idear *Encuentro* buscaron alejarse de modelos antiguos como el de “Telescuela técnica”. Entrevista realizada por la autora, *Ibid.*

<sup>160</sup> Para Bauer estas dos cuestiones no se colisionaban, sino que ambas eran metas en las que trabajar. Entrevista a Tristán Bauer, *Ibid.*

En este punto, consideramos que vuelve a manifestarse esa tensión que marcamos al principio que existía entre lo “nuevo” y lo “viejo”. Al momento de fundamentar las características de la nueva pantalla que estaban diagramando, sus autoridades se posicionaron firmemente en contra de los modelos viejos de televisión educativa, como las “teleclases” y el mencionado programa “Teleescuela técnica”. Sin embargo, al mismo tiempo una de sus principales insignias y aquello por lo que *Encuentro* fue reconocido los primeros años fueron las famosas entrevistas en blanco y negro del programa “A fondo”. También ocurrió muchas veces, fundamentalmente en la realización de documentales históricos, que se construía una tensión con el área de chequeo técnico del canal, que tenía estándares muy rigurosos en cuanto a la calidad de las imágenes que podían utilizarse y no quería aprobar el uso de audiovisuales viejos<sup>161</sup>. En la mayoría de las oportunidades, esa disputa se saldó a favor de los productores delegados que buscaban incluir de todas formas esas imágenes de no tan buena calidad. Como observamos en estas situaciones, a pesar de las críticas y de la voluntad de distanciarse de modalidades viejas de televisión, muchas veces se recurría a audiovisuales notablemente antiguos, primando así un criterio histórico y lo “viejo” ganaba terreno sobre lo “nuevo”.

De esta manera, podemos pensar que *Encuentro*, buscando distanciarse de la “televisión escolar”, implicó una mixtura entre la primera y la segunda categoría, ya que no sólo tenía programas con objetivos educativos (y estos pensados desde un nuevo lenguaje), sino también la voluntad de divulgación cultural. El destinatario prioritario era el sistema educativo, pero el objetivo era que la señal sea para todo el público<sup>162</sup>, aproximándose desde sus intenciones también a los objetivos propios de una televisión comercial tradicional que apela prioritariamente a la masividad, aunque lógicamente sin la voluntad de rentabilidad que tiene la TV comercial<sup>163</sup>.

En este punto, conviene señalar que este componente educativo dentro de un canal público no atado a una lógica comercial de ganancias, se presentó como una enorme novedad en el escenario audiovisual si tenemos en cuenta que los medios de comunicación argentinos<sup>164</sup>, como explica Becerra (2010), no tuvieron un “ethos alfabetizador” y la inclusión que generaron fue en términos de consumo, al mercado, y no en términos de ciudadanía. Según un informe de

---

<sup>161</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista productora delegada M., *Ibid.*

<sup>162</sup> Entrevista a Jérica Tritten, *Ibid.*

<sup>163</sup> Para Bauer, “los medios públicos en general y la Televisión Pública en particular contribuyen a producir y difundir el conocimiento y la información de manera más equitativa y plural, bajo otras lógicas que no busquen la rentabilidad sino el bien público través de valores comunes como ser: responsabilidad, calidad, respeto, transparencia y creatividad” (Bauer, 2013:12,13).

<sup>164</sup> Incluso, como explica Varela (2005), la televisión pública se organizó desde su surgimiento según un modelo comercial (norteamericano), a pesar de que su inversión era estatal.

AFSCA de 2011, puede observarse el bajo porcentaje de programas educativos/de divulgación cultural que no llegaban al 1% en la televisión privada abierta.

Si bien la idea de crear un canal surgió del entonces Ministro de Educación Filmus y, por lo tanto, siempre se pensó desde aquel Ministerio, es sugerente observar qué ocurrió cuando tuvo lugar el primer cambio de autoridades<sup>165</sup> en la señal, ya que en este episodio se pone en clara evidencia la concepción misma sobre el tipo de televisión que se buscaba realizar. En 2008, Bauer, primer director de *Encuentro*, fue designado como presidente del Sistema Nacional de Medios Públicos (SNMP), por lo cual dejó la dirección del canal. Por idea propia, comenzaron a evaluar muy fuertemente la posibilidad de que *Encuentro* pasara a depender del SNMP ahora que su director y fundador se trasladaba a otra dependencia estatal. Rápidamente, Bauer optó por desechar esa idea. Veamos a continuación dos declaraciones del cineasta en las que explica sus principales motivos:

*Yo creo que tanto Encuentro como la señal de niños que se está preparando [se refiere a Pakapaka] deben depender del Ministerio de Educación. Yo pedí que Encuentro siga bajo la órbita del ministerio porque está en su génesis (hay una ley que lo creó), y además porque son muy ricos los aportes que pueden venir de quienes trabajan en el ministerio. Creo que es preferible trabajar interactuando desde el SNMP con el Ministerio de Educación o con el Incaa, para sumar aportes y sinergias. La idea es que el SNMP controle la transmisión y supervise la emisión (Tristán Bauer en Respighi, 2008c).*

*Me parece que la esencia de ese canal es justamente su pertenencia, desde el génesis, al Ministerio de Educación y más allá de esa función cultural para el conjunto de la sociedad, como una señal de televisión que tiene, la otra pata, que es la pata para trabajar con el sistema educativo, con los maestros, con las escuelas, es vital, fundamental, es esencial (Entrevista a Tristán Bauer, realizada por la autora, Ibid).*

De esta manera, a partir de la situación en la cual ocurrió el primer cambio de director, observamos principalmente dos cuestiones: por un lado, el refuerzo del propósito educativo del canal, que estaba en su origen y, por otro, una instancia importante de institucionalización de la señal. En cuanto a la primera, Bauer destacaba la importancia de lo educativo y así reafirmaba que esa cualidad es la que distinguía a *Encuentro* de las demás señales públicas creadas recientemente. De ese modo, recalcabamos que el fundamento de esa decisión se relacionaba con priorizar lo educativo. Es decir, que en esa mixtura que señalábamos anteriormente entre “televisión cultural” y “televisión educativa” que caracterizaba a *Encuentro*, predominaba la segunda. En este mismo sentido, resulta significativo lo planteado por una productora del canal:

*[...] esa es un poquitito la parte como educativa, digamos, que nos diferencia de un canal cultural, digo, en un canal cultural vos ofrecés cierta cuestión y el que le interesa el tema se puede prender y el que no le interesa, bueno. Pero nosotros tenemos, eh, como la obligación de que ese programa lo pueda acceder una persona que no tenga ningún tipo*

---

<sup>165</sup> El listado completo de las autoridades de *Encuentro* puede consultarse en el Anexo E.

*de formación en esa temática [...] en cualquier tipo de temas vos si no conocés del rubro, del ámbito, te quedás afuera, entonces eso es un poco, en lo que se basa bastante de nuestro trabajo, es establecer eso que, para que se entienda y cualquier persona sin formación previa puede aprender de literatura, de biología, de matemática, de historia, de filosofía, digo, pueda quedarse a verlo, ese es nuestro desafío (Entrevista a productora delegada M., Ibid).*

En relación a la segunda cuestión, debe decirse que esa decisión de mantener a *Encuentro* bajo dependencia del Ministerio de Educación también abonó a la construcción de una institucionalidad, ya que esto manifestaba que se trataba de un proyecto que ya no dependía de la buena voluntad de personalidades individuales, sino que podía seguir su camino con otros directivos y autoridades.

Por último, en vistas de las producciones audiovisuales particulares que nos hemos propuesto analizar en esta tesis, es necesario hacer referencia al lugar que ha tenido la temática de la última dictadura militar dentro del Ministerio de Educación de la Nación, que se ha visto plasmada no sólo en los objetivos de la Ley de Educación Nacional 26.206 de 2006<sup>166</sup>, sino también en la producción prolífera de materiales didácticos y colecciones enteras elaboradas para alumnos y docentes durante el período de estudio. Estas cuestiones, que ampliaremos a continuación, no son ajenas al contexto más amplio en el cual se implementaron novedosas políticas vinculadas a la memoria del pasado reciente y a la importancia que tuvo esta temática dentro del mismo canal. Como veremos a continuación, desde el ámbito educativo se fue construyendo un “deber de memoria” vinculado a la rememoración del pasado dictatorial que tempranamente estuvo presente también en *Encuentro*.

Para empezar, debemos considerar que, como plantean Jelin y Lorenz, a partir de la transición democrática, el espacio educativo volvió a enfrentar “los dilemas de qué y cómo incorporar el pasado reciente en su currículo” (2004:5)<sup>167</sup>. Si bien la enseñanza de la historia había sido históricamente un vehículo para la difusión de un modelo de Nación y de ciudadano, el pasado reciente y su alta conflictividad hicieron difícil la instalación de una historia oficial (Jelin y Lorenz, 2004).

En relación a las políticas educativas del período aquí estudiado, es importante destacar como antecedente la Ley Federal de Educación de 1993, ya que a partir de allí los planes de historia cambiaron su centro de gravedad, que pasó del pasado nacional de la primera mitad del siglo XIX, a la época contemporánea, donde se le daba un amplio lugar al estudio del pasado reciente

---

<sup>166</sup> Una reforma central introducida por la nueva ley fue la obligatoriedad de la escuela secundaria.

<sup>167</sup> Puede consultarse Raggio (2004), Finocchio (2007), González, M. P. (2012; 2014) y Born, Morgavi, y Von Tschirnhaus (2010), entre otros, para un análisis sobre cómo se fue incluyendo la temática del pasado reciente en la enseñanza escolar luego de recuperarse la democracia.

(De Amézola, Dicroce y Garriga, 2009). De todas formas, si bien la enseñanza de la historia reciente ingresó curricularmente a la escuela con la reforma de 1993, “su implementación y enseñanza en las aulas resultó más conflictiva y tardía” (Kriger, 2018:12).

Con la nueva Ley de Educación de 2006, la mayor parte de las reformas introducidas por la ley de 1993 fueron eliminadas. Sin embargo, como explican De Amézola y Cerri (2008), la valoración de la enseñanza del pasado reciente no sólo persistió sino que salió fortalecida, ya que la norma tuvo “la particularidad de establecer unos pocos contenidos curriculares que [debían] ser comunes a todas las jurisdicciones” (2008:21), lo que incluía en su artículo 92° el tratamiento del pasado dictatorial<sup>168</sup>. De esta manera, la ley fijó “un “deber de memoria” que, indudablemente la transforma[ba] en una cuestión política y un mandato ético” (De Amézola, 2011:15). Según Jelin, el “deber de memoria”<sup>169</sup> estuvo relacionado en nuestro país a “la idea de que hay que recordar para no repetir, de que solo recordando y solo teniendo una política activa en relación al pasado dictatorial se puede construir democracia hacia futuro” (2012:27). Además de la nueva ley<sup>170</sup> que funcionó como el gran marco normativo que dictaba el abordaje de la última dictadura militar se creó dentro del Ministerio de Educación un área dedicada exclusivamente a la temática llamada Programa Educación y Memoria<sup>171</sup>, dependiente de la Subsecretaría de Equidad y Calidad Educativa. Desde este programa se organizaron encuentros con estudiantes y profesores de escuelas secundarias e institutos de formación docente y se elaboraron múltiples materiales referidos al pasado dictatorial tanto digitales como en versión papel que contaban con la colaboración de académicos reconocidos en el área y apuntaban a los

---

<sup>168</sup> El punto “c” del artículo 92° plantea “El ejercicio y construcción de la memoria colectiva sobre los procesos históricos y políticos que quebraron el orden constitucional y terminaron instaurando el terrorismo de Estado, con el objeto de generar en los/as alumnos/as reflexiones y sentimientos democráticos y de defensa del Estado de Derecho y la plena vigencia de los Derechos Humanos, en concordancia con lo dispuesto por la Ley N° 25.633”.

<sup>169</sup> Vale aclarar que esta noción surgió para referir a procesos memoriales de las sociedades europeas luego de la segunda guerra mundial. Puede consultarse Rousso (2000), Levi (2006) y Ricoeur (2013), entre otros, para un análisis detallado de este concepto.

<sup>170</sup> Junto con la ley, también se implementaron diferentes resoluciones y diseños curriculares en pos de cumplir sus objetivos, como la Resolución N° 269/15 del Consejo Federal de Educación y la inclusión del terrorismo de Estado en los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios (NAP). Véase Adamoli, Farías y Flachsland (2015).

<sup>171</sup> Pronto a cumplirse treinta años del último golpe de Estado se armó el proyecto “Proyecto a 30 años del golpe” (véase “Treinta ejercicios de memoria a treinta años del golpe”, 2006), que funcionó durante el 2006. Luego, en 2007 y 2008, se reconvirtió en “Entre el pasado y el futuro” (véase, libro homónimo, 2007) y finalmente se transformó en el programa “Educación y Memoria”. En el sitio web del programa plantean: “El **Programa Educación y Memoria** del Ministerio de Educación tiene como objetivo consolidar una política educativa que promueva la enseñanza de la historia reciente mediante la elaboración y puesta a disposición de materiales y acciones de capacitación docente a nivel nacional. Inscribe sus acciones en el marco general de la Ley Nacional de Educación N° 26.206 que en su artículo 3° señala que “La educación es una prioridad nacional y se constituye como política de Estado para construir una sociedad justa, reafirmar la soberanía e identidad nacional, profundizar el ejercicio de la ciudadanía democrática, respetar los derechos humanos y libertades fundamentales y fortalecer el desarrollo económico – social de la Nación.” [www.me.gov.ar/educacionymemoria](http://www.me.gov.ar/educacionymemoria). Último acceso: 15/11/2015. También puede consultarse: Programa Educación y Memoria (2010).

niveles primario y secundario fundamentalmente<sup>172</sup>. Incluso desde el programa participaron como contenidistas de algunas series de *Encuentro* y la *TV Pública* (Adamoli, Farías y Flachsland, 2015)<sup>173</sup>.

A su vez, desde allí se creó en 2009 una Red Nacional de Educación y Memoria, que consistía en la existencia de referentes en todas las jurisdicciones del país que se ocupaban de estos temas específicamente y sirvió de andamiaje para el desarrollo de las estrategias a nivel nacional (Adamoli, Farías y Flachsland, 2015; Adamoli y Kahan, 2017; Adamoli, 2020). Años más tarde, el Programa Educación y Memoria en conjunto con la Facultad de Ciencias Sociales de UBA realizó un relevamiento sobre la representación de los jóvenes sobre el pasado reciente: “Relevamiento nacional. Las representaciones de los jóvenes sobre el pasado reciente (2015)”, que señaló que la escuela se había transformado en la principal transmisora del pasado reciente (Adamoli, 2020).

En palabras de quien fue su coordinadora entre 2010 y 2015, María Celeste Adamoli<sup>174</sup>, el programa<sup>175</sup>:

*Empezó quizás como un proyecto pequeño pero que después fue armándose como una política, decididamente, casi diría central en el desarrollo de las políticas del Ministerio [de Educación] ¿no? (Entrevista a Adamoli, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013).*

De esta manera, observamos “la presencia del tema en la escuela como el resultado de un largo proceso de lucha y de una gestión plural de las memorias sociales, que durante los años de gobierno de Néstor y de Cristina Kirchner, fue incorporada como ‘política de Estado’” (Kriger, 2018:16). Como plantea Raggio, “la currícula escolar y sus sucesivas transformaciones son

---

<sup>172</sup> “El Programa Educación y Memoria elaboró más de cuarenta publicaciones entre libros, revistas, afiches y cuadernillos para trabajar en las aulas, que fueron distribuidos en todas las escuelas del territorio nacional de los distintos niveles educativos y modalidades y en instancias de formación docente presencial” (Adamoli y Kahan, 2017: 6). Véase en el Anexo J un listado con los materiales más relevantes referidos a la última dictadura militar.

<sup>173</sup> Además de elaborar los contenidos de la serie *Pensar Malvinas* (2012) y de los microprogramas *Pensar la democracia* (2013), que partían de los materiales educativos homónimos realizados por el Programa, nos interesa señalar que fueron los primeros contenidistas de “Historia de un país” (luego los contenidos estuvieron a cargo de Gabriel Di Meglio). Este ciclo fue el más extenso y el más visto de los programas sobre historia de *Encuentro* y se ideó y realizó antes de la salida al aire del canal, convirtiéndose así en la primera propuesta sobre historia.

<sup>174</sup> Adamoli es socióloga y ha sido militante de H.I.J.O.S. Formó parte de la creación del Programa Educación y Memoria y fue su coordinadora entre 2010 y 2015. Su padre está desaparecido desde 1976. Véase, entrevista a Adamoli, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2013).

<sup>175</sup> Con el cambio de gobierno nacional en 2015, aunque el programa no fue cancelado, sí cambiaron profundamente sus condiciones: “Si bien la normativa no se ha modificado, el Programa Educación y Memoria ha ido perdiendo fuerza, no sólo porque las autoridades no muestran interés especial en la puesta en práctica y/o continuidad de sus tareas habituales, sino porque el recorte en la cantidad de trabajadores extendido a varias dependencias del Estado hizo mella en su estructura. El programa achicó su dimensión, pero lo que más revela su situación actual es el desinterés de las nuevas autoridades por “reponer una voz estatal” para hablar del período de la dictadura. No hay proyección de crear materiales nuevos, ni continuidad en las capacitaciones docentes. La red de referentes que el programa había creado gracias a un trabajo artesanal y encomiable ha perdido fuerza, por no decir, existencia” (Cueto Rúa, 2017:8).

indisolubles de las distintas políticas que los diferentes gobiernos desarrollan de acuerdo al proyecto que pretenden para el país” (2004:102). Para Da Silva Catela, en esos años el Ministerio de Educación “modeló esa política [de memoria] en una pedagogía nacional para la memoria” (2013:11). En este sentido, resulta relevante que como parte de la elaboración de diversos materiales, desde el Programa propusieron abordar los temas del pasado reciente desde una “pedagogía de la memoria”:

*Proponer una “pedagogía de la memoria” implica reflexionar sobre algunas cuestiones vinculadas a problemas epistemológicos y políticos que se desprenden de la propia tarea de la transmisión y que tienen que ver fundamentalmente con las preguntas por los contenidos y las formas: qué enseñar de ese pasado y cómo hacerlo. Una “pedagogía de la memoria” puede servir como marco de referencia para la efectiva inclusión de estos contenidos en la escuela, ya sea de manera transversal, a través de las efemérides o como ejes específicos de diferentes espacios curriculares (Historia, Ciencias Sociales, Literatura, Formación Ética y Ciudadana, etc.) (Rosemberg y Kovacic, 2010: 17).*

Tanto a partir de la Ley de Educación Nacional como a raíz de la creación de un programa específico dedicado al pasado reciente como fue Educación y Memoria, observamos la voluntad de incluir la enseñanza de la última dictadura militar como parte de una política educativa específica, de modo que su tratamiento no recayera en decisiones individuales de docentes y/o instituciones. El complemento entre un marco normativo que guiara en ese camino junto con la elaboración de múltiples materiales didácticos (que implicaban recursos económicos tanto para la contratación de personal como para la distribución de los mismos) fue la combinación que permitió que la enseñanza del pasado dictatorial fuera no sólo agenda coyuntural sino política de Estado del Ministerio de Educación en el período de estudio. Y, a su vez, esta política educativa guardaba estrecha relación y formaba parte de una política de memoria más general que, como vimos en la Introducción de esta tesis, se desarrolló a nivel nacional.

En cuanto al lugar que tuvo la memoria del pasado reciente dictatorial en *Encuentro*, además de la gran cantidad de producciones audiovisuales específicas realizadas sobre la temática que hemos relevado<sup>176</sup>, observamos que también su grilla desde el comienzo contaba con diversos programas o especiales que aludían al universo de sentidos relacionado al mundo político de los años setenta. Ejemplo de esto son la transmisión de diversos films de cine político, como “Los traidores” (1973) de Raymundo Gleyzer, “Operación masacre” (1973) de Jorge Cedrón, “Los hijos de Fierro” (1975) de Pino Solanas e incluso películas específicas sobre la última dictadura militar, como por ejemplo “Crónica de una fuga” (2006)<sup>177</sup>. Si bien el estudio de la

---

<sup>176</sup> Recordemos que relevamos 61 producciones audiovisuales con un total de 207 capítulos que abordaban la última dictadura militar (ver en Anexo C).

<sup>177</sup> Como ya señalamos en la Introducción de la tesis, en el Anexo D listamos las producciones audiovisuales sobre la última dictadura militar transmitidas, pero no producidas, por el canal.

grilla completa excede nuestros objetivos analíticos, es preciso ubicar el corpus de análisis en un flujo de programación más extenso que abordaba de modo recurrente no sólo cuestiones históricas, sino también y particularmente las referidas al mundo político y social de los años setenta<sup>178</sup>.

En consecuencia, *Encuentro* y su programación sobre el pasado dictatorial, surgió del entrecruzamiento de diversas políticas estatales y en la cual la educativa fue central. Al tiempo que el Ministerio de Educación fue construyendo un “deber de memoria” que buscaba ser instalado en todo el país, *Encuentro* se fue forjando como un emprendedor de memoria que se hacía eco de ese imperativo ético y político. Y en esa mixtura que señalamos al comienzo que caracterizaba al canal entre “televisión educativa” y “televisión cultural” fue teniendo mayor preeminencia la primera. De todas formas, conviene señalar que este componente educativo no se vinculaba a lo estrictamente escolar, sino que se establecía como un acto de transmisión, que se dirigía fundamentalmente a los sujetos de las nuevas generaciones para pasarles “la posta” de ese “deber de memoria”. Como veremos más claramente al momento de analizar aquellas producciones que forman parte del corpus de estudio, *Encuentro* no imitaba la lógica de una clase ni pretendía ser la escuela. A partir de sus producciones televisivas, emprendió una memoria que no fue réplica de ese *ethos* militante del kirchnerismo que hemos mencionado ni tampoco mera repetición de una narrativa humanitaria clásica más propia del ámbito escolar<sup>179</sup>. Fue inédito que desde el Estado se hicieran visibles y públicos un conjunto de trabajos memoriales que por primera vez eran transmitidos en televisión en una señal pública y educativa, en una importante articulación con organismos de derechos humanos y familiares de víctimas, destinando gran cantidad de horas de su pantalla a esos trabajos<sup>180</sup>.

Por último, quisiéramos mencionar un pequeño audiovisual institucional realizado por el canal para conmemorar el octavo aniversario de la creación de *Encuentro* en marzo de 2015 que pensamos resulta sintomático de este proceso descripto. En la pequeña extensión de dos minutos y medio, se eligió proyectar el discurso de Néstor Kirchner en el día de inauguración de la señal en 2007. Además de ver al ex - presidente y oír sus palabras, se van intercalando imágenes de

---

<sup>178</sup> *Encuentro* también transmitió películas del cine político y social de los años sesenta (en términos de Lusnich y Piedras 2011), como por ejemplo “La hora de los hornos” (1968) de Pino Solanas y Octavio Getino.

<sup>179</sup> Según diversos estudios orientados al análisis de los contenidos referidos a la última dictadura militar en la escuela, ha predominado una “memoria hipervictimizante” (Kriger, 2018) sobre los desaparecidos que invisibilizaba sus luchas políticas y se ha instaurado una “narrativa del Nunca más” (González, M. P. 2014:194) basada en la idea central de imposición del terrorismo de Estado por parte de la última dictadura, pero sin historizar la violencia política.

<sup>180</sup> Si bien no será objeto de nuestro análisis en la presente tesis, sí nos parece importante mencionar para ampliar en futuras pesquisas que al analizar el corpus de producciones de *Encuentro* surge una gran tendencia respecto a los trabajos memoriales relacionada a la visibilización de los sitios de memoria y de los juicios de lesa humanidad.

niños en escuelas, de industrias, de distintos paisajes naturales del país, del interior del canal y de la inauguración de su sede en la ex -ESMA<sup>181</sup>. Allí y en línea con lo que ya hemos descripto que caracterizaba al discurso del gobierno, Kirchner planteaba que la Argentina había estado en el infierno y se distanciaba una vez más del pasado neoliberal, donde primaban otros “valores”. Mientras Kirchner decía “pareciera ser que algunos prefieren no recordar y no tener memoria” (2007)<sup>182</sup> comenzaba una música triunfalista y el audiovisual empezaba a proyectar las famosas imágenes del entonces presidente bajando los cuadros de Jorge Rafael Videla y Reynaldo Benito Bignone del Colegio Militar en 2004.

Este audiovisual realizado para celebrar un aniversario del canal nos marca la enorme importancia que tenía para *Encuentro* la memoria sobre la última dictadura militar ya que en su corta duración se eligieron imágenes que aludían concretamente a las políticas de memoria emprendidas en el período, simbolizadas en la bajada de los cuadros. El “deber de memoria” se hacía presente una vez más y se instituía como un aspecto central de la identidad del canal. Es decir, cuando *Encuentro* escenificaba un trabajo de memoria sobre su propia historia, recorriendo los hitos más importantes de su trayectoria, aparecían como fundamental las políticas de memoria de la última dictadura militar, convirtiéndose en un eje distintivo de su identidad como señal televisiva.

## **V. *Encuentro* en la ex – ESMA: la legitimación de una voz sobre el pasado reciente**

En lo que respecta a la ubicación física del canal, desde su surgimiento *Encuentro* funcionó en distintas locaciones provisorias<sup>183</sup> hasta que finalmente se mudó en 2008 a un edificio que se encontraba vacío en la ex – ESMA<sup>184</sup>. Recordemos que el predio de la ex – ESMA fue en 2004 convertido en el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos

---

<sup>181</sup> Esto ocurrió en 2011 y será objeto de nuestro análisis en el último apartado del presente capítulo.

<sup>182</sup> En ese discurso, el presidente manifestó que cada vez que transformaban ex centros clandestinos de detención en museos de memoria, recibieron críticas y reacciones del establishment y de las corporaciones. Véase Kirchner (2007), “Palabras del Presidente de la Nación, Néstor Kirchner, en el acto de lanzamiento del canal “Encuentro”, el primer canal de televisión del ministerio de educación, ciencia y tecnología de la nación”.

<sup>183</sup> *Encuentro* comenzó a funcionar en la oficina 17 del Ministerio de Educación y estuvo allí hasta principios de 2006, cuando aquel lugar quedó pequeño y se mudaron a uno de los pisos donde funcionaba el Instituto Nacional de Educación Tecnológica (INET). Nuevamente urgidos por el poco espacio, a mediados de ese año el Ministerio de Educación les cedió un *petit hotel* en Recoleta, pero primero, como el nuevo lugar necesitaba refacciones y eso demoraría varios meses, se mudaron a un espacio en el barrio de Chacarita (Smerling, 2015). La casona de Recoleta resultó también pequeña, ya que paralelamente iba en aumento la cantidad de trabajadores. Es por eso que Tristán Bauer buscaba un espacio más amplio y apropiado para las actividades del canal. Para más información sobre estas locaciones, véase Smerling (2015).

<sup>184</sup> La Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) fue el centro clandestino de detención más grande del país. Se estima que aproximadamente 5000 detenidos- desaparecidos pasaron por allí. Volveremos sobre las particularidades de este lugar a lo largo de la tesis.

Humanos mediante un convenio<sup>185</sup> entre el Estado Nacional y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esto tuvo lugar en el marco de una política de memoria más amplia que apuntó a la conversión de ex centros clandestinos de detención en sitios de memoria, como señalamos en la Introducción de la tesis. En ese momento, se dispuso la desafectación de todas las instituciones militares, la restitución del predio a la ciudad y su conversión en lugar destinado a la memoria y a la promoción y defensa de los derechos humanos (Schindel, 2010).

En el año 2007 la Armada desalojó completamente el predio y se creó una comisión para administrar el lugar formada por representantes de organismos de derechos humanos y de distintas dependencias del gobierno nacional y de la ciudad, quienes fueron ocupando el predio<sup>186</sup>. Como explica Larralde Armas, “sin concurso ni participación legislativa, los organismos de derechos humanos y los distintos estamentos del Estado que componen el directorio del organismo consensuaron la asignación de cada uno de los edificios que componen el predio a diferentes entidades, en un proceso que duró varios años” (Larralde Armas, 2017:19).

El 12 de mayo de 2008, con el aval de la mayor parte de los organismos de derechos humanos, se firmó la adjudicación de un nuevo predio para el funcionamiento de todas las emisoras de Educ.ar S.E en el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, específicamente en el edificio donde anteriormente funcionaba la Escuela Nacional de Mecánica Fluvial de la Armada. Al día siguiente, una nota publicada en el portal Educ.ar, señalaba:

*El convenio expresa el compromiso de Canal Encuentro con la difusión de contenidos televisivos que contribuyan a la preservación de la memoria colectiva, en colaboración con los organismos de derechos humanos, y como legado para las actuales y futuras generaciones. Resalta también que motivó dicha asignación el tratarse de un medio de comunicación público destinado a la educación y la cultura; de la importante tarea que llevan adelante hasta el momento y del acervo cultural que significa sus producciones (“Encuentro tendrá su sede en la ex- ESMA”, Portal Educ.ar, 2008).*

Como queda plasmado en ese fragmento, notamos que se preveía una colaboración de los organismos de derechos humanos con el canal. Si bien esto fue expresado de un modo general

---

<sup>185</sup> Convenio N° 8/04.

<sup>186</sup> Actualmente tienen su sede allí la Asociación Madres de Plaza de Mayo, la Asociación Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora, la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, la Asociación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, H.I.J.O.S, el Centro Internacional de Educación en Derechos Humanos de la UNESCO, la Iniciativa Latinoamericana para la identificación de Personas Desaparecidas, el Instituto de Políticas Públicas de Derechos Humanos del MERCOSUR y Memoria Abierta. Paralelamente, existen otros espacios no relacionados directamente a organismos de derechos humanos, como el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, el Archivo Nacional de la Memoria, las emisoras de Educ.ar S.E (*Encuentro*, *Pakapaka* y  *DeporTV*) y el Museo Islas Malvinas e Islas del Atlántico Sur.

y sin dar mayores precisiones sobre lo que esto implicaba concretamente, sí podemos pensar que se estaba estipulando algún tipo de acción en conjunto, y como veremos más adelante en el Capítulo II, esto se traducirá en la realización de producciones audiovisuales específicas en vinculación con ellos.

Es interesante que una de las condiciones que los organismos de derechos humanos<sup>187</sup> pusieron al canal para instalarse allí era no tener publicidad<sup>188</sup>, aspecto que como analizamos anteriormente era ya una característica de la pantalla de *Encuentro*, de modo que no era impedimento alguno para el funcionamiento del canal allí. No obstante, más allá de este aspecto más formal, es válido preguntarse cómo se fue construyendo esa relación: ¿cómo se vinculaban en lo cotidiano? ¿Incluían al canal en cuestiones relativas al funcionamiento general del predio? Luego de obras de remodelación, el 17 de octubre de 2011 la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner inauguró el nuevo edificio<sup>189</sup>, que contaba con un total de 2000 metros cuadrados para albergar a los trabajadores de Educ.ar (ver imágenes 1 y 2). Si bien a partir de ese momento muchos de ellos pasaron al nuevo edificio, durante un tiempo siguieron activas otras sedes por lo cual el personal estaba dividido en varios lugares de trabajo. Es importante señalar que cuando se mudaron a la ex -ESMA en 2011, además de poder contar con un espacio acorde al tamaño requerido, se concretó la posibilidad de contar con un *play out*<sup>190</sup> propio (antes la transmisión se hacía tercerizada a través de otra empresa) y se comenzó a operar desde el Polo de Producción Audiovisual montado allí mismo (Smerling, 2015). Este acto de inauguración evidenciaba una gran apuesta de presupuesto al tiempo que la presencia de la propia presidenta implicaba un gesto simbólico importante. A finales de 2014 se inauguró la segunda etapa del proyecto de la nueva sede con 4000 metros cuadrados más, haciendo un total de 6000. En consecuencia, luego de varias reformas edilicias, a finales de ese año los aproximadamente 300 trabajadores que formaban parte de Educ.ar se ubicaron en el nuevo edificio (ver imágenes 3 y 4).

---

<sup>187</sup> Es oportuno mencionar que las relaciones dentro del conjunto de organismos de derechos humanos no estuvieron exentas de conflictos internos, debates y tensiones tanto en lo relativo al proceso de conversión de la ex - ESMA en sitio de memoria, como en lo referido a las características que este proyecto debía asumir y las actividades que debían hacerse allí. Para su análisis, puede consultarse Vezzetti (2009), Guglielmucci (2013), Feld (2017) y Larralde Armas (2017), entre otros.

<sup>188</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Claudia Schepes, *Ibid.*

<sup>189</sup> Se eligió esa fecha en conmemoración a los sesenta años de la primera transmisión televisiva del país, en la cual se había registrado por *Canal 7* el acto por el Día de la Lealtad en el que hablaron Juan y Eva Perón. Para un análisis de esa transmisión, véase Varela (2005).

<sup>190</sup> También llamado “módulo de difusión”, el *play out* recibe el contenido que hay que difundir y lo moldea al formato de transmisión para hacer llegar el contenido a la audiencia (Carvallo Arroyo, 2010).



Imágenes 1 y 2. Acto de inauguración de la sede de *Encuentro* en ex – ESMA en 2011. Audiovisual realizado por *Encuentro* para conmemorar los ocho años del canal (2015).



Imágenes 3 y 4. *Canal Encuentro*. Tomadas por la autora. 11 de diciembre de 2014.

La instalación de *Encuentro* en el predio de la ex - ESMA nos invita a reflexionar sobre qué significa que un canal público y educativo de televisión esté dentro de un emprendimiento memorial. En ese sentido, podemos pensar fundamentalmente cuatro cuestiones: lo que evidencia esta mudanza, su impacto en el canal mismo, sus fundamentos y significados. Primeramente, la mudanza refleja, sin duda, el crecimiento exponencial que tuvo la señal. En

pocos años pasó de ubicarse en una pequeña oficina dentro del Ministerio de Educación y contar con un número reducido de empleados a instalarse en un edificio propio, totalmente reacondicionado para la tarea específica de un canal televisivo y con aproximadamente 380 personas trabajando allí a finales de 2015. El hecho de poseer una sede propia pone de manifiesto una instancia más de institucionalización del canal, aquella relacionada con la espacialidad, que se trata de un aspecto fundamental para el desarrollo y consolidación de un emprendimiento de estas características.

En segundo lugar, y en relación al impacto en el canal mismo, podemos pensar que a partir de la mudanza al Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos se dio un renovado impulso a la temática del pasado dictatorial en la programación del canal<sup>191</sup>. Si bien desde el surgimiento de *Encuentro* y como parte de las políticas educativas que expusimos anteriormente existía un “deber de memoria” sobre el pasado reciente, fue el contacto con los miembros de la ex – ESMA, que se enmarcaba a su vez en los estrechos lazos que existían entre el Estado y los organismos de derechos humanos, como veremos en el Capítulo II, lo que consolidó aún más este imperativo y así *Encuentro* fue forjando su rol como emprendedor de memoria de la última dictadura militar.

El aumento de producciones audiovisuales (no sólo sobre este tema) puede fundamentarse también en otros factores (como el crecimiento del presupuesto del canal, la ley de servicios audiovisuales, etc.). Sin embargo, como expresaba el mismo convenio de la mudanza, a partir de allí se habilitó una mayor interacción y colaboración entre el canal y los integrantes del predio, plasmada en la producción de contenidos televisivos en conjunto<sup>192</sup> así como en otro tipo de actividades.

El análisis de las producciones audiovisuales realizadas en conjunto será objeto, como hemos señalado, de los próximos capítulos. Detengámonos ahora a examinar aquellas otras actividades y vínculos que se establecieron entre el canal y otras entidades dentro del predio. Por empezar,

---

<sup>191</sup> La cantidad de episodios de series y producciones audiovisuales referidos a la última dictadura militar creció particularmente en el año 2012. Otro factor que seguramente haya influido en el crecimiento de producciones durante ese año ha sido el trigésimo aniversario de la guerra de Malvinas. Desde del canal, como nos explicó su directora de contenidos, al momento de planificar los contenidos del año, identificaban cuáles eran las “efemérides redondas” y en base a eso decidían sobre qué temáticas producir (entrevista a Violeta Rosemberg- politóloga, docente, trabajó en el Programa Educación y Memoria y luego fue la responsable de contenidos en *Canal Encuentro*- realizada por la autora, fecha: 12/11/19). Véase Anexo C con el listado total de producciones.

<sup>192</sup> Ejemplo de esto son el ciclo “Somos memoria” coproducido con el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti entre 2012 y 2015 y el documental “Memoria Colectiva” de 2013 producido por el Espacio Memoria y Derechos Humanos y emitido por *Encuentro*. También, en su mayoría posteriores a la mudanza, se realizaron coproducciones con organismos de derechos humanos que tienen su sede allí, cuestión que analizaremos en el próximo capítulo. Asimismo, en 2011 *Encuentro* realizó la colección de DVD “Derechos Humanos”, en conjunto con los organismos. Véase Anexo F.

es importante señalar que *Encuentro* realizó los contenidos del Museo Malvinas es Islas del Atlántico Sur<sup>193</sup> y luego la puesta audiovisual del Museo Sitio de Memoria ESMA<sup>194</sup>. Asimismo, colaboró con diversos materiales cuando tuvieron lugar eventos o festivales dentro del predio, como lo relata una trabajadora de las emisoras:

*Cuando el ECuNH<sup>195</sup> tiene algún tipo de festival, ponemos cosas de Pakapaka. Cuando el Museo Malvinas abre sus puertas en la noche de los museos, les ponemos los muñecos de Zamba, es esto, es tener...primero, somos un consorcio y somos todos, somos todos muy respetuosos de dónde estamos. Eso es lo importante* (Entrevista a Claudia Schepes, *Ibid*).

Esta intervención en la puesta en marcha de nuevos proyectos dentro del predio, a su vez, nos señala que este estar en la ESMA implicaba también un hacer. La participación en la construcción del Museo Malvinas y la elaboración de los contenidos audiovisuales del Museo Sitio de Memoria ESMA nos permite pensar a *Encuentro* formando parte del propio proceso de construcción de un sitio de memoria, lo que implicó, entonces un involucramiento muy grande del canal con el lugar que fue más allá de tener sus oficinas allí. Así, observamos cómo *Encuentro* fue forjando su rol como emprendedor de memoria y, en este caso particular, no ligado únicamente a la realización de contenidos televisivos sino formando parte del largo y complejo proceso que implicó la formación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (Ex -ESMA).

*Encuentro* también participó en actividades que se hicieron en conjunto entre diversas entidades del predio. Un ejemplo fue la intervención fotográfica llamada “Presentes”, organizada por el Espacio Memoria y miembros del Grupo de Arte Callejero (GAC), que “se trató de la colocación de gigantografías de retratos de los desaparecidos en distintas paredes de los edificios que componen el predio [de la ESMA]” (Larralde Armas, 2017:147). En el marco de esa experiencia artística, una de las paredes intervenidas fue la de *Encuentro*, lo que nos señala la inclusión del canal como parte del resto del conjunto de edificios y organizaciones que componen el Espacio de Memoria, al tiempo que da cuenta de una interacción y cooperación entre ellos para la realización de proyectos en conjunto<sup>196</sup>. Asimismo, dando cuenta de esta nueva pertenencia espacial y del vínculo con otras entidades, en 2013 *Encuentro* lanzó su

---

<sup>193</sup> El Museo Malvinas es Islas del Atlántico Sur fue inaugurado en 2014.

<sup>194</sup> El Museo Sitio de Memoria ESMA fue inaugurado en 2015 en el antiguo Casino de Oficiales, dentro del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (Ex – ESMA).

<sup>195</sup> El ECuNH<sup>i</sup> es El Espacio Cultural Nuestros Hijos, de la Asociación Madres de Plaza de Mayo.

<sup>196</sup> No obstante este ejemplo, es necesario precisar, como explica Larralde Armas (2017), que las actividades que se desarrollaron en conjunto entre las distintas entidades que forman parte del predio fueron escasas.

programación anual en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en presencia del entonces Ministro de Educación Alberto Sileoni<sup>197</sup>.

Paralelamente, la mudanza impactó en la dinámica cotidiana de los empleados del canal, que comenzaron a transitar día a día por un sitio de memoria. Luego de la mudanza desde la dirección del canal solicitaron a todos sus trabajadores la realización de la visita guiada a la ex-ESMA para consolidar la responsabilidad con los derechos humanos como trabajadores del Estado<sup>198</sup>. Tanto las autoridades como sus trabajadores sintieron una responsabilidad al compartir el predio con organismos de derechos humanos, situación que fue expresada en todas las entrevistas que hemos realizado. Nuestros entrevistados hicieron referencia a la existencia de un “mayor compromiso” con los derechos humanos por estar localizados allí. Esta conexión entre la sede del canal y la defensa de los derechos humanos quedó también plasmada en el punto 10 del mencionado Manifiesto (2015):

*Estamos comprometidos con los Derechos Humanos. Estar ubicados en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (antigua ESMA), donde funcionó un centro clandestino de detención, no sólo es un dato meramente geográfico sino que también implica un compromiso con los Derechos Humanos en varios sentidos: con la memoria, a través de la revisión del pasado reciente; con la comunicación entendida como derecho humano; con los derechos de los niños/as y adolescentes; y con el cumplimiento y la ampliación de los derechos humanos en el presente*

Al mismo tiempo, al comenzar a compartir el predio como lugar de trabajo con otras dependencias estatales y organismos, se generó un vínculo más ligado a las dinámicas propias de “colegas”, como el compartir asambleas de trabajadores<sup>199</sup> y frecuentar otros espacios de ocio, como el comedor del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, donde muchos concurrían a almorzar<sup>200</sup>.

En tercer lugar, podemos pensar en los posibles fundamentos de la mudanza, los cuales pueden ser agrupados en dos ejes: las razones prácticas y el componente educativo del canal. El primer eje, como dijimos, está vinculado a las razones prácticas de la instalación de *Encuentro* en el predio. Bauer<sup>201</sup> relata que esa fue una idea suya al enterarse que había edificios vacíos en la ex-ESMA y que podían mudarse si contaban con la aprobación de los organismos de derechos humanos. Luego de la imposibilidad de comprar un antiguo estudio de televisión ubicado en

---

<sup>197</sup> Véase la nota “Canal Encuentro presentó su programación 2013 en el Espacio Memoria” (2013).

<sup>198</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Tristán Bauer (*Ibid*) y de la entrevista a Violeta Rosenberg (*Ibid*).

<sup>199</sup> Cuando entrevistamos a la productora delegada L. nos comentó que luego de nuestro encuentro tenía una asamblea con los trabajadores del predio a propósito de las elecciones nacionales. Entrevista a productora delegada L., *Ibid*.

<sup>200</sup> En este punto vale señalar que muchas de las entrevistas que realizamos a trabajadores del canal fueron, por elección de ellos, en dicho comedor, dando cuenta del uso de otros espacios del predio.

<sup>201</sup> Entrevista a Tristán Bauer, *Ibid*.

Parque Patricios, la mudanza al predio se presentó como la oportunidad de contar con sede propia. Por su parte, para el Espacio de Memoria, representaba continuar dándole uso a la enorme cantidad de edificios que tenía el predio (que eran más de treinta) y de este modo, ir consolidando la ocupación territorial del espacio que venía sucediendo en un proceso de varios años.

Esto, a su vez, se relacionaba directamente con una idea que estaba muy arraigada en algunos organismos de derechos humanos miembros del predio: llenar de vida un espacio que había estado signado por la muerte. Como explica Larralde Armas, especialmente la agrupación H.I.J.O.S. y la Asociación Madres de Plaza de Mayo compartían “la perspectiva de traer la vida al lugar donde hubo muerte y homenajear a sus familiares desaparecidos realizando las prácticas que consideran que hubieran hecho si continuaran con vida” (2017: 45), idea que ya estaba presente en proyectos desarrollados anteriormente a la efectiva inauguración del espacio en 2004, como la Ley N°4839/98 que se proponía construir un museo de memoria allí<sup>202</sup>.

A propósito de la mudanza de *Encuentro* al predio, tanto desde el Ministerio de Educación como la directora del Polo Audiovisual, Jéssica Tritten y el propio Tristán Bauer, se manifestaron en línea con este discurso propio de los organismos de derechos humanos:

*La mudanza implicará un profundo compromiso en el camino de transformar y de dar nuevo significado a un lugar de tortura y muerte, para convertirlo en un espacio de creación y aprendizaje. En esta iniciativa, la memoria ocupa un lugar central ya que la construcción del futuro se entrelaza necesariamente con nuestra historia (“Noticias de Encuentro. Nuevas iniciativas de la señal educativa” en Revista El Monitor del Ministerio de Educación, 2008:57).*

*Que en un lugar donde hubo muerte haya ahora esta vida es muy sano para la historia argentina. Porque no es que nos olvidamos de lo que ocurrió e instalamos un canal de televisión, no. Vamos a trabajar sobre eso que pasó en los contenidos del Polo. Por eso nos apropiamos del lugar. Me parece una política maravillosa sobre la memoria (Jéssica Tritten, entrevista en Ni a Palos, 2010).*

*Me parecía importantísimo que el canal esté en ese lugar ¿viste? Esto de cambiar el signo, un lugar marcado por el signo de la muerte, ir hacia el signo de la educación, de la vida, me parecía una bandera, algo que teníamos que hacer y que cabía muy bien con la breve historia que nosotros teníamos, así que estuvo bueno eso (Entrevista a Bauer, realizada por la autora, Ibid).*

En esta línea resulta sugerente lo dicho por la presidenta de uno de los organismos de derechos humanos presentes allí, Hebe de Bonafini, en un programa que realizó *Encuentro* en 2022 para celebrar los quince años del canal:

---

<sup>202</sup> Véase al respecto el proyecto de ley N°4839/98, destinado a crear el Museo de la Memoria en el predio de la ESMA. Para un análisis sobre este proceso, consultar Guglielmucci (2013).

*Ellos no tenían lugar. Yo había hablado con Néstor y yo quería [que en] el lugar que ellos habían ensañado a matar, para que la vida le ganara a la muerte. Entonces un día me trajeron la llave y nosotros teníamos mucho lugar. Le digo: “bueno, que lo hagan acá”. Porque yo ya había aprendido con mis hijos que solo nadie hace nada y que compartir es lo más hermoso que te pasa en la vida ¿no? (Hebe de Bonafini, “Nos vemos en Encuentro. 15 años de TV educativa”, capítulo uno<sup>203</sup>).*

El segundo eje puede ser llamado educativo. En términos generales, varios autores han señalado el valor de transmisión que contienen los lugares de memoria (Groppo, 2001; Messina, 2010; Guglielmucci, 2013). Específicamente, en relación a la transformación de ex centros clandestinos de detención en sitios de memoria, Schindel (2011) propone que los mismos habilitan espacios de educación y memoria y Guglielmucci plantea que en esos lugares se comenzó a desarrollar una “nueva función conmemorativa –pedagógica” (2013:243). Como explica Messina “la mayoría de ellos cuenta con un área de educación que se encarga de la realización de visitas guiadas, la organización de talleres, actividades pedagógicas, capacitación docente y la elaboración de materiales didácticos para trabajar en escuelas” (2019:66).

En el caso particular de la ESMA, si bien en el convenio firmado en 2004 que dio origen a la conversión del predio en un sitio de memoria no figuraba como objetivo específico la existencia de un propósito educativo, sí se expuso como intención por parte de los organismos de derechos humanos en diversas instancias de conversación y negociación. Puntualmente, cuando ellos debatieron sobre las características que debía asumir el lugar, e incluso, al momento de consensuar los diferentes usos que iban a tener los diversos edificios dentro del predio, se pensaba en algunos destinados a un rol educativo (Guglielmucci, 2013; Larralde Armas, 2017). Asimismo, para ese momento muchos de los edificios allí emplazados pertenecientes a los diferentes organismos de derechos humanos tenían una propuesta educativa para el público visitante. De hecho, como señalamos anteriormente, en el convenio que dio origen a la mudanza de *Encuentro*, se resaltó que lo que motivó dicha asignación fue que se trataba de un medio público dedicado “a la educación y la cultura” (“Encuentro tendrá su sede en la ex- ESMA”, Portal Educ.ar, 2008).

En cuarto y último lugar, nos interrogamos sobre cuáles son los efectos de sentido que se construyen con esta locación particular. Podemos pensar que los organismos de derechos humanos, al aceptar su emplazamiento en el predio, legitimaron a *Encuentro* como vehiculizador de memorias sobre la última dictadura militar y reafirmaron así su rol de emprendedor de memoria. Como veremos en el próximo capítulo, este fue tan sólo un

---

<sup>203</sup> En el próximo capítulo nos detendremos un momento en este programa, “Nos vemos en Encuentro. 15 años de TV educativa” (2022), realizado a propósito del quinceavo aniversario del canal.

movimiento de lo que entendemos puede ser leído como un juego de doble legitimación, puesto que en el período también el Estado dio voz y legitimó a los organismos. Como explica Larralde Armas, “durante el proceso de institucionalización del predio, y de su refuncionalización como espacio de memoria, los organismos de derechos humanos fueron legitimados como los agentes acreditados para emprender el proceso de memoria, y a pesar de que siempre se planteó la necesidad de la apertura a otros actores “no afectados” esto no sucedió” (2017:221). Para Guglielmucci, “Gobierno y organizaciones de DDHH se legitimaron mutuamente a lo largo de este proceso de gestión pública” (2013:262) bajo la existencia de lo que la autora denomina como reconocimiento mutuo.

Esta dinámica de mutuas legitimaciones que se puso de manifiesto con la construcción del espacio de memoria en la ex – ESMA y con el posterior emplazamiento de *Encuentro* en el predio, será también importante, como veremos a continuación en los siguientes capítulos, al momento de analizar las producciones audiovisuales en sí mismas, dado que han tenido una fuerte participación de los organismos de derechos humanos y de familiares las víctimas de la última dictadura militar, tanto *en* como *detrás* de escena.

## **CAPÍTULO II. LOS FAMILIARES DE LAS VÍCTIMAS EN LAS SERIES DE *ENCUENTRO* SOBRE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR: EL DETRÁS DE ESCENA**

Del análisis de las doce series que nos propusimos examinar en esta tesis se desprende una gran tendencia vinculada a los actores sociales que han participado de diversos modos en la realización de las producciones televisivas: en muchas oportunidades fueron los mismos organismos de derechos humanos y/o los familiares de las víctimas de la última dictadura militar quienes ocuparon roles importantes en la producción. Asimismo, como analizaremos en el siguiente capítulo, identificamos que la voz de los familiares de las víctimas fue la que asumió un papel protagónico, dado que la mayoría de las series televisivas incluyó numerosos testimonios de ellos.

Es por esto que entendemos que en el corpus de análisis aquí estudiado la “clave familiar” se presenta como algo fundamental para comprender las dinámicas y sentidos que se han construido en torno a las memorias del pasado reciente dictatorial tanto *en* escena como *detrás* de escena. Proponemos pensar la “clave familiar” como aquella trama de actores y, a la vez, de narrativas que privilegia la participación y la voz de los familiares de las víctimas de la última dictadura militar en la producción y en la escenificación de las producciones audiovisuales.

A lo largo de este capítulo, entonces, analizaremos cómo se fue construyendo esta “clave familiar” en el *detrás* de escena. Para eso, primero será necesario examinar cuál fue el vínculo entre los organismos de derechos humanos y el Estado en el período de estudio. Luego, veremos particularmente cómo fueron las dinámicas de relación con *Canal Encuentro* y avanzaremos en la construcción de una tipología que nos permitirá distinguir las diversas modalidades de participación de los organismos y los familiares en la producción de las series televisivas. Más adelante, dedicaremos un apartado al análisis de la participación de un conjunto de actores sociales que, si bien no formaban parte directamente del movimiento de derechos humanos, tenían en algunos casos un compromiso público con la causa de memoria, verdad y justicia.

De esta manera, observaremos cómo *Encuentro* se fue construyendo como un emprendedor de memoria sobre el pasado reciente dictatorial, construyendo lazos de cooperación con organismos de derechos humanos y familiares en un juego de doble legitimación que implicó la producción de series televisivas en conjunto.

### **I. Organismos de derechos humanos, familiares y Estado: un juego de doble legitimación**

Antes de comenzar a analizar cómo fue el vínculo entre *Canal Encuentro*, organismos de derechos humanos y familiares de las víctimas de la última dictadura militar en la realización

de series televisivas, es preciso comprender las características que asumió la relación entre estos actores y el Estado de modo general en el período de estudio. El movimiento de derechos humanos no consiste en un colectivo homogéneo, sino más bien en una multiplicidad heterogénea de grupos que a lo largo de su historia tuvo diferentes objetivos y estrategias de acción (Jelin, 1985; 1995)<sup>204</sup>. La clasificación canónica (Cueto Rúa, 2016), ha sido la que distinguió, dentro de los “ocho históricos” (Veiga, 1985; González Bombal y Sonderéguer, 1987; Leis, 1989), a aquellos organismos de “afectados directos” de los “no afectados”<sup>205</sup>. El primer grupo lo integraban Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, Madres de Plaza de Mayo<sup>206</sup> y Abuelas de Plaza de Mayo<sup>207</sup>. El segundo grupo de organismos, aunque incluía personas que eran familiares, no estableció sus nombres a partir de ese vínculo, sino de valores universales: Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH), Servicios de Paz y Justicia (SERPAJ), Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH), y la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), de la cual se desprendió en 1979 el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS)<sup>208</sup>.

A pesar de sus diferentes estrategias y recorridos, nos interesa señalar que históricamente el movimiento de derechos humanos estuvo “orientado hacia el Estado” (Jelin, 1985:24), lo que implicaba que este era el destinatario principal de sus demandas. No obstante, especialmente luego de las leyes de impunidad y de los indultos, los organismos de derechos humanos conceptualizaron al Estado como el responsable de la impunidad y se opusieron a las principales medidas de gobierno. Considerando este escenario en donde venía primando una actitud altamente confrontativa hacia el Estado, la novedad del ciclo político que comenzó en 2003 fue el apoyo y acompañamiento por parte de algunas de las organizaciones emblemáticas de derechos humanos (Andriotti Romanin, 2015) a las políticas de memoria sobre el pasado reciente dictatorial<sup>209</sup>.

---

<sup>204</sup> Para profundizar en el análisis de la historia de la conformación de los organismos de derechos humanos y sus acciones y recorridos durante la dictadura y la transición a la democracia, puede consultarse también Sonderéguer (1985), Leis (1989), Sikkink (1996) y Jelin (2015).

<sup>205</sup> Para un análisis de cómo fueron denominados y clasificados los distintos organismos desde su surgimiento, véase Alonso (2013b) y Cueto Rúa (2016).

<sup>206</sup> En 1986 el organismo sufrió una división interna, fundamentalmente a raíz de la posibilidad de realizar exhumaciones de los cuerpos NN encontrados para su reconocimiento e identificación. Mientras que Hebe de Bonafini se oponía fervientemente a esa idea, otras integrantes de la agrupación estaban a favor y decidieron separarse y así formaron Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora. Asimismo, también hubo diferencias a propósito del cobro de una reparación económica. Al respecto, veasé Luzzi (2014).

<sup>207</sup> Como explica Jelin (2015), posteriormente se sumaron a este primer grupo la Asociación de Ex – Detenidos Desaparecidos e H.I.J.O.S.

<sup>208</sup> En el próximo capítulo analizaremos cómo primó el vínculo de sangre en los organismos de “afectados directos” y cómo se fue formando el “familismo” (Jelin, 2010).

<sup>209</sup> Como adelantamos en la Introducción de la tesis, no todos los organismos de derechos humanos se posicionaron de un mismo modo, sino que surgieron debates internos de cómo relacionarse e involucrarse en las diversas

Como ya han señalado algunos autores (Andriotti Romanin, 2013; Gugliemucci, 2013; Ohanian, 2019), el Estado a partir del año 2003 se valió de la legitimidad con la que ya contaban los organismos de derechos humanos, tomando sus demandas históricas (Jelin, 2017) y asumiendo sus discursos (Crenzel, 2016a), lo que contribuyó a autoproporcionarse un mayor capital político, teniendo en cuenta la debilidad de origen con la que había asumido el gobierno de Néstor Kirchner<sup>210</sup> (Pérez y Natalucci, 2012). Al mismo tiempo, los organismos de derechos humanos se legitimaron con el Estado, valiéndose de su acompañamiento económico e institucional, lo que implicó la obtención y gestión de proyectos y recursos<sup>211</sup>. Para Da Silva Catela, la política de “*estatización de la memoria*” (2014:32) implementada esos años implicó que las memorias de los familiares y compañeros de desaparecidos “pasaron, por primera vez, a disputar junto con el Estado una *memoria dominante*” (2014:33).

Este proceso fue interpretado por otros autores como “cooptación” (Carnovale, 2015-2016) o “delegación” (Vezzetti, 2009; 2011). La idea de la cooptación consistía en plantear que a raíz de una actitud manipuladora del Estado que los habría cooptado, los organismos de derechos humanos habrían perdido su autonomía y capacidad de decisión<sup>212</sup>. Por su parte, la idea de la delegación planteaba que el Estado durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner habría delegado a los organismos de derechos humanos la responsabilidad de las decisiones sobre la formulación de políticas de memoria (Vezzetti, 2009). Según Vezzetti (2009; 2011), faltó una mirada estatal que trascendiera el discurso de los “afectados directos” y que incluyera visiones divergentes e incluso conflictivas en instancias de deliberación públicas.

En este punto es preciso señalar que la dinámica de vinculación que se estableció con los organismos de derechos humanos en este período se insertaba en un proceso más amplio, en el cual el nuevo gobierno planteó nuevas formas de relacionarse no sólo con dichos organismos, sino también con otras organizaciones y movimientos sociales (Retamozo, 2011; Pérez y

---

instancias estatales que gestionaron políticas de memoria. Algunos organismos se manifestaron en contra de las políticas gubernamentales y se mantuvieron al margen del estrecho vínculo que se estableció con el Estado, como por ejemplo la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos (AEDD), el Movimiento Ecuménico de Derechos Humanos (MEDH) y el Servicio Paz y Justicia (SERPAJ). Véase Alonso (2013a), Andriotti Romanin (2015), Tolentino (2016), Larralde Armas (2018), entre otros.

<sup>210</sup> Recordemos que Kirchner asumió la presidencia con algo menos del 23% de los votos, luego de que Menem, ganador de la primera vuelta, decidiera no presentarse al *ballotage*.

<sup>211</sup> Véase Andriotti Romanin (2013), para un análisis sobre cómo se fue gestando el apoyo de una parte de los organismos de derechos humanos al gobierno de Néstor Kirchner. Para el autor, que centra su trabajo en el caso de Mar del Plata, el nuevo gobierno fue interpretado por los organismos como una oportunidad para ampliar los márgenes de sus posibilidades de acción política.

<sup>212</sup> Puede consultarse el trabajo de Andriotti Romanin (2014) que analiza esta idea de la cooptación para el caso específico de La Asociación Madres de Plaza de Mayo.

Natalucci, 2012; Retamozo y Di Bastiano, 2018). Como explican Natalucci y Schuttenberg (2013), una línea dentro de los estudios sobre el kirchnerismo buscó analizar el reposicionamiento de las organizaciones respecto al nuevo gobierno y tomó como variable explicativa de la acción política de estas organizaciones la intervención del Estado. Estos trabajos (Campioni y Rajland, 2006; Borón, 2007; Battistini, 2007; Svampa, 2006; Sarlo, 2011) conceptualizaron este proceso como cooptación, lo que implicaba principalmente la pérdida de autonomía de las organizaciones. Como observamos, entonces, la idea de que los organismos de derechos humanos fueron cooptados por el Estado puede inscribirse también en una lectura más amplia que pensaba que las organizaciones sociales en general habían sido cooptadas por los gobiernos kirchneristas.

Estas miradas basadas en la idea de la cooptación, según Natalucci y Schuttenberg (2013), no logran captar la complejidad del fenómeno ya que no consideran las interpretaciones, lecturas y posicionamientos de las organizaciones y es por esto que los autores las definen como conceptualizaciones “desde arriba” en tanto focalizan en el accionar del Estado y no en las características específicas de las organizaciones. Estas miradas “desde arriba”, en donde también podemos incluir la explicación en términos de delegación, derivan a nuestro entender en una lectura instrumentalista del vínculo entre ambos actores, quitándoles así agencia a las organizaciones. Asimismo, relegan los componentes expresivos, simbólicos y de expectativas que toda organización tiene (Pérez y Natalucci, 2012).

Lejos de interpretar esta dinámica en términos instrumentales, entonces, seguimos a Guglielmucci (2013) cuando plantea que más bien se han establecido entre el Estado y los organismos de derechos humanos lazos de cooperación sostenidos en el tiempo que permitieron la implementación de políticas de memoria. Como señalamos en el Capítulo I, seguimos a la autora, cuando plantea que se estableció una dinámica de reconocimiento mutuo entre ambos actores. Proponemos que en el período se estableció un juego de doble legitimación, y que, como veremos en el próximo apartado, esto puede observarse particularmente entre *Canal Encuentro*, organismos de derechos humanos y familiares de las víctimas de la última dictadura militar.

Por último, estas dinámicas de relación con los organismos de derechos humanos deben interpretarse también a luz de un contexto particular, en el cual muchos de sus miembros se fueron incorporando de diversas maneras tanto al partido gobernante en esos años, el Frente Para la Victoria (Andriotti Romanin, 2013), como a numerosas instancias de gestión gubernamental en distintas dependencias estatales (Guglielmucci, 2013; Crenzel, 2016a; Jelin,

2017; Messina, 2016; Larralde Armas, 2017; Retamozo y Di Bastiano, 2018)<sup>213</sup>, dando lugar a una superposición entre trabajo y militancia (Messina 2010; Cueto Rúa, 2016; Balé, 2018a; Ohanian, 2019) para el caso de militantes de los organismos que se desempeñaban como funcionarios allí. De esta manera, como veremos más adelante, la interacción e involucramiento con un actor estatal como es el caso de *Encuentro*, no resultaba ajena a lógicas más amplias que se estaban poniendo en juego con la participación de integrantes de organismos de derechos humanos en diversas esferas del Estado, que en última instancia implicaban la implementación de políticas de memoria en estrecho vínculo con ellos. La singularidad del caso de *Encuentro* en comparación con otras agencias estatales, como analizaremos en este capítulo, fue que los miembros de los organismos y los familiares de las víctimas no entraron a trabajar permanentemente al canal sino que se trazaron vínculos específicos con ellos a propósito de proyectos televisivos puntuales, enmarcados, como explicábamos, en lazos de proximidad y cooperación más amplios.

## **II. Organismos de derechos humanos, familiares y *Encuentro*: la realización en conjunto de series televisivas**

Como explicamos en el apartado anterior, el vínculo que se estableció entre *Encuentro*, organismos de derechos humanos y familiares se inscribe en una lógica más general del período que implicaba un juego de doble legitimación con el Estado. De todas formas, esta dinámica que analizamos asumió particularidades y formas específicas en el caso del canal televisivo que no agotan su explicación en el contexto nacional más general.

Por empezar, es preciso recordar lo que explicamos en el Capítulo I cuando analizamos la modalidad de producción delegada y la decisión de los directivos del canal de realizar coproducciones con diversos organismos y entidades. Recordemos que según lo explicado allí, existían diferentes tipos de producciones “propias” dentro de *Encuentro*: algunas, el canal las realizaba única y directamente con casas productoras y, en otras se sumaban también diversos actores ya que se coproducía con universidades, ministerios y/o diferentes organismos gubernamentales y no gubernamentales. En el caso concreto de las doce series del corpus de análisis, es interesante señalar que la mitad ha sido realizada en vinculación con organismos de derechos humanos y, en otras tantas, han participado en su realización familiares de

---

<sup>213</sup> Esta situación también debe ser enmarcada en un contexto más general, en el cual cuadros de diversos movimientos sociales se incorporaron al gobierno. Para profundizar este asunto puede consultarse Natalucci (2010) y Retamozo y Di Bastiano (2018), entre otros.

desaparecidos, por lo que observamos que la “clave familiar” aparece con un rol importante en el detrás de escena.

Como hemos analizado, la coproducción de series era una modalidad muy utilizada en *Encuentro*, ya que permitía afrontar los gastos de forma compartida. De esta manera, fue muy importante para el canal y una directiva para sus trabajadores la búsqueda y creación de alianzas con otras entidades, ya que esto también contribuía a ampliar el público y dar mayor visibilidad a la señal<sup>214</sup>. No obstante, es relevante considerar que esto no implicaba la realización de coproducciones con “cualquier” entidad. El canal, como explica la entonces directora de contenidos, algunas veces rechazaba propuestas por no ajustarse a los objetivos de la pantalla:

*Un día nos íbamos al Ministerio de [...] porque te llamaba tal, y te decía: “che queremos hacemos una serie”. Encuentro tenía como mucho prestigio también y mucha gente quería como coproducir, que le hagamos “la” serie. Cosa que por otro lado, decíamos: “no bueno, no somos el institucional, no podemos poner en la pantalla lo bien que funciona este programa”. No hacemos un programa sobre un programa específico estatal. Y eso era también como difícil políticamente, decir: “bueno, no” (Entrevista a Violeta Rosemberg, *Ibid*).*

De esta manera, observamos que si bien la estrategia de coproducción era algo transversal a todas las temáticas abordadas por el canal, *Encuentro* elegía específicamente con qué entidades coproducir y con cuáles no, por lo que la realización de series televisivas con los organismos de derechos humanos no era algo que iba de suyo. Los organismos se convirtieron en actores clave con los cuales estratégica y deliberadamente se buscó formar alianzas de un modo sostenido a lo largo del tiempo para trabajar de forma conjunta.

En este sentido, resulta sugerente lo dicho por Taty Almeida, integrante de Madres de Plaza de Mayo- Línea Fundadora, en tanto allí se vislumbra un reconocimiento de esa voz privilegiada que los organismos de derechos humanos tuvieron en *Encuentro*:

*Y sobre todo [se trata de] un canal público, que ha dado lugar, ¡y de qué manera! a los organismos de derechos humanos (Taty Almeida, “Nos vemos en Encuentro. 15 años de TV educativa”, capítulo uno).*

Las palabras de Almeida no sólo nos marcan esta idea de que los organismos tuvieron un importante lugar en el canal, sino que también nos invitan a detenernos un momento en el contexto de enunciación. Al cumplir quince años, *Encuentro* estrenó en marzo de 2022 una programación especial para celebrar ese aniversario. Uno de los programas emitidos fue “Nos

---

<sup>214</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Violeta Rosemberg, *Ibid*.

vemos en *Encuentro*. 15 años de TV educativa”<sup>215</sup> que se dedicó a lo largo de cuatro capítulos a reconstruir la historia del canal a partir de charlas grupales con personalidades de la cultura, la política y la educación. Se armaron mesas temáticas de cuatro o cinco personas que conversaban sobre los tópicos más importante que abordó el canal en su programación, su relevancia para la escuela y los desafíos a futuro.

Si bien este programa no forma parte del corpus de análisis y tampoco del período aquí estudiado y requiere un análisis en profundidad que pueda examinar el contexto político específico, nos parece importante destacar sólo dos cuestiones. En primer lugar, una de esas mesas<sup>216</sup> estuvo conformada por integrantes de organismos de derechos humanos, una sobreviviente de un centro clandestino de detención y una intelectual (Taty Almeida, Carlos Pisoni, Graciela García Romero y Dora Barrancos), que conversaron sobre la importancia que *Encuentro* dio a los derechos humanos y su compromiso con la causa de memoria, verdad y justicia. En segundo lugar, se incluyeron pequeños fragmentos de series sobre el pasado dictatorial. Tanto los diálogos que surgieron de esa mesa como esos fragmentos de las series fueron incluidos a lo largo de sus cuatro capítulos.

Lo que estas dos cuestiones nos revelan, una vez más, es la enorme centralidad que desde el canal se buscó otorgar no sólo a la memoria del pasado reciente dictatorial, sino a actores sociales específicos como son los miembros de organismos de derechos humanos<sup>217</sup>. Esta serie audiovisual realizada para el quinceavo aniversario del canal, con un importante esfuerzo de producción que implicó la presencia de más de cincuenta personas presentes en esas mesas de diálogo, ponía en escena un trabajo de memoria sobre el propio canal y así construía claramente los lineamientos fundamentales que conformaban su identidad, donde la memoria de la última dictadura militar y los organismos eran centrales.

Paralelamente, volviendo sobre el período aquí estudiado, el canal necesitaba contar con una mirada experta para abordar los contenidos específicos, de modo que, como explica Fiorito

---

<sup>215</sup> Además, se lanzaron los programas “15 años. 15 series” y “Pequeños grandes momentos”. El primero se dedicó a transmitir algunas series icónicas de *Encuentro* y el segundo reflejó momentos trascendentes de la señal. Asimismo, se presentó la revista digital *Razón Plebeya*, una propuesta junto a *Pakapaka* y  *DeporTV* que se pensó como un “espacio para difundir las voces que pensaron y piensan las señales” televisivas en cuestión ([www.razonplebeya.gob.ar](http://www.razonplebeya.gob.ar), último acceso: 20/05/2023).

<sup>216</sup> A modo de ejemplo, una de las mesas estuvo conformada por Diego Golombek, Ana Cacopardo y Gisela Busaniche, conductores del canal y otra por antiguas y actuales autoridades de la señal, como Tristán Bauer, Jéssica Tritten, Verónica Fiorito, Esteban Falcón y Alberto Sileoni, entre otras.

<sup>217</sup> Para futuras pesquisas resulta interesante señalar que la inclusión de una sobreviviente podría pensarse como una novedad. Graciela García Romero formó parte de la última producción sobre el tema que había realizado el canal, “La memoria de los cuerpos” (2021), centrada en los delitos sexuales cometidos en los centros clandestinos de detención. Sin duda, las características que asumió *Encuentro* y las memorias que se construyeron y vehiculizaron en este nuevo período ameritan un estudio detallado al respecto.

(2013), ex directora de *Encuentro*, se buscaba también en el coproductor la especificidad temática que este podía aportar. Rosenfeldt, directora que asumió luego de Fiorito, al ser consultada por las coproducciones con organismos de derechos humanos, lo planteaba en estos términos:

*Una manera de resguardar el contenido, es justamente tratar de asociarte con quien conocía mejor el contenido* (Entrevista a María Rosenfeldt, realizada por la autora, *Ibid*).

Como hemos señalado, en la realización de las producciones audiovisuales se sumaba la figura de los contenidistas, que solían ser periodistas o científicos sociales especializados en las temáticas específicas. Tal como analizaremos en el próximo apartado, *Encuentro* no sólo eligió realizar la mayoría de las series dedicadas al pasado reciente dictatorial en vinculación con los organismos de derechos humanos sino que dejó el rol de los contenidistas muchas veces también en manos de ellos. De esta manera, podemos pensar que aquí el lugar de *expertise*, de conocimiento y “resguardo” de los contenidos fue asignado a aquellos que vivieron esa historia y no a los académicos, como solía ocurrir con otras temáticas dentro del canal. ¿Cuál era, entonces, la especificidad de la última dictadura militar que hacía que el lugar de los expertos sea el de aquellos que portaban la experiencia y no el saber académico? La legitimidad para hablar sobre el pasado reciente dictatorial, como veremos en el próximo capítulo, estuvo tempranamente asociada en nuestro país a la visión de los afectados directos y *Encuentro* parecía insertarse en esa tradición, aunque, como veremos, con modulaciones propias que aportaron complejidad, dado que también fue fundamental la participación del canal en la tarea de producción.

La voluntad de efectuar ciclos televisivos sobre la temática no partió únicamente de los directivos de *Encuentro*, sino que también a medida que el canal fue ganando prestigio y realizando producciones audiovisuales sobre la historia de diferentes organismos de derechos humanos, otros acudieron a *Encuentro* para solicitar la concreción de una pieza audiovisual<sup>218</sup>.

A continuación, podemos observar lo dicho por Rosenfeldt en este sentido:

---

<sup>218</sup> Por ejemplo, en el caso de H.I.J.O.S. Capital la propuesta para realizar un programa televisivo vino de ellos (información reconstruida a partir de la entrevista a la productora delegada R., *Ibid*). Aunque no forma parte de los objetivos propuestos en esta tesis, resulta interesante señalar que al menos algo de esta modalidad volvió a darse a partir del 2019 con la nueva gestión nacional. En 2021 el canal estrenó un especial sobre el episodio conocido como “No al 2x1” llamado “Levantemos los pañuelos. Un pueblo contra la impunidad” y en esa oportunidad también se llevó a cabo a raíz de una propuesta de la agrupación H.I.J.O.S. Ver nota “Levantemos los pañuelos” (2021). El “2x1” fue un fallo de la Corte Suprema de Justicia que en 2017 dispuso aplicar la ley 24.390 (conocida como “2x1”) en un caso de delitos de lesa humanidad, lo que implicaba la reducción del cómputo de la prisión. Días después tuvo lugar una marcha multitudinaria en Plaza de Mayo en rechazo al fallo en la cual las personas concurrían alzando pañuelos blancos. Ese mismo día, el Congreso de la Nación sancionó una norma que establecía que esa ley no era aplicable a delitos de lesa humanidad, genocidio y crímenes de guerra.

*Y, obviamente cualquier organismo [de derechos humanos] quiere tener un contenido audiovisual para contarse y de calidad. Y cuanto más fama teníamos de que hacíamos las cosas bien, más fácil fue. (...) Y después, a veces, nos venían a buscar también: “¿che, nos pueden hacer...?” (Entrevista a María Rosenfeldt, Ibid).*

Una situación similar ocurrió con la serie “Historia de la represión en Córdoba”. La agrupación H.I.J.O.S. de esa provincia fue la que tuvo la idea de realizar un audiovisual y acercó su propuesta a *Canal 10* de Córdoba, que luego en alianza con *Canal Encuentro*, dieron forma al documental:

*La semilla de esta iniciativa surgió a principios de año, cuando desde H.I.J.O.S. se acercó una propuesta para que Canal 10 generara una cobertura especial y con mayor profundidad sobre el juicio a Videla que se avecinaba. Sugerimos una mesa de trabajo colectiva para que los organismos de DDHH, el Archivo Provincial de la Memoria, la UNC y el Canal Público local documentaran y pudieran generar productos comunicacionales alrededor de este histórico juicio. Fue el director del Canal 10<sup>219</sup> quien redobló la apuesta y allí nació la idea de una serie de capítulos documentales y con la participación de Canal Encuentro (“H.I.J.O.S., Familiares, el Archivo de la Memoria, la UNC y Canal Encuentro firmaron un convenio”, nota en el portal web Diario del Juicio, 2010).*

A raíz de estos episodios observamos como ese juego de doble legitimación iba tomando forma puesto que los organismos de derechos humanos también buscaban contar con la legitimidad del Estado a través del prestigio que suponía realizar un programa televisivo con *Encuentro*. Por último, otro factor que ha sido clave en el vínculo con los organismos de derechos humanos fue la convivencia en el predio de la ex – ESMA, que habilitó la construcción de lazos más estrechos y cotidianos:

*Los organismos de derechos humanos fueron muy importantes para nosotros, grandes aliados, en ayudarnos a pensar y también a realizar, a veces monetariamente y otras tantas trayendo ideas. Y al estar en la ESMA, era medio como: “bueno, cualquier cosa que traiga cualquier organismo, tratemos de hacerlo, busquemos el modo de financiamiento para que eso suceda” (Entrevista a Violeta Rosemberg, Ibid).*

*Y la historia de la ESMA [la serie “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”] también fue porque bueno como nosotros estábamos acá insertos [en la ex – ESMA]. Digo, también tiene que ver con la identidad del canal, el estar en el predio de la ESMA (Entrevista a María Rosenfeldt, Ibid).*

---

<sup>219</sup> Vale mencionar que el entonces presidente de los Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba era Esteban Falcón, abogado que había trabajado junto a Bauer en la creación de *Encuentro* durante sus primeros años, de modo que esto colaboraba en la existencia de lazos estrechos entre esos canales.

Como se desprende de lo dicho por las entrevistadas, y en sintonía con lo que analizamos en el Capítulo I, la mudanza al Espacio para la Memoria y Derechos humanos (ex – ESMA) tuvo consecuencias directas en las producciones audiovisuales del canal. Si bien ya existía un “deber de memoria” sobre el pasado dictatorial y se habían realizado series al respecto, el vínculo estrecho que se generó allí entre *Encuentro* y los organismos de derechos humanos en tanto miembros del predio habilitó la realización de más audiovisuales, al punto, como decía la directora de contenidos que cualquier propuesta de ellos el canal buscaba realizarla. Y, a su vez, la nueva sede del canal no sólo implicó un contacto más estrecho con esos organismos que a partir de ese momento se convirtieron en “convivientes”, sino que por el mismo hecho de estar allí *Encuentro* buscó reforzar su compromiso con esas temáticas.

### **III. La “clave familiar” en el detrás de escena**

El tipo de vínculo que se entabló entre los organismos de derechos humanos, los familiares de las víctimas y *Canal Encuentro* no fue en todos los casos el mismo. Es por esto que proponemos una tipología que comprende cuatro modalidades de vinculación diferentes: 1) el organismo de derechos humanos como coproductor, 2) el organismo de derechos humanos como contenidista, 3) el organismo de derechos humanos como consultor y 4) familiares ocupando diversos roles en el detrás de escena (como directores, productores y/o consultores). Vale aclarar que cuando el organismo trabaja como coproductor, también realiza las actividades del segundo y tercer tipo, es decir también participa en los contenidos y, obviamente, como consultor general. A continuación, entonces, haremos un análisis de esta tipología.

#### *1) El organismo de derechos humanos como coproductor*

Hemos identificado un conjunto de series del corpus de análisis en donde el organismo de derechos humanos fue coproductor: en “Historia de la represión en Córdoba” participó H.I.J.O.S. Córdoba y Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba; en “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, Abuelas de Plaza de Mayo; en “Madres de Plaza de Mayo. La historia”, la Asociación Madres de Plaza de Mayo y en “El camino de la justicia”, Abuelas de Plaza de Mayo filial Córdoba, H.I.J.O.S. regional Córdoba y Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba<sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup> Es importante precisar que incluso cuando fueron coproducciones tampoco se dieron siempre del mismo modo. Por ejemplo, en el caso de “Historia de la represión en Córdoba” y “El camino de la justicia” se sumó la particularidad de que fueron también coproducidas por la Comisión y Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba y por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) ya que, como señalamos en la Introducción de la tesis,

Allí se estableció un vínculo estrecho entre los organismos, el canal y la casa productora, dado que las tres partes involucradas en la producción trabajan a la par desde el comienzo de la idea hasta la emisión del programa en pantalla. El coproductor iba viendo diferentes avances de la serie y realizaba devoluciones que el productor delegado del canal recibía y luego así trataba de armonizar los diferentes puntos de vista involucrados.

A continuación, para ilustrar esta modalidad de vinculación resultan sugerentes las palabras de Hebe de Bonafini, la entonces directora de *Encuentro*, María Rosenfeldt, y el productor delegado involucrado, a propósito de la serie sobre la Asociación Madres de Plaza de Mayo:

*Tiene un significado enorme para nosotros [la serie], porque hasta ahora no habíamos conseguido tener ninguna serie o película que **nos representara como las Madres queremos**. Porque nosotros somos un movimiento político muy... muy complejo. Complejo en lo que queremos, en la forma de pedir, entonces, esta dureza que nos caracterizó siempre hacía que muchos decían: “no, no, hacemos una película tuya, de tu vida, vos contás de tu vida...”- “No, no, yo quiero que sea de las Madres, porque no lo hice sola esto” [...] Yo lo que quería era esto que pasó, que es tan maravilloso, que **no tengo palabras para decir lo contenta que estamos las Madres**. Ulises [Gorini] es un investigador hace más de veinte años, que conoce mucho de nosotras. Y gracias a Tristán [Bauer], que se puso en firme, pudimos tener este éxito, que **nos vemos bien reflejadas, que está como queremos, que no hay nada para decir** (Hebe de Bonafini en “Vivo en Argentina”, *TV Pública*, 2015, las negritas son nuestras).*

*Fue un desafío, fue un trabajo durísimo que tuvimos que atravesar, **con Hebe ahí, eh, siguiéndonos los pasos** y también con la ayuda muy grande de Ulises Gorini que era quien escribió la historia de las Madres, en un libro, en dos libros, y bueno **a partir del relato de él, o sea de la mirada de él**, fue construir un relato audiovisual que lo hicimos juntos... o sea el equipo de Canal Encuentro junto a la casa productora *El perro en la luna* (Entrevista radial a María Rosenfeldt, 2015, las negritas son nuestras).*

*Entonces fue largo el proceso de ir grabando las entrevistas, de quiénes íbamos a entrevistar, que eso medio que teníamos que consensuar con Hebe (Entrevista a productor delegado N., *Ibid*).*

Como se advierte en los dichos de Bonafini, la agrupación quedó conforme con el resultado final de la serie y la afirmación de “está como queremos” nos señala también la participación de ellas en la “cocina” de la elaboración y producción del audiovisual. Por su parte, Rosenfeldt deja entrever que la intervención de Hebe fue permanente y también afirma que partieron de la mirada de Gorini, que no sólo es un especialista del tema sino que es cercano a las Madres y puesto por ellas en esa tarea, como veremos más adelante. También el productor delegado

---

existía un convenio marco entre el canal y la universidad. Entrevista a productora delegada B., *Ibid*. Para un análisis sobre el canal universitario de la UNC, puede consultarse Mata y Monje (2013).

muestra la importancia de Hebe en el proyecto, que participaba incluso en las decisiones sobre a quiénes entrevistar. Ahora bien, en este punto podemos preguntarnos: ¿en qué lugar quedaba la voz del Estado? ¿Cuál era la agencia de *Encuentro* si la serie representó a las Madres como ellas quisieron? ¿Cuál era el margen de acción del canal si Hebe “les seguía los pasos” y partieron de la mirada del contenidista traído por ellas? ¿Cuáles eran las cuestiones que sí decidía el canal?

Si bien los ejemplos que mostramos recién nos señalan el gran peso del organismo de derechos humanos en la toma de decisiones en el detrás de escena, también veremos a lo largo del capítulo los diversos modos en los cuales *Encuentro* intervenía de modo clave marcando el tono e idea general de los programas. Aunque estas series se realizaban en alianza con y versaban sobre la historia de determinado organismo de derechos humanos, el canal decidía la idea general de cada producción buscando trascender la historia particular del organismo y tematizar de un modo más amplio el período.

Esta modalidad particular de interacción entre el canal y el organismo de derechos humanos nos llevan a explicitar una cuestión: en la efectiva realización de todas las series aparecieron muchas veces conflictos y tensiones entre ambos actores. Pero, ¿en qué consistían estos conflictos? ¿Qué se dirimía allí? Mientras los organismos de derechos humanos por lo general buscaban autonomía para elegir las formas de diagramar los contenidos y, a veces las estéticas, los directivos de *Encuentro* buscaban trascender la mirada institucional del organismo y contar esa historia en tanto oportunidad para hablar del pasado reciente dictatorial, haciendo foco en el potencial educativo del audiovisual.

Asimismo, existieron también tensiones entre el organismo de derechos humanos y la casa productora. En esas ocasiones, la tarea del productor delegado era fundamental, ya que se encargaba de mediar en caso de que existan diferencias, controversias o problemas de comunicación<sup>221</sup>. Por ejemplo, en el caso de una de las series en cuestión, el productor delegado<sup>222</sup> comentaba que tenía que, por un lado, pedir a la casa productora ciertos cuidados al momento de solicitar el material de archivo que el organismo poseía. Posiblemente acostumbradas a recabar información de un modo más práctico y expeditivo, en este caso, ingresar al archivo del organismo requería todo un trabajo de construcción de un vínculo especial de confianza que lo habilitara. Por otro lado, el productor delegado debía también

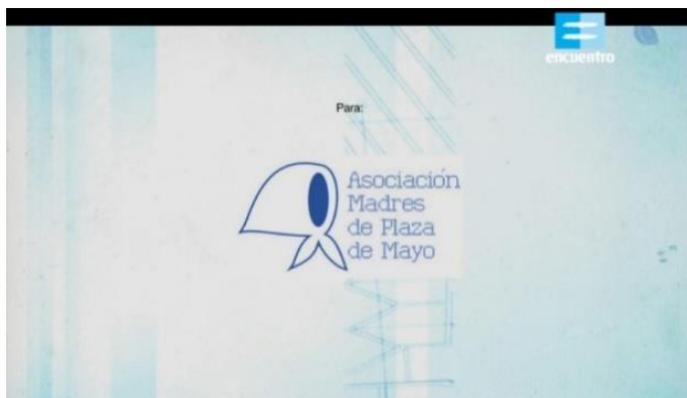
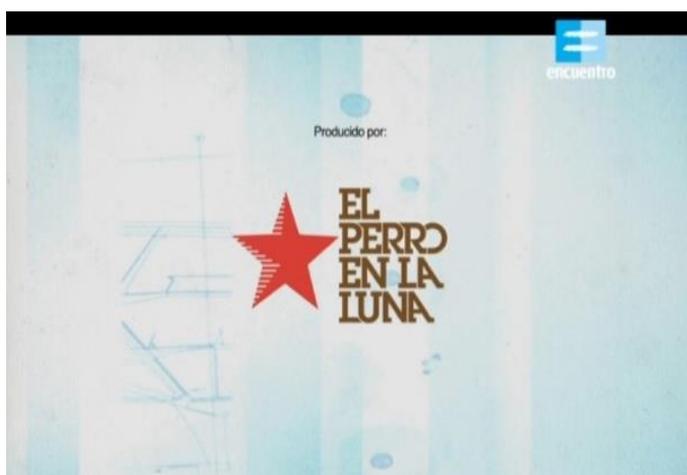
---

<sup>221</sup> Si bien en la mayoría de las ocasiones fue el productor delegado el encargado de mediar y solucionar posibles tensiones, también existieron casos en los cuales el conflicto se dio con el mismo productor delegado, lo que derivó en el traspaso del proyecto a otro productor delegado del canal.

<sup>222</sup> Entrevista a productor delegado N., *Ibid.*

conversar frecuentemente con el organismo para explicarle que la demora en la finalización de la serie era “normal” dado que los tiempos de producción audiovisual son comúnmente largos. Al organismo se le solicitaban archivos, se iban grabando muchas entrevistas pero percibía que el material terminado no salía a la luz, de modo que era necesario aclarar la demora natural de un proyecto de esa envergadura. Esta situación nos recuerda nuevamente que la especificidad de esta modalidad no era únicamente el ser una coproducción, sino que lo que organizaba la realización de las series era la producción delegada. Y, en ese sentido, la función del productor delegado asumía especial relevancia.

Algo que resultaba distintivo del conjunto de estas producciones en comparación con otros programas de *Encuentro* era la explicitación de esta participación de los organismos de derechos humanos en el detrás de escena, ya que esta modalidad de coproducción quedaba visibilizada de un modo público dado que al final de cada capítulo se colocaba una placa del organismo coproductor, además de mencionarse la casa productora (a modo de ejemplo, ver imágenes 5, 6 y 7).



Imágenes 5 y 6. “Madres de Plaza de Mayo. La historia”.



Imagen 7. “Madres de Plaza de Mayo. La historia”.

En este sentido, resulta sugerente la comparación que realizó una productora delegada entre este tipo de series y aquellas en las que no se sabía quién había participado en la elaboración de los contenidos:

*[Lo particular de las series con organismos de derechos humanos] es el protagonismo de los actores, el protagonismo que eran como coproductores de contenido y estaban, digamos, era una voz en primera persona, a veces en off, pero que eso es representativo de todo el proceso. Vos ves cualquier otra serie y no sabés si la hizo, no sé, si el contenido lo hizo Felipe Pigna u otro historiador, porque bueno...a no ser que esté el tipo ahí presentándolo a cámara, o sea... (Entrevista a productora delegada R., Ibid).*

A diferencia de la gran mayoría de las series de historia u otros temas donde la labor del contenidista no era siempre explicitada en los créditos, aquí la información sobre la participación de los organismos de derechos humanos parecía ser relevante. Podemos pensar que esto no sólo buscaba aportar transparencia a la elaboración de los contenidos, sino también contar con la legitimidad que su voz aportaba.

La mención a los organismos de derechos humanos en los créditos de producciones audiovisuales puede rastrearse hasta “La historia oficial”, donde al terminar la película lo primero que figuraba era “Agradecemos la colaboración de Abuelas de Plaza de Mayo”. Desde el retorno de la democracia, fueron varias las producciones cinematográficas que contaron con el apoyo y/o colaboración de organismos o incluso se hicieron a pedido de ellos.

En este sentido, podemos mencionar “(h) Historias cotidianas” (2001) que tuvo la colaboración institucional de la agrupación H.I.J.O.S., los films “La voz de los pañuelos” (1992) e “H.I.J.O.S. el alma en dos” (2002) de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes que contaron con el apoyo institucional de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, así como “Botín de guerra” (2000) de David Blaustein y “Nietos (identidad y memoria)” (2004) de Benjamín Ávila realizadas a

pedido de Abuelas de Plaza de Mayo<sup>223</sup>. Como adelantamos en la Introducción de la tesis, esta organización tuvo a su vez varias incursiones en programas de televisión: participó en la telenovela “Montecristo”, formó parte de la realización de “Televisión por la Identidad” y realizó algunos especiales para *Canal 7*<sup>224</sup>. De esta manera, observamos que el medio audiovisual no fue ajeno a los organismos de derechos humanos que tuvieron participación en cine y televisión en diversas oportunidades a lo largo de su historia.

Lo claramente distintivo de las series del corpus aquí estudiado fue la modalidad de producción, que implicó la interacción de los organismos de derechos humanos con un actor estatal como era *Encuentro* en la propia tarea de realización. Es decir, ni se trataba de un encargo del organismo a un realizador audiovisual que simplemente acataba órdenes y traducía sin más los objetivos de la agrupación, ni tampoco se trataba de un proyecto absolutamente independiente que sólo contaba con un apoyo posterior del organismo a modo de aval. Como venimos analizando, se fueron construyendo lazos de cooperación y mutua legitimación que implicaron una labor en conjunto en la tarea de emprender un trabajo de memoria en televisión.

Algunas series sumaron la particularidad de contar con la figura de un realizador audiovisual reconocido como fue el caso de David “Coco” Blaustein, importante cineasta y productor audiovisual que había sido militante político durante los años setenta y se exilió en el exterior entre 1978 y 1983. Fallecido en 2021, Blaustein fue una persona comprometida con la lucha por memoria, verdad y justicia e incluso formó parte del CELS en los años noventa. Para *Canal Encuentro*, como director de la casa productora Zafra, participó de la serie “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” en coproducción con Abuelas de Plaza de Mayo, con quien ya había realizado el mencionado proyecto audiovisual “Botín de guerra”<sup>225</sup>. En el proceso de elaboración de ese film participó el organismo a partir de la figura de Abel Madariaga, el único padre que formaba parte de la institución y que era el responsable de la difusión de Abuelas. La investigación de la película estuvo a cargo de Paula Romero Levit, quien fue la directora de la serie de *Encuentro*.

Asimismo, Blaustein dirigió la emblemática “Cazadores de utopías” (1996) y participó en la producción de otras películas sobre la memoria del pasado dictatorial, como “Papá Iván” (2000) y “(h) Historias cotidianas” (2001). Blaustein también fue miembro del espacio Carta Abierta

---

<sup>223</sup> Sobre ellos, véase Verzero (2008), Guarini (2009), Moriconi (2012), Basile (2019) y Laino Sanchis (2019).

<sup>224</sup> A modo de ejemplo, uno de ellos fue “Todos los días. Abuelas de Plaza de Mayo, 26 años buscando a sus nietos” (2003).

<sup>225</sup> La película llevaba el mismo nombre que el libro “Botín de guerra” (1985) de Nosiglia que, como explica Diz (2018b) fue la primera estrategia institucional de difusión de Abuelas de Plaza de Mayo. En el año 2000, Nosiglia denunció por plagio a Blaustein por reproducir fragmentos de su libro sin su autorización.

y tenía afinidad con el proyecto político del kirchnerismo que se reflejó en sus películas realizadas junto a Osvaldo Daicich, “Porotos de soja” (2009) y “La cocina” (2011), que ahondaban en el conflicto desatado con los sectores agropecuarios en 2008 y en la génesis de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, respectivamente. Recientemente en 2020, Blaustein estrenó “Se va a acabar” junto a Andrés Cedrón, un film sobre la lucha de los trabajadores durante la última dictadura militar que originalmente iba a ser una serie para *Encuentro*, pero que por el cambio de autoridades nacionales en 2015 quedó suspendida<sup>226</sup>.

Como observamos, al momento de realizar “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” se capitalizaron los vínculos preexistentes entre el organismo de derechos humanos en cuestión y se convocó a realizadores que ya habían trabajado en un proyecto audiovisual junto a Abuelas de Plaza de Mayo y que tenían, a su vez, un compromiso con la causa de memoria, verdad y justicia. De todas formas, aunque implicaba la interacción con realizadores ya conocidos por Abuelas, la modalidad de producción en el caso de la serie de *Encuentro* fue diferente a los proyectos realizados previamente en conjunto.

En este sentido, resulta iluminador observar lo dicho por Blaustein a propósito de la realización del film “Botín de guerra”:

*La película apareció originalmente como una historia de las Abuelas. Había que contar la historia de las Abuelas de Plaza de Mayo desde sus orígenes hasta sus logros finales. Aparecía como un institucional típico, hecho con cierta independencia de criterio y con ciertos recursos expresivos que sirvieran para ser estrenado en una sala comercial. [...] En algún momento pensé que la segunda parte de Cazadores [de utopías] podía llegar a ser una película con HIJOS y justo apareció el pedido de las Abuelas de hacer el video que terminó siendo la película (David Blaustein en “David Blaustein, director de “Botín de guerra””, 2000).*

*Si comparamos la primera vez que nos sentamos con Alicia Lo Giúdice<sup>227</sup> y Estela Carlotto a pensar Botín de guerra, y los objetivos que las Abuelas nos planteaban con respecto a ese filme, si comparamos esa charla y el mundo en que vivimos hoy, se percibe una gran diferencia (David Blaustein, 2008).*

Como se desprende de lo dicho por Blaustein, la película fue un pedido de Abuelas de Plaza de Mayo y fue ideada y realizada junto a ellas. Y si bien contaba con la mirada de un autor que aportaba recursos expresivos y estéticos, no dejaba de ser un institucional del organismo de derechos humanos y en consecuencia era concebido como una herramienta más para el objetivo primordial de la institución que era y sigue siendo la búsqueda de nietos. En 2012 se realizó

---

<sup>226</sup> Al respecto, véase la nota periodística ““Se va a acabar”, un film sobre la resistencia trabajadora en la última dictadura” (2021).

<sup>227</sup> Alicia Lo Giúdice es psicoanalista y directora del Centro de Atención por el Derecho a la Identidad, un servicio de salud mental de Abuelas de Plaza de Mayo.

una reedición de la película, que fue repartida junto con el diario *Página 12* a propósito del 24 de marzo de ese año, y en ese contexto, su director reafirmó ese espíritu:

*¿Cree Blaustein que la reedición de Botín de guerra puede ayudar a que más jóvenes recuperen su identidad? - “Ojalá, es el único objetivo”, confiesa el director, al borde las lágrimas (David Blaustein en “Ojalá ayudemos a recuperar más nietos”, *Página 12*, 2012).*

La serie de *Encuentro*, por su parte, sumó una particularidad respecto al film: aquí existió un tercer actor involucrado que era el propio canal lo que implicó un proceso de producción y un resultado muy diferentes a la película. En tanto voz estatal, *Encuentro* tenía metas concretas que trascendían los objetivos específicos de Abuelas y eso se plasmaba en la primacía de su criterio para elegir formatos, temas y contenidos particulares. La directora de contenidos del canal lo expresaba de la siguiente manera:

*“A ver, sí Abuelas, está bueno, pero no podemos contar qué son, tenemos que contar [...] algo que a la escuela le sirva para enseñar, específicamente sobre el terrorismo de Estado. No abarca todo contar quiénes son ustedes” (Entrevista a Violeta Rosemberg, *Ibid*).*

Como venimos analizando, entonces, las producciones que realizó *Encuentro* con los organismos de derechos humanos no se trataron de audiovisuales institucionales de esas agrupaciones. *Encuentro* guió el proceso de producción y eligió qué tipo de series buscaba hacer, lo que implicaba hablar sobre los organismos pero no para centrarse únicamente en su historia, sino para abordar el período dictatorial de modo más amplio y teniendo como meta un propósito educativo. En el caso de esta serie, aunque estaba involucrado como productor Blaustein, un cineasta reconocido y cercano al organismo, el modo de producción respondió a los lineamientos de los directivos de *Encuentro* y se inscribió en esas lógicas de la producción delegada que hemos analizado. A diferencia de lo que veremos más adelante al momento de analizar la serie dirigida por otro importante realizador audiovisual como es Ávila, en este caso no hubo tanto margen para tomar decisiones creativas y de contenido. Esto reforzará nuestra idea de que la cualidad de ser familiar de una víctima directa dotaba de una legitimidad particular y que eso se traducía en concesiones que no se dieron en otras series del canal.

## 2) *El organismo de derechos humanos como contenidista*

La segunda modalidad de vinculación implicó la participación del organismo de derechos humanos como contenidista. Además de las series del grupo anterior, se sumó aquí “H.I.J.O.S. de una misma historia”, en la cual el organismo homónimo filial Capital participó sólo como contenidista. En este caso, el organismo no formó parte de la tríada de la producción como en

las series anteriores, pero sí tuvo un rol asignado importante que se vinculaba a la elaboración de los contenidos.

Recordemos que la figura del contenidista, tal como analizamos en el Capítulo I, se trataba de un rol usualmente asignado a un académico especializado en el tema en cuestión, quien escribía una suerte de *paper* de entre diez y quince páginas para cada capítulo. Esta persona, en general contratada desde el canal, entregaba su trabajo a *Encuentro* y a la casa productora. La productora, a partir de esos contenidos, escribía los guiones, que luego eran enviados a los productores delegados y a los contenidistas, para que chequearan que esté efectivamente reflejado el contenido.

En el conjunto de las doce series que analizamos es llamativo que este lugar no lo hayan ocupado especialistas en historia y/o ciencias sociales como solía ocurrir en el canal, sino que en la mayoría de los casos fueron los mismos organismos de derechos humanos<sup>228</sup> los que ocuparon este rol, por supuesto, con diferentes modalidades. Por ejemplo, en la serie “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” estuvo a cargo el equipo de difusión de Abuelas de Plaza de Mayo y en “Madres de Plaza de Mayo. La historia”, el responsable de los contenidos fue Ulises Gorini. Como adelantamos en el primer capítulo, se trataba de una persona muy cercana al organismo y fue elegido para esa tarea por la misma Hebe de Bonafini. Gorini además de ser el contenidista, fue también el guionista, algo inusual en la modalidad de producción de *Encuentro*<sup>229</sup>.

En el caso de la serie “H.I.J.O.S. de una misma historia”, el organismo homónimo se ocupó de elaborar los contenidos de modo oral y esto luego fue pasado por escrito por una persona que escribió los guiones definitivos. Si bien el ser contenidista implicaba que se harían cargo de los contenidos, la definición más precisa de las tareas que debían hacer se fue estableciendo en el propio proceso de realización de la serie y en el marco de negociaciones con el canal. Según explicó la directora de contenidos de *Encuentro*, no fue una tarea sencilla, puesto que el organismo buscaba “decidir sobre todo”:

[La serie] fue bastante difícil de hacer porque en general, viste que son como cero ortodoxos los H.I.J.O.S. O sea, pensar los H.I.J.O.S. y la educación y la escuela es como bueno, cosas que no pegan mucho. Era como bastante difícil porque querían siempre irse por otro lado. Un poco la tarea de *Encuentro* [...] era como un poco

---

<sup>228</sup> Según los datos que nos proporcionaron desde el canal, los únicos programas que contaron con un contenidista “externo” fueron: “El caso Melincué”, “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, “El futuro es nuestro” y “La conspiración permanente”. De todas formas, en los casos de los dos primeros, aunque la contenidista era externa, muchas decisiones finales recaían en la figura de los directores y/o productores, que como veremos más adelante, eran familiares de víctimas de la última dictadura militar, de modo que allí también tuvo un papel decisivo la “clave familiar”.

<sup>229</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a productor delegado N., *Ibid.*

*tratar todo el tiempo de traerlos para este palo. [...] Sobre todo también en criterios estéticos, viste que ellos son en algún punto muy autonomistas si se quiere, entonces querían decidir sobre todo y ahí Canal Encuentro sí se ponía como firme en decir: “bueno, nosotros elegimos el formato, ustedes son los que hablan. Es una serie entre dos organismos. Nosotros elegimos de qué modo contarlos, cuándo contarlos y también somos nosotros quienes decimos esta parte va, esto no, esto sí, esto queda bien, esto no”. Pero fue como una buena experiencia, [...] ya estábamos todos en la ESMA, compartíamos el lugar de trabajo (Entrevista a Violeta Rosenberg, Ibid).*

Aunque la realización de las series implicaba en general, como venimos señalando, diversas tensiones y negociaciones, pareciera ser que aquella realizada con los H.I.J.O.S. traía esto de un modo especialmente evidente. El espíritu de ruptura con lo ya establecido y la incorrección política<sup>230</sup> que siempre había caracterizado a la agrupación se coló también al momento de trabajar con *Encuentro* y la propia asignación de tareas y toma de decisiones en el trabajo de producción fue objeto de debate. Finalmente, ellos corroboraron cuestiones referidas al chequeo de los contenidos, indicando algunas veces a quiénes entrevistar y qué fragmentos utilizar de esas entrevistas según el tema a tratar.

En este sentido, una característica distintiva de la serie fue la existencia de un narrador en *off* que tenía la particularidad de guiar el relato desde la primera persona del plural. Si bien será en el próximo capítulo cuando ahondemos en estas cuestiones en el conjunto del corpus de estudio, nos parece relevante señalar aquí que se trata de la única producción en donde la voz en *off* se inscribe como parte del organismo y cuenta su historia desde un “nosotros”. Esto, pensamos, puede haber respondido a una necesidad de despegar la voz estatal de lo planteado por H.I.J.O.S. en el audiovisual. En función de las tensiones que existieron al momento de coordinar tareas y contenidos en el trabajo de producción, esta decisión en relación al narrador puede haber buscado reforzar la distancia con *Encuentro* y así circunscribir la responsabilidad por lo dicho al organismo. Esta estrategia que creó un narrador no objetivo reforzó así la idea de que tanto el contenido como la forma en que se contaba corría mayormente por cuenta de H.I.J.O.S. A pesar de las pequeñas diferencias existentes, podemos pensar que en todos los casos en los que los organismos de derechos humanos cumplieron la función de contenidistas, actuaron

---

<sup>230</sup> Como veremos más adelante, “La incorporación de las nuevas generaciones provocó cambios y un rejuvenecimiento en las prácticas y los discursos del movimiento de DD.HH” (Bonaldi, 2006: 157). Especialmente, el nacimiento de la agrupación H.I.J.O.S. a mediados de los noventa introdujo novedades en la manera de conceptualizar a sus padres desaparecidos o asesinados y en las formas de protesta que tuvieron como eje central el escrache. Esta práctica consistía en la identificación del domicilio del represor y en publicitar a los vecinos su presencia y los delitos cometidos por él durante la última dictadura militar. Según explica Bonaldi, los escraches se caracterizaban por tener un “espíritu festivo, entre circense y carnavalesco” (Bonaldi, 2006: 167). Volveremos sobre esto en el próximo capítulo cuando analicemos la estética de la serie televisiva de *Encuentro* realizada junto a H.I.J.O.S.

como “guardianes de la verdad” (Pollak, 2006), en tanto como actores profesionalizados de estas asociaciones buscaban controlar su imagen y así fortalecer su identidad. Esto se plasmaba en la indicación de a quiénes entrevistar, en qué orden, para qué temas, así como en el otorgamiento de permiso para el acceso a sus archivos y en la participación en la elaboración de los contenidos. Como adelantamos, observamos que *Encuentro* decidió en muchas ocasiones asignar el lugar de *expertise* a aquellos que vivieron esa historia y no a los académicos, como solía ocurrir con otras temáticas dentro del canal. Esta prioridad a la mirada de los organismos de derechos humanos y los familiares de las víctimas, como hemos observado ha sido una constante en la señal televisiva. De todas formas, como también venimos señalando, esto sucedía en extrema vinculación con el equipo de *Encuentro*, que si bien les otorgaba este lugar privilegiado, intervenía de modo decisivo en aspectos centrales de las series.

### 3) *El organismo de derechos humanos como consultor*

En una tercera modalidad el organismo aparece en un rol más informal, pero presente, de “consulta”, como ocurrió en “Retrato de un genocidio”. En este caso, la casa productora El Fisgón<sup>231</sup> acercó la propuesta a *Encuentro*. Ellos, ya habían recopilado numerosos testimonios de integrantes de Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora para su película “Madres” (2007), de modo que emprender la producción de la serie no significó comenzar desde cero. El trabajo en conjunto implicó algunas reuniones del canal con las madres de la agrupación y la productora, donde ellas fueron consultadas sobre varias cuestiones de la serie. La propia filmación de la película se había hecho con la participación directa de las madres que definieron algunas cuestiones, cómo por ejemplo a quiénes se iba a entrevistar<sup>232</sup>.

Asimismo, la producción tanto de la película como de la serie televisiva contó con la participación de la esposa del director, Andrea Bello, quien era productora cinematográfica y televisiva y había sido militante durante los años setenta y fue sobreviviente de la ESMA<sup>233</sup>. De todas formas, a diferencia de lo que será el caso de la serie dirigida por Benjamín Ávila, donde se explicitaba que él es familiar de desaparecidos, en este programa no hubo mención a la condición de sobreviviente de su productora. Aquí el protagonismo y el halo de legitimidad

---

<sup>231</sup> Recordemos que El Fisgón era una asociación civil presidida por Eduardo Walger, director de la película “Madres” y de la serie en cuestión.

<sup>232</sup> Según declaró su director, Walger, las madres definieron quiénes iban a participar en función de representar las “diferentes extracciones sociales y políticas”. Véase nota periodística “Las Madres de Plaza de Mayo exponen su lucha en San Sebastián” (2007).

<sup>233</sup> Sobre su historia, puede consultarse la entrevista a Andrea Bello, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2013).

para abordar esta temática lo daba el organismo de derechos humanos en cuestión. Sobre las distintas legitimidades de los actores involucrados en las series volveremos en el Capítulo III. En este punto es preciso señalar que desde el surgimiento del canal Bauer propuso la idea de incentivar este tipo de proyectos que implicaban partir de films documentales ya realizados<sup>234</sup>. Por su experiencia como cineasta documentalista, Bauer tenía conocimiento de la enorme cantidad de material filmado que quedaba por fuera de las películas, que por lo general duraban sólo entre una y dos horas. La propuesta, entonces, era pedirle a algunos realizadores que “abrieran” sus films y que, aprovechando la existencia de tantas horas de material, realizaran una serie televisiva de varios capítulos para *Encuentro*<sup>235</sup>. Esta decisión estratégica e innovadora permitió al canal contar con directores prestigiosos, aprovechar el hecho de que ya estuviera el material filmado y tener en pantalla gran cantidad y variedad de contenidos<sup>236</sup>. Como veremos en el siguiente apartado, esto sucedió también con otras series del corpus de análisis aquí estudiado.

#### 4) *Los familiares en el detrás de escena*

Nos encontramos con una cuarta modalidad de producción que si bien no contó con la participación de un organismo de derechos humanos en particular, si comprendió, de distintos modos, el involucramiento de familiares de víctimas de la última dictadura militar.

El caso más paradigmático de esta modalidad lo constituyó “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” que contó con la dirección de Benjamín Ávila y con la producción de su productora Habitación 1520. Se trataba, entonces, de un prestigioso autor audiovisual que era a la vez familiar de una víctima. Ávila es hijo de una militante política de los años setenta que fue desaparecida por la última dictadura militar y su hermano, que en ese momento era un bebé, fue apropiado y posteriormente recuperado por Abuelas de Plaza de Mayo en 1985<sup>237</sup>.

Asimismo, como adelantamos, es un reconocido director de cine que también trabajó como guionista y productor de numerosos proyectos cinematográficos y televisivos. Particularmente, tenía experiencia en la realización de films vinculados al pasado reciente dictatorial, ya que en

---

<sup>234</sup> Información reconstruida en base a la entrevista a María Rosenfeldt, realizada por la autora, *Ibid*

<sup>235</sup> A modo de ejemplo, la película “Madres” contó con 45 horas de grabación de testimonios. Véase nota periodística “Las Madres de Plaza de Mayo exponen su lucha en San Sebastián” (2007).

<sup>236</sup> Este tipo de producciones contribuyeron a la construcción de un estilo cinematográfico en la pantalla de *Encuentro*, cuestión que analizaremos en el Capítulo III.

<sup>237</sup> Ávila vivió varios años de su niñez exiliado en Brasil, México y Cuba desde el año 1977. Su madre, Sara Zermoglio, era militante de Montoneros. A principios de 1979, regresaron a la Argentina como parte de la contraofensiva montonera y ese mismo año fueron capturados. Ávila pasó cuatro días secuestrado y fue interrogado con tan solo siete años de edad. Luego fue liberado y llevado a la casa de su abuela y al tiempo se fue a vivir con su padre. Su madre continúa desaparecida. Véase testimonio de Ávila en el juicio denominado Contraofensiva Montonera, en el portal web El Diario del Juicio, “Crónicas del juicio -día 10- Cuando pasó todo” (2019).

2004 había realizado “Nietos (identidad y memoria)” a pedido del equipo de difusión de Abuelas de Plaza de Mayo<sup>238</sup> y en 2012, “Infancia clandestina”, que fue ganadora de varios premios nacionales e internacionales en diversos festivales<sup>239</sup>. Esta película, que fue producida por Luis Puenzo, director de la ya mencionada “La historia oficial” y realizada en coproducción con la *TV Pública*, tuvo gran repercusión y logró “condensar una cantidad de sentidos políticos, percepciones históricas y valoraciones afectivas en una narración” (Aguilar, 2015: 249) al resumir el “zeitgeist” (Zylberman, 2017: 73) del período. Lo particular y disruptivo del film fue la tematización de la militancia de los setenta<sup>240</sup>, que no evadió la inclusión de la lucha armada y la explicitación de organizaciones políticas de ese momento, como Montoneros. En este sentido, Ávila pensó a “Infancia clandestina” como eco de la propuesta de H.I.J.O.S., en tanto la agrupación se caracterizó por rescatar la militancia de sus padres (Cueto Rúa, 2011) y él mismo se posicionó como parte de esa generación de hijos:

*“Infancia clandestina” es una película que pertenece a la generación de los hijos de los militantes desaparecidos y exiliados, lo que hoy sería la organización H.I.J.O.S. Por lo cual es una película de la visión de esa generación [...] Los organismos de derechos humanos, por una cuestión de no aceptación social sobre lo que había pasado, construyó el militante de los '70 durante la década siguiente como el pobre estudiante que pelea por el voto estudiantil como para que la sociedad lo acepte y lo mire de otra manera. En los años '90 cambia la óptica sobre esa temática respecto a la militancia, de la siguiente manera: que haya sido guerrillero no significa que puedas matarlo como se hizo ni hacer con él lo que se hizo. Y menos desde el gobierno y desde el estado. Por eso se llamó terrorismo de estado. Por lo cual, la película viene a proponer desde el cine una nueva mirada sobre aquella época, haciéndose eco de lo que propuso H.I.J.O.S. en la sociedad (Entrevista a Benjamín Ávila, Revista El Inconsciente, 2018).*

En el caso concreto de la serie en cuestión, “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, *Encuentro* le pidió a Ávila<sup>241</sup> la realización de un documental sobre la ESMA para conmemorar los diez años de su conversión en el Espacio para la Memoria a ser transmitido el 24 de marzo de 2014. Cuando comenzó el proyecto de la serie se había estipulado la realización de un solo

---

<sup>238</sup> Daniel Cabezas es un militante de los años setenta, ex – preso político y familiar de desaparecidos (su madre estuvo secuestrada y su hermano continúa desaparecido). Se dedicó a la realización audiovisual y fue responsable del área de Comunicación Visual de Abuelas de Plaza de Mayo durante varios años. Desde allí, realizó spots televisivos y de radio, afiches y programas de televisión. En ese rol también empezó a producir a principio de los años 2000 la película “Nietos (identidad y memoria)” y convocó a Benjamín Ávila para dirigirla.

<sup>239</sup> Asimismo, Ávila en 2007 había realizado el corto “Veo- Veo”, que en la página de Vimeo de la productora fue presentado como el “germen” de “Infancia clandestina”. Ver <https://vimeo.com/103365339>

<sup>240</sup> En el próximo capítulo analizaremos cómo fue el abordaje de la militancia realizado por *Encuentro*.

<sup>241</sup> En una entrevista en un portal web, Ávila expresó: “Estoy comenzando un documental sobre el campo y los edificios de la ex-ESMA (Escuela de mecánica de la armada), que me han pedido que haga en Canal Encuentro, y me gustó el desafío. Enfrentar un lugar en el que nunca quise entrar” (“Hacerse cargo. Una entrevista a Benjamín Ávila, director de Infancia Clandestina”, 2013).

especial y luego evaluaron la posibilidad de hacer cuatro capítulos. Finalmente, por la gran cantidad de material recopilado decidieron concretar ocho<sup>242</sup>. Un poco con el mismo espíritu que guió la estrategia de partir de films ya realizados y hacer una serie de varios capítulos, aquí se buscó amortizar la inversión de dinero realizada y el gran volumen de material grabado, por lo que decidieron ampliar la cantidad de episodios.

Específicamente, el objetivo del canal era realizar un programa sobre la “recuperación” de la ESMA<sup>243</sup>, lo que llevó a que esta expresión sea utilizada en el propio nombre de la serie. En este punto conviene precisar que, como explica Messina (2016), el término “recuperación”<sup>244</sup> es una categoría nativa que indica cómo fue vivido el proceso, por los actores sociales que participaron en él, en el cual los espacios donde funcionaban centros clandestinos de detención fueron convertidos en sitios de memoria. Este término, a su vez, luego fue retomado y utilizado por el Estado y, como observamos, se convirtió en una jerga más extendida para hablar de estos lugares. Lo que queremos señalar aquí es que nos resulta interesante que el canal haya pedido una serie puntualmente sobre “recuperación”, que esta categoría haya formado parte de su nombre y que, sin embargo, de sus ocho capítulos, sólo haya dos referidos al tema específicamente<sup>245</sup>. Por un lado, este hecho nos marca esa apropiación y uso más extendido del término para referirse a ese proceso de conversión de los ex – centros clandestinos de detención en sitios de memoria. Por otro, pensamos que aquí puede vislumbrarse el mayor margen de acción que tuvo su director, que fue ampliando y sumando temas al armado final de la serie. Esta situación nos lleva a analizar una cuestión que ya adelantamos en el Capítulo I: en el caso de esta serie, *Encuentro* le dio más libertades al director en la toma de decisiones en relación con el resto de las producciones del canal. Esto, pensamos, radicaba justamente en esta doble pertenencia que tenía Ávila, ya que no sólo se trataba de un autor audiovisual consagrado, sino que su legitimidad también provenía de su condición de familiar de víctimas de la dictadura. Esta doble pertenencia le permitió a Ávila acceder a determinadas cuestiones que se tradujeron en cualidades distintivas de la serie. Por empezar, varios de los sobrevivientes de la ESMA, algunos de los cuales incluso nunca habían dado entrevistas, accedieron a hacerlo únicamente por la afinidad con Ávila, tanto por su película “Infancia Clandestina”, como por haber sido

---

<sup>242</sup> Información reconstruida en base a la entrevista a Graciela Dobal, *Ibid* y a la entrevista al productor delegado N., *Ibid*.

<sup>243</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a María Rosenfeldt, *Ibid*.

<sup>244</sup> Puede consultarse también Feld (2011) para un análisis de los diferentes sentidos abarcados en ese término, Schindel (2011) para un rastreo de su origen y Crenzel (2016b) para una reflexión sobre las consecuencias políticas de su uso.

<sup>245</sup> Nos referimos a los dos últimos capítulos: “Espacio/Memoria” y “Memoria y futuro”.

compañeros de su madre<sup>246</sup>. Esto era especialmente valorado por *Encuentro*, como señala el productor delegado a cargo:

*Es una serie que nosotros tuvimos poca intervención, eh, de contenido, ¿por qué? (...) Lo más interesante y lo que, por eso yo intentaba que intercedamos lo menos posible, es que él traía un montón de entrevistados, gente que no había hablado nunca, pero porque estaba él fue que habló. Entonces lo más importante para nosotros era eso: los testimonios de sobrevivientes que nunca habían sido entrevistados. Entonces, eh, digamos, el cómo estaban divididos los temas, salvo algunas cuestiones muy puntuales, eh, vino ya de él, con esas entrevistas armaba capítulos (Entrevista a productor delegado N., *Ibid*).*

Como observamos, el canal en este caso sopesó las particularidades que Ávila podía brindar al proyecto y decidió así darle mayor margen de acción en tanto lo que él conseguía por ser hijo y autor prestigioso se volvía un *plus* para *Encuentro*. Asimismo, como analizaremos en el próximo capítulo, esa doble pertenencia también se tradujo en mayores libertades no sólo en los contenidos como señalaba el productor delegado, sino también en las decisiones estéticas de la serie, al tiempo que le facilitó el acceso a filmar dentro del Casino de Oficiales<sup>247</sup>.

Dentro de esta cuarta modalidad también podemos incluir dos series que se han realizado como desprendimientos de films y documentales más largos y en donde también participaron en distintos roles en el detrás de escena familiares de víctimas de la última dictadura militar: “Padres de la plaza” y “El caso Melincué”. En el primer caso, el proyecto se basó en la película “Padres de la plaza, 10 recorridos posibles”, que había sido producida por Senda Producción, con el apoyo del Centro de Producción e Investigación Audiovisual (CEPIA) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, junto a Conjuero y Oruga Cine. El film se estrenó en el cine en 2010 y un año más tarde se emitió la serie televisiva por *Encuentro*, realizada por Conjuero.

Aquí a priori no se advierte de forma directa la existencia de algún vínculo con familiares de desaparecidos, dado que ni la dirección ni la producción la realizó explícitamente un familiar. No obstante, al indagar más en detalle en lo relatado por su director a propósito de la realización del film surgen indicios que nos permiten alumbrar esos vínculos. Para empezar, los realizadores narraron que se acercaron a distintos organismos de derechos humanos para comentar la idea del documental y Daglio, su director, comentó al respecto:

*[Los organismos de derechos humanos] recibieron con mucha alegría el proyecto, nos avalaron, y gracias al contacto con estos organismos, pudimos contactar a diferentes padres (Entrevista a Joaquín Daglio en Ranzani, 2010).*

---

<sup>246</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Graciela Dobal, *Ibid*.

<sup>247</sup> Volveremos sobre esto en el próximo capítulo.

Es decir, a raíz de este primer contacto con algunos organismos de derechos humanos<sup>248</sup>, fue que los realizadores pudieron relacionarse con sus futuros entrevistados, siendo entonces ese lazo el que proveyó el contacto con los padres. Asimismo, una vez entablado ese vínculo el director explicó que eligieron consultar con los padres testimoniantes algunas decisiones, como por ejemplo la locación de la filmación:

*Desde el inicio, procuramos generar un espacio colectivo de producción, incluyendo a los propios protagonistas del documental en cierta toma de decisiones que los hiciera partícipes del proyecto desde su concepción. Por eso, fueron ellos los que eligieron los lugares significativos para su propia historia en los que querían ser entrevistados. Y esta cuestión fue fundamental para nosotros, dado que nuestro objetivo primordial era recuperar la palabra de aquellos hombres a partir del camino que han recorrido en estos treinta años de lucha (Entrevista a los realizadores, "Padres de la Plaza", Revista Rolling Stone, 2010).*

Además de tratarse de una serie en la cual resultó importante la "clave familiar" en el detrás de escena, en tanto a sus realizadores les pareció sustancial contar con el aval de los organismos de derechos humanos y consultar con los padres entrevistados algunas decisiones, esta producción audiovisual nos ilumina una cuestión no tematizada hasta el momento. Aunque sus realizadores se describen como personas "que no tenían un vínculo directo con la tragedia de la dictadura"<sup>249</sup>, sí se inscriben en una generación que en última instancia se reconoce como víctima:

*Ninguno de los que trabajamos en esta película tenemos una historia previa de militancia en organismos de derechos humanos, lo que nos vincula es haber nacido durante la dictadura, por eso sentimos que esta historia es parte de nuestra vida (Entrevista a Joaquín Daglio, "'Los padres de la Plaza', el retrato que faltaba", portal web Río Negro, 2009).*

*Los integrantes del equipo de trabajo de este documental nacimos dentro de los nefastos años de la última dictadura. Nuestro compromiso con quienes fueran víctimas directas del terrorismo de Estado reside, precisamente, en que estas historias son parte de nuestra vida (Entrevista a los realizadores, "Padres de la Plaza", Revista Rolling Stone, 2010).*

Como vemos, entonces, aunque no se trate de familiares de víctimas específicas de la última dictadura militar, hay una búsqueda por inscribirse en la categoría de víctima. En este caso,

---

<sup>248</sup> La película recibió el aval de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (A.P.D.H.), Memoria Abierta, Centro de Estudios Legales y Sociales (C.E.L.S.) y el Instituto Espacio para la Memoria. A pesar del recibimiento de este aval, incluimos esta serie dentro de este cuarto grupo (y no dentro del tercero) porque en su elaboración no participaron los organismos, sino que fueron consultados algunos padres.

<sup>249</sup> Específicamente, Daglio afirmó: "Algo que le llamó la atención en los organismos de DD. HH. y los alegró mucho fue justamente que nosotros no teníamos un vínculo directo con la tragedia de la dictadura, sino que nos acercamos desde el corazón" (Entrevista a Joaquín Daglio, "'Los padres de la Plaza', el retrato que faltaba", portal web Río Negro, 2009).

sería una noción bastante amplia y vaga que le cabría a toda la generación que vivió ese período que, por otro lado, no deja de estar en sintonía con una tendencia que tempranamente en los ochenta conceptualizó a toda la sociedad en general como víctima. Pareciera, entonces, que el ser víctima se construye como un lugar legitimador para poder abordar el pasado reciente dictatorial. Volveremos sobre esto en el Capítulo III.

Por último y, en relación con la propia tarea de producción de la serie, el proceso de realización resultó más sencillo que otros casos: no sólo por ya contar con todo el material filmado de la película, sino porque la edición se presentó como una tarea más fácil para sus realizadores y para *Encuentro*. Al presentar únicamente testimonios de padres que relataban su historia y la de sus hijos, sin tematizar explícitamente los diversos períodos y contextos socio - políticos, no hubo tensiones entre las partes sobre el contenido. En los casos de otras series dedicadas a la historia del país, muchas veces la complejidad venía de la mano de controversias sobre cómo caracterizar a ciertas personalidades de la historia y a ciertos gobiernos, cómo llamar a los militares, cómo nombrar al gobierno dictatorial, etc. En esta serie que buscaba basarse exclusivamente en la vida de ellos, no se presentaron ese tipo de conflictos y la edición de las distintas historias de vida fue una tarea más simple.

La segunda serie que contó con familiares de víctimas de la última dictadura militar en el detrás de escena y también fue realizada como desprendimiento de otro audiovisual fue “El caso Melincué”. Como adelantamos, el proyecto se hizo por pedido de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, quien se comunicó directa y personalmente con el entonces presidente del Sistema Nacional de Medios Públicos de la Nación, Tristán Bauer y le encomendó realizar un documental sobre esa historia<sup>250</sup>. El proyecto inicial que llevó el mismo nombre fue una coproducción entre *Encuentro* y la *TV Pública* y se trató de un especial tipo film de una hora que se estrenó en ambos canales en 2011. Un año después, *Encuentro* puso al aire la serie de cuatro capítulos que también se realizó en coproducción con la *TV Pública*. Tal como señalamos en el capítulo anterior, si bien Bauer había dejado la dirección de *Encuentro* en 2008, por su nuevo cargo tenía la *TV Pública* bajo su cartera y también era director titular de Educ.ar, de modo que el vínculo con *Encuentro* seguía siendo muy estrecho.

Para la realización de este documental que revestía especial interés para *Encuentro*, eligieron específicamente a la casa productora Ojos brujos, ya que los directivos conocían y confiaban en la experiencia que tenían sus integrantes. Desde el canal, querían asegurarse de trabajar con unos realizadores que pudieran afrontar el desafío que implicaba abordar la temática de la

---

<sup>250</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista radial a Tristán Bauer (2011).

escuela y el pasado reciente dictatorial<sup>251</sup>. Tanto la producción del documental largo como de la serie, estuvo a cargo de Lorena Muñoz (directora de Ojos brujos), Maximiliano Dubois y el ya mencionado Benjamín Ávila. Sumada a la figura de Ávila en tanto familiar, participó en la realización de la serie y en la dirección del documental largo Andrés Habegger, quien también es cineasta e hijo de desaparecidos<sup>252</sup>. Como observamos, en el equipo de realizadores había autores audiovisuales reconocidos y dos de ellos eran familiares de víctimas de la última dictadura militar. Sumado a eso, también fue muy importante la presencia de Eric Domergue<sup>253</sup>, hermano del protagonista de la historia relatada<sup>254</sup>. Eric tuvo participación directa en el armado del proyecto. No sólo, como veremos en el próximo capítulo, fue el narrador y el que realizaba las entrevistas en escena, sino que también tomó decisiones en el detrás de escena y se reunía asiduamente con la contenidista.

No obstante, en esta ocasión, como desarrollaremos a continuación, *Encuentro* no dio tanto margen de acción a los realizadores. Por el contrario, hizo una supervisión mucho más detallista que implicó varias idas y vueltas hasta arribar a la versión final. En ese proceso, se generaron algunas tensiones entre las partes en relación a la elección del estilo del documental y ciertas diferencias vinculadas a dónde estaría puesto el foco de la serie. Específicamente, los directivos de *Encuentro* buscaban que en el armado final prime mayormente la historia sobre la escuela<sup>255</sup>. Recordemos que el impulso para que se investigara nuevamente sobre los cuerpos enterrados como NN y así logaran ser identificados fue a gracias a un trabajo práctico de un grupo de alumnos de una escuela secundaria de Melincué y a la labor de la docente que luego recorrió diversas instituciones, como la Casa de la Memoria y la Secretaría de Derechos Humanos de Santa Fe. Sobre el proceso de producción, la entonces productora general del canal nos explicaba:

*Discutimos mucho con la casa productora, porque fue cómo lograr que sea realmente una pieza educativa, que muestre esto, que esto surgió de la escuela. Porque a veces, cuando*

---

<sup>251</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Graciela Dobal, *Ibid* y de la entrevista a María Rosenfeldt, realizada por la autora, *Ibid*.

<sup>252</sup> El padre de Andrés Habegger, llamado Norberto Habegger, era militante de Montoneros y fue desaparecido durante la última dictadura militar. Andrés estuvo exiliado en México con su madre desde 1977 hasta 1984. Su primera película "(h) Historias cotidianas" (2001), se centró en diversas historias de hijos de desaparecidos. En 2015 realizó un documental "El (im)posible olvido" que reconstruía la desaparición de su padre durante la última dictadura militar.

<sup>253</sup> Eric había tenido un rol muy activo en la búsqueda de su hermano y había realizado una página web que iba recopilando la poca información con la que contaba sobre él (ver <https://yvesdomergue.com.ar/es/index.html>). En el momento en el que el Equipo Argentino de Antropología Forense estaba realizando investigaciones para identificar el cuerpo de Ives, la sistematización de la información presentada en esa web fue muy importante. Hoy en día, el sitio reúne información sobre Ives y Cristina, piezas audiovisuales, notas periodísticas, etc. Además, Eric escribió un libro, "Huesos desnudos" (2012), sobre el proceso de identificación de los restos de su hermano.

<sup>254</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Graciela Dobal, *Ibid* y de la entrevista radial a Tristán Bauer (2011).

<sup>255</sup> Información reconstruida en base a la entrevista a María Rosenfeldt, realizada por la autora, *Ibid*.

*se involucra a un realizador que piensa su obra desde esta cosa más individual y de autor... choca con una necesidad de ...nada de también de contar que también este es el resultado de una política pública que incluye este tipo de contenidos en la educación, en la escuela (Entrevista a María Rosenfeldt, realizada por la autora, Ibid).*

Por su parte, la casa productora planteó como idea realizar un documental con un estilo tipo policial negro<sup>256</sup> y no había puesto tanto el foco en la parte que involucraba a la escuela, sino en la historia de Ives y Cristina, los jóvenes identificados. Este armado inicial no gustó a Bauer, quien supervisó directamente el proceso de producción. Finalmente, los realizadores rehicieron todo el audiovisual y terminaron virando a un documental más clásico y focalizado en la tarea de los alumnos de Melincué.

Lo que observamos a partir de esta situación es que si bien había autores audiovisuales reconocidos y que además algunos de ellos eran familiares directos de víctimas de la última dictadura militar, primó mayormente la visión de *Encuentro*, que de todos los temas que se abrían a partir de esa historia, buscaba centrarse en la importancia de la labor de los estudiantes y de la escuela como lugar privilegiado en el que se ponían en acción políticas públicas concretas. El presente proyectado en el audiovisual, así, asumía enorme relevancia en el trabajo de memoria que se hacía del pasado dictatorial, puesto que era el tiempo en el que se develaban y resolvían sucesos desconocidos vinculados a la última dictadura militar. En ese sentido, la impronta autoral que había primado en otros casos como en “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” aquí no aparecía, ya que se buscaba poner el foco en las políticas educativas y de memoria que confluían en la historia narrada.

De esta manera, en el caso de esta serie televisiva, donde había un interés particular por anudar el pasado reciente con las políticas educativas y de memoria del momento político presente, vemos que el canal en tanto voz estatal asumió mayor protagonismo en la toma de decisiones. El tema de la serie condensaba así todo aquello que *Encuentro* buscaba encarnar: educación, memoria y también la representación más federal del país que se hacía presente en la escala local de la historia que transcurría en un pueblo de Santa Fe<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a Graciela Dobal, *Ibid*.

<sup>257</sup> A pesar de que esta historia revela el potencial de las políticas públicas implementadas por el Estado en el trabajo de memoria sobre el pasado dictatorial y en la transformación concreta de la realidad presente, es importante mencionar como explica Crenzel, que se trata de un caso en el que ciertos actores sociales (principalmente alumnos y docentes) tuvieron “grados relativos de autonomía de los encuadres organizativos propuestos desde las organizaciones de derechos humanos y el Estado y con vitalidad propia aspectos que revelan la capilaridad cultural y la densidad política que posee, por su extensión y penetración, la cultura de los derechos humanos en el país” (2019:15). En este sentido, resulta interesante señalar la existencia de otro audiovisual que se realizó sobre este caso: “Una flor para las tumbas sin nombre” (2014). Esta película, a diferencia de la producción de *Encuentro*, centró su atención en la localidad de Melincué y aclaraba en sus créditos que “se trató del único caso no resuelto por víctimas, sino vecinos”.

De todas formas, resulta interesante mencionar que frente a una situación que se tornó especialmente controversial, fue la mirada del familiar, Eric, la que terminó prevaleciendo. En el expediente que se había realizado en plena dictadura donde figuraba el caso de los cuerpos NN hallados, se incluían las fotos de los cadáveres y cuando convocaron a Eric para realizar el documental, la única condición que puso para aceptar fue que no se mostraran. Los alumnos de Melincué durante la tarea de investigación pudieron acceder al expediente y vieron esas fotos, que les resultaron muy duras, por lo que en las entrevistas que les realizaron para el audiovisual hacían referencia a ellas y al impacto que les habían generado. Desde el canal consideraban que al referir los entrevistados a las fotos de modo recurrente, debían ser incluidas para que el espectador comprendiera de qué se trataba y entonces solicitaron a la casa productora que las incluyera. Los realizadores compartían la postura de Eric y no estaban de acuerdo, lo que derivó en algunas discusiones entre las partes. Finalmente, primó el criterio de Eric y las fotografías no fueron proyectadas.

Esta controversia nos revela que aún existe un reducto de temas sensibles en los cuales se respeta más indiscutidamente el criterio de los organismos de derechos humanos y familiares de las víctimas que se erigen como los actores legítimos para pronunciarse sobre ellos. Específicamente, estos actores siempre compartieron la postura de no mostrar fotos de cadáveres y se opusieron explícitamente cuando los medios de comunicación se montaron al “show del horror” exhibiendo fosas comunes, tumbas y restos humanos hallados allí a mediados de los años ochenta. Como explica Feld (2009), ellos desaprobaban el carácter macabro y sensacionalista con el que mostraban las imágenes y además estas presentaban un doble desplazamiento de tiempo y de espacio que traía más interrogantes que respuestas puesto que los crímenes habían ocurrido en otro momento y en otro lugar.

De esta manera, *Encuentro*, aunque consideraba que las fotografías eran necesarias para el hilo argumental del audiovisual y pese a que su criterio había tenido preeminencia en la toma de decisiones de la mayoría de las otras cuestiones de la producción (incluidos el formato, la estética y el foco de la historia), en este caso tomó el pedido de Eric como última palabra.

Esta controversia vinculada a las fotografías nos permite no sólo entender las dinámicas de relaciones entre los actores involucrados en la producción de las series televisivas sino que también nos invita a reflexionar sobre cómo los dilemas vinculados a la representación y estetización del horror aparecían en *Encuentro*. Como señalamos en la Introducción de la tesis, los criterios y los límites en torno a la representación de experiencias horrosas implicaban discusiones no resueltas puesto que no fueron prefijados de una vez y para siempre, sino que se encontraban en continuo movimiento.

Bajo una lógica televisiva de buscar mostrar, de exhibir evidencias y pruebas y de poder ilustrar aquello que los entrevistados mencionaban en sus relatos, el canal se posicionó inicialmente en este asunto de las fotografías más próximo a una lógica espectacular<sup>258</sup>. Por su parte, el pedido de Eric, en sintonía con los criterios de organismos de derechos humanos y familiares tensionaba esa postura. Como observamos, en esta tensión entre la lógica espectacular de la televisión y los dilemas éticos (Feld, 2003) tuvo predominio la postura del familiar que buscaba no transgredir ciertos códigos morales al momento de representar a su hermano desaparecido y su pareja.

#### **IV. Más allá de lo familiar: directores y productores por fuera del movimiento de derechos humanos**

En el presente apartado nos proponemos analizar la participación en la realización de las series televisivas del corpus de análisis de productores y directores que no eran familiares de víctimas ni miembros orgánicos de organismos de derechos humanos: nos referimos a “El futuro es nuestro”, “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza” y “La conspiración permanente”. Estos audiovisuales no tuvieron ningún organismo ni entidad en el rol de coproducción, por lo que se realizaron de modo directo entre *Encuentro* y las casas productoras involucradas. Como veremos a continuación, a pesar de no existir lazos directos con el movimiento de derechos humanos, en algunos casos encontraremos diversos grados de afinidad con la causa de memoria, verdad y justicia.

“El futuro es nuestro” fue realizado por la casa productora Virna y Ernesto de Virna Molina y Ernesto Ardito, una pareja de documentalistas experimentada que había centrado gran parte de sus obras audiovisuales en cuestiones histórico-políticas del país. Su ópera prima fue “Raymundo” (2003) y abordaba la vida del cineasta desaparecido por la última dictadura militar, Raymundo Gleyzer. Asimismo, ya habían trabajado con *Encuentro* en “Memoria iluminada” (2011-2015), una serie documental de veinte capítulos dedicada a la vida de Raymundo Gleyzer, Alejandra Pizarnik, María Elena Walsh, Julio Cortázar, Paco Urondo y

---

<sup>258</sup> Hacemos la aclaración de que la postura del canal fue en esta situación puntual, ya que por lo general tuvo otro posicionamiento. Como veremos en el próximo capítulo, *Encuentro* eligió el género documental en el caso de las series del corpus de análisis aquí estudiado lo que marca una orientación particular respecto a los debates en torno a las formas “adecuadas” de representación del horror, privilegiando la sobriedad de los testimonios y narraciones expositivas, por sobre las recreaciones y/o ficciones.

Jorge Luis Borges. Luego de “El futuro es nuestro”, los realizadores continuaron tematizando el período, focalizando en la política y la militancia de los años setenta<sup>259</sup>.

Recordemos que “El futuro es nuestro” se centraba en la historia de un grupo de estudiantes del Colegio Nacional de Buenos Aires que fueron desaparecidos durante los años setenta. Un rasgo distintivo de la serie fue la inclusión de algunas entrevistas a estudiantes actuales del colegio, militantes del centro de estudiantes, trazándose así un puente entre las prácticas y los ideales de ambas generaciones de jóvenes. Muy a tono con la retórica kirchnerista del período que ya hemos analizado, los realizadores explicitaron esa búsqueda:

*Durante el proceso de filmación, grabamos muchos debates del Centro de Estudiantes y nos sorprendimos de que muchas de las reivindicaciones que figuraban en los panfletos de la UES son las mismas que discuten los alumnos en la actualidad. Vimos un resurgir del apasionamiento militante que se opone al nihilismo de los '90. Esperamos que la memoria de los jóvenes de los '70 sirva también como formación para los chicos de la actualidad, que son los que van a continuar de alguna manera con aquella lucha (Ernesto Ardito en ““El futuro es nuestro”, la historia de los desaparecidos del Nacional Buenos Aires”, 2014).*

Esa búsqueda también se traducía en la elección del público específico al cual pretendían dirigirse con el audiovisual realizado con *Encuentro*. El elegir un formato de serie en capítulos, según los realizadores, apuntaba a convocar a esa generación de jóvenes para que pudieran trazar un vínculo e identificación con la juventud de los setenta:

*—¿Siempre la pensaron como serie? —Sí, para que pudiera llegar también al público adolescente que no suele ir al cine a ver documentales, y para que se vea simultáneamente en todo el país. Este público joven es muy importante para nosotros, porque precisamente uno de los objetivos del proyecto es entretejer un puente entre las dos generaciones de estudiantes secundarios que buscan y buscaron un mundo mejor (Virna Molina y Ernesto Ardito en “Recuerdos de otra “Juvenilia””, 2014).*

Esto, a su vez, respondía a las posibilidades que existían en ese momento. Como explica Molina, la elección de ese formato también radicaba en que era un contexto en donde *Encuentro* les brindaba la oportunidad de alcanzar un mayor público en comparación con el cine:

*Nosotros arrancamos con el cine documental en el año 2002 y, como muchos cineastas, nos volcamos a hacer producciones para *Encuentro* (que quizás las hubiéramos hecho como largometrajes) porque el público era inmenso (Virna Molina en “Nos vemos en *Encuentro*”, capítulo uno).*

Lo que observamos a partir de estas declaraciones es que la memoria de la juventud de los setenta aparecía como algo valioso y necesario para los jóvenes de la actualidad, que recibían y continuaban con su legado de militancia. Como veremos en el próximo capítulo, estas

---

<sup>259</sup> Posteriormente a la serie de *Encuentro*, realizaron la película “Sinfonía para Ana” (2017) y Ardito estrenó en 2021 el film “Sexo y revolución”, centrado en la vida y militancia de un grupo de homosexuales durante los años setenta.

consideraciones también impactaron en la forma que tuvo la serie de abordar la militancia política de los desaparecidos, convirtiéndose en unas de las pocas series que tematizó este asunto.

Respecto al propio proceso de producción, *Encuentro* en este caso buscó reforzar la historia de los alumnos. En las primera versiones del armado del proyecto, los realizadores de la casa productora habían incluido muchas escenas e información sobre el contexto sociopolítico internacional y, a criterio del canal, se iba desdibujando la historia de los estudiantes<sup>260</sup>. Es por esto que, a pedido de *Encuentro*, la historia se concentró más en la reconstrucción de la vida de esos jóvenes y en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Al canal también le interesaba establecer ese nexo generacional entre el público joven y los protagonistas de esa historia que Molina y Ardito habían ideado para la serie.

“A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza” estuvo a cargo de la casa productora Liberar Contenidos de Rodrigo Sepúlveda y tuvo la particularidad de que el proyecto se realizó porque resultó ganador de un concurso impulsado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y Educ.ar S.E en 2012. Estos concursos surgieron a partir de los convenios de cooperación firmados ese año, entre el Ministerio de Educación de la Nación e INCAA, mediante el cual ambas instituciones convocaron a la realización de doce series documentales para ser emitidas, seis en *Canal Encuentro* y otras seis en *Pakapaka*. En concreto, se eligió un proyecto por cada región del país para cada canal: Centro Metropolitano, Centro Norte, NEA, NOA, Nuevo Cuyo y Patagonia. Las resoluciones<sup>261</sup> que daban origen a estos concursos se fundamentaban en la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que disponía la promoción de contenidos televisivos.

Dentro del corpus de análisis aquí estudiado, esta serie presentaba dos aspectos novedosos respecto a la demás: por un lado, al ser producto de un concurso implicaba abrir el juego a actores “más externos” al canal. Es decir, no sólo no pertenecían al movimiento de derechos humanos, sino que estaban por fuera del propio universo de casas productoras que solían trabajar frecuentemente con *Encuentro*. Por otro lado, también producto del concurso, se trataba de una casa productora de una provincia, de modo que esta serie tenía la novedad de proponer una mirada descentrada de la capital del país. Junto con las dos series dedicadas a la historia ocurrida en Córdoba que recordemos fueron resultado de la firma de un convenio con la

---

<sup>260</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista a la productora delegada A., *Ibid.*

<sup>261</sup> Resoluciones N°2875/2012 y N°2823/2012. Esto también comprendió la realización de una capacitación de INCAA, *Pakapaka* y *Encuentro* para los realizadores audiovisuales preseleccionados. Véase la nota periodística “Comenzó el ciclo de capacitación para realizadores del país” (2013).

universidad de esa provincia<sup>262</sup>, esta producción centrada en Mendoza implicó abordar una escala más local. Esto era especialmente relevante para *Encuentro*, tal como lo manifestó su entonces directora:

*Nuestro sueño era tener imágenes de toda la Argentina, de cada provincia, y este es el inicio de ese proceso. Uno de nuestros objetivos cuando nació el canal fue incluir producción federal y estas actividades reafirman ese camino* (María Rosenfeldt, “Canal Encuentro filma en Mendoza una serie sobre terrorismo de Estado que se emitirá en ocho capítulos”, 2014).

Ahora bien, aunque señalamos que se trató de una realización por fuera al movimiento de derechos humanos, al analizar la trayectoria de su director, Rodrigo Sepúlveda, observamos que contaba con experiencia en audiovisuales dedicados al pasado reciente dictatorial y tenía una afinidad a la causa de memoria, verdad y justicia. Sepúlveda es Licenciado en Comunicación Social y había realizado “D2” (2001) y “7746 Legajo CONADEP” (2006), dos documentales centrados en la historia del centro clandestino de detención D2<sup>263</sup> en Mendoza y en el legajo 7746 de la CONADEP que contenía el testimonio de un ex oficial de la Policía Federal que explicaba prácticas ilegales realizadas por esa fuerza durante la última dictadura militar, respectivamente.

Por haber realizado esos documentales, Sepúlveda dio su testimonio en el marco de juicios de lesa humanidad. En 2011, en el primer juicio de Mendoza expuso, en calidad de testigo general, las conclusiones del documental “D2” a pedido de la fiscalía. En 2017 en el sexto juicio de lesa humanidad de la provincia, también a pedido de la fiscalía, se proyectó “7746 Legajo Conadep”, y Sepúlveda también expuso su testimonio. El film resultaba especialmente relevante para el juicio ya que contenía la declaración del ya fallecido ex agente de la Policía Federal, Carmelo Cirella Paredes, quien brindaba detalles sobre la realización de atentados, secuestros, torturas, asesinatos y robos<sup>264</sup>.

Asimismo, en 2014 el director también junto a su productora Liberar Contenidos realizó un programa semanal “Memoria, verdad y justicia”<sup>265</sup> que se emitía por la pantalla de *Acequia TV* en donde él mismo era el conductor. El programa buscaba contar lo ocurrido durante los años

---

<sup>262</sup> Si bien “El caso Melincué” se centraba mayormente en lo ocurrido en ese pueblo de Santa Fe, su producción se realizó desde Buenos Aires y es por esto que no la incluimos aquí.

<sup>263</sup> El D2 fue un centro clandestino de detención que funcionó desde 1975 y hasta 1980 en la ciudad de Mendoza. Desde 2015 funciona allí el Espacio para la memoria ex D2.

<sup>264</sup> Para más información, pueden consultarse las notas periodísticas: “Reinicio de las audiencias con la declaración de Rodrigo Sepúlveda y Eugenio París. Nuevos pedidos de compulsas” (2011) y “Comienzan los testimoniales en el 6° juicio por lesa humanidad en Mendoza” (2017).

<sup>265</sup> Fue premiado con el Fund TV como Mejor Programa Periodístico en 2016 y estuvo nominado en 2015 al Martín Fierro Federal en la categoría Programa Periodístico (véase nota periodística ““Memoria, Verdad y Justicia” de Canal Acequia logró un premio Fund TV”, 2016).

setenta en Mendoza y comentar las novedades de los juicios de lesa humanidad de esa provincia. Como observamos, Sepúlveda tenía experiencia en la realización de audiovisuales sobre el tema y un compromiso visible con la causa de memoria, verdad y justicia.

Resulta interesante detenerse un momento en algunas cuestiones vinculadas al canal *Acequia TV*. Como parte de las políticas de comunicación implementadas por los gobiernos kirchneristas que hemos mencionado en el Capítulo I, se inauguraron múltiples canales televisivos y uno de ellos fue este. El 26 de marzo de 2014 el gobernador de Mendoza, Francisco Pérez, y la presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner por videoconferencia, inauguraron la transmisión oficial de *Acequia TV*, el primer canal público de la provincia. Allí, se encontraba el director de Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) Martín Sabatella, el presidente de Radio y Televisión Argentina, Tristán Bauer, entre otros funcionarios y el propio Sepúlveda en tanto miembro de la nueva señal televisiva.

Las palabras de Cristina Fernández de Kirchner en ese acto nos permiten comprender la importancia que se atribuía al Estado no sólo como creador de señales televisivas, sino como productor de contenidos audiovisuales. Y la experiencia prestigiosa de *Canal Encuentro* se presentaba como símbolo de éxito de esa política pública:

*[Acequia] completa la red de 18 canales públicos, algunos de universidades nacionales, otros como el de la Iglesia Católica, que se han implementado a partir de la sanción de la Ley de Medios Audiovisuales. Pero no solamente eso, sino también lo que ha sido la inversión en materia de equipamientos de estos canales. Y también la inversión que hemos hecho en los contenidos de los programas, que ha permitido, por ejemplo, que los únicos dos actores argentinos que hayan recibido un Emmy, que es digamos el mayor premio que se conoce a nivel internacional para la televisión haya sido elaborado precisamente y financiado por el Estado nacional, por lo que son los contenidos de la televisión pública, lo cual nos llena realmente de orgullo. Esto nos lleva a redoblar los esfuerzos también, como señalaba Tristán [Bauer], con Canal Encuentro. Un canal que es un modelo realmente, reconocido por propios y ajenos y que no tiene nada que envidiarle a los canales informativos y educativos que han hecho fama en otras partes del mundo. Hoy Canal Encuentro es un orgullo de todos los argentinos, una creación del Ministerio de Educación (Cristina Fernández de Kirchner, 2014).*

Para finalizar este apartado, nos encontramos con la última serie estrenada del corpus de análisis, “La conspiración permanente”, que fue dirigida por Federico Randazzo y Pablo Camaití y producida por El hilo. Recordemos que para el 24 de marzo de 2015 ellos habían realizado un especial que llevó ese mismo nombre. La idea era que si el resultado final era satisfactorio, realizarían después una serie de capítulos y efectivamente así ocurrió. Una de las particularidades que tuvo esta serie fue que su estreno tuvo lugar en diciembre de ese año, días antes de la asunción de Macri como presidente y muchos de sus capítulos se proyectaron una vez que el mandatario ya había asumido la presidencia. Si bien como explicamos en la

Introducción de la tesis el período de estudio de nuestro trabajo comprendía los años 2005-2015 de modo que no formaban parte los objetivos propuestos analizar lo sucedido en el macrismo, el hecho de que varios capítulos se proyectaran durante el nuevo gobierno le otorga algunas particularidades que es importante explicitar.

Por empezar, la tarea de producción se realizó durante ese año y a un ritmo mucho más acelerado que el resto de los audiovisuales. Quienes trabajaron en este proceso remarcaron que lo hicieron “a las apuradas” y “a contrareloj” ya que el objetivo era terminar antes del 10 de diciembre, día del recambio de autoridades nacionales en el país. Esto nos muestra que existía en *Encuentro* una idea de inminente ruptura e incertidumbre sobre lo que pasaría en el canal con el nuevo gobierno y es por esto que buscaban concluir los proyectos que estaban en proceso de elaboración.

Esta temporalidad diferente que tuvo la serie también impactó en su modalidad de proyección. Por un lado, de todas las series del corpus de estudio esta es la única que salió al aire sin créditos. Si bien figuraba la productora, no se detallaban los nombres de quienes ocupaban los diversos roles involucrados en la tarea de realización (como el director, productor, contenidista, guionista, fotografía, narrador, etc.), a diferencia también del especial de una hora que había salido el 24 de marzo con créditos. Los motivos de esta decisión pueden ser variados pero muchos trabajadores coincidieron que el clima de “miedo” que se venía generando con el inminente recambio de gobierno fue determinante<sup>266</sup>. Es que los temas abordados por la serie eran, como veremos más adelante, especialmente polémicos ya que se metían de lleno con la complicidad civil de la última dictadura militar. Por otro lado, a diferencia también del resto de las producciones y del propio especial, la serie nunca fue subida al portal web de *Encuentro* ni tampoco a su canal de *Youtube*, lo que también puede ser leído en la misma clave.

Por las personas que estuvieron a cargo del proceso de producción, consideramos que se trata de la serie más por fuera del movimiento de derechos humanos y no encontramos organismos ni familiares de víctimas involucrados directamente en su realización. La idea del audiovisual surgió a partir del hallazgo de documentos de la última dictadura militar en la agregaduría militar de Sudáfrica luego de que en 2013 el Ministro de Defensa Agustín Rossi solicitara a las

---

<sup>266</sup> Uno de los entrevistados mencionó que se trató de una etapa en donde había “miedo” y “la gente se cambiaba el nombre en Facebook” (entrevista a O., *Ibid*). En este clima fue también importante la editorial que publicó el diario *La Nación* al día siguiente del *ballotage* que dio por ganador a Macri. Bajo el título “No más venganza”, el texto se pronunciaba en contra de los juicios de lesa humanidad a los responsables de la última dictadura militar y sentaba posición sobre las expectativas que había hacía el presidente electo. Sobre este episodio y sobre cómo el macrismo abordó el tema del pasado reciente dictatorial, véase Bertoia (2016), Barros (2017), Feierstein (2018), Salvi (2019), Goldentul y Saferstein (2020) y Wechsler (2020). Para un análisis sobre los aspectos generales del nuevo gobierno, véase también Vommaro (2017), Schuttenberg (2017), Natanson (2018) y Canelo (2019), entre otros.

unidades militares que buscaran documentación de la dictadura en lugares de guarda no habituales<sup>267</sup>. Stella Segado, directora de la Dirección Nacional de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario del Ministerio de Defensa<sup>268</sup> detalló que encontraron libros de propaganda, recortes de prensa, actas de incineración de documentos del Servicio de Inteligencia Naval (SIN) y un corto audiovisual de 1981 producido por la embajada argentina en Canadá llamado “Argentina and terrorism”<sup>269</sup>.

Si bien “La conspiración permanente” no se trató de una coproducción con dicho Ministerio, se realizó a partir de su propuesta y la propia Segado se reunió con el equipo de realización varias veces y figura en los agradecimientos. De esta manera, se trataba de una producción en vinculación con otra dependencia estatal. La idea fue adentrarse en la trama de responsabilidades civiles de la última dictadura militar, cuestión que era, para Segado, especialmente visible en el audiovisual encontrado:

*En la película es interesante observar el lobby y el apoyo civil que logró la dictadura cuando todas esas personas están hablando* (Stella Segado en “El archivo sudafricano”, 2014).

“Argentina and terrorism” incluía entrevistas a representantes gremiales, obispos de la Iglesia Católica, presidentes de empresas como Ford y Coca-Cola y políticos. Algunos fragmentos fueron utilizados en el capítulo “Propaganda” de la serie de *Encuentro* y en el resto de los episodios, aunque no utilizaron ese material fílmico, sí persistió la voluntad de abordar diversos aspectos de la trama civil involucrada en la dictadura y así se tematizó el accionar del poder judicial, de médicos, empresarios, etc.

Cercanos al aniversario de los cuarenta años del golpe, desde el canal consideraban que la temática de la última dictadura militar estaba “agotada” y es por esto que se volcaron a realizar una producción más específica y no pensada puntualmente para el ámbito escolar, como señala su directora de contenidos:

*Yo creo que en un momento se agotó lo de contar la dictadura, o sea ya como que encontramos distintos modos: ¿animación? “Zamba”, ¿querés saber específicamente qué pasó, querés un material global? tenés “Historia de un país”, los testimonios de los sobrevivientes, también están, ¿algunas provincias? También. Por ahí eso se podría haber seguido un poco más sobre las provincias, pero bueno... entonces había algo que ya estaba como agotado ¿no? ¿viste que acá en Capital pasa un poco que ese tema ya agotó? Creemos que está saldado. Un poco eso pasó en Encuentro, entonces, nos decidimos por*

---

<sup>267</sup> En relación al proceso de “apertura” de los archivos militares en el período 2003-2015 puede consultarse Balé (2018b).

<sup>268</sup> Stella Segado ocupó ese cargo entre 2011 y 2015. Es Licenciada en Gestión de Políticas Públicas y Coordinadora del Área de Memoria y Archivos de Territorios Clínicos de la Memoria, una red de profesionales y activistas focalizados en los derechos humanos. Específicamente, Segado se especializó en la investigación de archivos de inteligencia de la última dictadura militar.

<sup>269</sup> Ver nota periodística “El archivo sudafricano” (2014).

*“La conspiración permanente” para los 40 años [del golpe de Estado de 1976], que era como algo muy específico que no estaba pensando netamente para la escuela. Es más como, bueno, al que le interese puede elegir uno puntual [...] No es netamente para la escuela como hacíamos en un principio (Entrevista a Violeta Rosenberg, *Ibid*).*

La propuesta fue romper desde adentro con el propio estilo de *Encuentro* y avanzar en el tratamiento de nuevas líneas temáticas relacionadas a la última dictadura militar. Luego de diez años de historia de la señal televisiva y de haber realizado tantos programas sobre el pasado dictatorial, buscaron generar algo distinto y poder correr la frontera de lo decible. Un guionista, nos explicaba:

*Mismo los productores delegados todo el tiempo estaban con la idea de que ya se había generado un estilo de Encuentro y la idea era romper con el estilo de Encuentro desde adentro. Todo el tiempo te encontrabas con una reunión para hacer un trabajo y era: “Tratemos de que no parezca Encuentro” (Entrevista a O., *Ibid*).*

Las características distintivas que tuvo “La conspiración permanente” nos permiten pensar que se trató de una serie bisagra que evidenciaba un cambio de época en las dinámicas de *Encuentro*. El hecho de que haya sido la última dedicada enteramente a abordar la última dictadura implicó varias rupturas y aperturas<sup>270</sup>. Como señalamos, su producción estuvo a cargo de directores y productores no vinculados directamente al movimiento de derechos humanos. Esto puede haber también influido en la elección de la temática específica a abordar que incluyó las complicidades civiles, corriendo el límite de lo decible en el ámbito televisivo.

De esta manera, pensamos que el conjunto de cualidades específicas que tuvo la serie implicó la apertura a nuevos temas y a nuevos actores sociales en la producción, marcando un cambio de época en el canal que, sin embargo, no siguió ni se profundizó dado que pronto ocurrió el cambio de gobierno nacional que no sólo no tuvo más voluntad de realizar series sobre estos temas sino que dejó de transmitir las ya realizadas<sup>271</sup>.

Como observamos a raíz de lo analizado en este apartado, hacia al final del período aquí estudiado nos encontramos con algunas series que no se caracterizaron por tener una “clave familiar” detrás de escena. Esto, pensamos, puede haber influido en los propios tópicos

---

<sup>270</sup> En consonancia con este clima de ruptura podemos mencionar la serie “Ver la historia” conducida por Felipe Pigna y emitida por *Encuentro* y la *TV Pública* a partir de julio de 2015. La producción de trece episodios abordaba la historia argentina desde 1806 hasta 2006. Por primera vez, se incluían mini fragmentos de ficción que mostraban el interior de un centro clandestino de detención, las torturas y las inyecciones a los secuestrados que eran aplicadas antes de ser arrojados al río. Asimismo, se explicitaban las acciones armadas de los grupos políticos como Montoneros y, al abordar el período previo al inicio de la última dictadura militar, se explicaban los decretos de Isabel Perón para combatir a la subversión y la existencia de los primeros centros clandestinos.

<sup>271</sup> Durante el mandato de Macri no se volvieron a emitir los programas de historia reciente realizados durante los primeros diez años del canal.

abordados por estas producciones: en “El futuro es nuestro”, como veremos, aparece de un modo más explícito la militancia y “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza” y “La conspiración permanente” tematizan la trama civil. Asimismo, son series que no abordan las generalidades del período, sino que avanzan en cuestiones más específicas de la última dictadura (lo ocurrido en un colegio como el Nacional Buenos Aires, las particularidades de la provincia de Mendoza y las diversas responsabilidades civiles). En ese sentido, al ser tan específicas, no fueron pensadas teniendo a la escuela como destinatario prioritario, sino que se planearon para un público más puntual e interesado en la temática. Tampoco resulta casual que se trate de las únicas series del corpus de estudio donde hay mini fragmentos de ficción y/o recreaciones, corriéndose así levemente el límite de lo supuestamente apropiado en relación a la representación del horror<sup>272</sup>.

De todas formas, es interesante remarcar que aun cuando se trató de directores y productores no vinculados directamente al movimiento de derechos humanos, en algunos casos eran personas involucradas con las temáticas y comprometidas con la causa de memoria, verdad y justicia. En consecuencia, si bien registramos hacia el final de la década de historia de *Encuentro* una apertura a nuevos actores en la producción y nuevos temas y formas de representación, persistía una legitimidad ligada a una afinidad con dicha causa para poder abordar estos temas en el formato audiovisual.

## **V. La doble legitimación detrás de escena**

Como se desprende de lo analizado hasta aquí, observamos que *Encuentro*, al momento de poner en pantalla series sobre el pasado reciente dictatorial, mayormente eligió realizarlas en conjunto con organismos de derechos humanos y/o familiares de víctimas. Sin duda, esta decisión puede explicarse por múltiples factores, de los cuales dos nos resultan especialmente relevantes: en términos generales, la modalidad de coproducción y alianzas con diferentes actores que fue construyendo el canal permitió cofinanciar una gran cantidad de series. En términos particulares, también se sumó aquí específicamente, la importancia de los organismos de derechos humanos como actores legitimados en el espacio público y el vínculo estrecho que se estableció entre ellos y el Estado en el período en cuestión. A su vez, como analizamos en el Capítulo I, este vínculo que se entabló entre *Encuentro* y los organismos de derechos humanos

---

<sup>272</sup> Como aclaramos anteriormente, *Encuentro* eligió en el caso de las series dedicadas enteramente a la última dictadura militar el género documental y, como dijimos, esto lo posicionaba en el debate sobre las formas “adecuadas” de representación del horror del lado de la sobriedad de los testimonios y las narraciones expositivas. Por su parte, estas series que se realizaron por fuera de la “clave familiar” implicaron algunas aperturas y una de ellas fue incluir algunas breves recreaciones.

se vio facilitado por el nuevo emplazamiento que llevó al canal a compartir con ellos el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en la ex - ESMA. Al tiempo que el Estado, a través de *Encuentro*, los eligió por ser actores reconocidos para abordar estos temas, el propio Estado los legitimó como los voceros indicados para representar el pasado dictatorial. En un juego de reconocimiento mutuo como vimos a lo largo del capítulo, los propios organismos también imprimieron legitimidad al Estado al canalizar sus producciones audiovisuales a través de *Encuentro*, que se consagró como un canal televisivo comprometido con la memoria del pasado dictatorial.

Ahora bien, si observamos cuáles fueron los organismos de derechos humanos presentes en las producciones audiovisuales, constatamos que principalmente se trató de aquellos grupos emblemáticos de “afectados directos”: Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Asociación Madres de Plaza de Mayo, Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. Esto, sin duda implica una selección dentro del universo más amplio de organismos y el privilegiar unas voces por sobre otras, que como veremos, se complementará en el delante de escena con el protagonismo de algunos actores (familiares de las víctimas) en desmedro de otros (por ejemplo, sobrevivientes). Como en todo trabajo de memoria, *Encuentro* realizó una selección de actores sociales, protagonistas, organismos, directores y productores que implicó la primacía de los “afectados directos” y de una “clave familiar” para abordar la última dictadura militar. Aunque representar la totalidad sabemos es algo imposible, ¿podrían haberse incluido más voces? ¿Qué memorias quedan por fuera?

De todas formas, el reconocer que *Encuentro* privilegió a algunos actores por sobre otros no nos lleva a conceptualizar este proceso en términos de cooptación o delegación. Frente a aquellas posturas que propusieron que el Estado adoptó la visión de los organismos de derechos humanos y no un discurso propio, delegando en ellos la voz (Vezzetti, 2009, 2011) o cooptándolos (Carnovale, 2015-2016), pensamos que lo ocurrido en *Canal Encuentro* rebate esa idea. Si bien observamos que *Encuentro* buscó abordar la memoria del pasado reciente dictatorial en asociación con organismos de derechos humanos, privilegiando su voz y la “clave familiar”, también es cierto que el Estado intervino de un modo decisivo ya que el canal dirigía la totalidad del proceso de producción, supervisaba guiones en un proceso de negociación constante de contenidos, formas de hablar, estéticas y formatos y donde la última palabra en la mayoría de las oportunidades la tuvo *Encuentro*.

Como hemos visto a lo largo del capítulo, *Encuentro* no cedió simplemente su pantalla a otros actores para que plasmaran su voz, sino que fundamentalmente a partir de la figura del productor delegado, el canal fue construyendo una autoría institucional (Aprea, 2015) con voz

propia, que sin duda se nutría de la legitimidad de organismos de derechos humanos y familiares de víctimas para abordar estos temas, al tiempo que el propio Estado los elegía y legitimaba como los actores protagonistas de esa historia.

Pensar en términos de cooptación o delegación no permite iluminar una realidad más compleja que puede observarse en *Encuentro*: las diversas modulaciones que ocurrían en el efectivo trabajo de producir y realizar series audiovisuales, no sólo en vinculación con los mencionados organismos de derechos humanos, sino con especialistas del mundo audiovisual y del ámbito educativo y académico.

Es fundamentalmente por esta dinámica de producción que, a su vez, postulamos que la memoria construida por *Encuentro* no es ni calco de una narrativa propia de los organismos de derechos humanos, ni tampoco réplica de una memoria militante que circulaba en el discurso oficial del período. Aquí, como venimos desarrollando en la tesis, observamos lazos de cooperación que implicaron negociaciones, pujas, acuerdos y desacuerdos en un proceso complejo en el cual los organismos de derechos humanos fueron actores clave y tuvieron un papel activo en la toma de decisiones, pero también *Encuentro* tuvo agencia propia y las producciones elaboradas en conjunto no eran un institucional de los organismos que simplemente se transmitían por el canal. *Encuentro* decidía que tipo de historia quería contar, la mayoría de las veces partiendo de la premisa de que debía ser fructífero para las escuelas. Fue en este proceso, que proponemos, *Encuentro* se fue forjando como un emprendedor de memoria central del período de estudio y en el marco de políticas de memoria más amplias que se desarrollaban a nivel nacional.

### **CAPÍTULO III. LOS FAMILIARES DE LAS VÍCTIMAS EN LAS SERIES DE *ENCUENTRO* SOBRE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR EN ESCENA**

En este capítulo nos proponemos analizar el trabajo de memoria y la construcción de sentidos que realiza *Encuentro* sobre la última dictadura militar en el corpus de series televisivas aquí estudiadas. Al examinar en detalle estas producciones identificamos una clara tendencia: el testimonio tiene un lugar central en el armado de los audiovisuales. Más específicamente, la narrativa en “clave familiar” presenta un gran protagonismo en la escenificación propuesta. A lo largo de este capítulo, entonces, analizaremos las características principales de los testimonios y de los actores sociales presentes (aquellos que han sido más protagónicos y otros que han ocupado lugares más acotados). Así como señalamos en el capítulo anterior que los familiares de las víctimas de la última dictadura militar tuvieron un rol central en el detrás de escena de las producciones, veremos aquí que también tuvieron un protagonismo destacado en escena.

De esta manera, observaremos cómo *Encuentro* se fue construyendo como un emprendedor de memoria sobre el pasado reciente dictatorial, privilegiando la escenificación de testimonios de los familiares de las víctimas. Asimismo, veremos que las propias categorías de familiar, víctima y sobreviviente son construcciones sociales en las cuales *Encuentro* participa activamente.

#### **I. El testimonio como protagonista: la palabra privilegiada de los familiares**

En la totalidad de las producciones audiovisuales que analizamos observamos que el testimonio tiene un lugar central: no sólo aparece en todas las series y en todos los episodios, sino que también tiene un protagonismo que se lo aprecia en la cantidad de tiempo dedicado a él, ya que es alrededor de los testimonios donde se suele estructurar cada serie televisiva del corpus de análisis. Este protagonismo puede ser explicado fundamentalmente por dos cuestiones: por un lado, por el género elegido para las series. Es interesante remarcar que los directivos de *Encuentro* decidieron que todas las producciones audiovisuales dedicadas a la última dictadura militar fueran documentales. Esta elección puede ser leída a la luz de discusiones más amplias sobre las posibilidades y las formas de representación de acontecimientos ligados al horror. Como adelantamos en la Introducción de la tesis y en el Capítulo I, fue luego del exterminio cometido por el nazismo cuando aparecieron fuertes debates sobre los modos correctos de representar experiencias horribles. Baer ha explicado que lo singular de lo sucedido obligaría a elegir géneros y discursos de la sobriedad, es decir, “aquellos que presuponen una relación

con lo real directa, inmediata -no mediada- y transparente” (2006:107). Optar por otras opciones estéticas implicaría, entonces, transgredir límites éticos y morales.

Esos debates, recuperados y repensados para el caso argentino implicaron también directivas y límites al momento de representar el período dictatorial y el crimen de la desaparición. En este sentido, la elección de *Encuentro* puede ser interpretada como un posicionamiento del canal en esa polémica que optó por la sobriedad documental y privilegió dar voz directamente a los actores sociales involucrados en esa historia, sin trasgredir los límites que podían tener otras experimentaciones estéticas. La representación a partir de testimonios se fundamenta, como argumenta Baer, en que “el testimonio y el testigo pueden rellenar ese estrecho espacio tan acotado por restricciones representacionales como demandado por los imperativos de la memoria” (2006:109).

Por otro lado, el protagonismo del testimonio puede ser explicado por la historia específica que se está contando. La última dictadura militar argentina se ha caracterizado por cometer gran parte de su accionar represivo de forma clandestina, lo que ha derivado en la casi inexistencia de imágenes que pudieran atestiguar esos delitos<sup>273</sup>. Sumado a dicha clandestinidad, la censura del periodismo<sup>274</sup> y de cualquier actividad política colaboró en la construcción de un escenario caracterizado por vacíos de información y registros sobre lo que ocurría. Como ha explicado Barthes (2008), las fotografías tienen una “fuerza constativa” y un “poder de autenticación” que las ha erigido como prueba de la existencia de los hechos. Ante la falta de imágenes documentales que dieran cuenta del universo concentracionario que son las que tienen una legitimidad más indiscutible para determinar la veracidad de los hechos, sí aparecieron testimonios y los documentales, tanto los cinematográficos como los televisivos, recurrieron a ellos para construir una verdad sobre lo sucedido<sup>275</sup>.

Es por esto que, como explica Feld (2009), el testimonio sobre la desaparición de personas desafía la carencia de imágenes que provocó el sistema represivo. Al no existir imágenes

---

<sup>273</sup> García y Longoni (2013) consideran que por la existencia de las fotografías tomadas por Víctor Bastera dentro de la ESMA durante su cautiverio, entre otros archivos, puede decirse que en la Argentina sí existen imágenes del horror.

<sup>274</sup> En este punto conviene aclarar como explica Gamarnik (2010), que si bien la última dictadura militar “necesitó para su aplicación una rigurosa política de desinformación, censura y manipulación mediática, para lo cuál desarrolló una estrategia de ocultamiento sistemática” (2010: 9,10), requirió también desarrollar “una política oficial en imágenes”(2010:9). Más precisamente, “el ocultamiento de los crímenes de la dictadura, parte esencial de la metodología represiva, requería simultáneamente una política de visibilidad y productibilidad en el terreno de la imagen” (2010:10), que apuntó principalmente a otorgar prestigio a los militares. Sobre las características específicas de la censura a los medios de comunicación, véase Muraro (1987).

<sup>275</sup> Incluso, tampoco la sociedad ha tenido acceso directo a documentos oficiales sobre la represión ilegal, lo que también ha colaborado en posicionar a los testimonios como fuentes primordiales para reconstruir esos hechos (Carnovale, 2007; Feld, 2012a).

documentales que den cuenta de las condiciones de cautiverio y de los asesinatos clandestinos, el testimonio audiovisual se erige entonces como una presencia que intenta dar cuenta de la ausencia de aquellos que desaparecieron. En términos de Aprea, “la palabra de los testigos siempre aparece como necesaria para suplantar imágenes irrecuperables y para dotar de una dimensión humana a una tragedia que excede el campo de lo mostrable por nuestra sociedad” (2012b:132)<sup>276</sup>.

Hasta aquí, entonces, hemos intentado comprender el lugar central que asumió el testimonio como instancia de representación de experiencias vinculadas al horror, y particularmente, de la última dictadura militar argentina. Ahora bien, la pregunta que nos surge es: ¿quiénes son los que dan testimonio en los documentales de *Encuentro* referidos al pasado reciente dictatorial? ¿A la palabra de quienes se recurre para saldar esa falta de imágenes? ¿A partir del relato de qué actores sociales se intenta reconstruir lo sucedido en ese período?

Si pensamos que han sido los testigos de los hechos quienes han vivido más directamente esa experiencia del horror, quienes en palabras de Sarlo (1984) han contemplado el límite, podría pensarse que son los sobrevivientes quienes asumirían un lugar central al momento de representar lo ocurrido. Sin embargo, como desarrollaremos más adelante, más allá de la breve incorporación de la voz de sobrevivientes, son fundamentalmente los familiares de las víctimas los que aparecen dando su testimonio en todas las series dedicadas a abordar la última dictadura militar.

Lejos de ser algo que va de suyo o natural, el protagonismo en la escena pública del “afectado directo”, y más precisamente de los familiares de las víctimas, tiene una larga historia en la Argentina, diferente a lo sucedido en otros países de la región que también vivieron dictaduras militares altamente represivas (Jelin, 2010). Desde un comienzo, aún en plena dictadura<sup>277</sup>, fueron fundamentalmente los familiares quienes reclamaban por la aparición de los desaparecidos. La mayoría de los grupos que se fueron conformando se definieron públicamente “a partir de una relación de consanguinidad existente y/o proclamada con las propias víctimas del terrorismo de Estado, como son los casos de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, la Asociación Madres de Plaza de Mayo, Madres de Plaza de Mayo - línea fundadora y Abuelas de Plaza de Mayo” (Vecchioli, 2005: 242). La legitimidad

---

<sup>276</sup> Estas reflexiones están en línea con el planteo de Felman (1990), quien propone que al ser el Holocausto un acontecimiento que se sitúa por fuera del campo de la prueba, se torna esencial la noción del testigo.

<sup>277</sup> Para un análisis sobre cómo la dictadura apeló al concepto de familia, véase Filc (1997) y Jelin (2005; 2010). Según Jelin, “El uso que el discurso dictatorial hacía de la familia como unidad natural de la organización social tuvo su imagen en espejo en parte del movimiento de derechos humanos – la denuncia y la protesta de los familiares era, de hecho, la única que podía ser expresada. Después de todo, eran madres en busca de sus hijos...-” (2005:70).

de sus voces y acciones recaía justamente en los lazos de parentesco con las víctimas (Jelin, 2005; Feld y Messina, 2014). De esta manera, en palabras de Jelin (2017), su compromiso no respondía entonces tanto a una lógica política, sino más bien a una lógica del afecto. En esta misma línea, González Bombal y Sondéguer plantearon que la legitimidad creciente de estos organismos radicaba en que actuaron “por fuera de los canales habituales de participación política, como un intento fundamentalmente ético” (1987: 85). Tiempo después, a este abanico de organismos de derechos humanos basados en lazos de parentesco, se sumaron la agrupación H.I.J.O.S., a mediados de los años noventa y Herman@s, ya cerca de los 2000, también apelando en sus mismos nombres al vínculo sanguíneo con los desaparecidos.

Esa irrupción en la escena pública de grupos de familiares que buscaban, reclamaban y pedían justicia por los desaparecidos se vio también plasmada en las pantallas televisiva y cinematográfica. Durante los años ochenta y ya en democracia, cuando se comenzó a abordar la temática del pasado reciente dictatorial, eran las madres quienes protagonizaban la búsqueda de sus seres queridos. Particularmente, esto lo observamos en películas emblemáticas del regreso a la democracia como “La historia oficial” y “La noche de los lápices”<sup>278</sup>, donde las figuras de las madres y abuelas tenían un rol central en la narración. Tal como explican Guastamacchia y Pérez Álvarez, “las claves políticas fueron sustituidas por una narrativa humanitaria anclada en los lazos de parentesco o los vínculos afectivos. Los desaparecidos fueron presentados como hijos, esposos o padres antes que como militantes políticos o revolucionarios” (2010:96)<sup>279</sup>. Eran justamente los familiares de las víctimas los que encarnaban la resistencia (Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010). También esto podía verse en los films documentales de esos años, como bien analiza Campo (2012).

La narrativa humanitaria<sup>280</sup> fue el discurso que fueron adoptando quienes realizaron las primeras denuncias sobre lo ocurrido en pos de ajustarse a los estándares de las organizaciones e instituciones internacionales. Tal como señala Crenzel, esta narrativa “ponía énfasis en la vulneración de los derechos de las víctimas describiendo minuciosamente los sufrimientos corporales padecidos y omitiendo los datos de su filiación política y los motivos que las condujeron a la persecución por parte del Estado” (2011:271).

---

<sup>278</sup> A propósito de este film, son destacados los trabajos de Raggio (2009) y Lorenz (2004).

<sup>279</sup> Si bien fue una característica del período el no presentar las identidades políticas de un modo explícito, conviene advertir que también es importante, como señala Zylberman (2016), atender a aquellos indicios que en esas películas sí exponían la militancia de los setenta, como por ejemplo imágenes de afiches del Che o Evita, así como la inclusión de la militancia en villas miseria o centros de estudiantes.

<sup>280</sup> Para un análisis sobre cómo se gestó la narrativa humanitaria y sus características, puede consultarse también Laqueur (1989), Markarian (2004), Crenzel (2008b; 2010b) y Franco (2008).

La narrativa humanitaria también tuvo su lugar en la televisión, más precisamente en el mencionado programa “Nunca más”, realizado por la CONADEP<sup>281</sup>. Allí, en una puesta en escena sobria y focalizada en la palabra, si bien se incluyó la voz de dos sobrevivientes, seis de los ocho testimonios correspondían a familiares de víctimas. Como explica Crenzel, fue “el ámbito de un proceso de legitimación recíproca entre la voz del Estado y la de los "afectados directos", el primero oficializando sus relatos en la escena pública y los segundos confirmando la investidura y la propia tarea de investigación de las violaciones por parte de la Comisión oficial” (2008a:5). Si consideramos lo planteado por el autor, podemos pensar a este especial televisivo como un antecedente directo de los programas televisivos de *Encuentro* dedicados a la última dictadura militar. No sólo porque ambos comparten algunas características formales (son realizados desde el Estado, transmitidos en una pantalla pública y sin publicidad comercial) sino que, como hemos adelantado, en *Encuentro* se construye un juego de doble legitimación entre Estado, organismos de derechos humanos y familiares.

Como señalamos en la Introducción de la tesis, a mediados de los noventa, se abrió una nueva etapa memorial, vinculada a algunos acontecimientos clave como la irrupción de la agrupación H.I.J.O.S., la publicidad de casos de militares “arrepentidos”, las declaraciones de Scilingo<sup>282</sup> y el multitudinario acto por los veinte años del golpe<sup>283</sup> que funcionaron como disparadores de una "explosión memorialista" (Funes, 2001). Aunque se incorporaron nuevos interrogantes, como por ejemplo, la tematización de los compromisos políticos (cuestión que retomaremos más adelante), las producciones audiovisuales de los noventa también reprodujeron una narrativa basada en lazos de parentesco (Crenzel, 2010a; 2011). Si bien la novedad fue la aparición en la pantalla de la voz de los hijos de desaparecidos relatando y preguntándose por la historia de sus padres, los lazos familiares siguieron siendo los predominantes, como las voces sobre las cuales se asentaba el relato, como el vínculo que otorgaba autorización y

---

<sup>281</sup> Tanto el prólogo del libro “Nunca más” como la alocución realizada por el Ministro Tróccoli en el especial televisivo homónimo formaron parte de un conjunto de representaciones colectivas que circularon en los comienzos de la democracia que fueron conceptualizadas como “teoría de los dos demonios”. Principalmente, esta proponía la existencia y equiparación de dos violencias (la de la guerrilla de izquierda por un lado y la de las Fuerzas Armadas por otro) y ubicaba a la sociedad en un lugar externo a lo sucedido. Para un análisis detallado de este asunto, puede consultarse Franco (2015) quien propone que no se trató de un corpus articulado y autónomo de ideas, sino más bien un marco de memoria que funcionó a modo retrospectivo.

<sup>282</sup> El ex capitán Adolfo Scilingo realizó declaraciones en la prensa escrita y televisiva sobre el accionar represivo de la última dictadura militar. Más precisamente, detalló la metodología de los vuelos en los cuales arrojaban vivos al mar a los detenidos-desaparecidos. Para un análisis sobre esto, véase Feld (2003).

<sup>283</sup> Para referirse a estos sucesos en los cuales la memoria sobre la dictadura recuperó el espacio público, puede consultarse Lvovich y Bisquert (2008).

legitimidad a la palabra y desde el cual se podía hablar de los desaparecidos (Hancevich y Soler, 2010)<sup>284</sup>.

Respecto a la producción documental de esos años, Amado señala que se aprecia “una creciente preeminencia de lo testimonial político sobre lo social” (2009:135). Los films “Montoneros, una historia” y “Cazadores de utopías” pueden ser interpretados en ese sentido, ya que en el primer caso los relatos de los cuadros políticos son hilados a partir de los avatares biográficos de la protagonista y el otro, se basa en testimonios subjetivos de ex militantes montoneros (Amado, 2009). Asimismo, la mencionada aparición de la voz de los hijos de desaparecidos también sucedió en la mayoría de los casos a partir del género documental (Depetris Chauvin, 2006; Berger, 2008; Verzero, 2009; Aprea, 2015) lo que implicó la inclusión de múltiples narrativas testimoniales. En este sentido, un caso resonante fue el famoso film “Los rubios” de Albertina Carri, que a partir de una hibridación de géneros, quebraba, como explica Aguilar (2010), con uno de los principios tácitos de los documentales sobre la militancia, que generalmente se focalizaban en los testimonios de los que participaron. La película daba voz a otros actores al incluir entrevistas a vecinos del barrio a donde se mudaron sus padres en los setenta. Asimismo, proponía que había que escuchar los huecos, los lapsus y las espontaneidades de los testimonios y no simplemente lo que querían decir los militantes en sus discursos (Aguilar, 2010).

De esta manera, considerando el devenir que tuvo la voz de los familiares de las víctimas en la escena pública y audiovisual, a continuación veremos que las series televisivas objeto de nuestro estudio también privilegian la mirada de madres, padres, hijos, hermanos y nietos por sobre otras (como podrían ser la de los sobrevivientes o especialistas, por ejemplo). Esto nos lleva a esbozar la idea de que la programación de *Encuentro* se inscribe también en una clave humanitaria para relatar lo ocurrido durante la última dictadura militar. Como veremos a lo largo del capítulo, si bien desde 2003 se abrió un contexto histórico particular en el cual desde el propio Estado el discurso oficial apelaba a una narrativa más ligada a lo militante, las series de *Encuentro* del corpus de análisis, fundamentalmente por su identidad educativa y por su elaboración en conjunto con organismos de derechos humanos y familiares de víctimas, emprendieron una memoria que no fue réplica de una memoria militante ni tampoco calco de esa narrativa humanitaria. En un complejo proceso que implicó el diálogo, la puja y la negociación entre diversos actores como hemos venido analizando, *Encuentro* fue trazando sus propias modulaciones y fisuras en su trabajo de memoria.

---

<sup>284</sup> Es interesante señalar, como explican Amado (2009) y Aguilar (2010), que muchos films del llamado nuevo cine argentino no referidos a la última dictadura aluden también de un modo protagónico a los universos familiares.

## **II. Las características del testimonio de los familiares en la series de *Encuentro***<sup>285</sup>

Antes de comenzar a analizar el universo de las doce series televisivas objeto de nuestro estudio, debemos decir que más allá de la existencia de diferencias, lo que quisiéramos realizar aquí es una descripción de aquellas cuestiones que pueden más bien reconocerse como comunes a todas o a la mayoría de ellas. Como es de imaginarse, cada una contiene una complejidad específica que podría requerir un estudio en sí mismo. Lo que intentaremos realizar aquí es un análisis del conjunto que nos permita visualizar tendencias, lógicas y dinámicas que puedan ser analizadas en todas las series para así poder reflexionar sobre *Canal Encuentro* en términos generales.

Específicamente, en este apartado nos preguntamos: ¿qué características tiene el testimonio de los familiares de las víctimas en las series de *Encuentro*? Si bien tanto la narrativa como el formato realizativo se encuentran entrelazados y vinculados estrechamente en cada producción audiovisual, a continuación dividiremos ambas cuestiones a fines expositivos y para que resulte más claro el análisis.

### *1) ¿Sobre qué hablan los testimonios?*

Si nos referimos estrictamente al contenido, el testimonio de los familiares puede ser dividido en tres grandes tipos<sup>286</sup>: aquellos relatos centrados en la descripción de la propia historia personal, los que se concentran en la historia de la organización de pertenencia y los que focalizan en la historia del país. En relación al primero, en estos casos los testimoniados relatan desde la primera persona del singular su historia y la de su familiar desaparecido. En la mayoría de los casos, los relatos comienzan con la descripción de las cualidades y personalidad del desaparecido en una tónica que suele repetirse de modos casi análogos en todas las series: sus logros escolares, sus acciones solidarias, la condición de buen hijo/hermano y su sensibilidad

---

<sup>285</sup> Si bien nos referiremos a los “familiares” de un modo general para aludir a los distintos testimonios brindados en las series televisivas, no debemos perder de vista que existen diferencias entre las series, fundamentalmente vinculadas a las diversas generaciones involucradas así como en relación al género de los testimoniados. En primer lugar, se advierte un predominio de la palabra de la generación de las madres y padres de las víctimas. En orden de importancia, le sigue la palabra de la generación siguiente a la de los desaparecidos. Por último, con un rol bastante secundario, encontramos que la voz de los familiares de la misma generación de los desaparecidos tiene un lugar menor: sólo en algunas series oiremos el testimonio de hermanos, primos y parejas. Este lugar más relegado, como analizaremos oportunamente, también lo veremos en otro actor, no familiar, de la misma generación: los sobrevivientes. En segundo lugar, también se advierten algunas diferencias en relación al género de los testimoniados familiares. Mientras que hay una marcada presencia femenina en los relatos de la generación de los padres, no sucede lo mismo con la generación de los desaparecidos o con la generación siguiente. Para ampliar este asunto vinculado al mayor protagonismo de las mujeres en la búsqueda de sus hijos, véase Jelin (1998; 2017).

<sup>286</sup> Como todo “tipo ideal” weberiano (Weber, 1982), estas tres formas de testimonio muchas veces se encuentran de forma entrelazada, no sólo dentro de las series, sino también en el relato de una misma persona. No obstante ello, resulta fructífero realizar un análisis de modo separado para atender a sus características particulares.

social. Junto con esto, se identifica una heroización de la figura del desaparecido, como lo observamos en los siguientes ejemplos:

*Uno no es que los santifique, es que han sido víctimas, pero han sido, este, héroes y han muerto hermosos y para siempre van a ser valientes, hermosos y queridos (Aurora Zucco de Bellocchio, “Retrato de un genocidio”, capítulo uno).*

*[...] y este muchacho que había sido compañero y amigo de Fernando, entonces, él me dice a mí: “¿Usted sabe quién era Fernando?” – “Y cómo no vamos a saber, nuestro hijo, vivimos con él”- “Fernando, ¡Fernando era un héroe! Se jugó porque era un héroe, un verdadero héroe. Para nosotros Fernando es un héroe”. ¿Por qué? Porque en la cámara de tortura jamás va a denunciar a alguien aunque le rompan las pelotas. Era, este, un cerrado y no le sacaban una palabra, se la jugaba, se la jugó y le costó la vida. Así que para nosotros es un héroe, como dijo este chico (Mauricio Brodsky, “Padres de la Plaza”, capítulo uno).*

*Para mí, o sea, la visión que yo tengo, qué sé yo, es muy idealista obviamente, para mí son perfectos, lindos y qué sé yo, no tenían defectos (Catalina De Sanctis Ovando, “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, capítulo uno).*

*Los dos eran muy tercos, muy cabeza dura, y bueno así murieron, de pie. Hay gente que dice que a mi papá no le pudieron sacar ni una palabra, la verdad que me siento...me siento bien pensando en eso (Juan Pablo Moyano, “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, capítulo cinco).*

En algunas pocas ocasiones, ese relato va acompañado de la mención a su militancia, aunque de un modo general y sin dar mayores precisiones: se nombran algunas organizaciones políticas y el compromiso se conceptualiza en términos de tener ideales y el deseo de un mundo más justo. La militancia, así, aparece como algo homogéneo que no distingue especificidades ni modulaciones. Las dos series en la que este tema sí tiene mayor presencia son “El caso Melincué” y “El futuro es nuestro” ya que allí se reconstruye y se narra la vida previa de los desaparecidos con más profundidad. Si bien también se aborda el momento del secuestro y/o desaparición, estas series son las únicas que focalizan buena parte de sus capítulos en la etapa anterior al hecho trágico. Encontramos, entonces, una mayor explicitación de las actividades políticas que realizaban, las agrupaciones de pertenencia, el paso a la clandestinidad, la cotidianeidad de la militancia, las discusiones sobre la coyuntura política entre compañeros y con la misma familia, entre otras cuestiones. A continuación, vemos dos ejemplos en ese sentido:

*Él cada tanto me anunciaba que iba a estar ausente por un tiempito. Más que nada para que yo no me preocupara. Nunca me decía a dónde iba. Él me cuidaba. Era una consigna general de la militancia en la época (Eric Domergue, “El caso Melincué”, capítulo uno).*

*Cuando íbamos a la casa de él yo lo que me acuerdo es que a mí me decían que no podía mirar los carteles de las calles, no podía ver los nombres [...] Entre mis hermanos y mis viejos, las discusiones a los gritos pelados sobre el tema del peligro de la militancia [...] y lo que me contó mi vieja una vez, que él en una de esas discusiones, mi hermano le dijo:*

*“bueno vos querés un mundo mejor con los hijos de los demás”* (Mariana Slemenson, “El futuro es nuestro”, capítulo tres).

La explicitación de la identidad militante se cuela entonces en la programación de *Encuentro* a partir de estas dos series que son las únicas que de algún modo reconstruyen esa vida anterior del desaparecido. Más adelante, nos detendremos en este asunto de la militancia con mayores precisiones. Por el momento, diremos que resulta interesante observar que las únicas series que abordan de un modo más explícito la militancia política lo hacen en relación a la vida de los desaparecidos, distinto a lo que ocurre cuando aparece la voz de los sobrevivientes, donde este tema sólo aparecerá de modo solapado como analizaremos luego. Asimismo, la figura del héroe también es reservada para describir al desaparecido y no ocurre lo mismo con la presentación de aquellas personas que lograron sobrevivir a la última dictadura militar. El origen de esa idea puede ser rastreado hacia mediados de los años noventa. Según explica Verzero (2009), esa figura asumió la intervención política y armada como un valor y rodeó al militante, especialmente si se trataba de un desaparecido, de un aura de estoicismo que lo construía épicamente<sup>287</sup>. Sin embargo, como hemos observado en los testimonios de los familiares, aquí la figura del héroe se presenta más ligada a la idea de sacrificio y a las cualidades morales que a la militancia política revolucionaria y las descripciones se inscriben en una narrativa humanitaria que resalta los buenos valores de esas personas.

Por su parte, es importante señalar que en las series televisivas de *Encuentro* no hay un abordaje directo de las organizaciones guerrilleras y de la lucha armada. Esto formó parte de una decisión concreta del canal que a partir de la realización de la primera serie sobre historia argentina que ya mencionamos, “Historia de un país”, debatió este asunto y finalmente decidió no incluirlo. Desde *Encuentro*, consideraban que no era tarea de la escuela adentrarse en esos debates, como señala su entonces directora de contenidos:

*Haría como una crítica, sobre todo a nuestra última gestión, que fue revisar poco, por ejemplo, las organizaciones armadas. Ahí hay algo que mucho no se hizo pero que también creo que tiene que ver con que no sé si eso es un tema que le toca a la escuela, específicamente. No sé si un pibe tiene que ver eso en la escuela. También está la pregunta sobre cuánto se le pide a la escuela. Me parece que está bueno que la escuela sí pueda reponer lo que sucedió, que después sigue una discusión que es un poco más álgida que es sobre las organizaciones armadas. Por ahí estaría bueno que eso sí suceda, no sé, me imagino en los Institutos de Formación Docente, en los terciarios y las universidades, pero nos parecía que en la escuela el límite era “bueno, establezcamos primero qué fue el terrorismo de Estado y qué fue lo que pasó, específicamente, ¿no? atrevámonos a preguntarnos por lo menos qué pasó con la sociedad civil” (Entrevista a Violeta Rosenberg, *Ibid*).*

---

<sup>287</sup> La autora señala que en el campo cinematográfico, el film “Cazadores de utopías” puede pensarse como punto de referencia simbólico de esa transformación (Verzero, 2009).

Como explica Montero, “la lucha armada y la militarización de la política aparecen como prácticas del orden de lo *indecible* y de lo *inenarrable*, por su carácter aún traumático e irresuelto” (2012: 100). Esto que se presenta de por sí como aún no saldado para la sociedad en general, adquiere aún más complejidad al momento de pensar en el ámbito educativo y en su tarea de transmisión intergeneracional. Desde el Ministerio de Educación y también desde *Encuentro* estaba la idea de que primero había que consolidar un “piso en común”<sup>288</sup> que implicaba acompañar las consignas de memoria, verdad y justicia y comprender a la última dictadura militar como una dictadura diferente a las anteriores en tanto por primera vez el Estado se había vuelto terrorista. La problematización del período previo y, en consecuencia, del accionar armado de las organizaciones guerrilleras se pensaba como una etapa ulterior que portaba otro grado de complejidad y debía ser destinada a otro público. Como hemos adelantado, esto se relacionaba con la existencia de narrativas y sentidos que circulaban por los ámbitos educativos anclados en la clave humanitaria y en la despolitización de las razones de lo sucedido en la última dictadura militar.

Asimismo, lo dicho por la entrevistada nos muestra el enorme vínculo que había concretamente entre el Ministerio de Educación y *Encuentro* y la propia concepción que existía sobre el canal. El hecho de responder cuáles eran las tareas y objetivos de la escuela luego de haber sido consultada por *Encuentro*, nos marca que muchas veces el canal era conceptualizado como una instancia escolar. Si bien cuando hablamos de las características de la pantalla de *Encuentro* en el capítulo anterior señalamos que la señal no buscaba replicar la lógica de lo escolar en sus propuestas realizativas y de contenidos, nos encontramos aquí con un solapamiento de objetivos. El canal se pensaba como una tecnología de transmisión, lo que reforzaba su identidad educativa. Los lineamientos pedagógicos, las temáticas y los abordajes, entonces, respondían a lo que se pautaba para el ámbito educativo en general. Lo que ocurría también es que los equipos de especialistas que estaban elaborando los contenidos de la señal televisiva, también trabajaban o habían trabajado para otras áreas del Ministerio de Educación, como el

---

<sup>288</sup> Específicamente, la entonces coordinadora del programa Educación y Memoria del Ministerio de Educación, Adamoli, planteaba que se trataba de “un piso construido en la concepción de Memoria, Verdad y la Justicia, amparado en las sentencias judiciales de aquellos años (2005-2010), como un modo de establecer una distancia con posturas negacionistas, es decir, aquellas posturas que directamente desmienten que los crímenes de la dictadura hayan ocurrido, o bien aquellas relativistas que justifican o relativizan lo ocurrido” (2020: 119-120). En esta línea, Rosemberg, la directora de contenidos de *Encuentro* proponía: “hay pisos de los cuales partimos, que es: Malvinas se enmarca dentro de la dictadura, la dictadura fue del ’76 al ’83, no pueden compararse las fuerzas que llevaron a eso, me gusta también que se intente responder por qué fue terrorismo de Estado, por qué es distinta a las otras dictaduras del siglo XX en Argentina, por qué esta es particularmente terrorismo de Estado” (Entrevista a Violeta Rosemberg, *Ibid*).

mencionado programa Educación y Memoria. De esta manera, observamos cómo la identidad educativa del canal portaba una gran complejidad y no era una simple cuestión administrativa y formal de pertenecer a ese Ministerio, sino que implicaba decisiones, miradas, temáticas y formas de abordaje insertas en sus lineamientos y políticas respecto al pasado reciente dictatorial.

Volviendo sobre el análisis de lo narrado por los testimonios, notamos que inmediatamente después de la descripción del desaparecido, en el grueso de las series comienza la historia del secuestro y desaparición, que, como veremos más adelante, se trata en muchos casos de un hecho que fue presenciado por los familiares. Luego de ese relato hay un salto, ya que comenzará la narración acerca de la búsqueda, la lucha y los distintos avatares transitados a lo largo de los años por los familiares. Decimos que se trata de un salto ya que no tendremos información acerca de lo ocurrido al desaparecido. Este corte, que muchas veces se debe justamente a que no se dispone de información alguna sobre la persona, nos marca en otras ocasiones que el familiar habla casi únicamente de su vivencia y experiencia personal. Entonces, aunque haya casos en los cuales tengan información sobre el destino de sus seres queridos, por lo general esto no es incluido, sino que el relato continúa con la lucha y la búsqueda, es decir, aquellas experiencias vividas y plausibles de ser contadas desde la primera persona por el familiar. Como señala Oberti, el testimonio en primera persona posee legitimidad propia como forma de acceso al pasado y el haber presenciado y participado de los hechos se construye como “una fuente segura de verosimilitud” (2009:132). De modo que podemos pensar, que este énfasis dado al relato de aquello que fue vivido por los familiares y entonces contado en la serie desde una narración personal se debe a que justamente es lo que otorga legitimidad a la historia contada.

La serie que paradigmáticamente presenta este primer tipo de testimonio es “Padres de la Plaza”<sup>289</sup>, ya que allí, a lo largo de cuatro capítulos oímos sin ningún tipo de pausa (recordemos que no se incluye material de archivo ni narrador) el testimonio de padres de desaparecidos que, centrados cada uno en su experiencia personal, relatan desde una mirada subjetiva y anclada en su caso lo que vivieron con la desaparición de sus hijos. La serie, lejos de buscar reponer cuestiones contextuales sobre la última dictadura militar, se centra en su testimonio como medio de acceso a esas historias particulares.

---

<sup>289</sup>La serie se presentaba como una novedad dentro de la temática ya que usualmente se ponía el foco en las madres y abuelas mujeres. De todas formas, conviene recordar que la primera vez que el tema apareció en televisión fue en un episodio del programa “Humanos en el camino” (2005), conducido por Gastón Pauls y producido por María Rosenfeldt, luego directora de *Canal Encuentro*. Información reconstruida a partir de la entrevista a Rosenfeldt, *Ibid.*

Dentro de este primer tipo de testimonio también podemos incluir el relato de los hijos de desaparecidos, que si bien no es igual al de madres, padres o hermanos por una cuestión de que al ser otra generación no relatan lo que ocurrió con sus padres en tanto “testigos oculares”, sí comparte la cualidad de referir a la propia historia personal. Ellos, además de narrar lo que otros les dijeron (aparece la descripción del desaparecido en los términos ya explicados, menciones a la militancia y al modo de desaparición) dan cuenta de sus recuerdos, sentimientos y cómo crecieron teniendo padres desaparecidos.

Cuando se trata específicamente de nietos restituidos, a esas descripciones muchas veces se suma el relato del develamiento de la propia identidad de origen, y esto aparece en las series con diferentes grados de centralidad. Por un lado, encontramos los programas “Historia de la represión en Córdoba” y “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” que incluyen brevemente la palabra de un nieto restituido en cada caso<sup>290</sup>. Por otro lado, identificamos la serie “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” que se dedica de lleno a estos casos. Aquí, el foco no está en la historia del desaparecido, sino en la vida de estos hijos que en distintos momentos de sus vidas se enteraron quiénes eran sus padres biológicos. Al igual que en la serie “Padres de la Plaza”, aquí también se oyen sin pausas ni agregados de archivos los testimonios sobre las historias personales relatadas desde la primera persona del singular y centrando la narración en tres grandes momentos: la vida antes de enterarse quiénes eran sus padres biológicos, el momento en que descubren esa identidad y la vida posterior a ese hecho. En este punto es necesario problematizar la inclusión aquí de la palabra de aquellos que fueron apropiados y luego conocieron esa identidad ligada a su familia biológica. Si pensamos a la apropiación como un crimen, constatamos que ellos mismos han sido víctimas directas. Es decir, la acción criminal de la dictadura no sólo obró sobre sus padres sino también sobre sus propias vidas. No obstante, resulta interesante que la categorización que socialmente se utiliza para referirse a ellos y que también aparece en las series de *Encuentro* los describe como “nietos”, es decir, haciendo hincapié en el lazo familiar que los une a la generación de las abuelas. De este modo, observamos cómo los audiovisuales van construyendo la categoría de familiar y en lugar de presentarlos como “sobrevivientes”, “víctimas”, “secuestrados”, por solo nombrar algunos ejemplos, los clasifica como “nietos”, reforzando así ese lugar de legitimidad que portan los familiares y abonando a la consolidación de la “clave familiar” en la construcción de sentidos y memorias sobre el pasado dictatorial. Como vemos, *Encuentro* es partícipe de

---

<sup>290</sup> En la primera serie, oímos la voz de Horacio Pietragalla Corti en su quinto capítulo y, en la segunda, observamos el relato de Guillermo Pérez Roisinblit en el capítulo cuatro.

este trabajo de construcción de categorías sociales para identificar y nombrar a los actores protagonistas de la historia narrada.

En segundo lugar, nos encontramos con los testimonios centrados en la historia de la organización de la cual forman parte los entrevistados. En estos casos, la historia particular de cada persona tiene un lugar menor o directamente nulo en la narrativa general. Aquí, el protagonismo lo tendrá la conformación e historia de cada organismo, en un relato donde prima la primera persona del plural. Esto ocurre especialmente en las series donde los mismos organismos de derechos humanos formaron parte de la producción. Se trata de los casos de “Retratos de un genocidio” donde, luego de contar historias personales, a partir de su cuarto episodio y hasta el último, predomina el relato coral sobre la conformación de Madres de Plaza de Mayo- Línea Fundadora. Esto también sucede en “H.I.J.O.S. de una misma historia”, que focaliza en el nacimiento y trayectoria de la agrupación (específicamente, su regional Capital Federal) y sólo incluye breves menciones a las historias personales. También observamos esto en la serie “Madres de Plaza de Mayo. La historia”, dedicada a la Asociación Madres de Plaza de Mayo, a partir de un relato anclado en su historia y devenir. Por último y en menor medida, esto sucede en “Historia de la represión en Córdoba”, específicamente en su quinto capítulo, que refiere brevemente a la conformación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba y en “El camino de la justicia”, donde la historia política y social de Córdoba se va intercalando con la reconstrucción de la conformación de la agrupación H.I.J.O.S. de la provincia.

Más allá de las diferencias que pueden encontrarse entre las series mencionadas, lo que prima en este segundo tipo de testimonio es la focalización en la organización de pertenencia. El relato subjetivo e individual cede lugar a un discurso colectivo, donde el sujeto testimoniante ya no es entrevistado tanto como individualidad o como actor ligado únicamente a la historia del desaparecido, sino como protagonista de una trama específica. La lucha, la consolidación de la agrupación, las diferentes estrategias implementadas a la luz de los distintos contextos políticos son los ejes articuladores del relato de los familiares en este segundo tipo de testimonio. Por lo general, la narración comienza con los primeros encuentros y surgimiento del organismo, transitando de un modo cronológico los diferentes períodos históricos hasta llegar a la asunción de Néstor Kirchner y el comienzo de un nuevo escenario político.

Por su parte, al momento de contar la historia del organismo, suele primar una visión canónica y monocorde que no muestra tensiones ni fisuras a lo largo del tiempo. Aunque tomen la palabra distintos integrantes de cada agrupación, la mayoría de las veces los testimonios están al servicio de construir un relato homogéneo sobre su historia. Esto, como señalamos en el

capítulo anterior, está en estrecha relación con la intervención y participación de los organismos de derechos humanos en la misma producción de las series en tanto “guardianes de la verdad” (Pollak, 2006), que velan por la consolidación de determinada identidad para su agrupación. La única excepción que encontramos fue la inclusión en el programa dedicado a Madres de Plaza de Mayo, del testimonio de Marta Ocampo de Vásquez, integrante de Línea Fundadora, que en paralelo al relato coral de las otras madres introduce algunos puntos disonantes vinculados a diferentes percepciones y lecturas sobre la coyuntura política, particularmente del gobierno de Alfonsín. Las otras madres entrevistadas, también hacen referencia al surgimiento de disputas y divisiones internas al interior de la organización y se hace explícita la fractura que tuvieron y que condujo a su definitiva división, cuestión que fue omitida en la serie “Retrato de un genocidio” dedicada a la historia de Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora.

En este punto es preciso señalar que algunas de las particularidades que asumieron los testimonios en las series audiovisuales pensamos se fundamentan en las diferencias que de por sí presentan los organismos de derechos humanos involucrados. Por ejemplo, si comparamos las dos series sobre Madres de Plaza de Mayo, notamos que “Retrato de un genocidio” se centra un poco más en el relato de la historia personal e individual de cada madre y en la narración de lo ocurrido a sus hijos desaparecidos. Por su parte, “Madres de Plaza de Mayo. La historia” no se detiene en las historias particulares, sino que focaliza en el devenir de la organización y en su lucha a través de los años. Esto no resulta casual si consideramos que la primera serie fue realizada junto a Línea Fundadora, organización que ha estado a favor de identificar los cuerpos encontrados, de personalizar a los desaparecidos en los reclamos y es por esto que han colocado los nombres de cada hijo en sus emblemáticos pañuelos blancos. En cambio, la Asociación Madres de Plaza de Mayo se ha caracterizado por no individualizar a los desaparecidos y por plantear que son madres de “todos”, de los “30 mil”<sup>291</sup>. De esta manera, en la segunda serie no

---

<sup>291</sup> Esta idea de que son madres de todos fue planteada por la Asociación Madres de Plaza de Mayo de la siguiente manera: “A partir de 1986 comenzamos un proceso de definición política que nosotras llamamos “la socialización de la maternidad” [...] Cada una de nosotras comenzó buscando a su propio hijo o hija desaparecidos. Pero lentamente, comenzamos a sentirnos madres de todos los desaparecidos, asumiendo como propios los miles que habían caído en las calles, en las montañas, en las selvas, combatiendo o alfabetizando [...] De a poco nos fuimos despojando en la Plaza de Mayo de la foto de nuestro hijo o hija particular, para llevar el rostro de cualquier otro hijo. Después fuimos sacando el nombre y las fechas de desaparición de cada uno de ellos de nuestro pañuelo. Finalmente, bordamos en esos pañuelos blancos que nos identifican, la consigna ‘Aparición con vida’” (Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2002). En esta misma línea, resulta relevante lo dicho por su presidenta, Hebe de Bonafini: “Y entonces empezamos un día, nos reunimos y charlamos mucho con otras compañeras, y dijimos que lo que teníamos que hacer era socializar la maternidad y hacernos madres de todos. Entonces, ninguna madre iba a poder decir: “Mi hijo no hizo nada”. Madres de los guerrilleros, madres de los revolucionarios, madres de la noche de los lápices, de los palotinos, de los alfabetizadores, de los maestros, de todos. Sacamos el nombre del hijo del pañuelo y no llevamos más la foto con el nombre. Todos pasos, con el tiempo, que la madre necesitó. Para que cuando a la madre le vengán a preguntar, diga: “Sí, somos madres de 30 mil” (Entrevista a Hebe de Bonafini, s/f).

se aborda la historia particular de cada hijo desaparecido, quiénes eran y cómo se los llevaron, sino fundamentalmente la historia del organismo.

Asimismo, de todas las series televisivas del corpus de análisis aquí estudiado que fueron coproducidas o tuvieron alguna participación de organismos de derechos humanos, la realizada junto con la Asociación Abuelas Plaza de Mayo, “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, es la única que no sólo no se dedica a reconstruir la historia de la organización, sino que ni siquiera la menciona. Como ya señalamos, este programa se basa en el testimonio de nietos restituidos, de modo que se decidió mostrar la tarea de Abuelas a partir de exponer casos “resueltos” y no contando su formación, devenir, avatares, acciones judiciales, etc. La labor que siempre distinguió a Abuelas de otros organismos de derechos humanos fue el reclamo concreto por los bebés apropiados, además claro, de las consignas más ampliadas de memoria, verdad y justicia. Como explica Laino Sanchis, “su demanda más distintiva, la que había conllevado a su autonomización organizativa dentro del movimiento [de derechos humanos fue]: la restitución a sus “legítimas familias” (es decir, a las familias biológicas)<sup>292</sup> de sus nietos y nietas, los/as hijos/as de sus hijos/as desaparecidos/as, los “niños desaparecidos”” (2020:212). Esta singularidad del reclamo que imprimió características diferenciales a sus demandas de justicia (Villalta, 2021) también se tradujo en modos específicos de representación audiovisual. Esta lucha encarnada en la búsqueda concreta de niños apropiados se trasladó a la pantalla focalizando también en esos casos. La narrativa elegida, entonces, priorizó centrarse en los nietos restituidos y no en una biografía organizacional, mostrando así a partir de ellos, los grandes resultados que ha tenido su lucha.

En línea con la vocación de Abuelas de plasmar en la pantalla casos “resueltos”, nos resulta sugerente un particular recurso utilizado por la serie, que podemos denominar de “televisión en la televisión”. En el capítulo cuatro de “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, se proyectan imágenes del unitario televisivo que mencionamos en la Introducción de la tesis, “Televisión por la Identidad” (2007), que fue producido y transmitido por *Telefé* junto con Abuelas de Plaza de Mayo. En forma similar a lo que había ocurrido a raíz de la

---

292 Como ha señalado Filc (1997), el discurso de las Abuelas de Plaza de Mayo fue moldeado por las nociones tradicionales de la familia. Más precisamente, la autora plantea que “es significativa la presencia de lo biológico en los argumentos a favor de la restitución de los niños recuperados. La familia biológica es la familia “real”, la única capaz de darles a esos niños el amor que necesitan. La identidad de los niños está unida indisolublemente a la recuperación de la familia “real”, la recuperación de la propia historia, del deseo parental” (Filc, 1997: 80). Asimismo, resulta interesante el planteo de Gatti, quien ha explicado que el discurso de la agrupación “cuando se refiere a la identidad lo hace alrededor de un doble eje: la genética y la familia” (Gatti, 2011: 123). Para un análisis sobre la centralidad de los avances en materia de genética para la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo, puede consultarse Penchaszadeh (2012) y Catoggio (2019).

telenovela “Montecristo”<sup>293</sup> (2006), “Televisión por la Identidad” habilitó la búsqueda de la identidad por parte de jóvenes que se acercaron a la asociación movilizadas por el programa y esto se vio plasmado en la serie de *Encuentro* “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”. El caso puntual que se expone allí es el de un nieto recuperado, Martín Amarilla Molfino, que cuenta que fue a raíz de mirar un capítulo de “Televisión por la Identidad” en 2007 que decidió acercarse a Abuelas. Mientras Martín explica cómo vivió ese momento, la serie muestra imágenes del unitario e inmediatamente después, proyecta fragmentos del noticiero de la *TV Pública* de 2009 en donde un narrador explica cómo fue el descubrimiento de su identidad. Aquí el uso de fragmentos del noticiero televisivo actúa a modo de validación y autenticación de lo relatado por la serie y se complementa con las imágenes del unitario de *Telefé* que reafirman la importancia del medio televisivo como herramienta para la causa de Abuelas. También en el capítulo uno, la nieta restituida Catalina De Sanctis Ovando explica que fue gracias a ver un *spot* televisivo de Abuelas de Plaza de Mayo que recurrió a la organización y mientras oímos su relato se proyectan imágenes de esa pieza audiovisual<sup>294</sup>. De esta manera, observamos que aquello que caracterizó a las Abuelas de Plaza de Mayo en tanto organización que siempre tuvo como objetivo la búsqueda y hallazgo de nietos apropiados se trasladó a la pantalla televisiva a partir de presentar los casos encontrados. Esta tradición de exponer casos resueltos puede rastrearse en otros audiovisuales previos en los que Abuelas también participó: en “Botín de guerra” si bien había una breve mención al devenir de la agrupación, lo más predominante eran las historias de los nietos encontrados (contadas allí por las abuelas y por los propios nietos). Al finalizar el film, aparecía una placa que consignaba que habían sido sesenta y cuatro los casos resueltos y se enumeraban los logros de la agrupación, como el haber conseguido la creación del Banco Genético de Datos, entre otros. También ocurrió algo similar con los programas televisivos de *Telefé* que hemos mencionado. Abuelas de Plaza de Mayo, entonces, en línea con las producciones audiovisuales anteriores en las cuales había participado, tomó a la serie de *Encuentro* como instrumento de búsqueda y es por eso también, entonces, que “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” no se centra en su historia como organización. Esta voluntad de que la serie sirviera para la lucha de

---

<sup>293</sup> Consistió en una adaptación de la novela de Alejandro Dumas que tenía como una de sus historias centrales la apropiación de menores y la búsqueda de la identidad. Como explica Diz (2018b), a partir de la novela “Montecristo” se triplicaron las consultas a Abuelas. Asimismo, allí aparecieron fotografías nítidas de rostros de bebés buscados por Abuelas, lo que posibilitó la recuperación de un nieto que reconoció su foto de bebé exhibida en la telenovela. Según detalla Camaño, uno de sus guionistas: “la cámara pasa por ahí [un escritorio con fotos] y él cree reconocerse ahí, entonces eso le termina de dar la seguridad de que lo que él estaba sintiendo... había un correlato y que tenía que ir [a Abuelas de Plaza de Mayo]” (Entrevista a Marcelo Camaño en *UNITV*, 2018).

<sup>294</sup> La serie proyecta parte de los *spots* “Del otro lado del espejo” (2000) y “Typo” (s/f). Para un análisis de los *spots*, puede consultarse Diz (2018a).

las Abuelas, a su vez, no fue un mero anhelo, sino que se tradujo en mayor visibilidad para la agrupación, que al igual que lo que había ocurrido con los otros audiovisuales previos, también vio acrecentadas las consultas, tal como afirmó su coordinadora de prensa y difusión:

*La experiencia, como con todas las campañas de difusión de Abuelas en los últimos tiempos, trae aparejada un aumento de consultas por mail y teléfono: Acá estamos no se ha apartado de esta tendencia, que ayuda a seguir legitimando la lucha de las Abuelas, pero también la posibilidad de que aquellos que tienen dudas sobre su identidad se animen a hacerse cargo de su búsqueda (Clarisa Veiga, “Testimonios en primera persona”, Página 12, 2013).*

Como observamos en sus palabras, para el organismo la serie televisiva fue conceptualizada como una estrategia más dentro de las campañas de difusión de Abuelas de Plaza de Mayo. Según explica Diz, ellas “a partir de 1997 y hasta la actualidad, comenzaron a elaborar, de manera planificada y sistemática, una serie de campañas de difusión que incluían instalaciones artísticas, muestras gráficas y fotográficas, encuentros, recitales, concursos (literarios, fotográficos, coreográficos, de cortometrajes y de arquitectura) y eventos; spots televisivos y radiales, y producciones audiovisuales” (2016:62). Aunque en la modalidad de producción de la serie televisiva, como analizamos en el Capítulo II, había sido decisiva la participación de *Encuentro* en la elección de los temas y cuestiones a abordar, para las Abuelas se trataba de una pieza más dentro de su vasta campaña de difusión en la lucha por la búsqueda de nietos apropiados. Y la realización de esta serie se sumaba en la lista de audiovisuales previos (que ellos mismos muchas veces se retroalimentaban unos a otros para exhibir su importancia y eficacia) que buscaban interpelar a nuevos públicos a medida que pasaban los años<sup>295</sup>.

En tercer y último lugar, aparece el testimonio del familiar centrado en el relato, no ya de su historia personal o de la agrupación de pertenencia, sino del país. Si bien en cierta medida esto sucede en todas las series que recién mencionamos que se dedican a la historia de las agrupaciones, lo vemos de modo más paradigmático en programas que no tienen ese propósito. Se trata del capítulo siete de “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, donde madres e hijos reflexionan sobre los indultos, la justicia y sobre la conversión de la ESMA en sitio de memoria. También, esto sucede en “Historia de la represión en Córdoba” que en sus capítulos uno y dos recurre a la palabra del área de investigación de H.I.J.O.S. de esa provincia para describir el accionar represivo de la última dictadura militar.

---

<sup>295</sup> Esto resulta más claro aún al observar que Abuelas de Plaza de Mayo luego de elegir focalizarse, no ya en la generación de los hijos de los desaparecidos, sino en la de los nietos, comenzó a realizar varias producciones junto a *Pakapaka* apuntando directamente a un público infantil, como fueron los programas “Cosa de todos” (2013), “Así soy yo” (2015), y el capítulo de “Día Nacional del Derecho a la Identidad” de “Zamba” (2013).

En los casos donde estos relatos van en paralelo a la historia de las agrupaciones, los límites entre uno y otro tipo de testimonio son más difusos, pero aún así es posible identificar momentos particulares en donde los familiares relatan, opinan y evalúan las políticas de los diferentes gobiernos, no necesariamente las relacionadas al tema de derechos humanos o de la memoria del pasado dictatorial, sino también aquellas vinculadas a lo social y económico en general. En la mayoría de las series, el grueso de los relatos evalúa de modo negativo los gobiernos de Alfonsín, Menem, De la Rúa y Duhalde y plantea un corte abrupto con la llegada de Kirchner a la presidencia. Aquí, en sintonía con el discurso oficial del kirchnerismo, que como vimos en la Introducción de la tesis, establecía entre la última dictadura militar y el régimen neoliberal de los noventa “una continuidad y una identidad política, económica, ideológica y simbólica” (Montero, 2012:82), los familiares conectan ambos momentos históricos y fundamentalmente los igualan en sus objetivos económicos. Los gestos y acciones de Kirchner son leídos como el comienzo de una nueva etapa de esperanza en la cual se comienzan a concretar muchas de sus demandas, fundamentalmente, el fin de la impunidad.

Como vemos, entonces, los familiares no sólo narran aquellos acontecimientos que vivieron más de cerca como su historia personal y la de su organismo, sino que también narran aquellos sucesos considerados importantes de la historia del país, lo que incluye el período dictatorial, pero se extiende muchos años más hasta llegar a las principales medidas tomadas por Kirchner vinculadas a la memoria de la dictadura. Es decir, en general se menciona la reactivación de juicios de lesa humanidad y la recuperación de ex centros clandestinos de detención, pero se evita entrar en cuestiones de mayor actualidad ligadas a la gestión de Cristina Fernández de Kirchner, contemporánea a la realización de las producciones audiovisuales que estamos analizando. En este sentido, resulta sugerente lo dicho por un productor delegado de *Encuentro* a propósito de la serie “Madres de Plaza de Mayo. La historia”:

*Uno de los temas, como te decía, fue hasta dónde llegamos con la historia y llegamos más o menos hasta 2004, eh, hay algunas cosas que son posteriores que se cuentan ahí, como el final de la marcha de la resistencia<sup>296</sup> y demás, pero nuestro punto era llegar a 2004 con la recuperación del Espacio para la Memoria, como un símbolo, bajar los cuadros. ¿Por qué? Porque también en el canal pensamos que la historia la contamos pero con cierta distancia, entonces hay que esperar que pase un poco [...]no queríamos meternos en todos estos últimos años, porque pensamos que hay que esperar, siempre se pensó: “bueno, después se hará un capítulo extra para lo último”, pero tomar distancia, siempre tomar más distancia y de ahí contar, eh, un poco la historia como para atrás, si no todavía es muy... y aparte se iba a usar*

---

<sup>296</sup>La denominada marcha de la resistencia tuvo lugar por primera vez el 9 y 10 de diciembre de 1981. Desde ese momento, las Asociación Madres de Plaza de Mayo realizó esa movilización ininterrumpidamente hasta 2006 (véase Andriotti Romanin 2012; 2014). El 10 de diciembre de 2015, durante el primer día de gobierno de Mauricio Macri la marcha fue reeditada y se realizó hasta 2019, año en el que la Asociación convocó a la última marcha ante la victoria de Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner con la consigna “para decirle chau a Macri”.

*en términos políticos y todo eso, no es lo que el canal...no es la idea, no es que el canal tenga esa idea* (Entrevista a productor delegado N., *Ibid*).

Lo que podemos pensar a partir de las palabras del entrevistado es que la decisión de realizar un corte en el año 2004 no sólo respondía a un criterio histórico y narrativo vinculado a las ventajas de tomar distancia y perspectiva de los hechos para contarlos, sino también a una cuestión netamente política. Abordar los principales hitos de las políticas de memoria emprendidas por Néstor Kirchner apuntaba a destacar un momento de mayores consensos. El ex presidente para ese entonces ya había fallecido y su gobierno se había convertido en una referencia casi indiscutible en materia de memoria, verdad y justicia. En cambio, la gestión de la presidenta que estaba en ese momento en funciones, Cristina Fernández de Kirchner, había generado algunas controversias<sup>297</sup> y si bien muchas de las grandes políticas habían tenido continuidad e incluso mayor desarrollo (principalmente aquellas vinculadas a los sitios de memoria y a los juicios de lesa humanidad), el uso de su imagen en la serie podía más fácilmente despertar polémicas vinculadas a la coyuntura política de ese momento. Asimismo, esto también podía relacionarse con el hecho de que se trataba de una pantalla educativa que tenía a la escuela como el principal destinatario, de modo que se buscaba evitar incluir cuestiones de la actualidad política.

## 2) *¿Cómo se escenifican los testimonios?*

Hasta aquí hemos analizado principalmente la dimensión narrativa de los testimonios. Ahora es momento de examinar el formato realizativo, es decir, el modo en que las series televisivas ponen en escena los testimonios de los familiares de las víctimas. En su gran mayoría, los testimonios suceden en el interior de los hogares de los entrevistados, en un ambiente intimista y, en sintonía con el modelo clásico del documental, se invisibiliza la figura del realizador/entrevistador<sup>298</sup>. Es decir, lo que oímos es la palabra de los familiares a modo de

---

<sup>297</sup> Nos referimos a las polémicas desatadas a raíz de dos hechos específicamente. En primer lugar, en enero de 2013 algunos familiares y sobrevivientes denunciaron que a fin de 2012 el entonces Ministro de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Julio Alak, había realizado un asado en el predio de la ESMA. Mientras desde el Ministerio se aclaró que se trató de un brindis, muchos lo acusaron de ultrajar la memoria de los desaparecidos, especialmente porque allí los represores, para referirse a la quema de los cuerpos, utilizaban el término “asado”. Sobre estas controversias relacionadas a qué era lícito realizar en la ESMA y sobre los sentidos y memorias que estaban en juego, puede consultarse Feld (2017), Larralde Armas (2017) y Balé (2021). En segundo lugar, en junio de 2013 la presidenta Cristina Fernández de Kirchner designó a César Milani como Jefe del Estado Mayor del Ejército. Sobre él pesaron sospechas de que había cometido crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura militar y el CELS impugnó su ascenso, lo que fue respaldado por otros organismos de derechos humanos y por fuerzas políticas opositoras al kirchnerismo. Al respecto, véase Balardini, Alonso y Rocha (2015) y Hilb (2018).

<sup>298</sup> En el conjunto de las series, los testimonios son individuales, aunque en algunos pocos programas esto se conjuga con momentos en donde varios familiares dialogan entre sí y ante las cámaras en una suerte de entrevista

monólogo, sin ver ni escuchar los diálogos con la persona que realiza las preguntas a los entrevistados. No obstante, existen pequeños indicios que ponen en evidencia que efectivamente, aunque no veamos la secuencia completa, se trata de una situación de entrevista. Como plantea Nichols (2011), aunque el realizador/entrevistador permanezca fuera de la pantalla y su voz no esté incluida en ningún momento, la estructura de entrevista sigue resultando evidente porque las personas dirigen su mirada hacia un costado fijo, donde se encuentra el entrevistador, en vez de dirigirse hacia otros actores sociales. Según Nichols (2011), la presencia del actor social en tanto testigo sumado a la ausencia visible del realizador otorga a este tipo de entrevista la apariencia de “pseudomonólogo”, lo que provoca la sensación de que el sujeto se está dirigiendo directamente al espectador, lográndose así una mayor construcción de veracidad sobre lo que está relatando.

Las tomas suelen ser de la cintura para arriba ya que como explica Nichols, los planos en los documentales “no se nos transmiten a través de un personaje sino que parecen representar la voz de una tercera persona o implicar la presencia de un autor” (2011: 61) lo que genera un mayor efecto de objetividad. También, se incluyen primeros planos al rostro de los testimoniantes que nos permiten apreciar gestos y emociones con más detalle.

En la mayoría de los casos, mientras ocurren los relatos no hay música y cuando aparece, no resulta disonante ni protagónica, sino que acompaña la palabra del testimoniante y se pone a tono de la narración: en momentos de narraciones sobre acontecimientos dolorosos, oímos melodías tristes y en las situaciones donde se relatan momentos alegres, esto se acompaña con una música más vivaz. En términos de Chion podríamos pensar que se trata de una “música empatía”, en tanto esta “expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo [...] en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento” (1993:15). La gama de colores elegidos apunta a una paleta cálida que mantiene el efecto de realismo propio de los documentales. En este sentido, Aguilar, explicando la postura del especialista en cinematografía André Bazin, plantea que “lo que hace realista a un film es que acentúa la naturaleza documental de la imagen” (2010:35)<sup>299</sup>. En un pequeño número de series, este formato que venimos describiendo se mantiene pero cambia la locación ya que el testimonio es brindado desde un ex centro clandestino de detención/sitio de memoria y no desde los hogares de los familiares, como se advierte en

---

grupal, como se observa en “El caso Melincué”, “H.I.J.O.S. de una misma historia” y, en menor medida, en “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” y “Padres de la Plaza”.

<sup>299</sup> Para un análisis sobre Bazin (2004) y otros especialistas en el realismo cinematográfico, véase Manovich (2005).

“Historia de la represión en Córdoba”, “H.I.J.O.S. de una misma historia” y “El camino de la justicia”<sup>300</sup>. A continuación, podemos ver algunas imágenes que evidencian esta estética similar en la escenificación de los testimonios de los familiares en la mayoría de las series:



Imagen 8. “Retrato de un genocidio”, capítulo uno.



Imagen 9. “Historia de la represión en Córdoba”, capítulo tres.



Imagen 10. “Padres de la Plaza”, capítulo uno.



Imagen 11. “El caso Melincué”, capítulo uno.



Imagen 12. “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, capítulo ocho.



Imagen 13. “El futuro es nuestro”, capítulo dos.

<sup>300</sup> Como hemos adelantado, la representación de los sitios de memoria tuvo gran protagonismo en las producciones de *Encuentro* sobre la temática y amerita un estudio en sí mismo.



Imagen 14. “H.I.J.O.S. de una misma historia”, capítulo cuatro.



Imagen 15. “Madres de Plaza de Mayo. La historia”, capítulo uno.



Imagen 16. “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza”, capítulo seis.



Imagen 17. “El camino de la justicia”, capítulo uno.



Imagen 18. “La conspiración permanente”, capítulo seis.

Dentro de esa tendencia más bien homogénea<sup>301</sup> sobre la puesta en escena de los testimonios de los familiares de las víctimas en las series, nos encontramos con una producción que se distancia claramente de lo que vinimos analizando: “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”. Se trata de un caso particular dada la originalidad de la propuesta realizativa, que en parte se debe a que

<sup>301</sup> Cabe aclarar que en algunas series del corpus de análisis aparecen ciertas propuestas estéticas más originales y distantes a esta tendencia homogénea que describimos, pero no nos detendremos particularmente en su análisis puesto que no están vinculadas directamente a la escenificación de los testimonios. En “El futuro es nuestro” aparecen unos dibujos a modo de viñetas de historieta para recrear algunas escenas ocurridas en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Asimismo, en “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza” se incluyen algunas breves recreaciones sobre los acontecimientos relatados en el pasado dictatorial y algo similar ocurre en “La conspiración permanente”, que como parte de esas recreaciones incluye la representación de lo ocurrido dentro de un centro clandestino de detención. Por último, cabe mencionar aquí la utilización de recursos como el *collage* en la serie de H.I.J.O.S., cuestión que analizaremos más adelante.

el director, Benjamín Ávila, tuvo gran libertad para plasmar su impronta autoral en la serie, tal como hemos señalado en los anteriores capítulos. El productor delegado involucrado en la serie se refirió a esta situación de la siguiente manera:

*E insisto en esto, porque fue una discusión incluso en lo realizativo, acá él propuso una cosa, con un fondo negro, con varias cosas así, que por ahí no gustaban tanto de artística, o sea, no convencía a todos en el canal, pero lo importante era el contenido y la mirada del director. Entonces, si él estaba proponiendo eso, genial (Entrevista a productor delegado N., *Ibid*).*

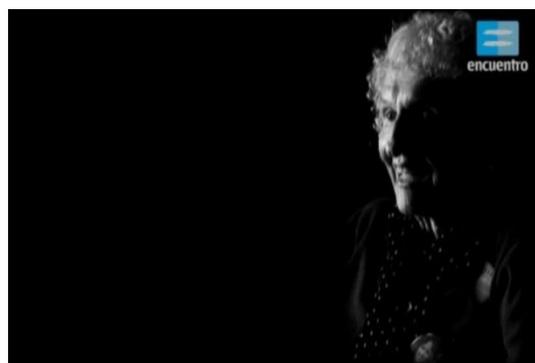
Como se desprende de lo planteado por el productor delegado, Ávila tuvo un mayor margen de acción para establecer su propuesta en comparación con lo que sucedía en otras series. Si bien su planteo estético no resultaba muy convincente para el canal, terminaba primando su criterio ya que a consideración de *Encuentro* lo importante era “el contenido y la mirada del director”. Una vez más, aparecía esta doble pertenencia de Ávila en tanto familiar y autor audiovisual que aportaba fundamentalmente la posibilidad de incluir material inédito y la oportunidad de tener en pantalla a un director prestigioso. Como adelantamos en el capítulo anterior, muchos sobrevivientes accedieron a dar entrevistas únicamente por ser él quien las solicitaba. También, fruto de diversas gestiones hechas por Ávila, pudieron filmar para la serie el ex - Casino de Oficiales “vacío”, es decir, sin ningún tipo de cartelera o marcación<sup>302</sup>. Esta mayor libertad con la que contó el productor se aprecia de modo directo en la puesta en escena, que como observaremos a continuación, resulta muy diferente al resto de las series.

A diferencia de lo que ya describimos para las otras producciones, aquí las entrevistas fueron grabadas en un estudio, con un formato estético homogéneo basado en una paleta de colores que sólo comprendía el blanco y negro, e incluía el uso obligatorio de vestuario en tonos oscuros. Asimismo, se eligió que el encuadre sea vertical y la figura del testificante aparece por lo general ocupando menos de la mitad de la pantalla, de manera que el fondo negro tiene gran preponderancia. Esto se complementa con un juego de sombras sobre la figura del testificante, ya que parte de su rostro está a oscuras y se pierden así en el fondo negro, sin que podamos distinguir dónde termina uno y dónde comienza al otro (ver imágenes 19 y 20).

---

<sup>302</sup> Especialmente para la filmación de la serie se retiraron todas las infografías, carteleras y demás marcaciones del Instituto Espacio para la Memoria (IEM) que había en el ex – Casino de Oficiales con el objetivo de filmar el lugar sin ningún tipo de “agregado”. Si bien, para ese momento todavía no estaba inaugurado el “Museo Sitio de Memoria ESMA” tal cual existe desde 2015, sí habían algunas señalizaciones y el público podía visitarlo (sobre estas carteleras, puede consultarse Feld 2012a; 2017 y Guglielmucci, 2013). Como comentan nuestros entrevistados, el permiso para retirar estas marcaciones fue difícil de conseguir pero finalmente pudieron obtenerlo y de esta manera, se tomaron las últimas imágenes del lugar sin ningún tipo de marcación (entrevista a Graciela Dobar, *Ibid* y entrevista a productor delegado N., *Ibid*).

Esta propuesta caracterizada por una puesta en escena sobria se complementa con la creación de un ambiente lúgubre, logrando así un escenario donde prevalece la oscuridad<sup>303</sup>.



Imágenes 19 y 20. “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, capítulo cuatro y capítulo siete.

Por su parte, la serie “H.I.J.O.S. de una misma historia” presenta también algunas particularidades estéticas que es preciso considerar. Si bien estas no aparecen específicamente en la escenificación de los testimonios, sí se incorporan a lo largo de la serie algunos recursos estéticos originales. En relación a las paletas cromáticas utilizadas se presentan ciertas variaciones dado que en algunos momentos se intervienen a modo de *collage* las imágenes de archivo, alterando los colores originales con un uso destacado del color rojo (ver imágenes 21 y 22). Asimismo, en ciertas ocasiones se le imprimen ritmos veloces a los montajes, lo que la distancia también del conjunto de las series. Estas propuestas realizativas pueden ser leídas en clara relación a la tradición propia de H.I.J.O.S. que “depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, por medio de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica” (Amado, 2009:140) con el acompañamiento de diversos colectivos artísticos (como el GAC y Etcétera) que fueron colaborando en la construcción de estrategias novedosas de denuncia. Como señalamos en el capítulo anterior, el “escrache” con su fuerte impronta performática, se convirtió en un accionar paradigmático de la agrupación y allí se utilizaba principalmente pintura roja (mismo color utilizado en la serie televisiva) para

---

<sup>303</sup> Asimismo, en algunas ocasiones se incluyen algunos dibujos realizados por la artista e hija de desaparecidos María Giuffra. Esos dibujos sobre las filmaciones del interior del ex Casino de Oficiales que en algunas ocasiones ilustraban la disposición que tenía el lugar en aquel momento, las puertas y divisiones que ya no están, los tabiques, colchonetas y personas recostadas allí pueden ser pensados como una apuesta de la serie televisiva por representar y así correr los límites sobre los modos correctos de hacerlo. En este punto no debemos perder de vista que esta puesta la realiza un hijo de desaparecidos como director y una hija de desaparecidos como ilustradora. Como explica Baer (2006), los límites impuestos a la forma adecuada de representar no sólo apuntan a las representaciones en sí mismas, sino también a sus autores. En este caso, entonces, el quien realiza la representación también juega un papel legitimador para, de algún modo, poder transgredir el canon y e ir un poco más allá de los límites establecidos.

marcar la casa de los represores en pleno contexto de impunidad<sup>304</sup>. En línea con esa tradición, la serie televisiva interviene fotografías de archivo con manchas de pintura en ese color al tiempo que cambia los colores originales de las imágenes y los reemplaza por rojo.



Imágenes 21 y 22. “H.I.J.O.S. de una misma historia”, capítulo dos y capítulo tres.

Esa búsqueda estética fue planteada por el propio director de la serie, Pablo Santangelo:

*Trabajamos para que el formato documental tenga el dinamismo y la ruptura que generó H.I.J.O.S. en la historia de la militancia en un contexto de complejidades como fueron los años '90. El desafío era hacer un programa que desborde un poco lo que suelen ser los documentales de archivo, por eso está intervenido con acciones artísticas (Pablo Santangelo, “Un documental sobre HIJOS por Canal Encuentro”, 2014).*

Como hemos señalado, el formato de la serie documental no dejó de ser clásico en su uso de material de archivo, entrevistas y narrador en *off*, compartiendo así muchas características con todo el conjunto de las producciones audiovisuales del corpus de análisis. Incluso, señalamos anteriormente que su propuesta en la escenificación de los testimonios no presentó particularidades. Sin embargo, esa intención de “ruptura” que señalaba su director pudo advertirse en algunas pequeñas variaciones como el *collage*, la voz en *off* hablando en plural y el uso predominante del rojo, que aportaron una cuota de originalidad que se relacionaba con tradiciones estéticas propias de la agrupación.

Más allá de las características puntuales de cada serie y de las particularidades que identificamos en “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” y en “H.I.J.O.S. de una misma historia” es posible pensar algunos rasgos en común compartidos por el conjunto de las producciones audiovisuales vinculadas a las propuestas realizativas. En términos generales, observamos que la estética sobria y despojada de los típicos recursos televisivos (montajes abruptos, ritmo de edición rápido, música disonante, etc.) logra posicionar a los testimonios como protagonistas, en una escena más próxima al documental cinematográfico, donde ningún

---

<sup>304</sup> Para ampliar la información sobre las diversas estrategias implementadas por H.I.J.O.S. puede consultarse Da Silva Catela (2001), Longoni (2009; 2010a) y Cueto Rúa (2010a; 2010b).

recurso de la puesta en escena distrae de lo principal, que es la palabra de los entrevistados. En este sentido, nuestra hipótesis es que el estilo de estas series se aproxima más al universo cinematográfico que a las lógicas televisivas y esto podemos identificarlo principalmente en cuatro aspectos: el género de las series, su formato, los actores involucrados en la realización y el flujo televisivo.

En primer lugar, el género predilecto de las series de *Encuentro* objeto de nuestro estudio, como ya hemos señalado, es el documental<sup>305</sup>, lo que lo emparenta más con la pantalla cinematográfica que con la televisiva. Recordemos que en una suerte de división que ocurrió en el universo cinematográfico, el pasado reciente fue abordado mayormente por el documental (Aguilar, 2010; Aprea, 2012). Si comparamos con otras producciones televisivas referidas al pasado reciente dictatorial durante el período en cuestión, surge una primera gran diferencia relativa justamente al género: los programas pertenecientes a la televisión privada y comercial suelen ser ficciones, lo que implica otros recursos y estrategias estéticas y narrativas. A modo de ejemplo, podemos nombrar a “Montecristo” (2006), “Televisión por la Identidad” (2007), “El pacto” (2011) y “Amores de historia” (2012)<sup>306</sup>.

Como explica Varela, ciclos como “Montecristo” (2006) y “Televisión por la identidad” (2007), “representaron una apuesta por el cambio temático pero no formal ya que los esquemas retóricos eran tradicionales” (2012: 24). Si pensamos en producciones televisivas previas al período aquí estudiado, nos encontramos mayormente con programas periodísticos o especiales de noticieros que se dedicaron a abordar el pasado dictatorial, como bien analiza Feld (2003) en la segunda mitad de los años noventa.

Como vemos, ficciones, más precisamente telenovelas, y formatos periodísticos fueron los más utilizados para abordar la última dictadura militar en la televisión. De esta manera, el género documental y su uso de modo predominante para abordar el pasado reciente dictatorial en la

---

<sup>305</sup> Vale aclarar que, a diferencia del cine más experimental que comienza en los 2000, se observa que en *Encuentro* no hay lugar para la experimentación con el género o para la hibridación genérica (en términos de Aprea, 2015), es decir, no encontramos producciones más “híbridas” (al estilo de “Los rubios”), sino documentales clásicos. Las únicas excepciones serían “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza”, “El futuro es nuestro” y “La conspiración permanente” que como ya señalamos presentaron algunas escenas donde aparecen mini fragmentos de recreaciones. Esto, no obstante, no las ubica por fuera del género documental más bien clásico, dado que esos recursos tienen un lugar pequeño en el armado general de cada serie, al tiempo que colaboran en lo expositivo del relato. Como explica Aprea, “el efecto documentalizante posibilita que en el marco de un documental se utilicen dramatizaciones, fragmentos ficcionales o de noticieros que son resignificados en función de la perspectiva que caracteriza al género documental” (2015:86).

<sup>306</sup> Algo similar plantea Rincón, cuando señala que la televisión “comunica y conecta mejor en la ficción que en lo informativo” (2013:168).

pantalla de *Encuentro* se presentó como una importante novedad en la escena televisiva nacional y logró acercar un estilo más propio de lo cinematográfico a la televisión<sup>307</sup>.

Esta unión entre las lógicas televisivas con las cinematográficas era una cuestión relevante para los actores sociales involucrados en la realización de las series, tanto para miembros del canal como para los directores:

*Una de las cosas que trajo Encuentro es que mucha gente que estaba orientada al cine se volcara a la televisión. El lenguaje cinematográfico supone una "jerarquía" que no tiene el lenguaje televisivo. Entonces Encuentro permitió que se diera por primera vez una confluencia entre televisión y cine. Por primera vez el cine y la televisión se hermanan, porque el cine siempre tuvo una concepción despectiva de la televisión, muchas veces con razón y muchas otras por la propia naturaleza del sector cinematográfico de no generar empatía con nuevos formatos populares (Jésica Tritten, "En la televisión argentina hay un antes y un después del kirchnerismo", Agencia Paco Urondo, 2012).*

Ese fenómeno que la entonces directora del polo audiovisual describe como de vuelco a la televisión fue capitalizado por los cineastas que vieron en el canal la posibilidad de ampliar su público. Como señalamos en el capítulo anterior, la cineasta Virna Molina y codirectora de "El futuro es nuestro", lo planteó de la siguiente manera:

*Nosotros arrancamos con el cine documental en el año 2002 y, como muchos cineastas, nos volcamos a hacer producciones para Encuentro (que quizás las hubiéramos hecho como largometrajes) porque el público era inmenso (Virna Molina en "Nos vemos en Encuentro", capítulo uno).*

En segundo lugar, se presenta una cuestión relativa a la estructura del formato audiovisual. Las series objeto de nuestro análisis se diferencian también incluso de otros programas televisivos no ficcionales dedicados a la historia dentro y fuera de *Encuentro*. Estos programas<sup>308</sup> se presentan con una estructura más bien esquemática, en donde un especialista y/o presentador guía el hilo narrativo para abordar un período determinado, con una voluntad primordial de divulgación histórica/científica. En cambio, en el caso de las series de *Encuentro* que analizamos, observamos una mayor libertad creativa en cuanto al formato y en cuanto a la experimentación propia de sus realizadores, que logra alejarse de ese estilo tan estructurado y

---

<sup>307</sup> Como antecedente de este proceso, aunque no ligado a la representación del pasado reciente dictatorial y tampoco al documental, podemos mencionar lo sucedido en los primeros años 2000. Los cineastas Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano que habían codirigido "Pizza, birra, faso" (la cual fue interpretada como el inicio del "Nuevo cine argentino"), se incorporaron a la pantalla televisiva en un movimiento de renovación (Campero, 2009): Stagnaro realizó "Okupas" (2000) y Caetano, "Tumberos" (2002). Según explica Varela, "con Tumberos parecía consolidarse una asociación entre el cine y la televisión que nunca habían conseguido constituir una feliz pareja en la Argentina" (2012:24). Por su parte, el propio Stagnaro tuvo luego una gran participación en *Encuentro* realizando varias series documentales, "Escuelas argentinas" (2007, 2008, 2014), "Interiores: mi cuerpo y yo" (2007), "Jardines" (2010), "Nacionalidad: ¡villera!" (2010), "Pequeños universos" (2008, 2010, 2012, 2014, 2016), el especial documental "Especial carnaval" (2013) y una serie de docuficción "Pensar Malvinas" (2012).

<sup>308</sup> Por mencionar algunos ejemplos: "Algo habrán hecho (por la historia argentina)" de *Telefé* y "Bio.ar" de *Encuentro*.

abrirse a una indagación creativa más cercana a lo que sucede con los documentales fílmicos. Esto es interesante, porque entonces podemos pensar que incluso dentro de *Encuentro*, las series sobre el pasado dictatorial han generado su propio “sello” que las diferencia del abordaje general que tiene el canal con otros tópicos e incluso con otros temas de historia. El “estilo” general del canal se fue forjando con los años y en gran parte se relacionaba a una estética documental, con planos lentos y de observación. La construcción de una identidad propia había sido exitosa ya que no sólo era reconocible para el espectador, sino que también era extensamente calificada como una pantalla de calidad por muchos expertos, como señalamos en el capítulo anterior. Justamente porque existía ese “estilo” propio de la programación de *Encuentro*, hacia el final de nuestra década de estudio vimos también en el Capítulo II cómo apareció la idea e intención dentro del propio canal de romper con eso ya construido para comenzar a renovarlo.

De esta manera, identificamos una especificidad en las series dedicadas exclusivamente a la última dictadura militar, que tiene lógicamente puntos de contacto con la programación en general de *Encuentro* (por sus modos de producción y por su “estilo” general), pero también otro conjunto de características particulares que lo distinguen del resto de la programación y lo emparentan más a un cine documental que a un formato televisivo.

Relacionado con esto, las series del corpus de análisis también se diferencian de las lógicas televisivas respecto a la modalidad de presentar e incluir testimonios: como bien describe Aprea (2015), en la televisión los testimonios suelen aparecer en directo y por lo general en formatos tipo noticieros y se caracterizan por reducir al mínimo la distancia entre la producción del testimonio y su recepción. En el caso de las series de *Encuentro*, más bien aparece una aproximación al modo en que films documentales incluyen los testimonios, para subrayar el momento en que se recuerda: “el documental de memoria exhibe las distancias que existen entre los recuerdos y el momento de evocación mediando entre los testigos y los espectadores para construir una interpretación singular de los acontecimientos que se evocan” (Aprea, 2015: 120). Es por esto también, que consideramos que *Encuentro* se erigió como un emprendedor de memoria sobre la última dictadura militar, en tanto eligió realizar estas series a partir de estos formatos documentales que ponían en escena el propio trabajo de memoria.

En tercer lugar, proponemos que el estilo cinematográfico presente en *Canal Encuentro* también se debe a los actores sociales involucrados en la realización. De modo similar, pero inverso, al proceso descrito por Aprea (2015) en el cual, el cine de entretenimiento a mediados de los noventa comenzó a cambiar apelando a lo televisivo (los canales de televisión empezaron a ser los encargados de la producción y, a su vez, estos proyectos cinematográficos se basaban

en figuras televisivas)<sup>309</sup>, aquí lo que notamos es que la televisión “recurre” al cine<sup>310</sup>. Es decir, *Encuentro* en muchas oportunidades convoca y trabaja con productoras y directores que provienen del ámbito del cine. Como fuimos observando a lo largo del análisis, el canal se fue nutriendo del universo cinematográfico para la realización de sus series sobre la última dictadura militar. Por un lado, muchas de las casas productoras involucradas, y algunos de sus directores provenían y se dedicaban al cine, lo que incluía a cineastas reconocidos como Lorena Muñoz, Benjamín Ávila, Andrés Habegger, Virna Molina, Ernesto Ardito y David “Coco” Blaustein. Por otro lado, como analizamos en el capítulo anterior, series como “Retrato de un genocidio”, y “Padres de la Plaza” fueron desprendimientos de proyectos fílmicos, lo que nuevamente nos marca una interacción entre los universos televisivos y cinematográficos.

Ese nutrirse del universo cinematográfico y la presencia de cineastas reconocidos en las series de *Encuentro* nos conducen a reflexionar sobre la cuestión autoral, que también era más propia del ámbito cinematográfico que del televisivo. Como explica Aprea, “dentro del campo documental contemporáneo [...] el punto de vista de los realizadores se valida como una interpretación explícitamente subjetiva” (2015:121). Esta legitimidad del punto de vista del autor, a su vez, se fue consolidando junto con un proceso de profesionalización y especialización de los realizadores audiovisuales.

Sin embargo, en este punto debemos decir que la cuestión de la autoría no remite únicamente a los realizadores audiovisuales, sino que, como desarrollamos en el capítulo anterior, en la mayoría de las series de *Encuentro* identificamos varios autores, uno individual, otro colectivo y otro institucional (en términos de Aprea, 2015): los realizadores audiovisuales, los organismos de derechos humanos y los familiares de las víctimas y *Encuentro* en tanto canal televisivo. Estas múltiples capas de enunciadores son también múltiples legitimidades que, como venimos señalando, se van sumando y relacionado.

De esta manera, observamos como característica distintiva de *Encuentro*, no sólo la presencia de realizadores provenientes del universo del cine, sino la existencia de múltiples enunciadores que van capitalizando y sumando legitimidades: más precisamente, a la impronta autoral individual de los cineastas se suma el reconocimiento de la autoría institucional que posee *Canal Encuentro* así como la legitimidad en el espacio público de los organismos de derechos humanos y los familiares en tanto afectados directos. En algunas series se conjugan todas estas

---

<sup>309</sup> Como antecedente de este fenómeno puede mencionarse la exportación de títulos televisivos a la programación cinematográfica que ocurrió a principios de los años sesenta analizada por Varela (2005).

<sup>310</sup> Cabe mencionar aquí un movimiento realizado en la orientación contraria, puesto que *Canal Encuentro* también incursionó en el universo cinematográfico con dos películas históricas realizadas para conmemorar el bicentenario: “Revolución. El cruce de los andes” (2010) y “Belgrano” (2010).

capas mencionadas y en otras sólo algunas, pero en todos los casos observamos una superposición de instancias autorales que logra potenciar y distinguir a las series de *Encuentro*. En cuarto lugar, aparece la cuestión del flujo televisivo, que fundamentalmente se caracteriza por el directo y por contar con publicidad. Según varios especialistas (Eco, 1985, 1996; Verón, 1995; Carlón, 2006) lo que caracteriza fundamentalmente a la televisión, aunque también transmita grabado, es la existencia del directo. Si acordamos, entonces, con los autores que esto es lo que distingue fundamentalmente a la televisión, también podemos pensar que la pantalla de *Encuentro*, al no contar con programación en directo, se acerca más a una lógica cinematográfica que televisiva. A su vez, como explicamos en el Capítulo I, en *Encuentro* no existe publicidad y sus pausas son breves y con información institucional del canal, lo que también podemos pensar lo emparenta a un modo de mirar más propio de los films que de la pantalla televisiva, que suele interrumpir su programación con extensas tandas publicitarias. Asimismo, no debe desatenderse la particularidad del tipo de canal en cuestión: se trata de una televisión pública, de cable y no de aire en términos convencionales. Como explicamos en el Capítulo I, frente a la imposibilidad de convertir a *Encuentro* en un canal de aire, se implementaron diversas estrategias, entre las cuales la visualización por internet y la incorporación a la TDA fueron las más efectivas. Esta dualidad, entonces, entre ser un canal de cable, y no de aire (no lo es en términos convencionales, pero sí al estar de forma gratuita en el espectro digitalizado) también le imprime otros tiempos y ritmos más distantes de la televisión de aire comercial.

De esta manera, fundamentalmente por las cuatro características que analizamos vinculadas al formato y a los actores sociales podemos pensar la pantalla de *Encuentro* como altamente nutrida por el universo cinematográfico, lo que sin duda ha generado que sus producciones cuenten con una impronta propia y original.

### **III. Otras voces en escena: la palabra de los sobrevivientes**<sup>311</sup>

Habiendo hasta aquí analizado el testimonio de los familiares de las víctimas en tanto voz protagónica dentro de las series televisivas del corpus de análisis, examinaremos ahora cuáles

---

<sup>311</sup> Es imprescindible aclarar que el uso de la categoría “sobreviviente” no desconoce la existencia de otras nociones que aluden a esa experiencia, como “ex presos políticos” y “ex detenidos-desaparecidos”, entre otras. Como observaremos más adelante, las propias series y sus entrevistados hacen uso de estas diferentes denominaciones, cuestión que será objeto de nuestra reflexión. Por el momento, aclaramos que hemos elegido referirnos a ellos como sobrevivientes, en tanto consideramos esta categoría nos permite englobar trayectorias diversas (algunos fueron detenidos y luego liberados, otros fueron “blaqueados” y pasaron a cárcel común, etc.) que, sin embargo, tienen en común el haber pasado por centros clandestinos de detención y el haber salido con vida.

son aquellas otras voces que aparecen y que no poseen un lugar central<sup>312</sup>. Para empezar, es importante señalar que no son muchos los programas que recurren a la palabra de especialistas como periodistas, historiadores, sociólogos o antropólogos para ser entrevistados en las series, como sí suele ocurrir en los documentales clásicos<sup>313</sup>. En este punto conviene recordar que el rol del especialista detrás de escena, es decir, los contenidistas, no fueron en su mayoría ocupados por científicos sociales como sucede en muchas de las series de *Encuentro* dedicadas a la historia, sino por los mismos organismos de derechos humanos, como analizamos en el Capítulo II.

Si continuamos pensando en los formatos clásicos de documentales -“expositivos”, en términos de Nichols (2011)- debemos también considerar la existencia o no de una voz omnisciente. Aquí, nos encontramos con que son pocas las series que recurren a la figura del narrador en tanto voz experta, objetiva e impersonal para llevar adelante el relato<sup>314</sup>. Incluso, como adelantamos, en una de las series que sí tiene narrador, “El caso Melincué”, se trata del hermano de una víctima. La palabra subjetiva y personal de un familiar se transforma en este caso en la voz autorizada para guiar el relato. Algo similar ocurre en la serie “H.I.J.O.S. de una misma historia”, donde la figura del narrador habla en primera persona del plural, como formando parte del colectivo al que alude y del que está contando su historia.

Ahora bien, si volvemos sobre lo que planteamos al principio del capítulo, hemos observado que en la representación de experiencias del horror, como el genocidio nazi, ha sido clave la palabra de aquellos que presenciaron esa experiencia. En ese caso, fue a partir del juicio a Eichmann en Israel en 1963 que los testigos sobrevivientes ocuparon un lugar central en el espacio público, lo que Wieviorka (2006) conceptualizó como “la era del testigo”. La autora propuso que en ese nuevo momento que se abrió también fueron importantes producciones audiovisuales como la miniserie televisiva “Holocausto” (1978) y el film “La lista de Schindler” (1993) que crearon una demanda social de testimonios (Wieviorka, 2006).

---

<sup>312</sup> Al hablar de otras voces, también podría pensarse en la palabra de los represores. Si bien no forma parte de los objetivos aquí propuestos adentrarnos en estos discursos que portan cualidades específicas (al respecto, ver Feld y Salvi, 2019), sí podemos señalar que su voz está ausente de todas las series de *Encuentro*. Aunque en algunos de estos ciclos se incluyen archivos donde los represores hablan no se trata de declaraciones dadas en el contexto televisivo en cuestión, sino producidas por fuera (en general, en la prensa durante el período dictatorial, ante un tribunal o para algún film documental).

<sup>313</sup> En cinco de las series directamente no aparece ningún especialista entrevistado (“Retrato de un genocidio”, “Padres de la plaza”, “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, “El futuro es nuestro” e “H.I.J.O.S de una misma historia”) y en otras dos su presencia es marginal o acotada (“El caso Melincué” y “Madres de Plaza de Mayo. La historia”).

<sup>314</sup> Son cinco las series que cuentan con la figura clásica de un narrador a lo largo de todos sus capítulos: “Historia de la represión en Córdoba”, “Madres de Plaza de Mayo. La historia”, “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza”, “El camino de la justicia” y “La conspiración permanente”.

Sin embargo, en el caso argentino, como veremos en este apartado, la palabra y la centralidad de aquellos que sobrevivieron a la última dictadura militar tuvieron otro recorrido. Y cuando analizamos su presencia en las series de *Encuentro*, identificamos que no son incluidos de modo central ni protagónico. Como sabemos, las memorias tienen múltiples temporalidades (Jelin, 2017) y, en el caso de la palabra de los sobrevivientes esto puede vislumbrarse claramente, ya que en un comienzo tuvieron un lugar más bien marginal en el espacio público, distinto del que poseen en la actualidad. Durante los últimos años, y fundamentalmente a partir de mediados de los noventa, la voz de los sobrevivientes fue ganando legitimidad (Jelin, 2010). En la escena pública y mediática cobraron protagonismo específicamente en torno a la conmemoración del 24 de marzo de 2004, como bien explica Jelin (2017)<sup>315</sup>. Su lugar ha sido importante, tanto en la “recuperación” de ex - centros clandestinos de detención y construcción de sitios de memoria, como en la querrelas judiciales de los nuevos juicios que se abrieron luego de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Su testimonio no sólo se plasmó en dichos juicios, sino también en las pantallas cinematográfica (Oberti y Pittaluga, 2006; Amado, 2009; Verzero, 2009) y televisiva (Feld, 2009) fundamentalmente de la mano de la recuperación de la figura de la militancia. Decimos recuperación puesto que, como hemos señalado, en el período previo había predominado un discurso humanitario que se centraba en las características personales, en el dolor padecido y no se mencionaban los compromisos políticos de los años setenta. Sin embargo, a contrapelo de esa tendencia de paulatino protagonismo en el espacio público y de creciente lugar en el discurso kirchnerista sobre la memoria del período dictatorial<sup>316</sup>, en el conjunto de las series televisivas que analizamos los sobrevivientes tienen un lugar menos central, ya que aparecen en cinco series<sup>317</sup> y ni siquiera en todos sus episodios. Como plantean Feld y Messina (2014), “no basta con que un individuo haya vivido un acontecimiento para que se constituya en su testigo; esto es, para que advenga un sujeto de la experiencia. La transformación de un suceso vivido en una experiencia compartida socialmente es, en este sentido, inseparable de la producción de algún tipo de narración” (2014:46). Aquí, si bien

---

<sup>315</sup> Específicamente, el 19 de marzo de ese año el entonces presidente Néstor Kirchner recorrió junto a sobrevivientes el interior de la ESMA. A propósito de ese hecho, véase la nota periodística “Fue la primera vez que entramos y salimos libres de la ESMA” (2019). En esta línea, también fue muy importante la visita de Kirchner junto a un grupo de sobrevivientes en 2007 a el ex – centro clandestino de detención La Perla en Córdoba.

<sup>316</sup> Recordemos que en el emblemático discurso de Néstor Kirchner en la jornada del 24 de marzo de 2004 en la ex – ESMA, los sobrevivientes tuvieron un lugar particular, al reconocerse el presidente como “compañero” de esa generación militante de los setenta (ver Kirchner, 2003a). Asimismo, como hemos señalado, los sobrevivientes recorrieron el interior del ex Casino de Oficiales junto a Kirchner y a la entonces senadora Cristina Fernández de Kirchner. Véase Lvovich y Bisquert (2008), Montero (2012), Guglielmucci (2013) y Jelin (2017).

<sup>317</sup> Es el caso de “Historia de la represión en Córdoba”, “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza”, “El camino de la justicia” y “La conspiración permanente”.

observamos la conversión del sobreviviente en un testigo narrador de los hechos, identificamos que tiene un lugar liminal, reservado sólo a pocas series ya que como hemos visto la legitimidad y el protagonismo lo tiene otro actor: los familiares de las víctimas.

Si pensamos en la figura de los sobrevivientes de la última dictadura militar argentina podemos advertir que presentan una particularidad y es que tienen una identidad múltiple que no sólo se construye desde el lugar de haber sido testigos y víctimas de una experiencia horrorosa, sino también desde la experiencia política militante. Podríamos pensar que existe una tensión entre su condición de víctima y militante y, que entonces algo de su testimonio cruzado por esa experiencia previa a la desaparición podría ser lo que los está deslegitimando. Como veremos más adelante, en muchas ocasiones los familiares de los desaparecidos han sido ellos mismos víctimas, testigos e incluso han sobrevivido a situaciones de horror y cautiverio, y sin embargo, como hemos analizado, su palabra sí ha sido protagónica. Asimismo, como sabemos, muchos de ellos se han caracterizado por militar por la causa de derechos humanos en diferentes organismos e instituciones<sup>318</sup>. ¿Qué es, entonces, lo que los diferencia a unos y otros? ¿Es la militancia lo que deslegitima la voz de los sobrevivientes frente a otros actores que no portan ese particular entrecruzamiento? Específicamente, ¿es la militancia revolucionaria frente a otras militancias políticas?

Como ya se ha analizado extensamente en la bibliografía especializada en el tema, una vez finalizada la dictadura, fundamentalmente en lo que fue la investigación de la CONADEP y en el Juicio a las Juntas<sup>319</sup>, las víctimas fueron presentadas según sus rasgos identitarios básicos, como la edad y profesión, sin referencias a su vida previa (Taylor, 1994; Feld, 2002; Pittaluga, 2007; Lvovich y Bisquert, 2008; Feierstein, 2011; Vezzetti, 2012; Crenzel, 2008a, 2010b; Jelin, 2010, 2012). Es decir, “la conflictividad política previa a la dictadura, la militancia y la lucha armada no estaban en el centro de la atención” (Jelin, 2012:101) y es por esto que se hizo referencia a las personas afectadas por la represión como “víctimas inocentes” (Palermo y

---

<sup>318</sup> Como ha señalado Cueto Rúa (2016) a los afectados directos no solo los ha legitimado el vínculo sanguíneo sino la militancia por los derechos humanos durante la última dictadura militar.

<sup>319</sup> La exclusión de las condiciones políticas e históricas que provocaron la represión es una característica común a las diversas comisiones por la verdad que existieron en América Latina luego de las dictaduras militares de los años setenta (Grandin, 2007). En el Juicio a las Juntas una de las principales características de los testimonios fue la explicación de lo ocurrido en términos de experiencias particulares y focalizando en la reconstrucción de los hechos. Más precisamente, las identidades políticas colectivas incluidas en las historias narradas debieron transformarse en relatos individuales, como por ejemplo: yo vi, yo oí, yo sentí, para poder ser capturables por el lenguaje jurídico (Kaufman, 1991). Esto se traducía también en que la identidad de los testigos sólo se definía en términos legales por su nombre, documento, edad, domicilio, estado civil, profesión, etc. (Galante, 2019). Como explica Feld (2002), todo aquello que no sirviera directamente para probar los crímenes (las emociones, las interpretaciones, las identidades políticas, etc.) era descartado.

Novaro, 2003; Crenzel, 2010b; Feld y Franco, 2015). Como expone Vezzetti, “al excluir la filiación política y, en general, la militancia en organizaciones revolucionarias entre los factores destacables en el universo de las víctimas, esa presentación contribuía a despolitizar el cuadro de los alcanzados por la represión dictatorial” (2012:118). Para Calveiro (2008), en tanto los desaparecidos eran en su gran mayoría militantes, negarles esa condición se instituyó como otra forma más de desaparición, en un sentido político. Esto, a su vez, se complementaba con el énfasis dado a las “víctimas plenas” (Vezzetti, 2012) o “hipervíctimas” (González Bombal, 1995) como los niños, las embarazadas, los ancianos, etc.<sup>320</sup>. Esta caracterización inicial de los desaparecidos se consolidó de ese modo en un intento por construirlos justamente como víctimas en pos de poder someter a la justicia a los responsables. En palabras de Jelin, “la imagen de víctima permitió establecer y reforzar, sin justificaciones ni atenuantes, la culpabilidad de los violadores” (2012:102). Según explica Crenzel, “la representación de los desaparecidos como víctimas inocentes [...] fue el resultado de una compleja construcción política y cultural” (2010b:82). Fundamentalmente, surgió como respuesta “a la estigmatización de las identidades de los reclamados por parte de la dictadura y se conjugó con la impronta del discurso humanitario” (Crenzel, 2010b:82)<sup>321</sup>.

Como adelantamos, este escenario se fue modificando y la explicitación de los compromisos políticos fue ganando lugar en distintos terrenos, fundamentalmente de la mano de la literatura<sup>322</sup> y el cine a partir de mediados de los noventa y también en los estrados judiciales fruto de la reactivación de los juicios por lesa humanidad luego de 2003<sup>323</sup>. En ese nuevo contexto de los años noventa comenzó una recuperación de la figura de los desaparecidos como militantes (Sonderéguer, 2001; Longoni, 2007; Crenzel, 2010a; Vezzetti, 2012; Jelin, 2012; Montero, 2012), que también se trasladó lentamente al cine (Oberti y Pittaluga, 2006; Amado, 2009; Verzero, 2009; Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010; Zylberman, 2011; Aprea, 2015) y

---

<sup>320</sup> La contrapartida de la construcción de la figura de la víctima inocente fue la de la víctima culpable. Drucaroff (2002) en su análisis del prólogo del “Nunca Más” explica que se construyeron tipos de víctimas: los que luchaban y tenían convicciones políticas (las víctimas culpables, responsables, que sí había que combatir pero no con semejante horror) y simples chicos comunes, con sensibilidad social (la víctimas inocentes).

<sup>321</sup> Para reflexionar sobre los motivos por los cuales no suele ser tematizado el aspecto político de los sobrevivientes, es interesante el planteo de Pollak y Heinich cuando, a propósito de los sucesos del nazismo, comentan la imposibilidad de los relatos militantes en los casos de crímenes contra la humanidad, ya que “todo uso militante correría el riesgo de restringir su alcance universal y, en consecuencia, de aparecer como ilegítimo” (2006:84).

<sup>322</sup> Como señala Guglielmucci (2013), en este momento ocurre una proliferación de testimonios sobre la militancia setentista y, entre los libros más destacados, podemos mencionar “La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1973, Tomo I” (Anguita y Caparrós, 1997) y “Pájaros sin luz. Testimonios de mujeres de desaparecidos” (Ciollaro, 1999).

<sup>323</sup> Esto puede verse en diversas causas a nivel nacional donde las sentencias reconocieron las identidades políticas de los desaparecidos (Silveyra, 2016) así como también en el juicio por el Plan Cóndor (Lessa, 2021), donde la explicitación de la militancia de las víctimas ha sido clave para demostrar su persecución.

luego, hacia finales de la década, a la televisión a partir de la tematización de la militancia política (Feld, 2003; 2009). Como explican Oberti y Pittaluga a propósito del film “Cazadores de utopías”, recuperar estas cuestiones implicaba “romper un silencio” (2006:122). Ese film, junto con “Montoneros, una historia”, se erigió como uno de los documentales paradigmáticos de aquel momento, en donde la militancia revolucionaria cobraba protagonismo. Asimismo, a principios de los 2000, como adelantamos, comenzaron a destacarse films realizados por la generación de los hijos de desaparecidos: “Papá Iván”, “(h) Historias cotidianas”, “Los rubios” y “M” plantearon una novedosa manera de acercarse al pasado reciente, reflexionando sobre la ausencia de sus padres, la propia identidad y la transmisión de la memoria (Amado, 2004; Oberti y Pittaluga, 2006; Verzero, 2009; Aguilar, 2010) y donde también se hicieron presentes las identidades políticas de sus padres.

No obstante el mencionado avance en el espacio público de la figura del sobreviviente y la consiguiente explicitación de la militancia, resulta significativo que en la representación de la última dictadura militar que realiza *Encuentro* en su programación aparezca la voz de los sobrevivientes en un lugar más bien acotado, y a su vez, no haciendo referencia a la militancia, sino circunscripta únicamente a la experiencia de su cautiverio. Decimos acotado ya que su testimonio aparece en pocos episodios, lo que a su vez, presenta un enorme contraste si lo comparamos con la presencia constante y protagónica que venimos describiendo de los familiares de las víctimas. Asimismo, el relato que aparece no tematiza la militancia en profundidad, salvo breves menciones a ciertas agrupaciones políticas de pertenencia. Y entonces, nos preguntamos, ¿sobre qué testimonian los sobrevivientes en estas series?

En líneas generales, los testimoniados describen cómo fueron secuestrados, a qué lugares fueron trasladados y cómo era el cautiverio: se mencionan los interrogatorios, el hecho de haber presenciado la muerte de otros detenidos y la tortura. En el caso de “Ex – ESMA. Retratos de de una recuperación” se agrega la relación con los compañeros de cautiverio y con los guardias, la presencia de niños y de una maternidad clandestina, los “trabajos” que obligadamente tuvieron que realizar y las salidas al exterior. Asimismo, se incluyen reflexiones con un mayor grado de implicación subjetiva acerca de los miedos allí dentro, el deseo de morir y la voluntad de sobrevivir al mismo tiempo, el proceso de deshumanización y la cuestión de la delación. En el conjunto de estas series también aparecen reflexiones sobre la vida después de la desaparición, especialmente en “El camino de la justicia”, donde los relatos más bien apuntan a la potencialidad del testimonio para colaborar en la reconstrucción de lo sucedido. Allí, los testimoniados relatan cómo pudieron ir ayudando, con los pocos datos que tenían, a reconocer

a sus compañeros de cautiverio, brindando información que sirviera para el rastreo de su paradero.

De esta manera, los lugares más acotados a los que fueron reservados los relatos de los sobrevivientes en el conjunto de las series junto con las omisiones respecto a su vida anterior a la desaparición nos conducen a pensar que es justamente esta identidad militante la que estaría deslegitimando su voz. Pese al avance y complejización de discusiones vinculadas a estos temas durante los últimos años, la militancia (y la lucha armada) se presentan aún como temas controversiales<sup>324</sup>, más para un canal estatal que apunta principalmente a un público escolar. La construcción de relatos más bien cerrados y capaces de transmitirse con facilidad se enfrenta a grandes dificultades cuando se trata de estos temas menos consensuados.

Y esto fue así incluso en aquella serie del corpus de análisis que, como vimos, por distintos motivos y características, corrió algunos límites y tuvo mayores libertades en su realización: “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”. Es decir, ni siquiera cuando se trató de un hijo de desaparecidos y reconocido autor audiovisual como Ávila que recientemente había filmado “Infancia clandestina” - analizada como rupturista (Zylberman, 2017) y como un punto de inflexión (Aguilar, 2015) en tanto tematizaba la militancia, las organizaciones guerrilleras y la lucha armada - fue posible en la pantalla de *Encuentro* poner en escena cuestiones vinculadas a la militancia revolucionaria de los sobrevivientes.

El resultado, entonces, es cierta relegación de la palabra de los sobrevivientes y, en los pocos casos en los cuales se la incluye, se lo hace desplazando el pasado de militancia revolucionaria. De este modo, ese entrecruzamiento particular que portan los sobrevivientes queda invisibilizado y si bien se los construye como víctimas, no ostentan un lugar privilegiado desde donde poder relatar su experiencia, como sí lo portan los familiares de los desaparecidos.

En esta misma línea, es interesante observar cómo son nombrados y presentados los sobrevivientes en aquellas series que incluyen su testimonio ya que todas lo hacen de un modo diferente e incluso a veces no realizan ninguna mención a la condición de sobreviviente de sus entrevistados. En “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” son mayormente nombrados como “sobrevivientes”, en “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza” como “ex presos políticos” y en “El camino de la justicia” como “ex detenidos - desaparecidos”. En “Historia de la represión en Córdoba”, en el episodio cuatro, aparece la

---

<sup>324</sup> Al respecto, resulta interesante lo planteado por Levín: “el pasado cercano (y con esto me refiero, grosso modo, al proceso político y social transcurrido a partir del Cordobazo hasta la transición democrática) es, indudablemente, problemático, incómodo, despierta temores y pasiones, y sobre el cual es muy difícil generar un discurso aséptico y monocorde” (2013: 158).

palabra de un grupo de personas que son presentadas como “ex – trabajadores de ATE del Hospital Punilla”. Luego de su relato, es la voz en *off* la que nos informa que estuvieron detenidos en un centro clandestino de detención y que permanecieron desaparecidos varios meses, de modo que aquí su condición de sobreviviente no es explicitada por el *graph*, sino que se elige otra manera para presentarla.

En otras ocasiones, no sólo no se los nombra como sobrevivientes, sino que tampoco se repone su historia con ningún otro recurso, como ocurre en “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza”. Allí, además de referirse, como ya contamos, a los sobrevivientes como “ex presos políticos”, nos encontramos con la voz de otras personas que también estuvieron desaparecidas pero que no son nombradas así. En el capítulo primero, Roberto Vélez es presentado como “ex dirigente estudiantil” y es omitida su condición de sobreviviente. En el capítulo cuatro dedicado al periodismo, Vilma Rúpulo es presentada como antigua estudiante de esa carrera y no hay menciones a su detención ilegal, que sí es explicitada en el episodio cinco dedicado a los centros clandestinos de detención, donde es presentada como “ex presa política”. Entonces, ¿qué nos sugieren estos casos?

Pareciera existir una suerte de división marcada entre el episodio que busca describir lo ocurrido dentro de los centros clandestinos de detención y aquellos otros capítulos dedicados a narrar las movilizaciones populares de los setenta y la vida universitaria convulsionada de esos años, como si existiera una disociación entre el *testigo del horror* y el *testigo de la militancia* (en términos de Oberti y Pittaluga, 2016 )<sup>325</sup>. Y si bien existe una conexión profunda entre ambas experiencias, como nos muestra de modo claro el caso de Rúpulo que aparece en dos episodios, aquí la serie realiza una división tajante: cuando aborda cuestiones relacionadas a una práctica militante elige presentar a sus entrevistados ligándolos a la vida estudiantil. De un modo contrapuesto, cuando los relatos son sobre el cautiverio en centros clandestinos de detención, los testimoniantes son presentados como “ex presos políticos” sin remitir ni con el *graph* ni de ningún otro modo, a sus actividades anteriores al secuestro-desaparición. Como observamos, entonces, se elige no evidenciar la identidad más ligada a la militancia, al menos en los casos en los cuales se habla de los sujetos como sobrevivientes, y esto, como hemos ido analizando, podría estar apuntando a no deslegitimar su palabra. La tensión, entonces, entre la condición de

---

<sup>325</sup> Resulta sugerente lo propuesto por Oberti y Pittaluga, quienes plantean que en algunas intervenciones intelectuales “se propone una escisión entre el testigo del horror y el testigo de la militancia, aunque se tratara del mismo sujeto o de testimonios consecutivos” (2016: 12, 13). Los autores, a propósito de un detallado análisis sobre la postura de algunos académicos que han visto con ojos críticos los nuevos juicios de lesa humanidad, señalan que de este modo se les quita agencia a los testimoniantes y se desconoce que la condición de víctima tiene justamente conexiones con la posición de sujeto asumida previamente.

víctima y militante de los sobrevivientes aparece aquí como disociada, como si no formaran parte de la misma persona<sup>326</sup>.

Por último, a propósito de esta cuestión vinculada a las diferentes maneras de nombrar a aquellos que han salido con vida de un centro clandestino de detención, nos resta señalar algunas reflexiones sobre la dinámica de producción del canal y, en última instancia, sobre la propia construcción de memoria realizada. Si bien hemos identificado que *Encuentro* tiene una línea editorial definida, y como explicamos en los capítulos anteriores, esto se plasma en cada serie fundamentalmente a través de la figura del productor delegado, este asunto de las distintas denominaciones evidencia una tensión que complejiza el escenario. Lo que observamos aquí es que *Encuentro* al tiempo que crea y supervisa de un modo riguroso y exhaustivo los contenidos de las series, adopta muchas veces las diferentes posiciones de los productores, directores y realizadores, respetando de esta manera su visión y al mismo tiempo convirtiéndola en propia. Este ejemplo, quizás sutil, acerca de la manera de nombrar a un conjunto de actores sociales echa luz sobre una cuestión: parecería ser que *Encuentro* construye memoria sobre la última dictadura militar, pero no se trata de una construcción monolítica ni verticalista, únicamente “desde arriba”, sino una hibridación, que se fue nutriendo de la voz de diferentes actores sociales. La existencia de una línea editorial más definida aparece a la par, entonces, de la inclusión de diversas posiciones particulares y/o colectivas que nos alertan acerca del modo en que el canal se fue construyendo en un emprendedor de memoria sobre el pasado reciente dictatorial. Así como a veces es el canal el que impone maneras de nombrar, en otras cede a las diversas perspectivas de los actores con los que trabaja en un movimiento de negociación constante a partir del cual se va efectivamente moldeando la construcción de memoria. Lejos entonces de conceptualizar a la memoria emprendida por el canal como homogénea y monolítica, pensamos que el análisis de lo ocurrido a partir de la realización de estas series televisivas en *Encuentro* nos permite comprender un proceso complejo, no exento de conflictos, en el cual participan diversos actores que disputan y moldean sentidos y narrativas sobre el pasado reciente dictatorial.

---

<sup>326</sup> Esta doble condición de víctima y militante, por su parte, podemos pensar que no aparece disociada en el caso de los desaparecidos. Como adelantamos al analizar las series “El caso Melincué” y “El futuro es nuestro”, aquí sí hay una explicitación mayor de la vida militante de las víctimas desaparecidas, lo que nos conduce a pensar que la recuperación simultánea de ambas condiciones resulta más tramitable al hablar de los desaparecidos, distinto a lo que ocurre con los sobrevivientes.

#### **IV. Los familiares como víctimas**

Hasta aquí hemos observado el protagonismo de los familiares de las víctimas en las series de *Encuentro* y también hemos ido analizando las razones por las cuales la voz de los sobrevivientes ha tenido un lugar más bien acotado en esta pantalla televisiva, ahora bien ¿por qué la legitimidad la tiene la voz de los familiares por sobre las demás? Como explica Jelin (2017), existen “encuadres políticos y culturales cambiantes, así como climas de época, que establecen las gradientes de legitimidad de las voces, autorizando algunos temas y denegando otros, avalando a ciertas voces y no a otras” (Jelin, 2017:22). Luego de la dictadura, la noción de verdad fue identificándose con la posición de “afectado/a directo” (y recién muchos años después, como vimos, con la figura de los sobrevivientes), de modo que “la propia noción de ‘verdad’ y la legitimidad de la palabra (o, si queremos ser más extremos, la ‘propiedad’ del tema) llegaron a estar encarnadas en la experiencia personal y en los vínculos genéticos” (Jelin, 2010: 227), formando así lo que la autora denominó “familismo”<sup>327</sup>.

Al analizar el movimiento de derechos humanos, Jelin (2001; 2017) pudo evidenciar que muchos actores basaban la legitimidad de la palabra (casi monopólica, explica la autora) en el sufrimiento personal. Si pensamos con Jelin (2017) que ha sido fundamentalmente el sufrimiento personal lo que ha dado la legitimidad de la palabra a familiares y víctimas en comparación con otras voces y actores, cabe preguntarse cómo se entiende que *entre* ellos sea la palabra de la familia la privilegiada por sobre la de los sobrevivientes, si tenemos en cuenta que son estos últimos quienes vivieron en carne propia el horror. Es decir, el planteo de Jelin (2017) es iluminador para pensar las luchas por la legitimidad de la palabra cuando hablamos de familiares y sobrevivientes como “afectados directos”, por un lado, frente a otros actores, por el otro. Ahora bien, ¿qué sucede cuando intentamos reflexionar sobre las construcciones de legitimidades *entre* familiares y sobrevivientes? El argumento de la legitimidad social anclada en el cuerpo planteado por la autora parecería no bastarnos para pensar diferencias y distinciones al interior mismo del grupo de “afectados directos” ya que si fuera únicamente por una cuestión de sufrimiento físico, serían los sobrevivientes quienes ostentarían una “mayor” autorización para hablar de esa experiencia, y como hemos observado a lo largo del análisis de la programación de *Encuentro*, no es el caso (a pesar de su creciente protagonismo en la escena pública en los últimos años). De modo que cabe preguntarse, ¿qué es lo que da legitimidad en

---

<sup>327</sup> Según Jelin, la participación en la esfera pública del debate no es igualitaria sino estratificada de acuerdo a la exposición pública del lazo familiar, lo que puede “paradójicamente implicar nuevos conflictos y tensiones en el proceso de democratización y en la promoción de la igualdad” (2005:71).

última instancia a los familiares de las víctimas? ¿Qué es lo que la convierte en una palabra privilegiada y legitimada frente a otros actores?

Frente a los especialistas y frente a la figura del narrador objetivo típica de los documentales, los familiares cuentan con la legitimidad de haber vivido una parte de esa historia, de poder contar en primera persona muchos aspectos de lo sucedido. Es decir, se pueden erigir como testigos de los hechos diferenciándose de aquellos que no lo fueron. Frente a los sobrevivientes, por su parte, los familiares cuentan en muchos casos con la legitimidad de continuar portando la experiencia de la desaparición. Si bien los sobrevivientes han sido sujetos de desaparición, podríamos decir que portan esa experiencia en un tiempo “pasado”<sup>328</sup>. En cambio, son los familiares los únicos que portan la desaparición en el presente, porque sus seres queridos aún continúan desaparecidos, aún son víctimas, dado que “el crimen de la desaparición forzada de personas tiene la particularidad de ser un crimen que aún hoy sigue cometiéndose en la medida en que los cuerpos siguen desaparecidos: el evento de la desaparición no sólo tiene lugar en el pasado, sino que se perpetúa aún en el presente” (Colombo, 2017: 95,96).

De esta manera, podríamos pensar, que esto además implica una concepción sobre la misma noción de víctima, que como explica Vecchiolli (2001) es una construcción social con múltiples sentidos y sujeta a disputas. Si la palabra autorizada es la de los familiares de los desaparecidos, es también porque son a los que se considera víctimas. La figura paradójica del “musulmán” o hundido que describe Levi (1989) en su análisis del Holocausto, como aquel verdadero testigo<sup>329</sup> que sin embargo no puede hablar de la experiencia del exterminio del campo de concentración porque justamente no ha podido sobrevivir para contarla, aparece de algún modo delegando su voz a la figura del sobreviviente. En palabras de Levi: “nosotros hablamos por ellos, por delegación” (1989:64). El que sobrevive, según su planteo, si bien no puede dar cuenta cabalmente de la experiencia del exterminio, es el único que al menos puede relatar parte de lo ocurrido allí. Como si los sobrevivientes tomaran la palabra por su propia experiencia y por la de aquellos que no pudieron sobrevivir, quienes en última instancia, son los que le dan la legitimidad para hablar. En el caso argentino, de un modo diferente, es difícil visualizar ese

---

<sup>328</sup> Cuando decimos “tiempo pasado” de ningún modo esto implica desconocer que esa experiencia sigue teniendo efectos y consecuencias en el presente de los sobrevivientes, sino que se busca señalar que, con su aparición se “interrumpió” su condición de detenido - desaparecido (en términos de Lampasona, 2013).

<sup>329</sup> Agamben (2017), a partir del planteo de Levi, analiza la figura del “testigo integral” como el “verdadero testigo”. Para un análisis más profundo sobre las implicancias de este argumento, véase Lampasona (2017), quien propone pensar a los sobrevivientes de la última dictadura militar argentina no sólo hablando por otros, sino también sobre sí mismos. La autora plantea que la existencia de sobrevivientes puede leerse como una modulación específica del dispositivo desaparecedor y no como efecto residual, lo que habilitaría a pensar esta experiencia también como algo “integral”. En esta línea, también puede consultarse el trabajo de Dürr, quien plantea que los “desaparecidos reaparecidos” eran también parte del cálculo institucional de los represores” (2017:17).

trayecto descrito por Levi ya que pareciera que la figura imposible del testigo musulmán (podríamos decir, del desaparecido<sup>330</sup>) no cede o delega su legitimidad primordialmente al sobreviviente, sino también al familiar. De modo que, podemos pensar que la categoría de víctima, también realiza un camino en ese sentido: ostentada por los desaparecidos, se traslada al familiar y no así al sobreviviente. Según Da Silva Catela, “las víctimas que “tienen la palabra” y por ende “legitimidad” para hablar y expresar lo que pasó no son los sobrevivientes de los campos de concentración sino los familiares de desaparecidos” (2001:284). Del mismo modo que lo expresa Da Silva Catela, observamos que la pantalla de *Encuentro* mantiene, reproduce y construye a los familiares como portavoces legítimos del desaparecido y de la experiencia de la desaparición, y no a los sobrevivientes. La palabra privilegiada de los familiares, entonces, asume el protagonismo de la escena televisiva y se erige como la narración autorizada de ese pasado.

Si pensamos en la figura de los familiares podemos observar que además de asociarse a la categoría de víctima, en muchas ocasiones también podrían sumarse las nociones de testigo e incluso sobreviviente<sup>331</sup>. En primer lugar, hijos, madres, padres, hermanos, tíos y primos aparecen como las víctimas<sup>332</sup> de un crimen cometido contra sus familiares, que se encuentran muertos o aún desaparecidos. En las series analizadas esto aparece construido de diferentes modos. En la mayoría de los casos, los familiares aparecen como “víctimas directas” de la dictadura, como observamos en los siguientes ejemplos:

*Algo que siempre me gustó y me interesó mucho fue, fueron las charlas en los colegios. Es una experiencia muy buena porque los chicos en la escuela pueden ver con los maestros y los profesores lo que pasó en la dictadura, les puede contar la familia lo que pueda recordar,*

---

<sup>330</sup> Realizamos este paralelismo entre la figura del musulmán y del desaparecido en el sentido de que ambos no han sobrevivido a la experiencia de cautiverio.

<sup>331</sup> Vale aclarar que también pueden considerarse otras categorías, ya que el familiar puede ser pensado como militante de organismos de derechos humanos, como político e incluso como funcionario (véase Larralde Armas, 2017 y Messina, 2016) para una comprensión de este fenómeno en términos de multifiliación e hibridación, respectivamente).

<sup>332</sup> Como señalamos anteriormente y, aunque no forme parte de los objetivos aquí propuestos analizarlo en profundidad, la dimensión generacional implica ciertos matices a considerar. En este sentido, lo que se advierte al pensar la categoría de víctima es fundamentalmente una diferencia entre la generación de los padres y la generación de los hijos de los desaparecidos. Por un lado, hijos y nietos son más bien asociados con la idea de “hipervíctimas” (González Bombal, 1995) o “víctimas plenas” (Vezzetti, 2012), en tanto aquello que les ocurrió lo padecieron siendo bebés y niños o incluso todavía sin haber nacido. Por su parte, madres y padres, si bien aparecen construidos también como víctimas en las series, podríamos pensar que aparecen asociados también a otros sentimientos: la responsabilidad e incluso la culpa por lo que les sucedió a sus hijos son cuestiones tematizadas por los testimonios. En este sentido, resulta ilustrativa una declaración realizada por Sábato ante la prensa durante la investigación de la CONADEP, en la que alude a los niños desaparecidos: “el problema de los chiquitos, es el más conmovedor porque todas las personas grandes somos culpables de algo” [...] “el chiquito es inocente absoluto y el crimen llega al límite de la condición humana” (*Clarín*, 27 de enero de 1984, “Se presentaron 1.300 testimonios”, citado en Crenzel, 2018).

*pero para ellos sentarse a charlar con una víctima directa, si se quiere, de lo que pasó, es irremplazable, no lo van a encontrar digamos, no es lo mismo que leerlo en un libro, en un papel, que estar cara a cara [...] (Martín Fraga Paolucci, integrante de H.I.J.O.S., “H.I.J.O.S. de una misma historia”, capítulo cuatro).*

En este mismo sentido, también puede nombrarse la serie, “El caso Melincué” que al tiempo que relata la historia concreta de Ives y su pareja Cristina, pone el foco en la familia de él: la migración a la Argentina, su retorno a Francia por la situación política del país durante los años setenta y la lucha por conocer el paradero de su hijo hasta dar finalmente con su historia a raíz de un trabajo práctico realizado por alumnos de un colegio secundario de Melincué, Santa Fe. Además de Ives y Cristina, que se descubre fueron asesinados en las afueras de ese pueblo, la familia aparece como el sujeto protagonista de la trama a lo largo de los capítulos y se erige al mismo tiempo como víctima de la dictadura, que no sólo los fuerza a irse del país, sino que luego desaparece a su hijo.

El único caso diferente es el de la serie coproducida con Abuelas de Plaza de Mayo, “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”, donde se construye a los familiares (particularmente, los nietos), como víctimas de personas concretas: los apropiadores. Es decir, aquí no hay un abordaje general sobre el contexto del país durante los años de la última dictadura ni tampoco se focaliza en lo que fue el plan sistemático de robo de bebés (que sólo se dimensiona, en alguna medida, por la multiplicidad de casos de nietos recuperados abordados a lo largo de los ocho capítulos)<sup>333</sup>. Más bien, hay una mirada micro que aborda cada caso y, por lo general, puntualiza su responsabilidad en cada apropiador. En esta serie, entonces, a partir del testimonio de nietos restituidos que narran su historia y experiencia personal se va construyendo en cada capítulo a la figura del familiar no tanto como víctima de la dictadura en abstracto, sino como víctima de personas concretas que tienen nombre y apellido y, que en muchos casos, han sido o estaban siendo procesados en la justicia por esos delitos. Esta forma diferente de construir la figura de la víctima puede responder también a las propias estrategias que implementó Abuelas de Plaza de Mayo a lo largo de sus años de lucha. El hecho de haber podido iniciar, en tiempos de plena impunidad, acciones judiciales por el robo de bebés, probablemente haya permeado la manera de presentar a los responsables. Recordemos que las leyes de Obediencia Debida y Punto Final obturaron las posibilidades de obtener justicia ya que no podían juzgarse a los mandos medios e inferiores por la comisión de crímenes durante la

---

<sup>333</sup> Asimismo, en el episodio cuatro, se proyectan brevemente imágenes de la lectura de la sentencia del juicio llamado Plan Sistemático de Apropiación de Menores del 2012.

dictadura. No obstante, quedaron exceptuados aquellos crímenes referidos a la apropiación de niños, lo que habilitaría más adelante acciones judiciales. En ese contexto, en 1996 Abuelas de Plaza de Mayo presentó una denuncia por apropiación de niños. Para que la Corte Suprema convalidara la investigación, se tuvo que precisar que a los acusados “no se les imputaba genéricamente el haber urdido un plan de apropiación de niños, sino que se les endilgaban apropiaciones de niños concretas, para lo cual aquel plan habría sido un medio” (Iud, 2013: 8)<sup>334</sup>. Este modo en el que tuvo que encararse el accionar judicial puede haber generado un modo de abordar el tema más centrado en casos particulares, en función de obtener respuestas concretas y no atado a señalar aspectos sobre la dictadura no vinculados estrictamente a ese delito. Si bien el contexto de realización de la serie ya es otro, dado la reapertura de cientos de causas no ligadas estrictamente al robo de bebés, sí podemos pensar en algún tipo de conexión entre aquella manera de abordar el pasado dictatorial circunscripta a casos puntuales y concretos y la manera en que la serie televisiva también apunta a responsables individualizados para cada caso. Asimismo, esto también se vincula, como vimos anteriormente, al modo que tuvo Abuelas de Plaza de Mayo de plasmar historias en el formato audiovisual, que fue fundamentalmente a partir de casos “resueltos”.

En segundo lugar, en muchos casos los familiares vivieron el momento del secuestro de su ser querido, de modo que además de ser víctimas, también se constituyen en testigos de un momento fundamental de la desaparición. En general, las series dan lugar a estos relatos y vemos a los familiares narrando en primera persona esa experiencia que en su mayoría ocurre en el hogar y de modo intempestivo. En esos casos, la casa se configura como espacio de secuestro, formando “parte de la constelación de la desaparición” (Colombo, 2017: 85). Estos relatos como testigos de los hechos construyen una noción de verdad muy contundente que permite describir y precisar muchas cuestiones en oposición a las tantas incertezas y vacíos existentes en lo que le sucede luego al desaparecido en el cautiverio. Estas narraciones en primera persona, que dan cuenta del “yo allí” que planteaba Ricoeur (2013), van dotando al relato y a la misma historia de gran legitimidad. A continuación, exponemos algunos ejemplos que ilustran lo planteado:

*Vinieron ocho tipos, entonces hubo que abrir la puerta: “Es un allanamiento, mañana vayan a la Comisaría 30 que le van a informar”, dice. Me encerraron a mí acá con mi marido, nosotros dos. Se quedó un tipo, me puso una ametralladora a mí, acá [señala su brazo], cerró la puerta y entonces ellos entraron. A los cinco minutos se fueron todos, el tipo que estaba*

---

<sup>334</sup> Para mayores precisiones sobre los detalles judiciales de la causa, véase Iud (2013).

*acá se fue y salió y ya estaban todos...Y faltaba “Pelusa”, se lo llevaron a él... (Margarita Grooper, “Retrato de un genocidio”, capítulo cuatro).*

*Estábamos cenando cuatro familias, estábamos cenando en casa. Tocaron el timbre, abro la puerta y dice “Policía”, entran, “todos ustedes contra la pared”, qué sé yo. Mi hija estaba durmiendo, la sacaron también contra la pared. No se la llevaron a ella, cosa bastante poco frecuente, simplemente me agarraron a mí, me llevaron al auto, nada más, no me taparon la cabeza, me pusieron una pistola acá [señala su cuello] [...] Simplemente a él lo metieron en otro auto que arrancó y se fue y a mí me dieron media vuelta, doblaron y me llevaron de vuelta a mi casa, abrieron la puerta, me empujaron adentro, sacaron al otro tipo que estaba de guardia ahí, le dijeron “vení”, silencio, serían las once de la noche, doce, una, hasta esa hora más o menos (Marcos Weinstein, “Padres de la Plaza”, capítulo uno).*

En tercer y último lugar, existen algunos casos en los cuales el mismo familiar pasó por un centro clandestino de detención, muchas veces secuestrado al mismo tiempo que su hijo o padre. Aquí, a las categorías de víctima y testigo, se sumaría otra más: la de sobreviviente. En las series, esto podemos verlo de modo indirecto en varios capítulos: en el episodio cuatro de “Retrato de un genocidio”, Carmen Lapacó, integrante de Madres de Plaza de Mayo -Línea Fundadora relata cuando fue secuestrada junto a su hija y cómo, una vez dentro del centro clandestino a las que la llevaron, pudo reconocerla en la celda de al lado suyo. Un caso similar ocurre en el capítulo tres de “Historia de la represión en Córdoba”, donde Sonia Torres, integrante de Abuelas de Plaza de Mayo Córdoba narra su paso por un centro clandestino junto con sus hijos.

Además de estos ejemplos de madres que fueron secuestradas con sus hijos, esto podría pensarse también para el caso de aquellos niños que fueron secuestrados con sus madres y/o nacieron en centros clandestinos de detención, como se observa en todos los capítulos de la serie dedicada a nietos restituidos “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” y en el episodio cuatro de “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, donde dos hijos de desaparecidos relatan su paso por aquel centro clandestino<sup>335</sup>. Allí, uno de ellos afirma:

*A medida que vas terminando de procesar toda la historia, te vas dando cuenta de que naciste igual que un animal en un zoológico, en cautiverio, ¿me entendés? O sea que yo ya estaba, eh, secuestrado desde la panza de mi mamá, una locura, una aberración ¿entendés? Un tipo*

---

<sup>335</sup> Como destacan Capdepón y Perez (2021), han habido “víctimas infantiles” que, si bien circularon por los espacios de detención clandestina, no han sido abordadas como “sobrevivientes” sino que sus vivencias son aprehendidas a partir de las categorías de filiación

*que está privado de su libertad desde el útero* (Guillermo Pérez Roisinblit, “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”, capítulo cuatro).

Ahora bien, cuando las series refieren a este tipo de casos, las personas no son presentadas como “sobrevivientes”, sino como “madre”, “abuela”, “hijo” o “nieta restituido”. Esta situación, lejos de representar una mera cuestión semántica, puede responder a un proceso más complejo de construcción de diversas categorías e identidades, que a su vez se vincula con la legitimidad existente para portar aquellas categorías y no otras. Como hemos analizado anteriormente en este capítulo, tempranamente los que pudieron salvarse del cautiverio en centros clandestinos de detención se vieron envueltos en un halo de sospecha y fueron tocados por un sentimiento de culpa (Da Silva Catela, 2001; Longoni, 2007; Feierstein, 2011) siendo su voz silenciada y marginada del espacio público y fue recién luego de muchos años cuando se los comenzó a escuchar. Si bien son casos muy diversos los ejemplos comprendidos aquí, sí podemos decir en líneas generales que el ser presentados como familiares al momento de testimoniar tiene, como vimos, un peso y legitimidad mayor en el espacio público y mediático. Al mismo tiempo, la categoría de “sobreviviente” pareciera estar reservada únicamente para aquellos que pasaron por centros clandestinos de detención por haber sido militantes, y como vimos, es justamente esta condición de militante lo que pareciera haber deslegitimado su voz. En consecuencia, como observamos, estos casos donde el entrecruzamiento de identidades es múltiple y variado nos sirven para poner en foco un trabajo de construcción de categorías de las cuales las series televisivas no son ajenas, sino que también forman parte, al privilegiar ciertas maneras de nombrar y presentar por sobre otras. Así como la categoría de víctima es fruto de una construcción social que no necesariamente se aplica para todas las víctimas “objetivas”, con esto vemos que algo similar ocurre con la figura del sobreviviente, que pareciera utilizarse únicamente para aquellos que estuvieron en cautiverio en un centro clandestino de detención por haber militado políticamente en organizaciones armadas. Más precisamente, entonces, la noción de sobreviviente no referiría a todos quienes pasaron por un centro clandestino de detención y salieron con vida (como sería el caso de aquellos familiares que pasaron por allí) sino a aquellos que lo hicieron por ciertas razones.

Como se desprende de lo expuesto, entonces, existe una superposición de categorías ya que en muchos casos podríamos hablar de estos sujetos como familiares, víctimas, testigos y sobrevivientes a la vez. Lo interesante es observar cómo en todas las series, estos matices y particularidades son homogeneizados en la categoría más cristalizada de “familiar” y esa compleja trama de identidades cede su especificidad. Si bien pueden apreciarse de un modo

indirecto algunas de estas superposiciones, lo que prima es la construcción del familiar como víctima.

Por último, en las series televisivas que ya hemos analizado donde estuvieron involucrados diversos organismos de derechos humanos dijimos que esa participación se hacía evidente en los créditos finales con los logos de dichas agrupaciones. Esto, como señalamos, se insertaba en una tradición más amplia que apelaba a los organismos de derechos humanos como instancia de legitimidad. En cambio, en las series donde hubo participación de familiares de víctimas en el detrás de escena no existe un logo que cumpla esa función y los nombres propios en sí mismos no aportan información para los espectadores en general (aunque sí pueden hacerlo para un público más especializado o de nicho). En el caso de la serie “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” es interesante que se eligió en los créditos acompañar el nombre del director y de otros familiares que participaron en el detrás de escena con la descripción que aclara su filiación con los desaparecidos. Específicamente, el nombre de Ávila, fue acompañado con la aclaración de que es “hijo de desaparecidos”. Esto sucede también en los casos de la artista plástica que realizó unos dibujos para la serie (María Giuffra<sup>336</sup>) y de la cantante a cargo del tema musical de cierre (Gabriela Ernst<sup>337</sup>), quienes además son presentadas como hija y nieta de desaparecidos respectivamente (ver imágenes 23, 24 y 25 a continuación).

---

<sup>336</sup> María Giuffra es una artista que tiene a su padre desaparecido. Ha militado en la agrupación H.I.J.O.S. y ha realizado diversas obras (entre ellas, pinturas, cortos y una novela gráfica) vinculadas a la temática del pasado dictatorial. Puede verse su obra en su sitio web: [www.mariagiuffra.com.ar](http://www.mariagiuffra.com.ar), último acceso: 20/08/2023.

<sup>337</sup> Gabriela Ernst es la autora y cantante del tema de cierre “Lo que fuiste”. Su letra expresa de un modo claro y directo emociones vinculadas a la ausencia y la memoria de un ser querido: “No importa cuándo te busco, no te encuentro. Me abriga el corazón cuando te pienso. La memoria está en la lluvia, gotas de agua caen presentes para ti, que estás ausente pero vivo. Ay, pero vivo. Me quedo con tu mirada sonriente, tu voz, tu puño en alto entre la gente. Ay, que tu sonrisa no la apague ni el sufrimiento ni la sangre y que tu recuerdo no lo empañen ni periodistas ni generales. Ay, que tu silencio no me persiga todo el tiempo. Ay, y que tu canto no se haga viejo. Soy lo que soy y soy lo que fuiste. Yo soy tu huella, la que voz que tu me diste. Soy lo que fui y soy lo que fuiste. Yo soy camino que dejaste y que corriste. Soy lo que soy y soy lo que fuiste. Yo soy tu huella, la que voz que tu me diste”.



Imágenes 23, 24 y 25. “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”.

Lo interesante de este recurso es que no sólo se busca la legitimidad que brinda esa identidad (como también lo hacían los logos de los organismos de derechos humanos en las otras series analizadas), sino que al mismo tiempo se construye una categoría social más amplia que se inserta en una historia determinada. La generalidad que implica “de desaparecidos” nos marca

que se busca construir una etiqueta que va más allá de las historias particulares. Es decir, no se especifica el nombre de la madre desaparecida de Ávila o del padre de Giuffra, tampoco se dicen las fechas en las cuales fueron detenidos, dónde, etc. Los detalles, entonces, ceden su importancia a la categoría social “hijo/nieto de desaparecidos” que les permite situarse en una tradición y que a su vez fácilmente le comunican al espectador que el audiovisual está hecho por los protagonistas de esa historia. Esas aclaraciones, entonces, al tiempo que aportan una impronta testimonial, buscan inscribirse en una generación, en un actor social específico. De esta manera, la “clave familiar” vinculada a la producción de las series televisivas en su detrás de escena busca ser comunicada a los espectadores también en escena.

## CONCLUSIONES

Al analizar la creación y desarrollo de una señal pública educativa televisiva como fue *Canal Encuentro* puede parecer autoevidente que se trata del resultado de la confluencia de las políticas de comunicación y de educación desplegadas a partir del año 2003 en Argentina. No obstante, lo que no resulta obvio y aquello que intentamos analizar específicamente aquí es que también puede ser estudiada a la luz de las políticas de memoria desarrolladas en el período de los gobiernos kirchneristas.

A lo largo de la tesis nos propusimos abordar cómo se inscribió *Canal Encuentro* en los procesos memoriales vinculados a la última dictadura militar en sus primeros diez años de historia (2005-2015). Por lo expuesto a lo largo de esta investigación pensamos que se corrobora la consistencia de nuestra hipótesis que planteó que *Encuentro* se erigió como un emprendedor de memoria de la última dictadura militar. Específicamente, conformó un relato memorial propio que se construyó en vinculación con otros actores. Durante el período aquí estudiado, el Estado realizó múltiples intervenciones para pronunciarse, construir y promover sentidos sobre el pasado reciente dictatorial. Lo que esta investigación nos permitió observar es que el Estado también construyó y exhibió imágenes: *Encuentro* en tanto canal televisivo público dedicó gran espacio de su pantalla a audiovisuales relacionados a los años setenta y, específicamente, produjo muchas horas de ciclos televisivos que tematizaban el pasado reciente dictatorial.

En el primer capítulo de esta tesis nos dedicamos a analizar el surgimiento del canal, su conformación y aquellas características particulares y distintivas que lo convirtieron en una experiencia novedosa. No sólo fue la primera señal educativa del país; también fue una novedad el hecho de que no contara con publicidad comercial en su pantalla, primando así un criterio estético que creaba un ritmo fluido en su programación. En un contexto político en el que los funcionarios del gobierno buscaban confrontar con aquellas concepciones que identificaban al Estado y sus acciones como ineficientes, *Encuentro* se presentaba como el ejemplo exitoso y prestigioso de distintas políticas estatales del período.

De todas formas, como vimos, este proceso no estuvo exento de tensiones, entre las cuales tres resultan especialmente relevantes. En primer lugar, las tensiones surgidas a raíz de los tiempos largos y la burocracia del Ministerio de Educación en la puesta en marcha de cuestiones operativas en los comienzos del canal, como la compra de equipamiento tecnológico. En segundo lugar, las tensiones suscitadas entre lo “nuevo” y lo “viejo” de los contenidos e imágenes que se ideaban para armar el grillado de la pantalla, como vimos reflejado en los

conflictos por la compra de documentales antiguos en blanco y negro. Y, en tercer lugar, las tensiones existentes por el objetivo no cumplido de convertirse en un canal de aire. Mientras las primeras dos cuestiones no fueron un impedimento para el desarrollo de *Encuentro* sino más bien asuntos que se fueron resolviendo a la par que se consolidaba el crecimiento del canal, la última tensión nunca pudo resolverse completamente de modo que *Encuentro*, como vimos, fue desarrollando otras estrategias para ampliar el público y poder llegar con sus producciones a más espectadores.

Particularmente, al analizar la modalidad de producción que tuvieron las series televisivas en general y en especial las del corpus de estudio, fuimos observando cómo *Canal Encuentro* se fue construyendo como un actor estatal que reunía y articulaba otros actores de la sociedad civil: profesionales del campo educativo y académico, especialistas del universo audiovisual, integrantes de organismos de derechos humanos y familiares de víctimas de la última dictadura militar. La producción delegada, aunque presentó similitudes con las denominadas tercerizaciones en tanto los creadores de *Encuentro* decidieron no montar estudios televisivos ni contratar todo su personal de forma permanente, asumió especificidades propias que hicieron que la pantalla del canal fuera singular. En este sentido, fue central el rol de los productores delegados que intervenían, supervisaban y trabajaban de un modo riguroso y detallista con las casas productoras en la realización de las series de principio a fin. Esta modalidad no implicaba un deslinde del desarrollo creativo de la generación de las series, sino que se establecieron complejos vínculos entre el canal, las productoras y las entidades coproductoras. En este proceso, a su vez, fue muy importante la figura de los contenidistas ideada por los directivos de *Canal Encuentro*. Se trató de perfiles profesionales y expertos que trabajaban sobre temáticas muy específicas y que eran los encargados de diagramar los contenidos de cada capítulo en las series televisivas.

Pensamos que la dinámica específica que implicó la producción delegada fue una de las principales características que habilitó la construcción de *Encuentro* como un emprendedor de memoria, en tanto sus directivos y productores supervisaban, intervenían y dirigían todo lo relacionado al contenido, formato y abordaje de los ciclos televisivos. Consideramos que la particularidad que tuvo *Encuentro* y la novedad que esta tesis aspiró a mostrar es que se trató de un emprendedor de memoria diferente al propuesto por Jelin (2012), en tanto se trataba de un actor que en sí mismo contenía a otros actores diversos, cada uno con sus propias lógicas e intereses, lo que implicaba tensiones y conflictos.

Otros elementos importantes que abonaron a la construcción de *Encuentro* como emprendedor de memoria fueron: la identidad educativa del canal y su ubicación en la ex – ESMA. Por un

lado, el “deber de memoria” propio del ámbito escolar y fruto de las políticas educativas del período se trasladó tempranamente a la programación del canal. En esa mixtura que señalamos entre “televisión cultural” y “televisión educativa” que caracterizaba a *Encuentro*, predominaba la segunda puesto que sus directivos partían de la premisa de que todo lo que apareciera en pantalla debía ser utilizable en un escenario escolar. De esta manera, el canal fue conceptualizado como una tecnología de transmisión que permitía plasmar los objetivos, lineamientos y ejes de trabajo del Ministerio de Educación, lo que incluía el abordaje del pasado reciente dictatorial de forma central tal como se había establecido desde la sanción de la Ley de Educación Nacional en 2006.

Por otro lado, el estar situado físicamente dentro del Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex – ESMA) *Canal Encuentro* pertenecía y formaba parte también de la tarea de hechura de ese emprendimiento memorial. Esto imprimió mayor fuerza a ese “deber de memoria” ya planteado desde el Ministerio de Educación y generó un aumento en la cantidad de contenidos de la grilla sobre la temática. A partir de la mudanza se habilitó una mayor interacción y colaboración entre los trabajadores del canal y los integrantes del predio, plasmada en la producción de ciclos televisivos en conjunto.

En el segundo capítulo analizamos fundamentalmente el detrás de escena de las series televisivas del corpus de estudio e identificamos que la mayoría de las producciones se realizó en vinculación con organismos de derechos humanos y/o con familiares de víctimas de la última dictadura militar y por eso propusimos que la “clave familiar” se presentó como central. Como señalamos, la “clave familiar” podía entenderse como aquella trama de actores y, a la vez, de narrativas que privilegiaba la participación de los familiares de las víctimas de la última dictadura militar en la producción de los audiovisuales y en la propia pantalla a partir de la proyección de múltiples testimonios de ellos. Para esto, primero contextualizamos esta dinámica en un fenómeno más amplio que implicaba la existencia de estrechos vínculos entre el Estado y los organismos de derechos humanos en el período de los gobiernos kirchneristas. Lejos de interpretar este proceso en términos instrumentales, dijimos que más bien se habían establecido entre el Estado y los organismos de derechos humanos lazos de cooperación sostenidos en el tiempo que permitieron la implementación de políticas de memoria y la concreción de un juego de doble legitimación entre ambos actores.

De todas formas, planteamos que si bien la vinculación entre *Canal Encuentro*, los organismos de derechos humanos y los familiares de las víctimas se insertaba en ese movimiento general, tenía particularidades propias que no se explicaban únicamente por el contexto más amplio que recién describimos. En este sentido, la coproducción con otras entidades que los creadores de

*Encuentro* idearon como modalidad para compartir gastos, ampliar el público y dar mayor visibilidad a la señal junto con la mudanza a la ex – ESMA fueron aspectos fundamentales en la construcción y afianzamiento de esos lazos.

Este segundo capítulo nos permitió advertir de modo detallado cómo se fue gestando y desplegando la propia tarea de realizar emprendimientos memoriales en el canal. Nuestro análisis estableció cómo los organismos de derechos humanos actuando en tanto coproductores, contenidistas y consultores, y los familiares ocupando distintos roles del detrás de escena, tuvieron diferentes niveles de involucramiento y de decisión en la tarea de producción. A través de esas diversas modalidades *Canal Encuentro* ocupó, como hemos dicho, el rol de emprendedor de memoria, en diálogo con otros actores en un proceso que implicaba acuerdos, pujas y tensiones. Mientras los organismos por lo general pretendían autonomía para elegir las formas de diagramar los contenidos y, a veces las estéticas, los directivos de *Encuentro* buscaban correrse de la mirada institucional que los organismos pretendían a veces plasmar en los audiovisuales. Desde el canal querían contar la historia de esas agrupaciones en tanto oportunidad para hablar del pasado reciente dictatorial, haciendo foco en el potencial educativo del audiovisual.

Como en todo trabajo de memoria, *Encuentro* realizó una selección de actores sociales para abordar la última dictadura militar lo que implicó la primacía de los organismos de derechos humanos y de los familiares de las víctimas tanto *detrás* como *en* escena de las series televisivas. Sin embargo, a pesar de lo dicho, *Canal Encuentro* no replicó mecánicamente la visión de los organismos de derechos humanos delegando en ellos la voz, ni tampoco los cooptó, sino que elaboró un discurso propio. Específicamente, los directivos y productores del canal en tanto actor estatal intervinieron de un modo decisivo ya que dirigían la totalidad del proceso de producción, supervisaban guiones en un camino de negociación constante de contenidos, estéticas, lenguajes y formatos y donde la última palabra en la mayoría de las oportunidades la tuvo *Encuentro*. Y si bien en algunas ocasiones puntuales primó el criterio de otros actores, como señalaremos a continuación, se trató justamente de situaciones especiales y excepcionales en donde esos actores tenían una legitimidad significativa y un peso específico propio para posicionar su visión o bien se trataba de alguna temática especialmente sensible: como por ejemplo, el caso de Hebe de Bonafini que siendo una figura política trascendente tuvo un rol muy activo en el detrás de escena; el de Benjamín Ávila que como vimos condensaba varias particularidades ya que en su persona se sumaban su condición de familiar y de autor audiovisual consagrado y tuvo mayor margen para tomar decisiones; o la polémica alrededor de mostrar o no las fotografías de los cuerpos de Cristina Cialceta e Ives Domergue, donde

terminó prevaleciendo el criterio de su hermano Eric que pidió no proyectar esas imágenes frente a la pretensión original de los directivos del canal de incluirlas.

En el tercer capítulo pudimos analizar que ese protagonismo de los organismos de derechos humanos y de los familiares de las víctimas en la producción de las series televisivas del corpus aquí estudiado también se conjugaba con su importante presencia *en escena* a partir de la inclusión de múltiples testimonios de esos actores que pudieron verse en todas las series. Por un lado, contextualizamos históricamente la primacía de la voz de los familiares y “afectados directos” en el espacio público y mediático y observamos que se trató de un fenómeno que comenzó tempranamente y se sostuvo a lo largo del tiempo.

Por otro lado, señalamos que el lugar central del testimonio en la diagramación de los audiovisuales de *Encuentro* se explicaba no sólo porque se trataba del género documental, sino que también se relacionaba con la historia específica que se estaba contando: la última dictadura militar se caracterizó por cometer la mayoría de los crímenes de forma clandestina y la ausencia de imágenes que documentaran el horror del funcionamiento de los centros clandestinos de detención y de las desapariciones fue una de sus principales características. Sumado a esto, la utilización mayoritaria de testimonios en las series televisivas podía leerse a luz de las discusiones vinculadas a las formas adecuadas de representar este tipo de acontecimientos límite. Recordemos que en los debates sobre la representación de estas experiencias se solía privilegiar la sobriedad de la palabra en desmedro de las recreaciones de esos hechos.

Como punto de partida, nos propusimos no tomar a las imágenes audiovisuales como medios transparentes. Siguiendo esta premisa, a lo largo del capítulo analizamos cómo las producciones de *Encuentro* se inscribieron en la narrativa humanitaria que prevaleció históricamente al momento de representar lo ocurrido durante la última dictadura militar. A contrapelo del discurso oficial de los gobiernos kirchneristas desde donde emanaba un relato memorial ligado a lo militante, en la pantalla del canal no aparecieron de modo protagónico las claves políticas en la explicación de lo sucedido en la dictadura. Específicamente, las pocas series que abordaron de un modo más explícito la militancia política de los setenta lo hicieron en relación a la vida de los desaparecidos, distinto a lo que ocurrió cuando aparecía la voz de los sobrevivientes. De esta manera, notamos que las series de *Encuentro* evitaron mayormente abordar como tema las biografías de las personas en el período anterior a la desaparición. En los casos en los que se lo hacía, se priorizaban las descripciones identitarias en términos de vínculos familiares, edad y ocupación. Asimismo, identificamos en las series televisivas estudiadas una heroización de la figura de los desaparecidos ligada a la idea de sacrificio y a las cualidades morales que resaltaban los buenos valores de esas personas.

Paralelamente, el lugar que tuvo la voz de los sobrevivientes fue acotado y al momento de incluirlos en pantalla se lo hizo privilegiando su relato del cautiverio y de los padecimientos sufridos y no su identidad política ligada a la militancia revolucionaria de los setenta. Aunque hubo breves alusiones a la vida posterior a su cautiverio, no hubo menciones a sus agrupaciones políticas de pertenencia actuales ni pasadas. Si bien señalamos que a mediados de los noventa comenzó otro ciclo memorial que fue recuperando la identidad política de los desaparecidos y sobrevivientes de la última dictadura militar tanto en el cine y la televisión como en la literatura, la representación televisiva llevada a cabo por *Encuentro* no fue en esa dirección. Ni siquiera en el caso de la serie realizada por Benjamín Ávila, que como señalamos era hijo de desaparecidos y contó con mayores libertades en las decisiones de contenidos y estéticas, se pudo abordar la militancia de lleno en la pantalla de *Encuentro*, como sí él lo había hecho en “Infancia Clandestina”. Como analizamos en el tercer capítulo, propusimos que la no inclusión de las identidades políticas militantes de aquellos que fueron víctimas de la última dictadura militar junto con la falta de abordaje del tema de las organizaciones guerrillas en las producciones audiovisuales respondía principalmente a la identidad educativa del canal que en muchas ocasiones pensaba a la pantalla como una instancia más de transmisión escolar. Puntualmente, los directivos consideraban que lo primordial era consolidar un piso común de memoria, verdad y justicia y que la tematización de la lucha armada correspondía a otro público y a otro ámbito.

Asimismo, en este capítulo nos propusimos analizar los modos de escenificación de los testimonios y de la puesta televisiva en general del canal y observamos que, más allá de algunas pequeñas diferencias, prevaleció una estética similar en los diferentes audiovisuales del corpus aquí estudiado. Señalamos que, si bien esto se insertaba en un estilo característico de *Encuentro*, que se había ido consolidando en el transcurso de sus primeros años y se relacionaba con la implementación de planos lentos y de observación, las series dedicadas al pasado reciente dictatorial habían logrado construir un sello propio. Se trataba de documentales que ponían en escena el trabajo de memoria al incluir testimonios filmados por el canal especialmente para sus series y con la impronta creativa de muchos cineastas convocados para esa tarea. En estrecha relación con lo anterior propusimos que *Encuentro* en las series del corpus de análisis adoptó un estilo más próximo a lo cinematográfico que a lo televisivo y que esto se fundamentaba principalmente en cuatro razones. La primera refería al género documental de las series en tanto anteriormente en la televisión habían primado las ficciones y los ciclos periodísticos para abordar el pasado reciente dictatorial. La segunda razón se vinculaba a su formato, que se alejaba incluso de otros programas de *Encuentro* sobre historia que contaban con esquemas más

clásicos donde había un conductor/presentador que guiaba el relato. La tercera razón apuntaba a los actores involucrados en la realización, que en gran parte provenían del cine. La cuarta refería al flujo televisivo, que en *Encuentro* no contaba con programación en directo ni con publicidad comercial.

A lo largo de los diferentes capítulos, entonces, hemos analizado cómo *Canal Encuentro* fue formando un relato memorial sobre el pasado reciente dictatorial. La construcción de memoria realizada por el canal se inscribió en una narrativa humanitaria aunque propuso modulaciones propias y fue fundamentalmente la identidad educativa de *Encuentro* la que estableció los márgenes de esa construcción memorial que se elaboró a partir del diálogo y fruto de pujas con los otros actores que hemos analizado. Fue inédito que el propio Estado a través de un canal televisivo asumiera el lugar de enunciador, creador y exhibidor de múltiples producciones audiovisuales sobre esa temática. En ellas, *Encuentro* se caracterizó por plasmar una mirada curada, cuidadosa en sus formas y rigurosa en sus contenidos y en ese complejo proceso se convirtió en un emprendedor de memoria sobre la última dictadura militar.

Para finalizar, nos gustaría señalar algunas de las contribuciones que realiza la presente investigación al campo de los estudios sobre memoria. Por un lado, creemos que nuestra investigación ha realizado un aporte a un área de estudios escasamente explorada como es el análisis de las producciones audiovisuales realizadas por el Estado en el período de estudio. Por otro lado, esta investigación ha contribuido a seguir ampliando el campo de estudios sobre memoria social, específicamente aquel vinculado al estudio de las políticas de memoria sobre la última dictadura militar llevadas a cabo por los gobiernos kirchneristas. Si bien se trata de un subcampo que se fue consolidando sostenidamente durante los últimos años, a partir de múltiples trabajos académicos transdisciplinarios, la especificidad de esta tesis consistió en relacionar políticas de memoria y producciones audiovisuales, proponiendo así una mirada sobre otros soportes poco investigados.

Asimismo, pensamos que pueden plantearse algunos interrogantes abiertos que surgen del propio trabajo de investigación y que podrán ser retomados en futuras pesquisas. En primer lugar, como hemos señalado al analizar el corpus de series televisivas aquí estudiadas, podrá profundizarse el estudio sobre las características y sentidos que aparecieron en la pantalla vinculados a la representación de los ex – centros clandestinos de detención convertidos en sitios de memoria y de la nueva oleada de juicios de lesa humanidad, que según hemos encontrado fueron dos temáticas centrales de las producciones audiovisuales del canal referidas al pasado reciente dictatorial. En segundo lugar, el Estado durante el período de estudio fue un gran productor de materiales audiovisuales sobre la temática más allá de *Encuentro* ya que

realizó múltiples producciones a través de *Pakapaka*, *INCAA TV*, *BACUA*, *TDA*, etc. Es por ello que será interesante profundizar el análisis sobre las consecuencias e implicancias del rol del Estado en estas otras producciones audiovisuales. Por último, queda también abierta la posibilidad de pensar en nuevas etapas de *Canal Encuentro* a partir de los cambios de gobierno nacional ocurridos en 2015 y 2019 y, con más dudas que certezas, sobre el nuevo ciclo que inicia el 10 diciembre de 2023.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aboy Carlés, G. (2005). "Populismo y democracia en la Argentina contemporánea. Entre el hegemonismo y la refundación" en *Estudios Sociales*. Revista Universitaria Semestral. Año XV. Universidad Nacional del Litoral.
- Abramowski, A. e Igarzábal, B. (2012). "Uso y apropiación de las producciones de canal Encuentro en las escuelas bonaerenses" en Abramowski, A., Igarzábal, B., Carbonatto, R. P., Mobilia, M. y Tenti Fanfani, E. (Coords.) *Cuadernos de Investigación #1. Los docentes bonaerenses. Las políticas educativas vistas desde el aula*. La Plata: Editorial Universitaria UNIPE.
- Acuña, C. y Smulovitz, C. (1995). "Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional" en Acuña, C., González Bombal, I., Jelin, E., Landi, O., Quevedo, L. A., Smulovitz, C. y Vacchieri, A. *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Adamoli, M. C. (2020). *Pedagogía de la memoria: la transmisión del pasado reciente a las nuevas generaciones a través del análisis de materiales educativos elaborados por el Programa Educación y Memoria, del Ministerio de Educación de la Nación (2005-2015)*. Tesis de maestría. FLACSO.
- Adamoli, M. C. y Kahan, E. N. (2017). "El abordaje del Holocausto desde la trama educativa: consideraciones sobre la construcción de una política de educación y memoria" en *Aletheia*, Vol.7, N° 14.
- Adamoli, M. C., Blejmar, J., Longoni, A., Luzuriaga, P., Meirás, J. L. y Trímboli, J. (2006). *Treinta ejercicios de memoria a treinta años del golpe*. Buenos Aires: Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación Argentina.
- Adamoli, M. C., Farías, M. y Flachsland, C. (2015). "Educación y memoria. La historia de una política pública" en *Historia de la educación- Anuario*, Vol.16, N°2.
- Adorno, T. (1962) [1949]. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Agamben, G. (2017)[1998]. *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguilar, G. (2010)[2006]. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, G.(2015). "Infancia clandestina ou a vontade da fé" en *Alea*, Vol. 17/2.
- Alabarces, P. (2011). *Peronistas, populistas y plebeyos*. Buenos Aires: Prometeo.

- Alabarces, P. (2013). "Medios, democracias, peronismos: entre 678 y Fútbol para Todos" en *Observatorio Latinoamericano Universidad de Buenos Aires*. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe. N°12.
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Barcelona: Edhasa.
- Alonso, L. (2013a). "Las luchas pro derechos humanos en argentina: de la resistencia antidictatorial a la dispersión del movimiento social" en *Observatorio Latinoamericano*, N° 12, Dossier Argentina: 30 años de democracia, FSOC/UBA, Buenos Aires.
- Alonso, L. (2013b). "Monumentalidad, acción contenciosa y normalización en el movimiento argentino por los derechos humanos. Tendencias generales y casos locales" en Bresciano J. A. (Comp.) *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas*. Montevideo: Cruz del Sur.
- Álvarez Gandolfi, F. (2013). "¿La asombrosa excursión de Zamba en las escuelas?" en *Cuadernos de H Ideas*, Vol. 7, N° 7.
- Amado, A. (2004). "Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción" en Amado, A. y Domínguez, N. (Comps.) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Andriotti Romanin, E. (2012). "“Kirchneristas hasta la maceta”. apuntes sobre los cambios en el marco interpretativo y en la acción política de la Asociación Madres de Plaza de Mayo durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007)" en *VII Jornadas de Sociología* de la Universidad Nacional de La Plata.
- Andriotti Romanin, E. (2013). *Memorias en conflicto. El movimiento de Derechos Humanos y la construcción del Juicio por la Verdad de Mar del Plata*. Mar del Plata: EUEDEM.
- Andriotti Romanin, E. (2014). "¿Cooptación, oportunidades políticas y sentimientos? Las Madres de Plaza de Mayo y el gobierno de Néstor Kirchner" en *Polis*. N°39.
- Andriotti Romanin, E. (2015). "Actores, Estado y políticas públicas reparatorias en relación al terrorismo de Estado en Argentina (2003-2007)" en *Sudamérica*, N°4.
- Anguita, E. y Caparrós, M. (1997). *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1973. Tomo I*. Buenos Aires: Norma.
- Aon, L. (2009). "El cine de los hijos de desaparecidos: un estado de la cuestión" en *XIII Jornadas de Investigadores en Comunicación Itinerarios de la comunicación ¿Una construcción posible?*, San Luis.

- Aon, L. (2011). "Una cuestión de representación: las películas de los directores- hijos" en *Revista Estudios*, N°25.
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Aprea, G. (2012a). "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión" en Aprea, G. (Comp.) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, G. (2012b). "Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente" en Aprea, G. (Comp.) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Arfuch, L. (2008). "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real" en Arfuch, L. y Catanzaro, G. (Comps.) *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo.
- Arreche, A. M. (2015). "Violencia y memoria. Sentido(s) del espacio en cortometrajes de hijos de desaparecidos" en *Revista Toma uno*, N°4, Universidad Nacional de Córdoba.
- Arroyo, L., Becerra, M., García Castillejo, Á. y Santamaría, O. (2013). *Cajas mágicas. El renacimiento de la televisión pública en América Latina*. Madrid: Tecnos.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Balaguer, L. (2019). "Entre témoignage, archives et invention" en *Cahiers d'études romanes*, N°38.
- Balardini, L. y Alonso, M. y Rocha, A. (2015). *El control de ascensos en la institucionalidad democrática. Debates y problemáticas a partir del caso "Milani" en derechos humanos en Argentina*. Buenos Aires: CELS, Siglo XXI.
- Balé, C. (2018a). *Memoria e identidad durante el kirchnerismo: la reparación de legajos laborales de empleados estatales desaparecidos*. Los polvorines: Ediciones UNGS.
- Balé, C. (2018b). "Usos del archivo y políticas de la memoria: un análisis del proceso de "apertura" de los archivos militares en Argentina (2003- 2015)" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Balé, C. (2020). "La producción estatal de memoria en la Argentina reciente: un abordaje desde el proceso de señalización de ex - Centros Clandestinos de Detención y lugares de reclusión ilegal del terrorismo de Estado (2003-2015)" en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 7.

- Balé, C. (2021). “¿Quién tiene derecho a recordar? Las disputas por la memoria durante los gobiernos kirchneristas (Argentina, 2003-2015)” en *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, N°22.
- Baranchuk, M. y Rodríguez Usé, J. (Coords.) (2011). *Ley 26.522. Hacia un nuevo paradigma en comunicación audiovisual*. Universidad de Lomas de Zamora: Lomas de Zamora.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: AKAL.
- Barros, M. (2009). “Democracia y derechos humanos: dos formas de articulación política Argentina” en *E-l@atina. Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, N° 29.
- Barros, M. (2017). “Cambiamos pasado por futuro: los derechos humanos bajo el gobierno de Mauricio Macri” en Piñero, M. T. y Bonetto, M. S. (Comps.) *Tensiones en la democracia argentina: rupturas y continuidades en torno al neoliberalismo*. Córdoba: UNC.
- Barthes, R. (2008) [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Buenos Aires: Eduvim.
- Battistini, O.(2007). “Luchas sociales en crisis y estabilidad” en Villanueva, E. y Massetti, A. (Comp.) *Movimientos sociales en la Argentina de hoy*. Buenos Aires: Prometeo
- Bauer, T. (2013). “Televisión pública para América Latina” en Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (Ed.) *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Bazin, A. (2004) [1967]. *What is Cinema?* Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press.
- Becerra, M. (2000). “De la divergencia a la convergencia digital” en *Zer. Revista de estudios de comunicación*, N° 8, Ed. Universidad del País Vasco.
- Becerra, M. (2010). “Las noticias van al mercado: etapas de intermediación de lo público en la historia de los medios de la Argentina” en Lugones, G. y Flores, J. (Comps.) *Intérpretes e interpretaciones de la Argentina en el bicentenario*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Becerra, M. (2013). “La televisión pública en América Latina: condicionantes y desafíos” en Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (Ed.) *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Becerra, M. (2014). “Introducción” en Becerra, M. y Beltran, R. (Comps.) *Medios y TIC en la Argentina. Estudio sobre adopción de tecnologías de la información en medios de comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Becerra, M. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

- Becerra, M. y Mastrini, G. (Comp.) (2022). *Restauración y cambio. Las políticas de comunicación de Macri (2015-2019)*. Buenos Aires: Sipreba e ICEP.
- Becker, H. (1971). *Los extraños. Sociología de la desviación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Belinche Montequín, M. (2019). “Una que sepamos todos. Imágenes sonoras en La asombrosa excursión de zamba” en *Arte e Investigación*, N° 15.
- Berger, V. (2008). “La búsqueda del pasado desde la ausencia: argentina y la Reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos” en *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, N° 3, Alicante.
- Bernardes, H., Lerer, D. y Wolf, S. (Eds.) (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka-FIPRESCI.
- Bertoia, L. (2016). “La agenda de Memoria, Verdad y Justicia en tiempos de cambios. Tensiones, rupturas y continuidades en el discurso del gobierno macrista en torno al terrorismo de Estado” en *Aletheia*, Vol. 7, N° 13.
- Besse, J. (2007). “Posfacio. Políticas de memoria: usos y desusos” en Besse, J. y Kawabata, A. (Comps.) *Grafiás del '55. Otros repartos entre recuerdos y olvido*. Lanús: Ediciones de la UNLa.
- Bisserier, G. (2019). “Canal Encuentro y la comunicación pública de la ciencia: entre viejos paradigmas y nuevas figuras” en *1o Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro*. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.
- Blaustein, D. (2008). “La mirada del cine: de la dictadura hasta hoy” en Lo Giúdice, A. (Comp.) *Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo. Psicoanálisis: identidad y transmisión*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
- Blejmar, J. (2013). “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. I. (Eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Editorial Librería.
- Bohoslavsky, E. y Broquetas, M. (2019). “Las derechas en América Latina tras la salida de las últimas dictaduras” en *Historia y problemas del siglo XX*, Año 10, Vol. 11.
- Bohoslavsky, E. y Soprano, G. (2010). “Una evaluación y propuestas para el estudio del Estado en Argentina” en Bohoslavsky, E. y Soprano, G. (Eds.) *Un Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estables en Argentina (desde 1880 hasta la actualidad)*. Buenos Aires: Prometeo.

- Bonaldi, P. (2006). “Hijos de desaparecidos, entre la construcción de la política y la construcción de la memoria” en Jelin, E. y Sempol, D. (Eds.) *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Madrid: Siglo XXI.
- Born, D., Morgavi, M. y Von Tschirnhaus, H. (2010). “De cómo los desaparecidos se hacen presente en el colegio. Los textos escolares de historia de nivel medio en la ciudad de Buenos Aires (1980-2001)” en Crenzel, E. (Ed.) *Desapariciones y violencia política en Argentina. Representaciones, imágenes e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos.
- Borón, A. (2007). “Identidad, subjetividad y representación” en Villanueva, E. y Massetti, A. (Comp). *Movimientos sociales en la Argentina de hoy*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bourdieu, M. V. (2008). *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Los polvorines: UNGS; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Bousquet, J.P. (1982). *Las locas de la Plaza de Mayo*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- Braslavsky, G. (2009). *Enemigos íntimos. Los militares y Kirchner*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bruzzone, F. (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Bulletti, S. (2017). “Los materiales audiovisuales de canal Encuentro en las clases de Historia: una aproximación desde la práctica docente” en *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata*.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014). “Cómo sucedieron esas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Caetano, A. y Bellini, J. M. (2014). “Combatientes: Malvinas. La memoria audiovisual en construcción” en Nicolosi, A. P. (Comp.) *La televisión en la década kirchnerista, Democracia audiovisual y batalla cultural*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Califano, B. (2007). *Medios y Políticas de Comunicación en Argentina bajo el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007)*. Tesis de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Califano, B. (2015). “Perspectivas conceptuales para el análisis del Estado y las políticas de comunicación” en *Austral Comunicación*, Vol. 4, Nº 2.
- Calveiro, P. (2008) [1998]. *¿Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Campero, R. A. (2009). *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

- Campione, D. y Rajland B. (2006). “Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante. Novedades y continuidades en su participación y organización en los conflictos” en Caetano, G. (Comp.) *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Campo, J. (2012). “Cine documental argentino de los 80: en defensa de los derechos humanos” en *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, Vol. 23, N° 2.
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Canelo, P. (2019). *¿Cambiamos? La batalla cultural por el sentido común de los argentinos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carlón, M. (2004). *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Carnovale, V. (2006). “Memorias, espacio público y Estado: la construcción del Museo de la Memoria” en *Estudios AHILA de Historia Latinoamericana*, N°2. Verveurt.
- Carnovale, V. (2007). “Aportes y problemas de los testimonios en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina” en Franco, M. y Levín, F. (Comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Carnovale, V. (2015-2016). “Instantáneas: Los juicios al Mal. Verdad, Justicia y Derechos Humanos en Argentina” en *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación del CEDINCI*, N° 16.
- Carri, A. (2007). *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones BAFICI.
- Carvallo Arroyo, D. (2010). “Bases para una plataforma de televisión interactiva” en *RevActaNova*, Vol. 4, N° 4, Cochabamba.
- Casale, M. (2011). “El cine en la postdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático” en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Castellani, A. y Schorr, M. (2003). “¿Crisis...qué crisis? Notas sobre la debacle del régimen convertible en la Argentina” en *III Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata.
- Castells, M. (1999). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura, vol. I*. México: Siglo XXI.
- Castro, M. J. y Pardo, M. V. (2015). “¿Por qué, cuándo y para qué? Nuevos paradigmas en televisión educativa: La asombrosa excursión de Zamba (Televisión Pública)” en *5 ° Jornadas*

- de Becarios y Tesistas*. Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, Argentina.
- Catoggio, M. S. (2019). “Futuros a prueba: derechos humanos, genética y creencias sociales” en Kozel, A., Bergel, M. y Llobet, V. (Eds.) *El futuro: miradas desde las Humanidades*. San Martín: UNSAM EDITA.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.
- Cinícola, P. E. (2013). “La entrevista en la televisión pública. Los casos de los programas Encuentro en el Estudio e Historias Debidas” en *Question*, N°37.
- Ciollaro, N. (1999). *Pájaros sin luz. Testimonios de mujeres de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.
- Cobas Carral, A. (2013). “Narrar la ausencia: Una lectura de Los topos de Félix Bruzzone y de Diario de una Princesa Montonera de Mariana Perez” en *Olivar*, N°20.
- Colombo, P. (2017). *Espacios de desaparición. Vivir e imaginar los lugares de la violencia estatal (Tucumán, 1975-1983)*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Comolli, J. L. (2015). *Cuerpos y cuadro. Cine, ética y política. Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Corte, M. (2015). “La guerra de Malvinas y su representación audiovisual durante el kirchnerismo. Un análisis de la serie Pensar Malvinas” en *VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires.
- Corte, M. (2016). “Reflexiones en torno al propósito educativo de *Canal Encuentro*” en *Question*, Vol. 1, N°51.
- Crenzel, E. (2008a). “Nunca Más. La investigación de la CONADEP en la televisión” en *Question*, Vol. 1, N° 18.
- Crenzel, E. (2008b). *La historia política del Nunca más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crenzel, E. (2010a). “Introducción. Memorias y representaciones de los desaparecidos en la Argentina, 1983-2008” en Crenzel, E. (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Crenzel, E. (2010b). “La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca más*”, en Crenzel, E. (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Crenzel, E. (2011). “Las memorias de los desaparecidos en Argentina” en Andreozzi, G. (Coord.) *Juicios por crímenes de lesa humanidad en Argentina*. Buenos Aires: Atuel.

- Crenzel, E. (2015). “Ideas y estrategias de justicia ante a violencia política y las violaciones a los derechos humanos en la transición política en Argentina (1982-1983)” en Feld, C. y Franco, M. (Eds.) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: FCE.
- Crenzel, E. (2016a). “Entre la historia y la memoria. A 40 años del golpe de Estado en la Argentina” en *História: Questões & Debates*, Curitiba, Vol. 64, N°2.
- Crenzel, E. (2016b). “Sitios de memoria en la Argentina, una reflexión” en *Revista Ciencias Sociales*, UBA, N°90.
- Crenzel, E. (2017). “La verdad en debate. La primacía del paradigma jurídico en el examen de las violaciones a los derechos humanos en la Argentina” en *Política y Sociedad*, Vol. 54, N°1.
- Crenzel, E. (2018). “La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca Más*” en Crenzel, E. y Kriger, M. (Dirs). *Verdad, justicia y memoria. América Latina ante los legados de los crímenes de lesa humanidad*, Doctorado FSOC UBA-CONICET.
- Crenzel, E. (2019). “Más allá de organizaciones históricas, las figuras emblemáticas y las prácticas reconocidas. Elementos para repensar al movimiento de derechos humanos en la Argentina” en *Estudios Ibero-Americanos*, Vol. 45, N° 1, Porto Alegre.
- Crivelli, S. (2015). “Las aventuras de Zamba. Apuntes sobre la comunicación audiovisual en un canal infantil del Ministerio de Educación argentino” en *Actas de Periodismo y Comunicación*, Vol.1, N°1.
- Cueto Rúa, S. (2010a). “Demandas de justicia y escrache en HIJOS La Plata” en *Trabajos y Comunicaciones*, 2da. Época, N° 36.
- Cueto Rúa, S. (2010b). “HIJOS de víctimas del terrorismo de Estado. Justicia, identidad y memoria en el movimiento de derechos humanos en Argentina, 1995-2008” en *Historia Crítica*, N° 40.
- Cueto Rúa, S. (2011). “Nacimos en su lucha, viven en la nuestra”. Tesis de maestría. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Cueto Rúa, S. (2016). ““Ampliar el círculo de los que recuerdan”. La inscripción de la Comisión Provincial por la Memoria en el campo de los derechos humanos y la memoria (1999-2009)”. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Cueto Rúa, S. (2017). “Políticas de memoria y pisos de verdad. Una reflexión en primera persona sobre el Programa Educación y Memoria del Ministerio de Educación de la Nación (y algunos interrogantes sobre el futuro)” en *Aletheia*, Vol.7, N° 14.

- Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Al Margen.
- Da Silva Catela, L. (2009). “Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina” en Feld, C. y Stites Mor, J. (Eds.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Da Silva Catela, L. (2011). “Pasados en conflicto. De memorias denegadas, subterráneas y dominantes”, en AA.VV. *Problemas de historia reciente del Cono Sur. V*. Buenos Aires: UNGS- Prometeo.
- Da Silva Catela, L. (2012). “Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas” en *Revista de Historia*. Instituto de historia de Nicaragua y Centroamérica, N°27.
- Da Silva Catela, L. (2013). “Prólogo. La consagración de la memoria” en Guglielmucci, A. *La consagración de la memoria: una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Da Silva Catela, L. (2014). “«Lo que merece ser recordado...». Conflictos y tensiones en torno a los proyectos<sup>[1]</sup> públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria” en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social*, Año 1, N°2.
- Daicich, O. (2015). *El Nuevo Cine Argentino, 1995-2010*. Villa María: Eduvim.
- Daona, V. (2019). “Una vida que juega con la muerte o sobre Los topos de Félix Bruzzone” en *Saga. Revista de Letras*, N°11.
- De Amézola, G. (2011). “Historia enseñada e historia investigada: relaciones peligrosas. El tratamiento escolar de la última dictadura militar y la necesidad de una actualización académica en la formación de profesores” en *Revista PolHis*, N°8.
- De Amézola, G. y Cerri, L. F. (2008). “La historia del tiempo presente en las escuelas de Argentina y Brasil” en *Trabajos y Comunicaciones*, N° 34.
- De Amézola, G., Carlos, M. y Geoghegan, E. (2006). “La dictadura en la escuela. La enseñanza de la historia reciente en las escuelas de la Provincia de Buenos Aires”. Disponible en: <http://www.riehr.com.ar/investigacion.php>. Último acceso: 11/04/2018.
- De Amézola, G., Dicroce, C. y Garriga, M.C. (2009). “La enseñanza de la historia reciente y las relaciones pasado-presente en el aula. Una aproximación desde los discursos didácticos” en *Clío & Asociados*, N°13.

- De Vecchi Gerli, M. (2010). “¿Y vos, sabés quién sos?” La identidad asociada a la apropiación ilegal de niños en la última dictadura militar argentina como tema público en Buenos Aires”. Tesis de Maestría. Instituto Mora, México.
- Depetris Chauvin, I. (2006). “Los chicos crecen. La generación de los hijos y el cine de la postdictadura” en Macón, C. (Coord.) *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires: Ladosur.
- Díaz, C. B. (2013) “Encuentro: inicio hacia una comunicación democrática” en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, N°75.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Diz, M. L. (2016). “Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad”. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Diz, M. L. (2018a). “Los spots para televisión de Abuelas de Plaza de Mayo: entre el nombre, la sangre y el testimonio” en *Comunicación y Sociedad*, N° 31.
- Diz, M. L. (2018b). “Abuelas de Plaza de Mayo, hijos de desaparecidos, nietos recuperados y hermanos: de las “labores detectivescas” a las acciones y producciones culturales, artísticas y mediáticas” en *Hallazgos*, Vol. 16, N° 31.
- Domergue, E. (2012). *Huesos desnudos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Drucaroff, E. (2002). “Por algo fue. Análisis del “prólogo” al Nunca Más, de Ernesto Sábato” en *Tres Galgos*, N° 3.
- Duhalde, E. L. (1999). *El estado terrorista argentino: quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Durán, L., Litvinoff, L., Roldán, D. y Tomassoni, P. (2016). “Canal Encuentro y el relato de la historia reciente” en *IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- Durán, V. (2008). “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales” en Arfuch, L. y Catanzaro, G. (Comps.) *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo.
- Dürr, C. (2017). *Memorias incómodas. El dispositivo de la desaparición y el testimonio de los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio*. Buenos Aires: Tren en Movimiento Ediciones.

- Dussel, I. (2001). "La transmisión de la historia reciente. Reflexiones pedagógicas sobre el arte de la memoria" en Guelerman, S. (Comp.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Dussel, I. (2006). "Educar la mirada. Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente" en Dussel, I. y Gutierrez, D. (Comps.) *Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, OSDE.
- Dussel, I. y Pereyra, A. (2006). "Notas sobre la transmisión escolar del pasado reciente de la Argentina" en Carretero, M. y Rosa, A. y González, M. F. (Comps.) *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós.
- Dussel, I. y Quevedo, L. A. (2010). "Educación y nuevas tecnologías: los desafíos pedagógicos ante el mundo digital" en *VI Foro Latinoamericano de Educación*, Santillana, Buenos Aires.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Eco, U. (1996). *Apocalípticos e integrados*. México: Lumen-Tusquets.
- Emerson, R. . (2018). "La «marea rosa» en América Latina: Orígenes y posibles trayectorias" en Gachúz Maya, J. C., Barona Castañeda, C. y Rodríguez Sánchez, L. (Coords.) *Escenarios Regionales Contemporáneos. Retrato de un mundo globalizado*. Puebla: Universidad de las Américas.
- Feierstein, D. (2011) [2007]. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Feierstein, D. (2018). *Los dos demonios (recargados)*. Buenos Aires: Marea.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Feld, C. (2003). *La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparation forcée de personnes*. Tesis doctoral. Université Paris VIII.
- Feld, C. (2004). "Memoria y televisión: una relación compleja" en *Oficios Terrestres*, Septiembre, UNLP, La Plata.
- Feld, C. (2007). "Estrategias de construcción de testimonios audiovisuales sobre la desaparición de personas en Argentina: el programa televisivo "Nunca Más"" en *Documentos Lingüísticos y Literarios*, N° 30.
- Feld, C. (2009). "'Aquellos ojos que contemplaron el límite': la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición" en Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

- Feld, C. (2010a). “La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición: el “show del horror”” en Crenzel, E. (Ed.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas* (1983-2008). Buenos Aires: Biblos.
- Feld, C. (2010b). “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria” en *Aletheia*, Vol.1.
- Feld, C. (2011). “La memoria en su territorio” en Fleury, B. y Walter, J. (Comps.) *Memorias de la piedra*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria editores.
- Feld, C. (2012a). “Las capas memoriales del testimonio. Un análisis sobre los vínculos entre espacio y relatos testimoniales en el Casino de Oficiales de la ESMA” en Huffschmid, A. y Durán, V. (Eds.) *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Trilce.
- Feld, C. (2012b). “La televisión ante el pasado reciente: ¿Cómo estudiar la relación entre TV y memoria social?” en *Anos 90*, Porto Alegre, Vol. 19, N° 36.
- Feld, C. (2013). “La representación televisiva de los desaparecidos: del *Documento final...* al programa de la Conadep” en Varela, M. y Mestman, M. (Coord.) *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Feld, C. (2017). “Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex-esma (1998-2013)” en *Revista Colombiana de Sociología*, Vol.40, N°1.
- Feld, C. y Franco, M. (Dir.) (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: FCE.
- Feld, C. y Messina, L. (2014). “En torno a la palabra testimonial de los sobrevivientes: testigos legitimados y denegados de los centros clandestinos de detención en Argentina” en *Tramas. Subjetividad y procesos sociales*, Vol. 24.
- Feld, C. y Salvi, V. (Eds.) (2019). *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.) (2009). *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Felman, S. (1990). “À l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann” en Lanzmann, C. (Dir.) *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*. Paris: Editions Belin.
- Fernández Meijide, G. (2009). *La Historia Íntima de los Derechos Humanos en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fernández, P. E. (2014). “Gestión de Marca e Identidad en la Televisión Pública. Análisis de Canal Encuentro, Argentina” en *Cuadernos.info*, N° 34.
- Filc, J. (1997). *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.

- Finocchio, S. (2007). "Entradas educativas en los lugares de la memoria" en Franco, M. y Levín, F. (Comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Fiorito, V. (2013). "Canal Encuentro: el primer canal público educativo, cultural y federal" en Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (Ed.) *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, M. (2011). "Huecos de la memoria y silencios políticos" en Andreozzi, G. (Coord.) *Juicios por crímenes de lesa humanidad en Argentina*. Buenos Aires: Atuel.
- Franco, M. (2015). "La "teoría de los dos demonios" en la primera etapa de la posdictadura" en Feld, C. y Franco, M. (Dirs.) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: FCE.
- Franco, M. (2018). "La última dictadura argentina en el centro de los Debates y las tensiones historiográficas recientes" en *Tempo e Argumento*, Florianópolis, Vol.10, N° 23.
- Friedlander, S. (2007). "Introducción" en Friedlander, S. (Comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Fuenzalida, V. (2000). *La televisión pública en América Latina. Reforma o privatización*. Santiago de Chile: FCE.
- Funes, P. (2001). "Nunca Más. Memorias de las dictaduras en América Latina. Acerca de las Comisiones de la Verdad en el Cono Sur" en Groppo, B. y Flier, P. (Comps.) *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Galante, D. (2019). *El juicio a las juntas: discursos entre lo político y lo jurídico en la transición argentina*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas: Universidad Nacional de Misiones.
- Gamarnik, C. (2010). "La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave" en *VI Jornadas de Sociología de la UNLP "Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales"*, La Plata.

- Gándara, S. (2015). "La madre de todas las batallas. Un examen crítico de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual" en *Anuario*, Año XII, Vol. 12. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de La Pampa.
- García, L. I. (2015). "Políticas del montaje. imagen y memoria en la argentina" en *Kultur: revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, Vol. 2, N°4.
- García, L. I. y Longoni, A. (2013). "Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos" en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. I. (Eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Gatti, G. (2006). "Las narrativas del detenido desaparecido o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales" en *Revista Confines de ciencia política y relaciones internacionales*, Vol. 2, N°4, México.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Goldentul, A. y Saferstein, E. (2020). "El "diálogo" como filosofía y como praxis: la circulación de ideas alternativas sobre el pasado reciente y su recepción en la agrupación Puentes para la Legalidad" en *Sociohistórica*, N° 45.
- Gómez, L. (2012). *Construyendo Historias (S) Ver para creer en la televisión. Relatos y narrativas en la Televisión Digital Argentina*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- González Bombal, I. (1995). "Nunca más. El juicio más allá de los estrados" en Acuña, C.; González Bombal, I.; Jelin, E.; Landi, O.; Quevedo, L. A.; Smulovitz, C. y Vacchieri, A., *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva visión.
- González Bombal, I. y Sonderéguer, M. (1987). "Derechos humanos y democracia" en Jelin, E. (Comp.) *Movimientos sociales y democracia emergente*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- González Tizón, R. (2018). "Denuncia y representación mediática de los sobrevivientes en la posdictadura: el caso de El Vesubio (1983-1984)" en *Question*, N°58.
- González, H. (2006). "Las sombras del edificio: construcción y anticonstrucción" en Brodsky, M. *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La marca editora.
- González, L. y Novomisky, S. (2012). "La televisión digital en Argentina. Cambios políticos, tecnológicos y económicos. Miradas desde una perspectiva federal. El caso del canal para niños

- PAKA-PAKA” en Souza, M. D., Cabello, P. y Del Valle, C. (Eds.) *Medios, edades y cultura*. Chile: Ediciones Universidad de La Frontera.
- González, M. P. (2012). “Historia y memoria del pasado reciente en la escuela: una mirada a la propuesta oficial” en *Quinto Sol*, Vol. 16, Nº 2.
- González, M. P. (2014). *La historia reciente en la escuela: saberes y prácticas docentes en torno a la última dictadura*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- González, Y. M. (2014). “Jóvenes y ficción en la TV pública” en Nicolosi, A. P. (Comp.) *La televisión en la década kirchnerista, Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorini, U. (2006). *La rebelión de las Madres. Tomo I. 1976-1983*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Gorini, U. (2008). *La otra lucha, Tomo II. 1983-1986*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Grandin, G. (2007). “Las instrucciones de las grandes catástrofes: comisiones por la verdad, historia nacional y formación del Estado en Argentina, Chile y Guatemala” en *Sociohistórica* Nº 21-22.
- Gripsrud, J. (1999). *Television and common knowledge*. London: Routledge.
- Groppo, B. (2001). “Traumatismos de la memoria e imposibilidad del olvido en los países del Cono Sur” en Groppo, B. y Fuer, P. (Comps.) *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Guarini, C. (2009). “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación” en Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Guastamacchia, C. y Pérez Álvarez, S. (2010). “Cine ficcional histórico (1984-1994): la memoria de la herida” en Crenzel, E. (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Guglielmucci, A. (2013). *La consagración de la memoria: una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Gullino, P. (2012). “Malvinas, la historia que pudo ser: narraciones audiovisuales e historia contrafactual” en Aprea, G. (Comp.) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Gullino, P. (2013). “‘A la carga mis valientes’. Representaciones mediáticas educativas a partir de un caso de la historia reciente: la guerra de Malvinas (Canal Encuentro, 2012)” en *XII*

*Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Gullino, P. (2015). ““Las voces de los Héroes”. Representaciones de los veteranos de Malvinas en la programación especial del Canal Encuentro en el año 2012” en *XIII Jornadas Rosarinas de Antropología Socio-cultural*, Universidad Nacional de Rosario.

Halbwachs, M. (2004a) [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Halbwachs, M. (2004b) [1927]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Hancevich, M. y Soler, L. (2010). “Sobre lo (im)posible de recordar” en Crenzel, E. (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Hilb, C. (2018). *¿Por qué no pasan los 70? No hay verdades sencillas para pasados complejos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Huyssen, A. (2007) [2001]. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.

Huyssen, A. (2009). “Prólogo. Medios y memoria” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

Igarzábal, B. (2015). “Reinventando la televisión pública” en Pereira González, J. M. (Ed.) *Televisión y construcción de lo público. Cátedra UNESCO de comunicación*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad.

Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (Ed.) (2013). *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Iribarren, M., Russo, S. y Ciucci, J. M. (2016). “Imágenes televisadas: la batalla cultural continúa” en *Jornadas sobre políticas audiovisuales*, UNGS-IDES.

Iud, A. (2013). “El juicio por el “Plan sistemático de apropiación de niños”, un hito en la lucha contra la impunidad” en *Derechos Humanos*, Dirección Nacional del Sistema Argentino de Información Jurídica, Año II, N°3.

Izaguirre, I. (1994). *Los desaparecidos: recuperación de una identidad expropiada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

Izaguirre, I. (2009). “El mapa social del genocidio” en Izaguirre, I. (Comp.) *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en la Argentina (1973-1983)*. Buenos Aires: Eudeba.

- Jelin, E. (1985). "Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: una introducción a su estudio" en Jelin, E. (Comp.) *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Jelin, E. (1995). "La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina" en Acuña, C.; González Bombal, I.; Jelin, E.; Landi, O.; Quevedo, L. A.; Smulovitz, C. y Vacchieri, A., *Juicio, castigos y memorias. Derechos Humanos y justicia en la política Argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Jelin, E. (1998). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: FCE.
- Jelin, E. (2001). "Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra" en *Iberoamericana*, Vol. I.
- Jelin, E. (2005). "La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política" en Valdés, X. y Valdés, T. (Eds) *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*. Santiago: FLACSO.
- Jelin, E. (2010). "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra" en Crenzel, E. (Ed.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983- 2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Jelin, E. (2012) [2002]. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Jelin, E. (2015). "Certezas, incertidumbres y búsquedas: el movimiento de derechos humanos en la transición" en Feld, C. y Franco, M. (Eds.) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: FCE.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, E. y Lorenz, F. (2004). "Educación y memoria: entre el pasado, el deber y la posibilidad" en Jelin, E. y Lorenz, F. (Comps.) *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Madrid: Siglo XXI.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: University Press.
- Kaufman, E. (1991). "Desnaturalización de lo cotidiano: el ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes" en Guber, R. *El salvaje metropolitano: A la vuelta de la antropología postmoderna, reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa.
- Kohan, M. (2004). "La apariencia celebrada" en *Revista Punto de Vista*, N° 78.
- Kruger, M. (2018). "Narrativas escolares y memorias sociales: dos estudios sobre jóvenes estudiantes de Ciudad de Buenos Aires y Conurbano (2011-2015)" en Crenzel, E. y Kruger, M.

*Verdad, justicia y memoria. América Latina ante los legados de los crímenes de lesa humanidad.* Clase virtual de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Kruger, M. y Guglielmo, L. C. (2017): “Memorias sociales y familiares de la dictadura cívico-militar: narrativas biográficas de integrantes de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo” en *Rev. Colomb. Soc.*, N° 40 (Suplemento 1).

Krippendorff, K. (1990). *Metodología del análisis de contenido.* Barcelona: Paidós.

LaCapra, D. (2005)[2001]. *Escribir la historia, escribir el trauma.* Buenos Aires: Nueva visión.

LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz.* Buenos Aires: Prometeo.

Lagroye, J., François, B. y Sawicki, F. (2002). *Sociologie politique.* Paris: Presses de Sciences Po et Dalloz.

Laino Sanchis, F. (2019). “Dos generaciones en busca del sentido: lecturas del documental Nietos (identidad y memoria)” en *Revista Cine Documental*, N° 19.

Laino Sanchis, F. (2020). “De ‘niños desaparecidos’ a ‘nietos restituidos’. Actores, escenarios y discursos en torno a los procesos de búsqueda y restitución de los/as niños/as apropiados/as durante la última dictadura en Argentina (1976-2004)”. Tesis doctoral. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales.

Lampasona, J. (2013). “Desaparición forzada en Argentina: entre la desaparición y la sobrevivencia. O sobre la ‘regla’ y la ‘excepción’ en el despliegue de la tecnología de poder genocida” en *Aletheia*, Vol. 3, N°6.

Lampasona, J. (2017). *Entre la desaparición y la (re-)aparición. Un análisis de las inscripciones biográficas de la experiencia de la (propia) desaparición en los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención en la Argentina.* Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Landi, O. (1992). *Devórame otra vez: ¿qué hizo la televisión con la gente? ¿qué hace la gente con la televisión?.* Buenos Aires: Planeta.

Landi, O. y González Bombal, I. (1995). “Los derechos en la cultura política” en Acuña, C., González Bombal, I., Jelin, E., Landi, O., Quevedo, L. A., Smulovitz, C. y Vacchieri, A. *Juicio, castigos y memorias. Derechos Humanos y justicia en la política Argentina.* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Langland, V. (2005). “Fotografía y memoria”, en Jelin, E. y Longoni, A. (Comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión.* Buenos Aires: Siglo XXI.

- Laqueur, T. W. (1989). "Bodies, details, and the humanitarian narrative" en Biersack, A. y Hunt, L. (Eds.) *The New Cultural History, Studies on the history of society and culture*. Los Ángeles: University of California Press.
- Larralde Armas, F. (2017). "Arte y política: el lugar de la imagen fotográfica en las luchas por la memoria en la Argentina, durante la institucionalización de la memoria (2004- 2014)". Tesis doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Larralde Armas, F. (2018). "Política, mediatización y políticas de la memoria en la ex ESMA. Un análisis de caso" en *X Jornadas de Sociología*, UNLP.
- Leis, H. R. (1989). *El movimiento por los derechos humanos y la política argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lessa, F. (2021). "Remnants of Truth: The Role of Archives in Human Rights Trials for Operation Condor" en *Latin American Research Review*, Vol. 56.
- Levi, P. (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Levi, P. (2006) [1995]. *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Levín, F. (2013). "El pasado reciente en la escuela, entre los dilemas de la historia y la Memoria" en Schujman, G. y Siede, I. (Coords.) *Ciudadanía para armar. Aportes para la formación ética y política*. Buenos Aires: Aique.
- Liberczuk, C. (2016). "Una memoria crítica de la dictadura: Juan como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría" en *Aletheia*, Vol. 7, N° 13.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- Longoni, A. (2009). "(Con)texto(s) para el GAC" en Carras, Rafaela, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón.
- Longoni, A. (2010a). "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches" en *Aletheia*, Vol. 1, N° 1.
- Longoni, A. (2010b). "'El Siluetazo', en las fronteras entre el arte y la política" en Birle, P., Carnovale, V., Gryglewski, E. y Schindel, E. (Eds.) (2010). *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Libros.
- Longoni, A. (2010c). "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos" en Crenzel, E. (Ed.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos.

- Longoni, A. (2010d). "Apenas, nada menos (en torno a *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto)" en Birle, P., Carnovale, V., Gryglewski, E. y Schindel, E. (Eds.) (2010). *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Libros.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). "Introducción" en Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comps.) *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- López, V. S. (2014). "Encuentro(s) en la ciudad TEC. Política, formatos y protagonistas de la ciencia y la tecnología en la televisión pública digital argentina" en Nicolosi, A. P. (Comp.) *La televisión en la década kirchnerista, Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Lorenz, F. (2004) "'Tómala vos, dámela a mí': La Noche de los Lápices: el deber de memoria y las escuelas" en Jelin, E. y Lorenz, F. (Comps.) *Educación y memoria: la escuela elabora el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Loreti, D. y Lozano, L. (2014). "De la voluntad popular a los pasillos de tribunales" en Loreti, D. y Lozano, L. *El derecho a comunicar. Los conflictos en torno a la libertad de expresión en las sociedades contemporáneas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lusnich, A. L. y Piedras, P. (Eds.) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Luzzi, M. (2014). "Pagar para reparar. Debates públicos y dilemas privados ante las políticas de reparación económica a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina" en Gayol, S. y Kessler, G. (Eds.) *Muerte, política y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Macón, C. (Coord.) (2006). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires: Ladosur.
- Malamud Goti, J. (2000). *Terror y justicia en la Argentina: responsabilidad y democracia después de los juicios al terrorismo de estado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Maniago, V. (2013). "TV educativa argentina y políticas públicas del audiovisual" en *Razón y palabra*, N°82.
- Manovich, L. (2005) [2001]. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Manzano, V. (2009). "Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)" en Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

- Margulis, P. (2010). “Imágenes de la violencia. Un acercamiento a algunas imágenes recurrentes en el cine documental pos dictadura” en *Oficios terrestres*, Año XVI, N° 25.
- Margulis, P. (2012). “Imágenes de una narración no autorizada. Un análisis del film *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría” en Aprea, G. (Comp.) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: UNGS.
- Marín, J. C. (1996). *Los Hechos Armados. Argentina 1973-1976. La acumulación primitiva del genocidio*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Marino, S., Mastrini, G. y Becerra, M. (2010). “El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina” en *Oficios terrestres*, Año XVI, N° 25.
- Markarian, V. (2004). “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: Los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos” en *Cuadernos del CLAEH*, N° 89, Montevideo, Uruguay.
- Martyniuk, C. (2015). *ESMA. Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mastrini, G. [et. al.] (2014). *Uso y consumo de la Televisión Digital Terrestre en Argentina. Un estudio en los municipios de San Fernando y Quilmes*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mastrini, G., Becerra, M., Bizberge, A. y Krakowiak, F. (2012). “El Estado como protagonista del desarrollo de la TDT en Argentina” en *Cuadernos de información*, N°31.
- Mata, M. C. y Monje, D. (2013). “Medios públicos y ciudadanía: el desafío de la televisión pública universitaria de Córdoba” en Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (Ed.) *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?.* Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Mazziotti, N., Bueno, C., Fuentes, S., Gatti, R., Paladino, M. y Villafañe, L. (2010). “Argentina” en Pérez Tornero, J. M. y Vilces, L. (Coords.) *Libro blanco sobre la Televisión Educativa y Cultural en Iberoamérica*. Barcelona: Gedisa.
- Messina, L. (2010). *Políticas de la memoria y construcción de memoria social: acontecimientos, actores y marcas de lugar. El caso del ex centro clandestino de detención “Olimpo”*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- Messina, L. (2016). “Reflexiones sobre la articulación estado-sociedad civil en las políticas de la memoria en Argentina” en *Memória em Rede*, Vol. 9, N° 15.
- Messina, L. (2019). “Lugares y políticas de la memoria. Notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina” en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. N°13.
- Messina, L. (2021). “Políticas de la memoria y espacio discursivo sobre el terrorismo de Estado de Argentina: exploraciones y conjeturas” en *Estudios del Discurso*, Vol. 7, N° 1.

- Montero, A. S. (2012). *¡Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Montero, A. S. (2016). “El objeto discursivo “dictadura cívico-militar” en la Argentina reciente: narrativas históricas y sentidos contemporáneos” en *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, N° 6.
- Moriconi, L. (2012). “Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina, 1983-2002)” en *Revista Cine Documental*, N° 6.
- Muñoz, M. A. y Retamozo, M. (2008). “Hegemonía y discurso en la Argentina contemporánea. Efectos políticos de los usos de ‘pueblo’ en la retórica de Néstor Kirchner” en *Perfiles Latinoamericanos*, N° 31, México.
- Muraro, H. (1987). “La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en Argentina 1973-1986” en Landi, O. (Comp.) *Medios, transformación cultural y política*. Buenos Aires: Legasa.
- Murolo, N. L. (2009). Nuevas pantallas frente al concepto de televisión. Un recorrido por usos y formatos” en *Razón y palabra*, N°69.
- Murolo, N. L. (2013). “La asombrosa excursión de Zamba. Un viaje animado por la historia en la televisión pública argentina” en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, N° 122.
- Natalucci, A. (2010). “Aportes para la discusión sobre la autonomía o heteronomía de las organizaciones sociales. La experiencia del movimiento Barrios de Pie, 2002-2008” en *Revista Lavboratorio*, año XI, N°23.
- Natalucci, A. y Schuttenberg, M. (2013). “Pensar el kirchnerismo: un estado del arte de los estudios sobre movimentismo e identidades nacional-populares” en Retamozo, M., Schuttenberg, M. y Viguera, A. (Comps.) *Peronismos, izquierdas y organizaciones populares: Movimientos e identidades políticas en la Argentina contemporánea*. La Plata: Edulp.
- Natanson, J. (2018). *¿Por qué? La rápida agonía de la Argentina kirchnerista y la brutal eficacia de una nueva derecha*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Neuendorf, K. (2002). *The content analysis guidebook*. Thousand Oaks: Sage.
- Nichols, B. (2011) [1997]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nicolosi, A. P. (2013). “Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la TV Pública” en *Razón y palabra*, N°82
- Nicolosi, A. P. (Comp.) (2014) *La televisión en la década kirchnerista, Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- Nino, C. (1997). *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso*. Buenos Aires: Emecé.
- Nora, P. (1984). "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares" en *Les lieux de mémoire I: La République*. París: Gallimard (Traducción interna del Seminario de Historia Argentina, Prof F. Jumar, Universidad Nacional del Comahue).
- Noriega, G. (2009). *Estudio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires: Editorial Pic Nic.
- Nosiglia, J. E. (1985). *Botín de guerra*. Buenos Aires: Editorial La página.
- O'Donnell, G. (2008). "Algunas reflexiones acerca de la democracia, el estado y sus múltiples caras" en *Documento de trabajo N°36*, Escuela Política y Gobierno de la Universidad Nacional de San Martín.
- Oberti, A. (2009). "Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios" en *Revista Temáticas*, Año 17, N° 33/34.
- Oberti, A. y Pittaluga, R. (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Oberti, A. y Pittaluga, R. (2016). "Apuntes para una discusión sobre la memoria y la política de los años 60/70 a partir de algunas intervenciones recientes" en *Sociohistórica*, N° 38.
- Ohanian, B. (2019). "La afirmación de la estatalidad en las transformaciones administrativas vinculadas con la memoria y los derechos humanos durante la presidencia de Néstor Kirchner" en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 6, N°12.
- Olivieri, R. y Guérin, A. I. (2013). "Televisión pública en acción" en Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (Ed.) *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Oszlak, O. y O'Donnell, G. (2007) [1976]. "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación" en Acuña, C. H. (Comp.) *Lecturas sobre el Estado y las políticas públicas: Retomando el debate de ayer para fortalecer el actual*. Proyecto de Modernización del Estado, Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación, Buenos Aires.
- Palermo, V. y Novaro, M. (2003). *Historia argentina 9. La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- Panaccio, M. (2010). "Los primeros pasos de la TV educativa" en *El Monitor*, N°24, Ministerio de Educación de la Nación.
- Penchaszadeh, Víctor B. (2012). "Uso de la identificación genética en la reparación de la violación del derecho a la identidad durante la dictadura militar argentina" en Penchaszadeh Víctor B. (Comp.) *Genética y Derechos Humanos. Encuentros y desencuentros*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

- Pérez, G. y Natalucci, A. (2012). “Introducción: el kirchnerismo como problema sociológico” en Pérez, G. y Natalucci, A. (Eds.) *Vamos las bandas. Organizaciones y militancia kirchnerista*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Pérez, M. E. (2012). *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad de Mariana*. Buenos Aires: Planeta.
- Pittaluga, R. (2007). “Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)” en Franco, M. y Levín, F. (Comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Pittaluga, R. (2010). “El pasado reciente argentino: interrogaciones en torno a dos problemáticas” en AA.VV. *Problemas de historia reciente del Cono Sur. Volumen I*. Buenos Aires: UNGS- Prometeo.
- Plotkin, M. B. y Zimmermann, E. (2011). “Introducción. Saberes de Estado en la Argentina, siglos XIX y XX” en Plotkin, M. B. y Zimmermann, E. (Comps.). *Los saberes del Estado*. Buenos Aires: Edhasa.
- Pollak, M. (1989). “Memória, esquecimento, silêncio” en *Estudos históricos*, Vol.2, Nº3.
- Pollak, M. (2006) *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.
- Pollak, M. y Heinich, N. (2006). “El testimonio” en Pollak, Michael *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.
- Prividera, N. (2014). *El país del cine*. Buenos Aires: Los Ríos Editorial.
- Programa Educación y Memoria, Ministerio de Educación de la Nación (2010). “Reflexiones al interior de una política nacional” en *Puentes*, Año 10, Nº 28.
- Pucciarelli, A. y Castellani, A. (Coords.) (2014). *Los años de la alianza, la crisis del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Quevedo, L. A. (2016). “¡Vincular la cultura al territorio!” en *Salirse de la línea. Aportes para la reflexión en torno a la gestión cultural en Uruguay*. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo.
- Quieto, L. (2011). *Arqueología de la memoria*. Buenos Aires: Casa Nova.
- Raggio, S. (2004). “La enseñanza del pasado reciente. Hacer memoria y escribir la historia en el aula” en *Clio y asociados, la historia enseñada*, Nº 8.
- Raggio, S. (2009). “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico” en Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

- Raggio, S. (2010). “La construcción de un relato emblemático de la represión: la ‘noche de los lápices’” en Crenzel, E. (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ramírez Llorens, F. y Sticotti, J. (2022). “Un largo camino al Estado: actores y temporalidades de la estatización de la televisión argentina (1934-1974)” en *Quinto sol*, Vol. 26, N°2.
- Rancière, J. (2013) [2008]. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rapoport, M. (2007). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880- 2003)*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Retamozo, M. (2011). “Movimientos sociales, política y hegemonía en Argentina, Polis” en *Revista de la Universidad Bolivariana*, Vol. 10, N° 28.
- Retamozo, M. (2012). “Intelectuales, kirchnerismo y política. Una aproximación a los colectivos de intelectuales en Argentina” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Retamozo, M. y Di Bastiano, R. (2018). “Los movimientos sociales en Argentina. Ciclos de movilización durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner 2003-2015” en *Cuadernos del CENDES*, N° 35.
- Ricoeur, P. (2013) [2000]. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Riffe, D., Lacy, S., y Fico, F. G. (1998). *Analyzing media messages. Using quantitative content analysis in research*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Rincón, O. (2013). “No son los contenidos, son las estéticas, las narrativas y los formatos” en Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (Ed.) *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Rosemberg, J. y Kovacic, V. (2010). *Educación, Memoria y Derechos Humanos: orientaciones pedagógicas y recomendaciones para su enseñanza*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Rousso, H. (1987). *Le syndrome de Vichy, de 1944 á nos jours*. París: Seuil.
- Rousso, H. (2000). “El duelo es imposible y necesario”, entrevista de Claudia Feld en *Puentes de la memoria*, N° 2.
- Ruiz-Tresgallo, S. (2019). “Turismo negro y políticas del recuerdo: los sitios de memoria en el cine argentino sobre el terrorismo de Estado (1985–2009)” en *Hispanic Issues On Line*, N° 22.
- Salem, G. (2012). “La construcción de la identidad visual de Canal Encuentro. Análisis del diseño institucional televisivo del primer canal argentino educativo y público (2007-2011)”. Trabajo final para la obtención del título de Especialista en Diseño Comunicacional, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

- Salvi, V. (2011). “La memoria institucional del Ejército Argentino sobre el pasado reciente (1999-2008)” en *Militares e Política*, N° 8.
- Salvi, V. (2019). “El dialoguismo o más allá de la Justicia” en *Coloquio Internacional La memoria en la encrucijada del presente. El problema de la Justicia*.
- Sarlo, B. (1984). “Una alucinación dispersa en agonía” en *Punto de vista*, N°21.
- Sarlo, B. (2002). *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2011). *La audacia y el cálculo. Kirchner 2003/2010*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, B. (2013). “Los Intelectuales, la tierra fértil del kirchnerismo” en *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVII, N°33.
- Schejtman, N. (2022). *Pantalla partida. 70 años de política y televisión en Canal 7*. Buenos Aires: Planeta.
- Schindel, E. (2010). “Lugares de memoria en Buenos Aires”, en Birle, P., Carnovale, V., Gryglewski, E. y Schindel, E. (Eds.) (2010). *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Libros.
- Schindel, E. (2011). “Memorias barriales y derecho a la ciudad: la recuperación de ex CCD como práctica de resistencia y reconstitución del tejido social” en *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- Schorr, M. y Fernández, V. R. (2018). “Interpretando un proceso complejo: el ciclo de gobiernos del kirchnerismo en la Argentina” en *Semestre Económico*, Vol. 21 N° 47.
- Schuttenberg, M. (2017). “La política de la despolitización: un análisis de la construcción del relato PRO” en *Desafíos*, Vol. 29, N°2.
- Serra, M. S. (2006). “El cine en la escuela. ¿Política o pedagogía de la mirada?” en Dussel, I. y Gutierrez, D. (Comps.) *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, OSDE.
- Sikkink, K. (1996). “The emergence, evolution and effectiveness of the Latin American human rights network” en Jelin, E. y Hershberg, E. (Eds.) *Constructing democracy: Human rights, citizenship, and society in Latin America*. Boulder: Westview Press.
- Silveyra, M. (2016). “Los tribunales cuentan la historia. Los aportes de las sentencias judiciales en los sentidos y relatos del genocidio argentino” en Levy, G. (Coord.) *De militares y empresarios a políticos y ceos. Reflexiones a 40 años del golpe*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

- Smerling, T. (2015). *La otra pantalla: educación, cultura y televisión. 2005-2015, una década de Canal Encuentro, Pakapaka y las nuevas señales educativas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Sonderéguer, M. (1985). “Aparición con vida (el movimiento de derechos humanos en Argentina)” en Jelin, E. (Comp.) *Los nuevos movimientos sociales*, tomo 2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sonderéguer, M. (2001). “Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria” en *Iberoamericana*, Vol. I.
- Sticotti, J. (2018). “El programa “Nunca Más” de la CONADEP: televisión, política y estética” en *Imagofagia*, N°18.
- Sticotti, J. (2021). ““La hora de la verdad”: un análisis de las emisiones del noticiero 60 Minutos antes durante y después de la Guerra de Malvinas (1982)” en *Kamchatka*, Vol. 18.
- Svampa, M. (2006). “La Argentina: Movimientos Sociales e Izquierdas” en *Entre voces Revista del grupo Democracia y Desarrollo Local*, N° 5, Quito.
- Taylor, J. (1994). “Body memories: aide-memories and collective amnesia in the wake of the Argentine terror” en Ryan, M. (Ed.) *Body politics: dream, desire and the family*. Boulder: Westview.
- Todorov, T. (2004) [1993]. *Frente al límite*. México: Siglo XXI.
- Todorov, T. (2008) [1995]. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.
- Tolentino, M. (2016). “Porque sabemos la verdad, tenemos memoria, exigimos justicia”: la trayectoria de la Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos (1984-2014) en *IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- Traverso, E. (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Ulanovsky, C., Itkin, S. y Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Ure, M. (2014). “La primavera de los medios públicos y la democratización de la comunicación en Argentina” en *ALAIIC*, Perú.
- Varela, M. (1994). *Los hombres ilustres del Billiken. Héroe en los medios y en la escuela*. Buenos Aires: Colihue.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.

- Varela, M. (2012). “Del flujo interminable a la televisión de autor” en Borges, G., Pucci Jr., R. L. y Sobrinho, G. A. (Orgs.) *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume II*. Campinas, Faro e São Paulo: Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC.
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de Investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vecchioli, V. (2001). “Políticas de la memoria y formas de clasificación social ¿Quiénes son las “víctimas” del Terrorismo de Estado en Argentina?” en Groppo, B. y Flier, P. (Comps.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Al Margen.
- Vecchioli, V. (2005). ““La nación como familia”. Metáforas políticas en el movimiento argentino por los derechos humanos” en Frederic, S. y Soprano, G. (Comp.) *Cultura y Política en Etnografías sobre la Argentina*. Buenos Aires: Ed. UNQ/Prometeo.
- Veiga, R. (1985). *Las organizaciones de derechos humanos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Verbitsky, H. y Bohoslavsky, J. P. (2013). *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Verón, E. (1985). “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*. París: IRE.
- Verón, E. (1995). *Semiosis de lo ideológico y del poder /La mediatización*. Buenos Aires: CBC-UBA.
- Verzero, L. (2008). “Archivos de la represión: Negociaciones de la memoria en el documental argentino actual” en *Terceras Jornadas Archivo y Memoria*, Madrid.
- Verzero, L. (2009). “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil” en Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Vezzetti, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vezzetti, H. (2011). “Usos del pasado y políticas del presente” en Andreozzi, G. (Coord.) *Juicios por crímenes de lesa humanidad en Argentina*. Buenos Aires: Atuel.
- Vezzetti, H. (2012) [2002]. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vezzetti, H. (2014). “Verdad jurídica y verdad histórica. Condiciones, usos y límites de la figura del ‘genocidio’” en Hilb, C., Salazar, P. J. y Martín, L. G. (Eds.) *Les a humanidad. Argentina y Sudáfrica: reflexiones después del Mal*. Buenos Aires: Katz Editores.

- Villalta, C. (2021). “Juzgando la apropiación criminal de niños/as y su consumación burocrática: la causa del Instituto Privado de Pediatría de Paraná” en Sarrabayrouse Oliveira, M. J. y Martínez, M. J. (Eds.) *Crímenes y juicios: los casos de lesa humanidad en Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- Vommaro, G. (2017). *La larga marcha de Cambiemos. La construcción silenciosa de un proyecto de poder*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Waiman, J. (2016). “La batalla política de los intelectuales kirchneristas. Apuntes para una interpretación de Carta Abierta” en *Revista Conflicto Social*. Vol. 9 N° 16.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Weber, M. (1982) [1922]. *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Wechsler, W. (2020). “Cambiar las políticas de memoria” en *Aletheia*, Vol. 10, N° 20.
- Wiesel, E. (1985). “Préface: Au nom d’une souffrance sans nom” en Insdorf, A. *L’holocauste a l’écran*. Paris: Cerf.
- Wieviorka, A. (2006) [1998]. *The era of the witness*. Nueva York: Cornell University Press.
- Wimmer, R. y Dominik, J. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación: Una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina 1983-2013*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Zylberman, L. (2011). *Estrategias narrativas de un cine postdictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)*. Tesis de maestría. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Zylberman, L. (2016). “Cuarenta años en la pantalla. Apuntes sobre la representación de la última dictadura militar en el cine” en Levy, G. (Coord.) *De militares y empresarios a políticos y ceos. Reflexiones a 40 años del golpe*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Zylberman, L. (2017). “Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo” en *Archivos de la Filmoteca*, N° 73.

### **Fuentes audiovisuales**

- “El diario del golpe”, investigación especial en *Telefé Noticias* [Programa de televisión]. 23 de marzo de 2006. Buenos Aires: Telefé.
- “Regreso al infierno”, investigación especial de *Telenoche* [Programa de televisión]. 16 de septiembre de 2006. Buenos Aires: Canal 13.
- Agresti, A. (Director) (1997). *Buenos Aires viceversa* [Film]. Buenos Aires: Agresti, A., Pauls, A. y Rechsteiner, E.

Ardito, E. (Director) (2021). *Sexo y revolución* [Film]. Buenos Aires: Virna y Ernesto.

Ardito, E. y Molina, V. (Directores) (2003). *Raymundo* [Film]. Buenos Aires: Virna y Ernesto.

Ardito, E. y Molina, V. (Directores) (2011-2015). *Memoria iluminada* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Virna y Ernesto para Canal Encuentro.

Ardito, E. y Molina, V. (Directores) (2014). *El futuro es nuestro* [Film]. Buenos Aires: Virna y Ernesto y Canal Encuentro.

Ardito, E. y Molina, V. (Directores) (2017). *Sinfonía para Ana* [Film]. Buenos Aires: Virna y Ernesto.

*Argentina and terrorism* (1981) [Cortometraje]. Canadá: Embajada de Argentina en Canadá.

Ávila, B. (Director) (2003). *Veo- Veo* [Cortometraje]. Buenos Aires: Habitación 1520.

Ávila, B. (Director) (2004). *Nietos (identidad y memoria)* [Film]. Buenos Aires: Cabezas, D.

Ávila, B. (Director) (2012). *Infancia Clandestina* [Film]. Buenos Aires: Habitación 1520.

Ávila, B. (Director) (2014). *Ex – ESMA. Retratos de una recuperación* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Habitación 1520 para Canal Encuentro.

Bauer, T. (Director) (1997). *Evita, la tumba sin paz* [Especial de televisión]. Channel Four.

Bechis, M. (Director) (1999). *Garage Olimpo* [Film]. Buenos Aires: Pagani, A., Bechis, M., Heumann, E. y Piñeyro, E.

Bemberg, M. L. (Directora) (1984). *Camila* [Film]. Buenos Aires: Stantic, L.

Blaustein Muñoz, S. y Portillo, L. (Directoras) (1985). *Las Madres de Plaza de Mayo* [Film]. Buenos Aires: First Run Features.

Blaustein, D. (Director) (1995). *Cazadores de utopías* [Film]. Buenos Aires: Hermida, R.

Blaustein, D. (Director) (2000). *Botín de guerra* [Film]. Buenos Aires: Zafra Producciones y Tornasol Films.

Blaustein, D. y Cedrón, A. (Directores) (2020). *Se va a acabar* [Film]. Buenos Aires: Zafra Producciones.

Blaustein, D. y Daicich, O. (Directores) (2009). *Porotos de soja* [Film]. Buenos Aires: Zafra Producciones y Urko Films.

Blaustein, D. y Daicich, O. (Directores) (2011). *La cocina* [Film]. Buenos Aires: Zafra Producciones.

Bruchstein, N. (Directora) (2005). *Encontrando a Víctor* [Cortometraje]. Buenos Aires: Centro de Capacitación Cinematográfica.

Caetano, I. A. (Director) (2002). *Tumberos* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Ideas del sur para América TV.

Caetano, I. A. (Director) (2006). *Crónica de una fuga*. Buenos Aires: K&S Films.

Canal Encuentro y Programa Educación y Memoria (2013). *Pensar la democracia* [Microprogramas de televisión]. Buenos Aires: Canal Encuentro.

Carballido, S. (Director) (2009, 2010). *En el medio*. Buenos Aires: Habitación 1520.

Carri, A. (Directora) (2003). *Los rubios* [Film]. Buenos Aires: Céspedes, M., Ellsworth, B., Pelzmajer, P. y Wisznia, P.

Cedrón, J. (Director) (1973). *Operación masacre*. Buenos Aires: Daunes, O. y Cedrón, J.

Cedrón, L. (Directora) (2003). *En ausencia* [Corto]. Buenos Aires: Álvarez Casado, P.

Centro de Producción Audiovisual del Dpto. de Cine y TV de la Facultad de Artes y el Centro de Producción y Promoción Audiovisual UNC (2016). *Juguetes y exilio* [Cortometraje].

Céspedes, M. y Guarini, C. (Directores) (1987). *A los compañeros la libertad* [Cortometraje]. Buenos Aires: Cine Ojo.

Céspedes, M. y Guarini, C. (Directores) (1992). *La voz de los pañuelos* [Film]. Buenos Aires: Cine Ojo y Área Audiovisual De La Universidad Popular Madres De Plaza De Mayo.

Chomsky, M. J. (Director) (1978). *Holocausto* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Berger, R. para NBC.

Colom, M. y Sánchez, D. (Directores) (2007). *Televisión por la Identidad* [Unitario de televisión]. Buenos Aires: Telefó Contenidos para Telefó.

Colom, M., De Ciancio, G., Sánchez, D. y Resquín, G. (Directores) (2006). *Montecristo* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Telefó Contenidos para Telefó.

CONADEP (Realizador) (1984). *Nunca Más* [Especial de televisión]. Buenos Aires: Canal 13.

Daglio, J. (Director) (2010). *Padres de la plaza, 10 recorridos posibles* [Film]. Buenos Aires: Senda Producción Audiovisual, CEPIA (Centro de Producción e Investigación Audiovisual) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Conjuro y Oruga Cine.

Daglio, J. (Director) (2011). *Padres de la plaza* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Conjuro para Canal Encuentro.

Daniel Cabezas, D. (Director) (2003). *Todos los días. Abuelas de Plaza de Mayo, 26 años buscando a sus nietos* [Especial de televisión]. Buenos Aires: Canal 7.

*Del otro lado del espejo* (2000) [Spot televisivo]. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo y Cabezas, D.

Denti, J. (Director) (1987). *No al Punto Final* [Cortometraje]. México.

Desalvo, M. (Director) (2012). *Pensar Malvinas* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Boba Bogagna para Canal Encuentro.

Di Tella, A. (Director) (1994). *Montoneros, una historia* [Film]. Buenos Aires: Di Tella, A.

Echave, M. y López Mañé, L. (Directoras) (2013). *Cosa de todos* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Mulata films para Pakapaka.

Echave, M. y López Mañé, L. (Directores) (2015). *Ver la historia* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Mulata Films para TV Pública y Canal Encuentro.

Echeverría, C. (Director) (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido* [Film]. Buenos Aires: HFF München.

El Centro de Producción Audiovisual del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes, Centro de Promoción y Producción Audiovisual de la Prosecretaría de Comunicación Institucional de la UNC y Servicios de Radio y Televisión (SRT) (2016). *Cuentos prohibidos* [Cortometraje]. Córdoba.

El Centro de Producción Audiovisual del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes, Centro de Promoción y Producción Audiovisual de la Prosecretaría de Comunicación Institucional de la UNC y Servicios de Radio y Televisión (SRT) (2016). *Canciones prohibidas* [Cortometraje]. Córdoba.

*El día después* (1999) [Especial de televisión]. Buenos Aires: Ruiz Guiñazú, M., Goobar, W. y Di Florio, S. para Canal 13.

*ESMA: el día del juicio* (1998) [Especial de televisión]. Buenos Aires: Ruiz Guiñazú, M. y Goobar, W. para Canal 13.

*Especial Jean- Pierre Bousquet* (2014) [Especial de televisión]. Buenos Aires: El perro en la luna para Canal Encuentro.

Faro, P., Medina, G. y Larre, E. (Directores) (2005, 2006, 2008). *Algo habrán hecho (por la historia argentina)* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Cuatro Cabezas para Canal 13 y Telefé.

Fischerman, P. (Director) (2011). *El pacto* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Tostaki y Oruga para América.

Fischerman, P. (Director) (2012). *Amores de historia* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Tostaki y Oruga para Canal 9.

*Fútbol para todos* (2009-2015) [Programa de televisión]. Buenos Aires: La corte para TV Pública

Giuffra, M. (Directora) (2006). *La Matanza* [Cortometraje]. Buenos Aires.

Gleyzer, R. (Director) (1973). *Los traidores* [Film]. Buenos Aires de Bill Susman.

Gonnet, S. (Directora) (2013). *Desaparición forzada* [Serie documental]. Conjuero/Infinitas Neuronas para BACUA.

González, W. y Hassan, A. (Realizadores)(2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015). *Alterados por Pi* [Serie de televisión]. Buenos Aires: El oso producciones para Canal Encuentro.

Guarini, C. y Céspedes, M. (Directores) (2002). *H.I.J.O.S. El alma en dos* [Film]. Buenos Aires: Cine Ojo.

Habegger, A. (Director) (2000). *(h) Historias cotidianas* [Film]. Buenos Aires: Varacca, C. y Wisznia, P. y Blaustien, D.

Habegger, A. (Director) (2016). *El (im)posible olvido* [Film]. Buenos Aires: CEPA y Taiga Filmes.

Hechim, D. (Director) (2014). *Una flor para las tumbas sin nombre* [Film]. Santa Fe: Bertone, Eugenia

*Humanos en el camino* (2005) [Programa de televisión]. Buenos Aires: Rosstoc para Telefé.

Ipiña, L. (2010). *Revolución. El cruce de los andes* [Film]. Argentina: Televisión Pública, Canal Encuentro, Unidad Bicentenario, TVE.

*La memoria de los cuerpos* (2021) [Especial de televisión]. Canal Encuentro.

Lago, M., Esteves, S. y Desalvo, M. (Directores) (2012). *Pensar Malvinas* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Boga Bogagna para Canal Encuentro.

Lanzmann, C. (Director) (1985). *Shoa* [Film]. Francia: Faure, B.

*Levantemos los pañuelos. Un pueblo contra la impunidad* (2021) [Especial de televisión]. Buenos Aires: Canal Encuentro para Canal Encuentro.

Mignogna, S. (Director) (2008, 2009, 2010). *Bio.ar* [Serie de televisión]. Buenos Aires: El perro en la luna para Canal Encuentro.

Mignogna, S. (Director) (2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017 y 2020). *La asombrosa excursión de Zamba* [Serie de televisión]. El perro en la luna para Canal Encuentro y Pakapaka.

Mignogna, S. (Director) (2015). *Madres de Plaza de Mayo. La historia* [Serie de televisión]. Buenos Aires: El perro en la luna para Canal Encuentro.

Mignogna, S. y Brandi, G. (Directores) (2007, 2008, 2013). *Historia de un país*. [Serie de televisión]. Buenos Aires: El perro en la luna y Nippurmedia para Canal Encuentro.

Mignona, E. (Director) (2007). *Oficios* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Retratos producciones y El perro en la luna para Canal Encuentro.

Muñoz, L. (Directora) (2012). *El caso Melincué* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Ojos Brujos para Canal Encuentro.

Muñoz, L. y Habegger, A. (Directores) (2011). *El caso Melincué* [Especial de televisión]. Buenos Aires: Ávila, B., Dubois, M. y Muñoz, L.

Nisco, J. y Barone, D. (Directores) (2000). *Primicias* [Programa de televisión]. Buenos Aires: Pol-ka para Canal 13.

*Nos vemos en Encuentro* (2022) [Especial de televisión]. Buenos Aires: Canal Encuentro.

Olivera, H. (Director) (1986). *La noche de los lápices* [Film]. Buenos Aires: Ayala, F. y Sessa, A.

Pérez, M. (Director) (1986). *La República perdida II* [Film]. Buenos Aires: Vanoli, E.

Pivotto, S. (Director) (2010). *Belgrano* [Film]. Argentina: 100 bares producciones, Televisión Pública, Canal Encuentro, Unidad Bicentenario.

Prividera, N. (Director) (2007). *M* [Film]. Buenos Aires: Ratto, P. y Prividera, N.

Puenzo, L. (Director) (1985). *La historia oficial* [Film]. Buenos Aires: Puenzo, N., Puenzo, L. y Piñeyro, M.

*Punto.doc* (1999-2004) [Programa de televisión]. Buenos Aires: Cuatro Cabezas para América TV.

Gvirtz, D. (Director) (2009-2015). *678* [Programa de televisión]. Buenos Aires: PPT para TV Pública.

Randazzo, F. y Camaiti, P. (Directores) (2012). *Mundo Bayer* [Serie de televisión]. El hilo para Canal Encuentro.

Randazzo, F. y Camaiti, P. (Directores) (2013). *Asamblea 1813* [Serie de televisión]. El hilo para Canal Encuentro.

Randazzo, F. y Camaiti, P. (Directores) (2013). *La creación del himno - fotogramas de nuestra canción patria* [Especial de televisión]. El hilo para Canal Encuentro.

Randazzo, F. y Camaiti, P. (Directores) (2015). *La conspiración permanente* [Serie de televisión]. El hilo para Canal Encuentro.

Randazzo, F. y Camaiti, P. (Directores) (2015). *La conspiración permanente* [Especial de televisión]. El hilo para Canal Encuentro.

Rémoli, C. (Director) (2015). *Así soy yo* [Microprograma de televisión]. Buenos Aires: Koala para Pakapaka.

Resnais, A. (Director) (1956). *Noche y niebla* [Film]. Francia: Dauman, A.

Romero Levit, P. (Directora) (2012-2013). *Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Baraka Cine y Zafra Producciones para Canal Encuentro.

Roqué, M. I. (Directora) (2000). *Papá Iván* [Film]. Argentina/México: Blaustein, D., Castro A., Montiel Pagés, G. y Rodríguez, H.

Rosa, C. y Sein, S. (Directores) (2015). *El camino de la justicia* [Serie de televisión]. Córdoba: Bonaparte Cine para Universidad Nacional de Córdoba, SRT multimedia y Canal Encuentro.

Santangelo, P. (Director) (2009). *Presidentes de Latinoamérica* [Serie de televisión]. Occidente producciones para Canal Encuentro.

Santangelo, P. (Director) (2014). *H.I.J.O.S. de una misma historia* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Occidente producciones para Canal Encuentro.

Sein, S. (Director) (2008 y 2010). *Crónicas de archivo* [Serie de televisión]. Garabato y Universidad Nacional de Córdoba para Canal Encuentro

Sein, S. (Director) (2011). *Historia de la represión en Córdoba* [Serie de televisión]. Córdoba: Garabato para Canal Encuentro.

Sein, S. (Director) (2019). *Hermanxs* [Serie]. Córdoba: Abuelas de Plaza de Mayo de Córdoba y Centro de Producción Audiovisual de la Facultad de Artes de la UNC.

Sein, S. y Pedrosa, M. (Directores) (2009). *El Cordobazo* [Especial de televisión]. Garabato para The History Channel.

Sepúlveda, R. (Director) (2014, 2015). *Memoria, Verdad y Justicia* [Programa de televisión]. Mendoza: Liberar contenidos para Acequia TV.

Sepúlveda, R. (Director) (2015). *A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza* [Serie de televisión]. Mendoza: Liberar Contenidos para Canal Encuentro.

Sepúlveda, R. y Agüero, C. (Directores) (2006). *7746 Legajo CONADEP* [Mediometrage]. Mendoza: Sepúlveda, R. y Faiozzo, B.

Sepúlveda, R. y Santos, F. (Directores) (2001). *D2* [Cortometraje]. Mendoza: Novelli, C. y Santos, F.

Solanas, P. (Director) (1975). *Los hijos de Fierro*. Buenos Aires: Pallero, E.

Solanas, P. y Getino, O. (Directores) (1968). *La hora de los hornos*. Buenos Aires: Solanas, P. y Pallero, E.

Soler Serrano, J. (Director) (2007, 2013, 2014). *A fondo* [Serie de televisión]. Televisión Española (TVE) y Canal Encuentro.

Spielberg, S. (Director) (1993). *La lista de Schindler* [Film]. Estados Unidos: Spielberg, S.

Stagnaro, B. y Caetano, I. A. (Directores) (1998). *Pizza, birra, faso* [Film]. Buenos Aires: Stagnaro, B.

Stagnaro, B. (Director) (2000). *Okupas* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Ideas del sur para Canal 7.

Stagnaro, B. (Director) (2007). *Interiores: Mi cuerpo y yo* [Especial de televisión]. Buenos Aires: Boga Bogagna para Canal Encuentro.

Stagnaro, B. (Director) (2010). *Nacionalidad: ¡villera!* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Boga Bogagna para Canal Encuentro y TV Pública.

Stagnaro, B. (Director) (2013). *Especial carnaval* [Especial de televisión]. Buenos Aires: Boga Bogagna para Canal Encuentro

Stagnaro, B. (Productor general) (2008, 2010, 2012, 2014, 2016). *Pequeños universos* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Boga Bogagna para Canal Encuentro.

Stagnaro, B. (Productor general) (2010). *Jardines* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Boga Bogagna para Canal Encuentro.

Stagnaro, B. y Serafín, F. (Directores) (2007, 2008, 2014). *Escuelas argentinas* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Boga Bogagna para Canal Encuentro.

*Teleescuela técnica* (1963- 1988) [Especial de televisión]. Consejo Nacional de Educación Técnica - CONET y del Ministerio de Educación. Canal 7 y Canal 13.

*Typo* (s/f) [Spot de televisión]. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.

Villazón, G. (Realizador) (2012, 2013, 2015). *Somos memoria* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti para Canal Encuentro.

Villazón, G. (Realizador) (2013). *Memoria Colectiva* [Film]. Buenos Aires: Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex – ESMA para Canal Encuentro.

*Vivo en Argentina* (2015) [Programa de televisión]. 23 de marzo de 2015. Buenos Aires: Televisión Pública.

Walger, E. (Director) (2004). *Caminos de lucha. 20 años* [Film]. Buenos Aires: Bello, A.

Walger, E. (Director) (2007). *Madres. La historia de las madres de Plaza de Mayo* [Film]. Argentina: Bello, A.

Walger, E. (Director) (2010). *Retrato de un genocidio* [Serie de televisión]. Buenos Aires: El fisgón para Canal Encuentro.

### **Documentos, decretos, leyes e informes**

Argentina 78 Televisora (A78TV) (1976-1979). *Actas de reuniones*. Archivo General de la Nación-Argentina.

Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA) (2018). *Informe 2012-2017*. Buenos Aires.

Asociación Madres de Plaza de Mayo (2002). *Un recorrido de 25 años*. 5 de septiembre de 2002.

Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) (2011). *13° Informe Contenidos de la Televisión Abierta Argentina*. Presidencia de la Nación.

Bauer, T., Scaglione, C. y Arca, F. (2004). *Proyecto multimedia educativo*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Centro de Producción Audiovisual, Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM). Buenos Aires.

Coalición por una Radiodifusión Democrática (2008). *Carta a la Presidenta Cristina Fernández*. 30 de julio de 2008. Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=70978>. Último acceso: 03/03/2016.

CONADEP (1984). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba.

Consejo Federal de Educación (2018). *Núcleos de Aprendizajes Prioritarios de Educación Digital, Programación y Robótica*. Disponible en: [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/introduccion\\_anexos\\_res\\_cfe\\_343\\_18\\_0.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/introduccion_anexos_res_cfe_343_18_0.pdf). Último acceso: 12/08/21.

Convenio N° 8. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 26 de marzo de 2004. N° 30368. Disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNormaBusquedaAvanzada/7261526/20040325>. Último acceso: 18/01/2018.

Decreto 1259. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 17 de diciembre de 2003. N° 30299. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/90000-94999/91115/norma.htm>. Último acceso: 18/01/2018.

Decreto 1528. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 30 de agosto de 2012. N° 32470. Disponible en: <http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/201444/norma.htm>. Último acceso: 03/03/2016.

Decreto 1581. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 17 de diciembre de 2001. N° 29797. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/70794/norma.htm>. Último acceso: 03/03/2016.

Decreto 4/2010. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 6 de enero de 2010. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-4-2010-162573/texto>. Último acceso: 03/03/2016.

Decreto 8/98. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 9 de enero de 1998. Disponible en: <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=48329>. Último acceso: 03/03/2016.

Decreto de Necesidad y Urgencia 267. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 29 de diciembre de 2015. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/255000-259999/257461/norma.htm>.  
Último acceso: 07/01/2022.

Decreto N.º 533. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 27 de mayo de 2005. N.º 30662. Disponible en: <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/105000-109999/106542/norma.htm>. Último acceso: 29/02/2016.

Decreto N.º 386. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 02 de mayo de 2018. N.º 33861. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/305000-309999/309610/norma.htm>. Último acceso: 02/08/2018.

Decreto N.º 459. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 7 de abril de 2010. N.º 31877. Disponible en: <http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/165807/norma.htm>. Último acceso: 28/03/2016.

Decreto-Ley 22285. 15 de setiembre de 1980. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17694/texact.htm>. Último acceso: 11/11/15.

González, L., Pauloni, S. y Codoni, M. F. (2013). *Informe análisis de la producción audiovisual: “La asombrosa excursión de Zamba en las Islas Malvinas”*. Canal Pakapaka. Centro de Investigación y Desarrollo en Comunicación, Industrias Culturales Y Televisión (CeID-TV). Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Informe CAPP-educ.ar S.E (2013). *Televisión pública educativa. La década ganada. Industria audiovisual, generación de empleo y nuevos sistemas de producción*. Ministerio de Educación.

Ley 23492. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 29 de diciembre de 1986. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21864/norma.htm>. Último acceso: 10/03/2019.

Ley 23521. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 9 de junio de 1987. Suplemento Especial. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21746/norma.htm>. Último acceso: 10/03/2019.

Ley 26691. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 29 de julio de 2011. N.º 32202. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/184962/norma.htm>. Último acceso: 16/07/2018.

Ley de Educación Nacional N.º 26206. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 28 de diciembre de 2006. N.º 31.062. Disponible en:

<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/123542/norma.htm>. Último acceso: 29/02/2016.

Ley del “Museo de la Memoria” N°4839. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ley N° 26522. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 10 de octubre de 2009. N° 31.756. Disponible en: <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=158649>. Último acceso: 29/02/2016.

Ley N° 24.390. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 2 de noviembre de 1994. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/776/texact.htm>. Último acceso: 29/02/2016.

Ley N° 25.633. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 22 de agosto de 2002. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/75000-79999/77081/norma.htm>. Último acceso: 29/02/2016.

*Manifiesto* (2015). Firmado por trabajadores de canales *Encuentro*, *Pakapaka* y  *DeporTV*, Educ.ar, Sociedad del Estado. Disponible en: <http://www.encuentro.gov.ar/manifiesto.pdf>. Último acceso: 10/11/2015.

Ministerio de Educación (2015). *Relevamiento nacional. Las representaciones de los jóvenes sobre el pasado reciente*.

OBSERVACOM (2016). *Informe TV digital Argentina. Regulación y políticas públicas para la TV digital*.

Resolución N°2823. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 13 de noviembre de 2012. N°32521. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/204697/norma.htm>. Último acceso: 16/05/2018.

Resolución N°2875. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 13 de noviembre de 2012. N°32521. Disponible en <http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/204697/norma.htm>. Último acceso: 16/05/2018.

Resolución N° 1831- COMFER. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 19 de octubre de 2006. N° 31014. Disponible en: <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=C682CC7C897C0B475BF481FFE5E34FDD?id=121068>. Último acceso: 02/03/2016.

Resolución N° 269. *Consejo Federal de Educación*. 30 de septiembre de 2015. Disponible en <http://www.me.gov.ar/consejo/resoluciones/res15/269-15.pdf>. Último acceso: 10/04/2018.

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SinCA) (2011). *El PBI Cultural en la Argentina. Una aproximación a la dinámica de la economía de la cultura argentina a partir de los datos de la Cuenta Satélite de Cultura (2004 – 2011)*.

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) (2015a). *Informe de Coyuntura Económica sobre la Cultura Argentina*. Ministerio de Cultura de la Nación, Año 7, N° 13.

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) (2015b). *Informe de Coyuntura Económica sobre la Cultura Argentina*. Ministerio de Cultura de la Nación, Año 7, N° 14.

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SinCA) (2016). *Informe de coyuntura económica sobre la cultura argentina*. Ministerio de Cultura de la Nación, Año 8, N° 15.

### **Discursos, conferencias y entrevistas públicas**

Capdepón, U. y Pérez, M. E. (2021). “Infancias, cautiverio y desaparición en Argentina. Los niños sobrevivientes en los procesos de lesa humanidad y los sitios de memoria” en *Ciclo de Conferencias CALAS “Afrontar la crisis desde América Latina”*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sNJge-RdsuI>. Último acceso: 24/05/2021.

Di Meglio, G. (2015). Conferencia en la mesa “La asombrosa excursión de Zamba. La historia animada” en *Jornadas otra televisión es posible*. Ministerio de Educación. 31 de agosto 2015.

Entrevista a Adamoli, M. C. (2013). *Biblioteca Nacional Mariano Moreno*. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-mari-a-celeste-adamoli>. Último acceso: 09/04/2018.

Entrevista a Ávila, B. (2018). *Revista El Inconsciente*. 15 de diciembre de 2018. Disponible en: <https://revistaelinconsciente.com/2018/12/15/benjamin-avila-la-incomodidad-con-nuestro-pasado-nos-lleva-a-pensar-en-quienes-somos-por-maximiliano-curcio/>. Último acceso: 03/03/2021.

Entrevista a Bello, A. (2013). *Biblioteca Nacional Mariano Moreno*. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-andrea-marcela-bello-de-walger>. Último acceso: 09/04/2018.

Entrevista a de Bonafini, H. (s/f). *UNSAM*. Disponible en: [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/\(36\)%20Entrevista%20Bonafini.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/(36)%20Entrevista%20Bonafini.pdf). Último acceso: 19/09/2022.

Entrevista a Fernández de Kirchner, C. (2010). “Visión 7” en *TV Pública*. 29 de julio de 2010. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6nsaThbLjSI>. Último acceso: 25/03/2021.

Entrevista a Mignogna, S. (2009). *Canal Encuentro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N1twKu3xsOA>. Último acceso: 09/04/2018.

Entrevista a Pousa, L. y Camaño, M. (2018). “Especial Memoria y emoción histórica en la ficción televisiva” en *UNITV*. 9 de mayo de 2018.

Entrevista a Tritten, J. (2010). “Este modelo ha tocado paradigmas tan fuertes que es imposible que lo puedan destruir fácilmente” en *Oveja Negra*. Disponible en: <https://lorenaingridmorena.wordpress.com/2011/01/07/jesica-tritten-%E2%80%9CEste-modelo-ha-tocado-paradigmas-tan-fuertes-q-es-imposible-que-lo-puedan-destruir-facilmente%E2%80%9D/>. Último acceso: 16/01/23.

Entrevista a Tritten, J. (2010). *Ni a Palos*. 2 de septiembre de 2010. Disponible en <http://www.niapalos.org/?p=2766>. Último acceso: 09/04/2018.

Entrevista a Tritten, J. (2012). "En la televisión argentina hay un antes y un después del kirchnerismo" en *Agencia Paco Urondo*. 8 de diciembre de 2012. Disponible en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/en-la-television-argentina-hay-un-antes-y-un-despues-del-kirchnerismo>. Último acceso: 16/09/2023.

Entrevista radial a Bauer, T. y Domergue, E. (2011). “Muy bueno el programa” en *Radio Nacional*. 24 de marzo de 2011. Disponible en: <https://archive.org/details/EntrevistaConEricDomergueYTristnBauerSobreElDocumentalElCaso>. Último acceso: 31/01/2018.

Entrevista radial a Rosenfeldt, M. (2015). “¿Qué pretende usted de mí?” en *Radio Madres*. 19 de marzo de 2015. Disponible en: [https://www.ivoox.com/maria-rosenfeldt-directora-del-canal-encuentro-sobre-audios-mp3\\_rf\\_4238491\\_1.html](https://www.ivoox.com/maria-rosenfeldt-directora-del-canal-encuentro-sobre-audios-mp3_rf_4238491_1.html). Último acceso: 31/01/2018.

Entrevista radial a Tritten, J. (2021). “Manivela” en *Radio Nacional*. 22 de mayo de 2021. Disponible en: <https://www.radionacional.com.ar/jesica-tritten-nos-cuenta-la-historia-del-canal-encuentro/>. Último acceso: 07/01/2022.

Fernández de Kirchner, C. (2008). *Firma de convenios con Ecuador. Palabras de la Presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, en el acto de firma de convenios bilaterales, en la ciudad de Quito, durante su visita a la República de Ecuador*. 21 de abril de 2008. Disponible en: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/18154-blank-33281474>. Último acceso: 16/01/23.

Fernández de Kirchner, C. (2010). *Discurso en Casa Rosada*. 28 de julio de 2010. Disponible en: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/22460-blank-30490301>. Último acceso: 28/03/2018.

Fernández de Kirchner, C. (2014). *Palabras de la Presidenta de la Nación Cristina Fernández de Kirchner en el acto de inauguración de las obras de ampliación del aeroparque metropolitano “Jorge Newbery”, en CABA*. 26 de marzo de 2014. Disponible en: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/27349-acto-de-inauguracion-de-obras-de>

ampliacion-del-aeroparque-metropolitano-palabras-de-la-presidenta-de-la-nacion. Último acceso: 16/09/2023.

Kirchner, N. (2003a). *Discurso ante la honorable Asamblea Legislativa*. 25 de mayo de 2003. Disponible en <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/24414-blank-18980869>. Último acceso: 24/05/2021.

Kirchner, N. (2003b). *Discurso en la 58° Asamblea General de las Naciones Unidas*. 26 de septiembre de 2003. Disponible en <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/24454-blank-85438200>. Último acceso: 03/06/2021.

Kirchner, N. (2004). *Palabras del Presidente de la Nación en el acto de firma del convenio de creación del Museo de la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos*. 24 de marzo de 2004. Disponible en <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/24549-blank-79665064>. Último acceso: 24/05/2021.

Kirchner, N. (2007). *Palabras del Presidente de la Nación en el acto de lanzamiento del canal "Encuentro", el primer canal de televisión del ministerio de educación, ciencia y tecnología de la nación*. 28 de marzo de 2007. Disponible en: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/25042-blank-55484815>. Último acceso: 12/01/2022.

### **Notas periodísticas**

“"Los padres de la Plaza", el retrato que faltaba” (2009) en portal web *Río Negro*. 11 de noviembre de 2009. Disponible en: <https://www.rionegro.com.ar/los-padres-de-la-plaza-el-retrato-que-faltaba-FIHRN1257936264220/>. Último acceso: 20/08/2021.

“"Memoria, Verdad y Justicia" de Canal Acequia logró un premio Fund TV” (2016) en portal web *Los Andes*. 6 de julio de 2016. Disponible en: <https://www.losandes.com.ar/article/view/?slug=-memoria-verdad-y-justicia-de-canal-acequia-logro-un-premio-fund-tv>. Último acceso: 30/03/2021.

““El futuro es nuestro”, la historia de los desaparecidos del Nacional Buenos Aires” (2014) en portal web *Infonews*. 9 de mayo de 2014. Disponible en: <http://www.infonews.com/nota/142886/el-futuro-es-nuestro-la-historia-de-los>. Último acceso: 20/08/2021.

““Se va a acabar”, un film sobre la resistencia trabajadora en la última dictadura” (2021) en portal web *Río Negro*. 24 de marzo de 2021. Disponible en: <https://www.rionegro.com.ar/se->

va-a-acabar-un-filme-sobre-la-resistencia-trabajadora-en-la-ultima-dictadura-1741287. Último acceso: 20/08/2021.

“Canal Encuentro filma en Mendoza una serie sobre terrorismo de Estado que se emitirá en ocho capítulos” (2014) en portal web *Explícito*. 11 de diciembre de 2014. Disponible en <https://explicitoonline.com/canal-encuentro-filma-en-mendoza-una-serie-sobre-terrorismo-de-estado-que-se-emitira-en-ocho-capitulos/>. Último acceso: 16/09/2023.

“Canal Encuentro presentó su programación 2013 en el Espacio Memoria” (2013) en portal web *Espacio, Memoria y Derechos Humanos (ex – ESMA)*. 9 de abril de 2013. Disponible en: [http://www.espaciomemoria.ar/noticia.php?not\\_ID=204&barra=noticias&titulo=noticia](http://www.espaciomemoria.ar/noticia.php?not_ID=204&barra=noticias&titulo=noticia). Último acceso: 22/11/15.

“Comenzó el ciclo de capacitación para realizadores del país” (2013) en portal web *Telam*. 14 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201306/21293-comenzo-el-ciclo-de-capacitacion-para-realizadores-del-pais.html>. Último acceso: 22/11/15.

“Comienzan los testimoniales en el 6º juicio por lesa humanidad en Mendoza” (2017) en portal web *Mendoza Post*. 12 de junio de 2017. Disponible en: <https://www.mendozapost.com/nota/64793-comienzan-los-testimoniales-en-el-6-juicio-por-lesa-humanidad-en-mendoza/>. Último acceso: 30/03/2021.

“Con 6 años de demora, la CSJN destrabó el proceso para juzgar a Blaquier y Lemos por delitos de lesa humanidad” (2021) en portal web de *CELS*. 8 de julio de 2021. Disponible en <https://www.cels.org.ar/web/2021/07/con-6-anos-de-demora-la-csjn-destrabo-el-proceso-para-juzgar-a-blaquier-y-lemos-por-delitos-de-lesa-humanidad/>. Último acceso: 02/08/2021.

“Crónicas del juicio -día 10- Cuando pasó todo” (2019) en portal web *El Diario del Juicio*. 21 de junio de 2019. Disponible en: <https://juiciocontraofensiva.blogspot.com/2019/06/cronicas-del-juicio-dia-10-cuando-paso.html>. Último acceso: 31/01/2022.

“David Blaustein, director de “Botín de guerra»” (2000) en *Revista Sin Cortes*. Enero de 2000. Disponible en: <https://encuentrosdecine933903314.wordpress.com/2021/08/17/david-blaustein-director-de-botin-de-guerra/>. Último acceso: 03/03/2021.

“Encuentro tendrá su sede en la ex- ESMA” (2008), en portal web *Educ.ar*, Ministerio de Educación de la Nación. 13 de mayo de 2008. Disponible en: <http://portal.educ.ar/noticias/actualidad-encuentro/encuentro-tendra-su-sede-en-la.php>. Último acceso: 22/03/2016.

“Fue la primera vez que entramos y salimos libres de la ESMA” (2019) en *Tiempo Argentino*. 20 de marzo de 2019.

“H.I.J.O.S., Familiares, el Archivo de la Memoria, la UNC y Canal Encuentro firmaron un convenio” en portal web *El diario del juicio*. Julio de 2010. Disponible en: <http://www.diariodeljuicio.com.ar/?q=content/hijos-familiares-el-archivo-de-la-memoria-la-unc-y-canal-encuentro-firmaron-un-convenio>. Último acceso: 03/03/2021.

“Hacerse cargo. Una entrevista a Benjamín Ávila, director de Infancia Clandestina” (2013) en el portal web *ANB*. 30 de noviembre de 2013. Disponible en <https://www.anbariloche.com.ar/noticias/2013/11/30/39296-hacerse-cargo-una-entrevista-a-benjamin-vila-director-de-infancia-clandestina>. Último acceso: 30/03/2021.

“La pesquisa” reportaje de Kairuz, M a Prividera, N. en *Radar de Página 12*. 21 de septiembre de 2003.

“Las Madres de Plaza de Mayo exponen su lucha en San Sebastián” (2007) en portal web *Agencia EFE*. 26 de Septiembre de 2007. Disponible en <https://especiales.publico.es/hemeroteca/2432/las-madres-de-plaza-de-mayo-exponen-su-lucha-en-san-sebastian>. Último acceso: 31 de enero de 2018.

“Levantemos los pañuelos” (2021) en portal web de *H.I.J.O.S. Capital*. 10 de mayo de 2021. Disponible en: <https://www.hijos-capital.org.ar/2021/05/10/levantemos-los-panuelos/>. Último acceso: 22/08/2021.

“No más venganza” (2015) en *La Nación*. 23 de noviembre de 2015. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/opinion/no-mas-venganza-nid1847930/>. Último acceso: 31/01/2018.

“Noticias de Encuentro. Nuevas iniciativas de la señal educativa” (2008) en *El Monitor*, N°19, Ministerio de Educación de la Nación.

“Padres de la Plaza” (2010) en *Rolling Stone*. 23 de marzo de 2010. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/1246592-padres-de-la-plaza#top>. Último acceso: 28/03/2018.

“Recuerdos de otra “Juvenilia”” (2014) en *Página 12*. 9 de mayo de 2014.

“Reinicio de las audiencias con la declaración de Rodrigo Sepúlveda y Eugenio París. Nuevos pedidos de compulsas” (2011) en portal web *Juicios por Delitos de Lesa Humanidad Mendoza*. 10 de enero de 2011. Disponible en: <http://juiciosmendoza.blogspot.com/2011/01/audiencia-del-10-de-enero.html>. Último acceso: 30/03/2021.

“Sileoni defendió el programa de Paka Paka que generó críticas por la caracterización de Sarmiento” (2014) en *Infobae*. 6 de Noviembre de 2014. Disponible en <https://www.infobae.com/2014/11/06/1607026-sileoni-defendio-el-programa-paka-paka-que-genero-criticas-la-caracterizacion-sarmiento/>. Último acceso: 02/08/2021.

“TELEVISIÓN DIGITAL ABIERTA. Los 180 despedidos de la TDA continuarán la toma pacífica en el CCK” (2017) en portal web *La izquierda diario*. 27 de diciembre de 2017. Disponible en: <https://www.laizquierdadiario.com/Los-180-despedidos-de-la-TDA-continuaran-la-toma-pacifica-en-el-CCK>. Último acceso: 06/01/22.

“Un documental sobre HIJOS por Canal Encuentro” (2014) en portal web *Infojus Noticias*. 10 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/un-documental-sobre-hijos-por-canal-encuentro-6725.html>. Último acceso: 29/03/2021.

“Un espacio para la transformación educativa. La función del portal educ.ar” (2008) en *El Monitor*, N°19, Ministerio de Educación de la Nación.

“Una serie del Papa, con el Emmy Internacional” (2016) en el portal web *Diario Uno*. 22 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.diariouno.com.ar/espectaculos/una-serie-del-papa-el-emmy-internacional-20161122-n1287798.html>. Último acceso: 27/03/2018.

“Vaciamiento y peligro de cierre: despidieron 180 trabajadores de la Televisión Digital Abierta” (2017) en el portal web *Política argentina*. 27 de diciembre de 2017. Disponible en: [www.politicargentina.com/notas/201712/24124-vaciamiento-y-peligro-de-cierre-despidieron-180-trabajadores-de-la-television-digital-abierta.html](http://www.politicargentina.com/notas/201712/24124-vaciamiento-y-peligro-de-cierre-despidieron-180-trabajadores-de-la-television-digital-abierta.html). Último acceso: 27/12/2017.

Alabarces, P. (2015). Entrevista “¿Qué hacer?” en *Red Eco Alternativo*. 5 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.redeco.com.ar/masvoces/entrevistas/17293-que-hacer>. Último acceso: 24/05/2022.

Becerra, A. (2015). “Hacer televisión pública es viable”, entrevista a Rosenfeldt, M. en *Diario Uchile*. 7 de junio de 2015. Santiago de Chile.

Becerra, M. (2017). “La prometida ley de comunicaciones en *stand by*” en portal web *Quipu. Políticas y tecnologías de transmisión*. 30 de marzo de 2017. Disponible en: <https://martinbecerra.wordpress.com/2017/03/30/la-prometida-ley-de-comunicaciones-en-stand-by>. Último acceso: 14/03/2018.

Carnovale, V. (2014). “El discurso militante sobre DD.HH. es incapaz de construir una cultura más democrática”, entrevista en *La Nación*. 15 de junio de 2014. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1700909-vera-carnovale-el-discurso-militante-sobre-ddhh-es-incapaz-de-construir-una-cultura-mas-democratica>. Último acceso: 24/05/2021.

Dandan, A. (2014). “El archivo sudafricano” en *Página 12*. 5 de octubre de 2014 Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-256867-2014-10-05.html>. Último acceso: 24/05/2022.

Marín, R. (2007). “TV con valor agregado y sin golpes bajos” en *La Nación*. 10 de julio de 2007.

- Merenda, E. (2014). “Paka Paka se burla de la figura de Sarmiento y hay polémica” en *La Nación*. 6 de noviembre de 2014.
- Nicolini, F. (2010). “La penetración del Canal Encuentro es sorprendente y supera cualquier preconcepción”, entrevista a Hernaiz, I. en *Crítica de la Argentina*. 25 de febrero de 2010.
- Ranzani, O. (2010). “La de los hombres fue una búsqueda más silenciosa” en *Página 12*. 23 de marzo de 2010.
- Ranzani, O. (2012). “Ojalá ayudemos a recuperar más nietos”, entrevista a Blaustein, D. en *Página 12*. 24 de marzo de 2012.
- Reinoso, S. (2005). “Definen cómo será el canal de TV educativo” en *La Nación*. 8 de junio de 2005.
- Respighi, E. (2007). “Este canal es un enorme despertador de inquietudes”, entrevista a Bauer, T. en *Página 12*. 30 de mayo de 2007.
- Respighi, E. (2008a). “Rumbo a la grilla del aire”, entrevista a Bauer, T. en *Página 12*. 2 de abril de 2008.
- Respighi, E. (2008b). “Más que cambio, un enroque” en *Página 12*. 13 de agosto de 2008.
- Respighi, E. (2008c). “Yo quiero marcar un cambio”, entrevista a Bauer, T. en *Página 12*. 15 de agosto de 2008.
- Respighi, E. (2009). “Queremos un canal que forme ciudadanía, no consumidores”, entrevista a Hernaiz, I. en *Página 12*. 7 de enero de 2009.
- Respighi, E. (2013). “Testimonios en primera persona” en *Página 12*. 14 de mayo de 2013.
- Respighi, E. (2015). “Números que traen sorpresas” en *Página 12*. 28 de abril de 2015.
- Respighi, E. (2017). “Pantallas que cada día se achican más” en *Página 12*. 23 de noviembre de 2017.
- San Martín, R. (2007). “El canal educativo ya tiene fecha de estreno” en *La Nación*. 24 de marzo de 2007.
- San Martín, R. (2014). “Zamba: historia nac&pop para principiantes” en *La Nación*. 2 de febrero de 2014.
- Sarlo, B. (2004). “Nunca más el discurso único” en *Página 12*. 28 de marzo de 2004.
- Sarmiento, G. (2021). “El año de la resurrección del plan Conectar Igualdad” en *Caras y Caretas*. 21 de diciembre de 2021. Disponible en <https://carasycaretas.org.ar/2021/12/21/el-año-de-la-resurreccion-del-plan-conectar-igualdad/>. Último acceso: 11/01/22.
- Struminger, B. (2012). “Un dibujito de Paka Paka cuenta la "historia oficial" en versión infantil” en *La Nación*. 3 de agosto de 2012.

## Sitios web y redes sociales

[www.facebook.com/Comisi3n-Interna-Encuentro-Pakapaka-Deportv](http://www.facebook.com/Comisi3n-Interna-Encuentro-Pakapaka-Deportv). Último acceso: 15/03/2018.

[www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine](http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine). Último acceso: 19/09/2023.

<https://yvesdomergue.com.ar/es/index.html>. Último acceso: 02/02/2022.

[www.me.gov.ar/educacionymemoria](http://www.me.gov.ar/educacionymemoria). Último acceso: 15/11/2015.

[www.educ.ar](http://www.educ.ar). Último acceso: 11/12/2015.

[www.encuentro.gov.ar](http://www.encuentro.gov.ar). Último acceso: 12/12/15.

[www.coalicion.org.ar](http://www.coalicion.org.ar). Último acceso: 20/12/2015.

[www.catalogo.bacua.gob.ar](http://www.catalogo.bacua.gob.ar). Último acceso: 28/12/2015.

[www.facebook.com/canalencuentro](http://www.facebook.com/canalencuentro). Último acceso: 28/12/2015.

[www.twitter.com/canalencuentro](http://www.twitter.com/canalencuentro). Último acceso: 28/12/2015.

[www.youtube.com/user/encuentro](http://www.youtube.com/user/encuentro). Último acceso: 28/12/2015.

[www.conectate.gob.ar](http://www.conectate.gob.ar). Último acceso: 15/01/2016.

[www.tda.gob.ar](http://www.tda.gob.ar). Último acceso: 05/05/2016.

[www.rio2c.com](http://www.rio2c.com). Último acceso: 21/03/2018.

[www.cont.ar](http://www.cont.ar). Último acceso: 02/08/2018.

[www.facebook.com/TrabajadoresTDA](http://www.facebook.com/TrabajadoresTDA). Último acceso: 27/12/2018.

[www.mariagiuffra.com.ar](http://www.mariagiuffra.com.ar). Último acceso: 20/11/2019.

[www.razonplebeya.gob.ar](http://www.razonplebeya.gob.ar). Último acceso: 18/09/2023.

## ANEXOS

### Anexo A

La primera serie televisiva se llama “Retrato de un genocidio” (2010) y fue coproducida por la Asociación Civil y Cultural El Fisgón, fundada por Eduardo Walger y Andrea Bello, ambos ya fallecidos. La dirección estuvo a cargo de Walger, quien ya había filmado la película “Madres” (2007) recopilando testimonios de integrantes de Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora<sup>338</sup>. A partir del film, realizaron junto a *Encuentro* y con la colaboración del organismo esta serie televisiva de ocho episodios de 28 minutos cada uno: “El estado de bienestar”, “Los años felices”, “El principio del fin”, “Terrorismo de Estado”, “Las locas de la plaza”, “Judas”, “Fe en la democracia” y “Memoria, Verdad y Justicia”. Su estreno en el canal fue el jueves 11 de marzo de 2010 a las 23 horas. “Retrato de un genocidio” tiene un formato de documental clásico basado únicamente en los testimonios de las madres que cuentan su historia personal, de la agrupación y del país a lo largo de sus capítulos, centrándose mayormente en el relato de la búsqueda de sus hijos desaparecidos.

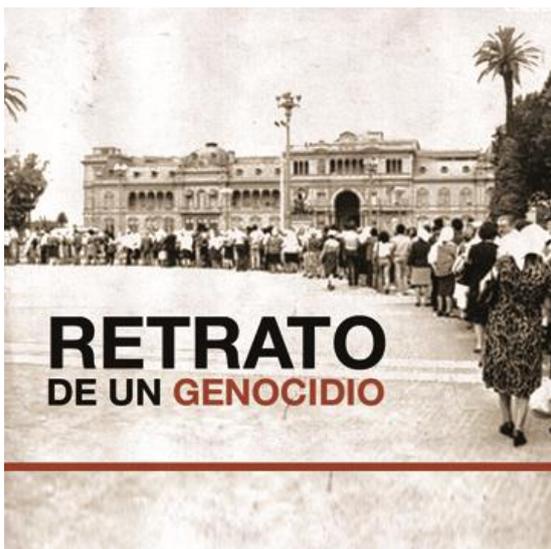


Imagen A. Portada de la serie “Retrato de un genocidio”.

La segunda serie es “Historia de la represión en Córdoba” (2011) y fue dirigida por Santiago Sein, producida por Garabato y coproducida por H.I.J.O.S. Córdoba, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba, Comisión y Archivo Provincial

---

<sup>338</sup> El film se realizó en colaboración con Madres de Plaza de Mayo- Línea Fundadora e incluso se concretó a partir de la idea de una de ellas, Nora Cortiñas (ver nota de *Página 12* “Cada uno ve la película desde su propia experiencia”, 2007). El director presentó la película en el Festival de Cine de San Sebastián junto a Cortiñas.

de la Memoria de Córdoba y la Universidad Nacional de Córdoba (UNC)<sup>339</sup>. Su realización fue fruto de la firma de un convenio entre *Encuentro* y la UNC para el cual el entonces presidente del canal, Ignacio Hernaiz, viajó a la provincia junto a Estela de Carlotto en julio de 2010. Contó con cinco episodios de 30 minutos cada uno que repasaron los diversos hitos represivos de los años setenta en la provincia: “El Estado terrorista en Córdoba”, “El Comando Libertadores de América”, “La Policía de la Provincia de Córdoba”, “Terrorismo de Estado en el interior provincial” y “Construyendo nuestra identidad”. “Historia de la represión en Córdoba” es un documental clásico que cuenta con la figura de un narrador en *off* que va guiando el relato e incluye testimonios de familiares de desaparecidos, la palabra de especialistas e imágenes de archivo. Su estreno en *Encuentro* fue el jueves 7 de julio de 2011 a las 22.30 horas y en *Canal 10* de la UNC el 29 de agosto de ese año<sup>340</sup>.



Imagen B. Portada de la serie “Historia de la represión en Córdoba”.

La tercera serie televisiva es “Padres de la plaza” (2011) y fue dirigida por Joaquín Daglio y producida por Conjuró. Cuenta con cuatro episodios (“La búsqueda del hijo”, “La Plaza de Mayo”, “El recuerdo del hijo desaparecido” y “La palabra del padre”) y fue emitida los martes de junio de 2011 a las 21.30 horas por *Encuentro*. La serie se realizó en base al film “Padres de

---

<sup>339</sup> Específicamente, fue la señal de televisión abierta *Canal 10* la que participó de la coproducción. Vale aclarar que la misma forma parte de los Servicios de Radio y Televisión (SRT) de la Universidad Nacional de Córdoba junto con la señal digital *Cba24N*, *Radio Universidad* [AM 580] y *Nuestra Radio* [FM 102.3].

<sup>340</sup> Como explicó Esteban Falcón (Presidente del directorio SRT de Córdoba) en una entrevista televisiva brindada durante el preestreno de la serie que tuvo lugar en la UNC el 24 de agosto de 2011, si bien la idea era poder hacer un estreno simultáneo entre *Encuentro* y *Canal 10*, no fue posible compaginar ambas grillas televisivas por lo que su transmisión ocurrió en diferentes días. Véase el programa *Crónica* del 24 de agosto de 2011, *Canal 10* de Córdoba.

la plaza, 10 recorridos posibles” del mismo director que se había estrenado en el cine en 2010<sup>341</sup>. La producción televisiva es un documental clásico que incluye únicamente el testimonio de padres de desaparecidos que narran la historia de la desaparición y búsqueda de sus hijos.



Imagen C. Portada de la serie “Padres de la plaza”.

La cuarta serie es “El caso Melincué” (2012) y fue dirigida por Lorena Muñoz, producida por Ojos brujos y realizada en coproducción con la *TV Pública*. Contó con cuatro capítulos (“Contacto en Francia”, “Una razón para quedarse”, “Trabajo práctico”, “Trabajo forense”) que fueron emitidos los lunes de abril del año 2012 a las 20.30 horas por *Encuentro*. De modo similar a la tercera serie que presentamos, esta producción también se realizó como desprendimiento de un documental más largo llamado “El caso Melincué”. El mismo, fue coproducido por ambos canales y se estrenó en la *TV Pública* el 24 de marzo de 2011 a las 18 horas y luego en *Encuentro* a las 21 horas.

La serie es un documental clásico basado en la reconstrucción de la historia del francés Ives Domergue y su pareja mexicana Cristina Cialceta, ambos desaparecidos durante la última dictadura militar. Esta historia tuvo cierta repercusión pública dada la particularidad que tuvo el caso. En 2003 alumnos de un colegio secundario de Melincué, Santa Fe realizaron un trabajo práctico sobre el hallazgo de dos cuerpos durante la dictadura que habían sido enterrados como NN. Esta iniciativa provocó que se investigara más en profundidad este asunto lo que terminó derivando en el descubrimiento de la identidad de esos cuerpos: se trataba de Ives y Cristina.

---

<sup>341</sup> La película obtuvo Mención Especial del jurado de la Competencia Argentina en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 2009.

La serie se construye a partir de la palabra de familiares y amigos de las víctimas, de los alumnos y docentes de la escuela de Santa Fe y de especialistas. Cuenta con algunas pocas imágenes de archivo pertenecientes a la familia Domergue y con la figura del narrador en *off* que es ocupada por Eric, el hermano de Ives, quien va relatando la historia en cuestión al tiempo que entrevista a los miembros de su familia. Por su particular origen, impulsada por la propia presidenta y por cómo se entrecruzan aquí memoria y ámbito educativo, “El caso Melincué” se presenta especial relevancia y pertinencia para analizar muchas de las cuestiones que nos hemos propuesto investigar en esta tesis.



Imagen D. Portada de la serie “El caso Melincué”.

La quinta serie es “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad” que tuvo una primera temporada en 2012 y otra segunda en 2013. Fue dirigida por Paula Romero Levit y producida por Baraka Cine, que tiene como productor general a Marcelo Schapces, y por Zafra Producciones, de David “Coco” Blaustein. Se realizó en coproducción con la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo.

La primera temporada contó con cuatro capítulos de 30 minutos (“Catalina De Sanctis Ovando”, “Gabriel Cevasco”, “Marcos Suárez Vedoya y Carlos D’Elia” y “Martín Amarilla Molfino”) y se transmitió por el canal los lunes de septiembre de 2012 a las 21.30 horas. La segunda temporada también contó con cuatro capítulos de 30 minutos cada uno (“Juan Pablo Moyano y Mariana Zaffaroni”, “Matías y Gonzalo Reggiardo Tolosa y Leonardo Fossati”, “Ezequiel Rochistein y Victoria Montenegro” y “Jorgelina Molina Planas y Pedro Nadal”) y se estrenó el 14 de mayo de 2013 a las 21.30 horas. “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su

identidad” es un documental clásico que aborda el camino que transitaron los nietos restituidos por las Abuelas de Plaza de Mayo hasta conocer su historia y encontrarse con sus familias de origen a partir del testimonio de los nietos y sus familiares, al tiempo que incluye material de archivo.



Imagen E. Portada de la serie “Acá estamos, historias de nietos que recuperaron su identidad”.

La sexta serie se llama “El futuro es nuestro” (2014)<sup>342</sup> y fue dirigida por Ernesto Ardito y Virna Molina y producida por la productora de la pareja, Virna y Ernesto. Contó con cuatro capítulos de 30 minutos cada uno (“Aprendizaje”, “Primavera”, “La bestia” y “Presente”) que se emitieron los viernes de mayo de 2014 a las 21.30 horas. Luego de su transmisión en el canal, el mismo año este audiovisual se estrenó en los cines en formato documental de 110 minutos y en coproducción con *Encuentro*. La serie documental se propone reconstruir la historia de los desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires durante los años setenta a partir de testimonios de ex – alumnos y familiares de las víctimas, en combinación con imágenes de archivo y con la particularidad de sumar breves recreaciones de lo relatado por los entrevistados en formato de viñetas de historieta gráfica, que fueron animaciones realizadas por los propios directores.

---

<sup>342</sup> Pueden consultarse los premios obtenidos por la serie en el Anexo H. Asimismo, fue declarada de “Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos” por la Legislatura porteña.

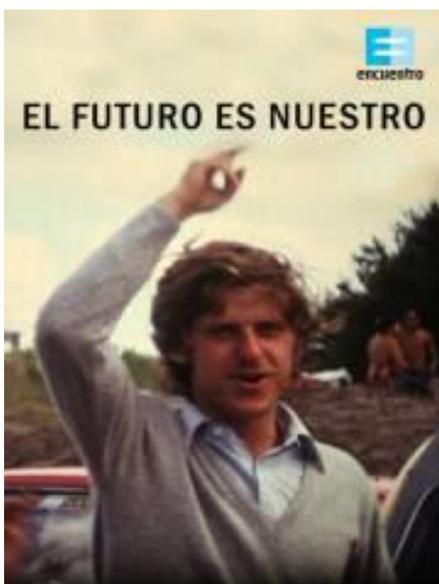


Imagen F. Portada de la serie "El futuro es nuestro".

La séptima serie es "H.I.J.O.S. de una misma historia" (2014) y fue dirigida por Pablo Santangelo y producida por Occidente producciones. Contó con cinco capítulos de 30 minutos y cada uno llevó como nombre una de las siglas de la agrupación: "H", "I", "J", "O", "S".

La serie es un documental sobre la historia de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) de la regional Capital de la Red Nacional que se basa en entrevistas a militantes del organismo e incluye material de archivo y el acompañamiento a lo largo de sus episodios de diversos grupos artísticos<sup>343</sup>. Asimismo, aparece la figura del narrador en *off* que habla en la primera persona del plural y se trata del actor Diego Alonso. El primer capítulo se emitió el miércoles 10 de diciembre de 2014 a las 22 horas, en el Día Internacional de los Derechos Humanos. Los episodios siguientes fueron transmitidos los días martes a las 21 horas<sup>344</sup>.

Esta serie tuvo la particularidad de haber contado con un evento de lanzamiento, que se llevó a cabo el 9 de diciembre en el edificio de Educ.ar S.E., Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex - ESMA)<sup>345</sup>, donde participaron el Ministro de Educación de la Nación, Alberto Sileoni; el secretario de Derechos Humanos de la Nación, Martín Fresneda; el subsecretario de Promoción de Derechos Humanos, Carlos Pisoni; y la directora de *Encuentro*, María Rosenfeldt<sup>346</sup>.

---

<sup>343</sup> Los mismos fueron: León Gieco, padrino de la agrupación, La Chilinga, Actitud María Marta, Arbolito, El Choque Urbano, Nazza Stencil y el Grupo de Arte Callejero (GAC).

<sup>344</sup> La *TV Pública* transmitió la serie en abril de 2015 para conmemorar los veinte años de la agrupación.

<sup>345</sup> El canal se mudó a la Ex - ESMA en el año 2011.

<sup>346</sup> También participaron el secretario de Educación, Jaime Perczyk; el jefe de Gabinete, Pablo Urquiza; el gerente del canal y Educ.ar, Rubén D' Audia, e integrantes de organismos de derechos humanos.

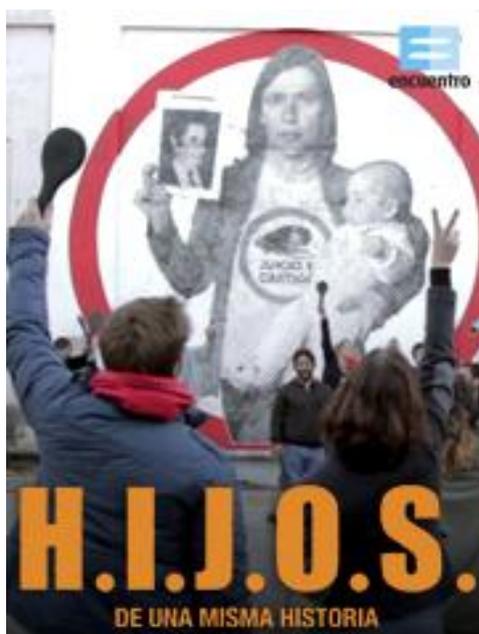


Imagen G. Portada de la serie “H.I.J.O.S de una misma historia”.

La octava serie es “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” (2014)<sup>347</sup> y fue dirigida por Benjamín Ávila y producida por Habitación 1520. Tuvo ocho capítulos de 30 minutos cada uno: “Historia y golpes”, “El enemigo interno”, “Un átomo en el universo infinito congelado”, “Conmorir”, “Sobrevivir”, “Vida aparecida”, “Espacio/Memoria” y “Memoria y futuro”. Su estreno fue el 24 de marzo de 2014 a las 22.30 horas, día en el que se transmitió el anteúltimo episodio. *Encuentro* lo anunció en las redes sociales planteando que su emisión era para conmemorar los diez años de la recuperación del predio<sup>348</sup> y así también lo expuso Ávila en una entrevista<sup>349</sup>. Para ese momento la serie completa no estaba terminada, de modo que recién unos meses después, cuando la terminaron<sup>350</sup>, el canal la puso al aire a partir del 19 de mayo, los días lunes en el mismo horario, respetando el orden de los capítulos que recién expusimos.

La serie documental se propone abordar la historia del predio de la Ex - ESMA y para eso incluye la palabra de sobrevivientes, familiares de víctimas y especialistas y proyecta imágenes de archivo y filmaciones actuales de la Ex - ESMA. La particularidad de estas últimas es que son imágenes del interior del Casino de Oficiales tomadas especialmente para la serie, sin las carteleras informativas que estaban en ese momento exhibidas.

<sup>347</sup> Pueden consultarse los premios obtenidos por la serie en el Anexo H.

<sup>348</sup> A modo de ejemplo, citamos un tweet del canal de ese día: “ESTRENO a 10 años de la recuperación del predio, presentamos ‘Ex – ESMA. Retratos de una recuperación’. Ciclo dirigido por Benjamín Ávila 22:30”. Véase Canal Encuentro (@Canal Encuentro), 24 de marzo de 2014.

<sup>349</sup> Véase entrevista a Benjamín Ávila en “Hora de hablar de los sobrevivientes”, *Tiempo Argentino* (2014).

<sup>350</sup> Información reconstruida a partir de la entrevista entrevista a productor delegado N., *Ibid.*

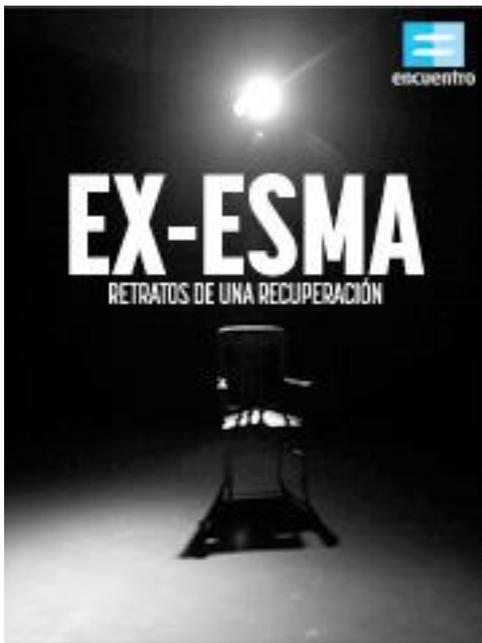


Imagen H. Portada de la serie “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”.

La novena serie es “Madres de Plaza de Mayo. La historia” (2015)<sup>351</sup> que fue dirigida por Sebastián Mignogna y producida por El perro en la luna para la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Contó con ocho capítulos de 30 minutos cada uno: “Los caminos de la plaza (1975-1977)”, “Las locas de la plaza (1977)”, “La batalla por la imagen (1978)”, “Aparición con vida (1979-1981)”, “La voz de los pañuelos (1982-1983)”, “La otra lucha (1983-1986)”, “La nueva resistencia (1986-1996)” y “Un viraje político (1997-2004)”. La serie es un documental clásico que se propone reconstruir la historia de la Asociación Madres de Plaza de Mayo a partir del testimonio de integrantes del organismo y de la inclusión de imágenes de archivo y cuenta con un narrador en *off* que es el actor Alejandro Awada.

Su estreno no fue en la pantalla televisiva sino que se realizó una *avant premier* de los primeros dos episodios en el Espacio INCAA Km. 0- Gaumont el 18 de marzo de 2015, a donde fueron invitadas las madres y autoridades del canal y del gobierno nacional<sup>352</sup>. Asimismo, su estreno televisivo no fue en *Encuentro*, sino en la *TV Pública*, que comenzó a transmitirla cerca del aniversario del golpe militar desde el lunes 23 al jueves 26 de marzo a las 22.30 horas con dos episodios por emisión. En *Encuentro* se transmitió los jueves de abril a las 21 horas y en la web del organismo se presentó el estreno en conmemoración del “38º aniversario de la primera marcha”<sup>353</sup>.

---

<sup>351</sup> La serie fue nominada a los premios Emmy.

<sup>352</sup> Véase la nota periodística, “La serie “Madres de Plaza de Mayo. La historia” tuvo su preestreno en la TV Pública y Canal Encuentro” (2015).

<sup>353</sup> Véase la noticia en la web del organismo, “Se lanzó la nueva serie “Madres de Plaza de Mayo. La historia”” (2015).



Imagen I. Portada de la serie “Madres de Plaza de Mayo. La historia”.

La décima serie es “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza” (2015) y fue dirigida por Rodrigo Sepúlveda y producida por Liberar contenidos. Contó con ocho capítulos de 30 minutos cada uno (“El Mendozazo”, “Comandos parapoliciales”, “El golpe en Mendoza”, “La represión en el periodismo”, “Centros clandestinos”, “La resistencia de las Madres”, “El juicio a los jueces” y “Justicia y reparación”) que se transmitieron durante los meses de junio y julio de 2015, los lunes a las 18.30 horas. “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza” es un documental que se centra en la historia de la provincia de Mendoza durante la última dictadura militar a partir de testimonios, imágenes de archivo y con el rol protagónico del narrador en *off* que va llevando el relato. Asimismo, se incluyen minifragmentos de ficción para recrear algunos de los sucesos abordados por la serie. La particularidad de esta producción es que el proyecto se realizó porque resultó ganador de un concurso impulsado por INCAA y Educ.ar S.E en el año 2012.

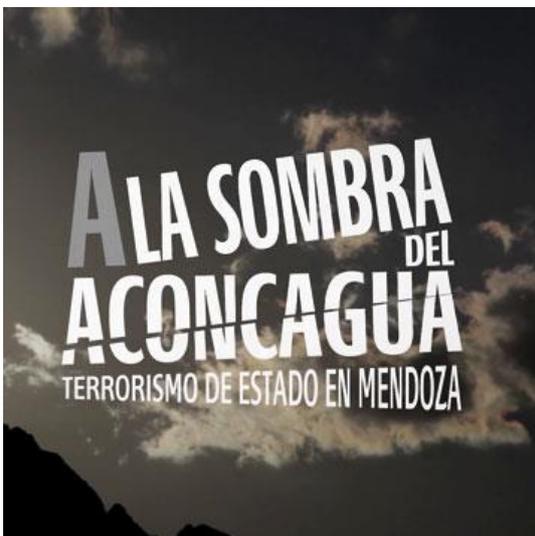


Imagen J. Portada de la serie “A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza”.

La onceava serie es “El camino de la justicia” (2015) y fue dirigida por Claudio Rosa y Santiago Sein. La productora fue Bonaparte Cine y se realizó en coproducción con Abuelas de Plaza de Mayo filial Córdoba, H.I.J.O.S. regional Córdoba, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba, Comisión y Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba y con la Universidad Nacional de Córdoba. La serie contó con cinco capítulos de 30 minutos cada uno: “Nunca más”, “Los hijos”, “La condena social”, “Juicios por la verdad” y “Sitios de memoria”. Su estreno fue en septiembre de 2015 los lunes a las 22 horas. Su realización fue fruto de la firma del mencionado convenio entre *Encuentro* y la UNC en 2010. La serie documental aborda la historia política y social de Córdoba referida a la última dictadura militar y se centra específicamente en la conformación de la agrupación H.I.J.O.S. de la provincia. Incluye la palabra de familiares de desaparecidos, especialistas y periodistas y también imágenes de archivo que suelen ir acompañadas por un narrador en *off*.

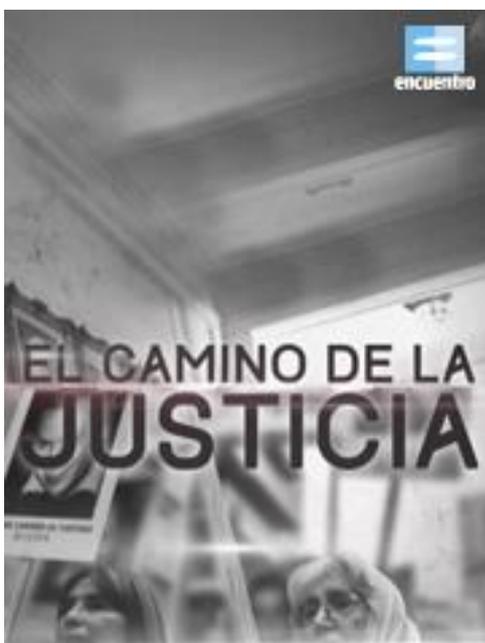


Imagen K. Portada de la serie “El camino de la justicia”.

La doceava y última serie del corpus de análisis es “La conspiración permanente” (2015) que fue dirigida por Federico Randazzo y Pablo Camaití y producida por El hilo. En este caso, primeramente realizaron un documental de 60 minutos que llevó el mismo nombre y se estrenó por *Encuentro* el 24 de marzo de 2015 a las 22 horas. Meses más tarde, surgió la idea de realizar una serie sobre la misma temática y finalmente contó con ocho capítulos de 40 minutos cada uno: “Justicia”, “Comisión nacional de valores”, “Propaganda”, “Cultura y censura”, “Cancillería y diplomáticos”, “Educación”, “Empresarios” y “Médicos”, que se transmitieron los lunes de diciembre a las 21 horas. La serie televisiva es un documental que se propone

abordar la trama civil de complicidades que tuvo la última dictadura militar. Se vale fundamentalmente de entrevistas a especialistas, testimonios de familiares, imágenes de archivo y escenas ficcionalizadas sobre lo que va relatando el narrador en *off*, que se trata de la voz del actor Carlos Portaluppi.



Imagen L. Portada de la serie “La conspiración permanente”.

A continuación, incluimos un cuadro con el listado de las series televisivas del corpus de análisis aquí estudiado y sus principales características:

Corpus de análisis						
Nombre	Tipo de producción	Año	Productora	Lugar	Cantidad de capítulos	Nombre de los capítulos
Retrato de un genocidio	Serie	2010	Asociación Civil y Cultural El Fisgón	CABA	8	El estado de bienestar
						Los años felices
						El principio del fin
						Terrorismo de Estado
						Las locas de la plaza
						Judas
						Fe en la democracia
Memoria, Verdad y Justicia						
Historia de la represión en Córdoba	Serie	2011	SRT de la Universidad Nacional de Córdoba	Córdoba	5	El Estado terrorista en Córdoba
						El Comando Libertadores de América

						La Policía de la Provincia de Córdoba
						Terrorismo de Estado en el interior provincial
						Construyendo nuestra identidad
Padres de la plaza	Serie	2011	Conjuro y Oruga Cine	C.A.B.A	4	La búsqueda del hijo
						La Plaza de Mayo
						El recuerdo del hijo desaparecido
						La palabra del padre
El caso Melincué	Serie	2012	Ojos Brujos	C.A.B.A	4	Contacto en Francia
						Una razón para quedarse
						Trabajo práctico
						Trabajo forense
Acá estamos. Historias de nietos que recuperaron su identidad	Serie	2012	BarakaCine y Zafra producciones para Abuelas de Plaza de Mayo	C.A.B.A	8	Catalina De Sanctis Ovando
		2012				Gabriel Cevasco
		2012				Marcos Suárez Vedoya y Carlos D'Elia
		2012				Martín Amarilla Molfino
		2013				Juan Pablo Moyano y Mariana Zaffaroni
		2013				Matías y Gonzalo Reggiardo Tolosa y Leonardo Fossati
		2013				Ezequiel Rochistein y Victoria Montenegro
		2013				Jorgelina Molina Planas y Pedro Nadal
El futuro es nuestro	Serie	2014	Virna y Ernesto	C.A.B.A	4	Aprendizaje
						Primavera
						La bestia
						Presente
H.I.J.O.S. de una misma historia	Serie	2014	Occidente producciones	C.A.B.A	5	H
						I
						J
						O
						S

Ex - ESMA. Retratos de una recuperación	Serie	2014	Habitación 1520	C.A.B.A	8	Historia y golpes
						El enemigo interno
						Un átomo en el universo infinito congelado
						Conmorir
						Sobrevivir
						Vida aparecida
						Espacio / Memoria
						Memoria y futuro
La conspiración permanente	Serie	2015	El hilo	C.A.B.A	8	Justicia
						Comisión nacional de valores
						Propaganda
						Cultura y censura
						Cancillería y diplomáticos
						Educación
						Empresarios
						Médicos
Madres de Plaza de Mayo. La historia	Serie	2015	El perro en la luna para Asociación Madres de Plaza de Mayo	C.A.B.A	8	Los caminos de la plaza (1975-1977)
						Las locas de la plaza (1977)
						La batalla por la imagen (1978)
						Aparición con vida (1979-1981)
						La voz de los pañuelos (1982-1983)
						La otra lucha (1983-1986)
						La nueva resistencia (1986-1996)
						Un viraje político (1997-2004)
A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza	Serie	2015	Liberar Contenidos	Mendoza	8	El Mendozazo
						Comandos parapoliciales
						El golpe en Mendoza
						La represión en el periodismo

						Centros clandestinos
						La resistencia de las Madres
						El juicio a los jueces
						Justicia y reparación
El camino de la justicia	Serie	2015	Bonaparte cine	Córdoba	5	Nunca más
						Los hijos
						La condena social
						Juicios por la verdad
						Sitios de memoria
Total producciones:	12					
Total de capítulos referidos a la temática:	75					

## **Anexo B**

<b>Entrevistas en profundidad</b>		
<b>Nombre</b>	<b>Descripción</b>	<b>Fecha</b>
A.	Entrevista a productora delegada de <i>Encuentro</i>	26 de noviembre de 2015
B.	Entrevista a productora delegada de <i>Encuentro</i>	23 de marzo de 2016
Claudia Schepes	Entrevista a responsable del Área de Institucionales y Prensa de Educ.ar	14 de diciembre de 2015
Graciela Dobal	Entrevista a productora y contenidista externa	19 de abril de 2016
Jessica Tritten	Entrevista a periodista, docente y productora televisiva, formó parte de la creación de <i>Encuentro</i> , fue su primera directora de contenidos y entre 2012 y 2015 fue la directora general del polo de señales educativas de Educ.ar	30 de junio de 2015
L.	Entrevista a productora delegada de <i>Encuentro</i>	26 de noviembre de 2015
Lucía Colombo	Entrevista a responsable del Área de Cooperación de Educ.ar	22 de diciembre de 2015
M.	Entrevista a productora delegada de <i>Encuentro</i>	30 de noviembre de 2015
María Rosenfeldt	Entrevista a politóloga y productora televisiva, fue productora delegada, productora general y directora de <i>Encuentro</i>	25 de julio de 2019
N.	Entrevista a productor delegado de <i>Encuentro</i>	1 de diciembre de 2015
O.	Entrevista a contenidista y guionista externo	6 de septiembre de 2019
P.	Entrevista a guionista externo	20 de julio de 2018
R.	Entrevista a productora delegada de <i>Encuentro</i>	22 de marzo de 2016
Tristán Bauer	Entrevista a cineasta, creador del canal y director del mismo hasta el año 2008	27 de mayo de 2016
Violeta Rosemberg	Entrevista a politóloga, docente, trabajó en el Programa Educación y Memoria y luego fue la responsable de contenidos en <i>Canal Encuentro</i>	12 de noviembre de 2019

<b>Charlas y/o entrevistas informales</b>		
<b>Nombre</b>	<b>Descripción</b>	<b>Fecha</b>
Ana Laura Esmoris	Charla con trabajadora de Educ.ar, responsable del sitio web <i>Conectate</i>	23 de noviembre de 2015
Gonzalo Conte	Charla con el coordinador de Topografía de la memoria de Memoria Abierta	14 de noviembre de 2018

Martín Becerra	Entrevista telefónica con el Dr. en Ciencias de la información e Investigador Principal de CONICET	24 de mayo de 2016
----------------	--	--------------------

<b>Instancias de observación/participación</b>		
Evento	Lugar	Fecha
Visita por <i>Canal Encuentro</i> . Incluyó charlas informales con Jéssica Tritten y Ruben D´Audia	<i>Canal Encuentro</i>	11 de diciembre de 2014
4tas. Jornadas de Investigadores en Formación (IDES). Panel de cierre “Divulgación, popularización e intervención de las ciencias sociales”, a cargo de María Rosenfeldt (Directora Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la Nación), Vera Brudny (Representante Canal Tecnópolis, Ministerio de Ciencia, Técnica e Innovación Productiva de la Nación), María Luz Roa (CONICET, IIGG, ICA, UBA), Facundo N. Giménez (IUNA) y Mariana Brusse y Tatiana Ivancovich (UBA, IUNA)	IDES	16 y 17 de abril de 2015
Congreso Otra TV es posible	Ministerio de Educación de la Nación	31 de agosto y 1º de septiembre de 2015
Jornadas sobre Políticas Audiovisuales	IDES-UNGS	1º y 2 de septiembre de 2016
Seminario del CIS (CONICET/IDES) “Contar no cuesta nada. La divulgación de las ciencias sociales y naturales en debate“ a cargo de Diego Golombek y Gabriel Di Meglio. Coordinación: Alejandro Dujovne	IDES	14 de octubre de 2016
Visita a Museo Sitio de Memoria ESMA con el Núcleo de Estudios sobre Memoria. Intercambio con María Rosenfeldt y Alejandra Naftal	Museo Sitio de Memoria ESMA	6 de agosto de 2016
"Visita de las cinco. Movimiento villero peronista" en Museo Sitio de Memoria ESMA	Museo Sitio de Memoria ESMA	29 de septiembre de 2018
Visita a Museo Sitio de Memoria ESMA	Museo Sitio de Memoria ESMA	21 de diciembre de 2018

## Anexo C

Todas las producciones de <i>Encuentro</i> sobre la temática (2005-2015)						
Nombre	Tipo de producción	Año	Productora	Ubicación	Capítulos que abordan la temática	Descripción <sup>354</sup>
Contraplano	Serie	2007	<i>Encuentro</i>	<i>Sin datos</i>	Locos de la bandera	Algunos capítulos de una serie más grande de 8 capítulos que presenta películas
					Hundan al Belgrano	
					No tan nuestras	
					Nietos, identidad y memoria	
					Raymundo	
Abuelas 30 Años	Serie	2007	<i>Encuentro</i>	<i>Sin datos</i>	Juan Cabandié presentará ¿Quién soy yo?, de Estela Bravo	Serie completa de 4 capítulos que presenta películas
					Tatiana Sfiligoy presentará Botín de Guerra, de David "Coco" Blaustein	
					Leonardo Fosatti mostrará tres cortos sobre Derecho a la Identidad	
					Manuel Gonçalves presentará la película Nietos: identidad y memoria, de Benjamín Ávila.	
Historia de un país	Serie	2007	El perro en la luna	C.A.B.A	La dictadura I: economía y represión	Algunos capítulos de una serie más grande de 55 capítulos
		2007			La dictadura II: del golpe a Malvinas	
		2008			Ganamos la paz	
		2013	Nippurmedia		Dictadura y movimiento obrero	
		2013			La economía de los liberales	
		2013			Historia de la deuda externa	
		2013			Historia de la televisión en la Argentina	
		2013			La Sociedad Rural Argentina	
		Especiales Historia de un país- Efemérides			2008	
Historias debidas	Serie	2007	Estudios Pacífico	La Plata, Bs.As.	Claudio Tamburrini	Algunos capítulos de una
		2009			Lita Stantic	

<sup>354</sup> Cuando se informan la cantidad total de capítulos de cada serie se refiere a la totalidad hasta el año 2015. Es por ello que, en algunos casos las series cuentan con más episodios, pero al ser luego de 2015 no son contabilizados aquí.

		2011			Victoria Montenegro	serie más grande de 61 capítulos
		2011			Edgardo Esteban	
		2011			Especial Chicha Mariani	
		2011			Derechos humanos	
		2012			Adolfo Pérez Esquivel	
		2012			Omar Cacho Nuñez	
		2012			Jorge Denti	
		2012			Karina Germano	
		2013			Macarena Gelman	
		2013			Carmen Argibay	
		2014			Pilar Calveiro	
		2015			Malena D'Alessio	
Crónicas de archivo	Serie	2008	Garabato Animaciones para Universidad Nacional de Córdoba y Encuentro	Córdoba	PRT-ERP	
		2008			Montoneros	
		2008			Proceso de Reorganización Nacional (primera parte)	
		2008			Proceso de Reorganización Nacional (segunda parte)	
		2010			Represión estatal y centros clandestinos de detención	
Documentales de la memoria	Serie	2009	Centro de Producción audiovisual-UNLP	La Plata, Bs.As.	A cielo abierto	Serie completa de 4 capítulos que presenta películas
					¿Dónde está Miguel?	
					El crimen impune del gobernador Ragone	
					Historias de aparecidos	
Qué supimos conseguir. Una mirada sobre el bicentenario	Serie	2009	Aura (Área Universitaria de Realizaciones Audiovisuales)- Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA)	Junín, Bs. As.	Derechos humanos	Un capítulo de una serie más grande de 13 capítulos
Rodolfo Walsh, reconstrucción de un hombre	Serie	2009	LupaFilms y Centro Cultural de la Cooperación	C.A.B.A	El origen de las palabras	Algunos capítulos de una serie más grande de 4 capítulos
		2010			El principio del fin	
Quizás porque	Serie	2009	Daniel García Moreno- El Zocalo	C.A.B.A	Rock y dictadura	Algunos capítulos de una serie más grande de 50 capítulos
					La primavera del rock	
Bio.ar	Serie	2009	El perro en la luna	C.A.B.A	Azucena Villaflor	Algunos capítulos de una serie más grande de 33 capítulos
		2010			Mario Roberto Santucho	

Serie Horizontes-Ciencias Sociales	Serie	2010	Ahorita nomás	C.A.B.A	El terrorismo de Estado y la concentración económica	Un capítulo de una serie más grande de 50 capítulos
Retrato de un genocidio	Serie	2010	Asociación Civil y Cultural El Fisgón	C.A.B.A	El estado de bienestar	Serie completa
					Los años felices	
					El principio del fin	
					Terrorismo de Estado	
					Las locas de la plaza	
					Judas	
					Fe en la democracia	
Memoria, Verdad y Justicia						
Los malditos	Serie	2010	<i>Encuentro</i>	C.A.B.A	Haroldo Conti	Un capítulo de una serie más grande de 6 capítulos
Se dice de mí	Serie	2010	La brújula	C.A.B.A	Metidas en algo	Un capítulo de una serie más grande de 13 capítulos
Continuará... Historietas argentinas	Serie	2010	Nativa	C.A.B.A	Oesterheld-Solano López y El Eternauta	Algunos capítulos de una serie más grande de 65 capítulos
		2011			El Eternauta, las secuelas	
		2013			Visiones de los 80 (de la dictadura a la actualidad)	
Reflejos, otras maneras de mirar	Serie	2010	Indiana producciones	C.A.B.A	Estela	Un capítulo de una serie más grande de 12 capítulos
Desde el sur. Doscientos años de literatura argentina	Serie	2010	Aura (Área Universitaria de Realizaciones Audiovisuales)- Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA)	Buenos Aires	Literatura y política	Algunos capítulos de una serie más grande de 13 capítulos
					Literatura de exilio	
El caso Melincué-Especial	Film	2011	Habitación 1520	C.A.B.A	-	Documental
Historia de la represión en Córdoba	Serie	2011	SRT de la Universidad Nacional de Córdoba	Córdoba	El Estado terrorista en Córdoba	Serie completa
					El Comando Libertadores de América	
					La Policía de la Provincia de Córdoba	
					Terrorismo de Estado en el interior provincial	

					Construyendo nuestra identidad	
Filo, crónicas de universidad	Serie	2011	Mulata Films	C.A.B.A	Políticas y lugares de la memoria	Un capítulo de una serie más grande de 14 capítulos
Marcianos. Cronología de la deuda externa	Serie	2011	Yoquer	C.A.B.A	El paso al vacío	Un capítulo de una serie más grande de 6 capítulos
Padres de la plaza	Serie	2011	Conjuro y Oruga Cine	C.A.B.A	La búsqueda del hijo	Serie completa
					La Plaza de Mayo	
					El recuerdo del hijo desaparecido	
					La palabra del padre	
El caso Melincué	Serie	2012	Ojos Brujos	C.A.B.A	Contacto en Francia	Serie completa
					Una razón para quedarse	
					Trabajo práctico	
					Trabajo forense	
Relatos de Mendoza	Serie	2012	El generador-UNCUYO	Mendoza	Resistencia y memoria	Un capítulo de una serie más grande de 8 capítulos
Malvinas	Serie	2012	Occidente producciones	C.A.B.A	Informe Rattenbach	Serie completa sobre Malvinas
					Malvinas, historia de la usurpación	
					La cuestión Malvinas	
					Malvinas, la cuestión americana	
Pensar Malvinas	Serie	2012	Boga Bogagna y Planta Alta	C.A.B.A	El pulóver azul	Serie completa sobre Malvinas
					Lo que siente el hermano	
					Ingleses en la radio	
					24 horas por Malvinas	
					Las dos plazas	
					La construcción de la memoria	
					El Madrynazo	
					Malvinas en la escuela	
Cantar Malvinas						
Años decisivos	Serie	2012	El perro en la luna	C.A.B.A	Año 1976	Algunos capítulos de una serie más grande de 25 capítulos
					Año 1982	

La asombrosa excursión de Zamba	Serie	2012	El perro en la luna	C.A.B.A	La asombrosa excursión de Zamba en la Islas Malvinas	Algunos capítulos de una serie más grande de 19 capítulos <sup>355</sup>
					La asombrosa excursión de Zamba en la Casa Rosada	
Especial Malvinas	Film	2012	Occidente producciones	C.A.B.A	-	Documental
Memoria iluminada	Serie	2011	Virna y Ernesto	C.A.B.A	Raymundo Gleyzer: la cámara oscura	Algunos capítulos de una serie más grande de 22 capítulos
		2012			Paco Urondo: el poeta y sus armas	
		2012			Paco Urondo: la patria fusilada	
Entrevistas	Serie	2012	Campo Cine	C.A.B.A	Aida Bortnik	Algunos capítulos de una serie más grande de 5 capítulos
					Héctor Olivera	
					Hebe de Bonafini	
Cine y Malvinas	Serie	2012	<i>Sin datos</i>	C.A.B.A	Malvinas, historia de traiciones	Serie completa que presenta películas
					Hundan al Belgrano	
					No tan nuestras	
					El visitante y Guarisove, los olvidados	
					Malvinas, 25 años de silencio	
Filosofía aquí y ahora	Serie	2012	Camilo	C.A.B.A	La doctrina de la Seguridad Nacional	Algunos capítulos de una serie más grande de 107 capítulos
		2012			Terrorismo de Estado en la Argentina	
		2012			ESMA: ontología del campo de concentración	
		2013			Literatura y política - Rodolfo Walsh	
		2013			Literatura y política - Germán Oesterheld	
		2014			El plan económico	
		2014			La guerra de Malvinas	
Historia de la clase media argentina	Serie	2012	Snap	C.A.B.A	De la noche del Proceso a la primavera alfonsinista	Un capítulo de una serie más grande de 13 capítulos
Acá estamos. Historias de nietos	Serie	2012	BarakaCine y Zafra producciones	C.A.B.A	Catalina De Sanctis Ovando	Serie completa
		2012			Gabriel Cevasco	

<sup>355</sup> En el caso específico de “Zamba”, contamos la cantidad total de capítulos hasta el año 2012 ya que luego comenzó a transmitirse principalmente por *Pakapaka* y no por *Encuentro*.

que recuperaron su identidad		2012	para Abuelas de Plaza de Mayo		Marcos Suárez Vedoya y Carlos D'Elia	
		2012			Martín Amarilla Molfino	
		2013			Juan Pablo Moyano y Mariana Zaffaroni	
		2013			Matías y Gonzalo Reggiardo Tolosa y Leonardo Fossati	
		2013			Ezequiel Rochistein y Victoria Montenegro	
		2013			Jorgelina Molina Planas y Pedro Nadal	
Somos memoria	Serie	2012	Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti	C.A.B.A	Eduardo Jozami	Algunos capítulos de una serie más grande de 66 capítulos
		2013			Luis Mattini	
		2013			Víctor Bastera	
		2013			Carlos Somigliana	
		2013			Luis Bruschtein	
		2013			Dora Barrancos	
		2013			Dolly Pussi	
		2015			Adriana Lestido	
		2015			Delia Giovanolla	
		2015			Estela de Carlotto- Parte I	
		2015			Estela de Carlotto- Parte II	
Mercedes Sosa. La voz de Latinoamérica	Serie	2013	Cinema 7Films	C.A.B.A	El exilio (Parte I)	Algunos capítulos de una serie más grande de 8 capítulos
					El exilio (Parte II)	
Ejército y política	Serie	2013	Chisperos del sur	C.A.B.A	Las Fuerzas Armadas y el terrorismo de Estado (1976-1983)	Un capítulo de una serie más grande de 8 capítulos
Fotos. Retrato de un país	Serie	2013	Campo Cine	C.A.B.A	Marcha por la vida	Algunos capítulos de una serie más grande de 29 capítulos
		2013			Galtieri	
		2013			Malvinas	
		2012			Plaza vacía	
		2012			Paz, pan y trabajo	
		2015			Ignacio y Estela	
Industria nacional	Serie	2013	Campo Cine	C.A.B.A	La dictadura militar y el quiebre de la ISI	Un capítulo de una serie más grande de 8 capítulos
Memoria colectiva	Film	2013	Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex – ESMA	C.A.B.A	-	Documental

Sara Rus. Tengo que contar	Serie	2014	Inquieto	C.A.B.A	Los años felices	Algunos capítulos de una serie más grande de 4 capítulos
					La memoria	
El futuro es nuestro	Serie	2014	Virna y Ernesto	C.A.B.A	Aprendizaje	Serie completa
					Primavera	
					La bestia	
					Presente	
El futuro es nuestro	Film	2014	Virna y Ernesto	C.A.B.A	-	Documental
Tramas del Plan Cóndor. Hallazgos de Automotores Orletti	Film	2014	Revelarte Producciones	C.A.B.A	-	Documental
H.I.J.O.S. de una misma historia	Serie	2014	Occidente producciones	C.A.B.A	H	Serie completa
					I	
					J	
					O	
					S	
Ex - ESMA. Retratos de una recuperación	Serie	2014	Habitación 1520	C.A.B.A	Historia y golpes	Serie completa
					El enemigo interno	
					Un átomo en el universo infinito congelado	
					Conmorir	
					Sobrevivir	
					Vida aparecida	
					Espacio / Memoria	
					Memoria y futuro	
El cine va a la escuela	Serie	2014	Encuentro	C.A.B.A	La mirada invisible	Un capítulo de una serie más grande de 8 capítulos que presenta películas
Especial Jean Pierre Bousquet	Film	2014	Encuentro	C.A.B.A	-	Documental
Pioneros	Serie	2014	Malchiko	Santa Fe	Ciencia y dictadura	Un capítulo de una serie más grande de 8 capítulos
La conspiración permanente	Film	2015	El hilo	C.A.B.A	-	Documental
La conspiración permanente	Serie	2015	El hilo	C.A.B.A	Justicia	Serie completa
					Comisión nacional de valores	
					Propaganda	

					Cultura y censura	
					Cancillería y diplomáticos	
					Educación	
					Empresarios	
					Médicos	
Cuidado con el perro	Serie	2015	El hilo	C.A.B.A	Perro de combate: periodismo y militancia	Algunos capítulos de una serie más grande de 6 capítulos
		2015			Scilingo	
		2015			Walsh	
Madres de Plaza de Mayo. La historia	Serie	2015	El perro en la luna para Asociación Madres de Plaza de Mayo	C.A.B.A	Los caminos de la plaza (1975-1977)	Serie completa
					Las locas de la plaza (1977)	
					La batalla por la imagen (1978)	
					Aparición con vida (1979-1981)	
					La voz de los pañuelos (1982-1983)	
					La otra lucha (1983-1986)	
					La nueva resistencia (1986-1996)	
Un viraje político (1997-2004)						
Ver la historia	Serie	2015	Mulata Films	C.A.B.A	1976-1983. La dictadura militar	Un capítulo de una serie más grande de 13 capítulos
Informe Kliksberg	Serie	2015	Mulata Films	C.A.B.A	Azucena Villaflor	Un capítulo de una serie más grande de 73 capítulos
A la sombra del Aconcagua. Historia del terrorismo de Estado en Mendoza	Serie	2015	Liberar Contenidos	Mendoza	El Mendozazo	Serie completa
					Comandos parapoliciales	
					El golpe en Mendoza	
					La represión en el periodismo	
					Centros clandestinos	
					La resistencia de las Madres	
					El juicio a los jueces	
Justicia y reparación						
El camino de la justicia	Serie	2015	Bonaparte cine	Córdoba	Nunca más	Serie completa
					Los hijos	
					La condena social	
					Juicios por la verdad	

					Sitios de memoria	
Bravo por bravo	Serie	2015	Bravo films	C.A.B.A	Quién soy yo	Un capítulo de una serie más grande de 6 capítulos que presenta películas
Los trabajos y los días	Serie	2015	El pampero cine	C.A.B.A	Oscuridad en las minas e ingenios de Jujuy	Un capítulo de una serie más grande de 4 capítulos
La historia en el cine	Serie	2015	Cactus cine	C.A.B.A	Infancia clandestina	Un capítulo de una serie más grande de 61 capítulos que presenta películas
Total producciones <sup>356</sup> :	61					
Total de capítulos referidos a la temática:	207					

<sup>356</sup> Excluimos de este listado aquellas pequeñas producciones que tomaron el nombre de micros, ya que por lo general eran desprendimientos de los programas.

## **Anexo D**

<b>Las producciones audiovisuales sobre la temática (2005-2015) transmitidas por <i>Encuentro</i> pero no producidas por el canal</b>			
<b>Nombre</b>	<b>Tipo de producción</b>	<b>Año</b>	<b>Productora</b>
Ponce, el buen pastor	Film	2007	Laura Bruno
Angelelli, la palabra viva	Film	2007	Valga Producciones
4 de Julio, la masacre de San Patricio	Film	2007	El acorazado cine y Aguafuerte films
Estela	Film	2008	Silvia Di Florio, Walter Goobar, Magdalena Ruiz Guiñazú, El trío producciones
Amnistía y el cine en marcha	Film	2009	Amnistía internacional
La santa cruz. Refugio de resistencia	Film	2009	Woody González, La brújula y En la vía
Latente	Serie de 4 capítulos	2010	Maggie Ojcius para BACUA
El interior de la memoria	Serie de 16 capítulos	2011	Pablo Torello, José Vila Pessoli y Nicolás Barbaglia para TDA, INCAA, BACUA
El teatro en la dictadura	Film	2011	Viviana Trasierra, Cristian Cabruja y Fernando Gondard para BACUA
Z4 el campito	Film	2011	Colectivo de Comunicación Popular Abriendo Caminos y Peronismo 26 de Julio para TDA, INCAA, UNSAM, BACUA
Páginas esenciales	Film	2011	El generador para CDA
Avelino, la historia del mítico dirigente minero jujeño	Film	2011	Fátima Genovese y Wayruro para INCAA, TDA, UNSAM, BACUA
Salida de emergencia	Serie de 8 capítulos (uno de ellos, "Diversidad en la dictadura", aborda la temática)	2011	Alberto Masliah para INCAA, TDA, UNSAM, BACUA
99,99%. La ciencia de las abuelas	Serie de 12 capítulos	2012	La lechuza para CePIA
Espacios de memoria	Serie de 8 capítulos	2012	Magoya Films para TDA, INCAA, UNSAM, BACUA
Presidentes y modelos de nación	Serie de 8 capítulos (uno de ellos, "Dictadura", aborda la temática)	2012	CRU Films para TDA, CePIA
Crónica de una fuga	Film	2012	K&S Films
Sucesos y expresiones	Serie de 4 capítulos (uno de ellos, "Teatro abierto", aborda la temática)	2012, 2013	Javier Sleiman, de la Consultora Técnica Integral SRL para CePIA
Desaparición forzada	Serie de 4 capítulos	2013	Infinitas neuronas para TDA, INCAA, BACUA
Argentina, pensamiento y exilio	Film	2014	Enrique Gabriel Lipschutz

Historias de La Rioja	Serie de 5 capítulos (uno de ellos, "La dictadura cívico-militar", aborda la temática)	2014	La ventana cine itinerante para Gobierno de La Rioja
Belgranenses	Film	2014	Holística Comunicaciones para Universidad Nacional de Córdoba
Territorio de vida. La recuperación del predio de la es ESMA	Film	2014	Ente Público Espacio Memoria y Derechos Humanos
Deporte, desaparecidos y dictadura	Serie de 8 capítulos	2015	Carlos Eduardo Martínez para TDA, CDA, BACUA, INCAA, UNSAM
Total de producciones:	24		
Total de capítulos referidos a la temática:	57		

## **Anexo E**

### **Autoridades de Educ.ar (2005-2015)**

Tristán Bauer, además de haber sido el creador de *Canal Encuentro* fue también su director hasta 2008, año en el que comenzó a dirigir el Sistema Nacional de Medios Públicos (SNMP). Paralelamente, Alejandro Piscitelli fue el primer gerente de Educ.ar durante el mandato de Daniel Filmus, de 2003 a 2008. Luego del pase de Bauer al SNMP, el 11 de agosto de 2008, Ignacio Hernaiz asumió la dirección de la señal y también la gerencia general de Educ.ar S.E., en reemplazo de Piscitelli, y permaneció en ambos puestos hasta 2010. Por su parte, Verónica Fiorito y Rubén D´Audia eran la productora general y el coordinador de Relaciones Institucionales, respectivamente. Jéssica Tritten se hizo cargo de la Coordinación de Contenidos y Leandro Ipiña de la Coordinación Artística.

El 28 de diciembre de 2010 Hernaiz dejó la dirección de *Canal Encuentro* y al poco tiempo el cargo de gerente general de Educ.ar. En su lugar, asumió como directora del canal Verónica Fiorito y María Rosenfeldt como productora general. Por su parte, Rubén D´Audia, reemplazó a Hernaiz frente a Educ.ar. Tiempo después, en 2012 Jéssica Tritten quedó a cargo de la dirección del Polo Audiovisual y Verónica Fiorito, que hasta ese momento se desempeñaba como directora de *Encuentro*, pasó a *Pakapaka*. En su lugar, asumió la dirección del canal María Rosenfeldt.

En 2014, Verónica Fiorito fue convocada para ocupar la jefatura de Gabinete del Ministerio de Cultura de la Nación, motivo por el cual renunció a su puesto como directora de *Pakapaka* y fue Facundo Agrelo quien se puso a cargo de la Coordinación General de Contenidos y Marcelo Lirio asumió como coordinador general de Producción. Con esta disposición se mantuvieron los cargos hasta la finalización del mandato del Ministro de Educación de la Nación Alberto Sileoni y de la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner el 10 de diciembre de 2015.

## **Anexo F**

### **Colecciones de Canal Encuentro (2007-2015)**

En 2007 se lanzó “**Colección Encuentro**”, que abordaba temas variados como historia, geografía, ciencias, literatura, deportes, educación sexual, entre otros. En 2008, la “**Serie Horizontes**”, dividida en cuatro colecciones: Ciencias Naturales, Matemática, Lengua y Ciencias Sociales; y “**Colección Explora. América Latina**”, que ofrecía un pantallazo de la realidad sociopolítica latinoamericana. En 2009 se presentaron “**Colección FinEs**”, “que contiene una selección de la programación emitida por el Canal Encuentro pertinente como material de apoyo para las tutorías del Plan Fines”<sup>357</sup>, y se dividía en Ciencias Sociales, Lengua y Literatura, Matemática y, Ciencias Naturales; y “**Colección Efemérides**”, dedicada a abordar las efemérides escolares del 25 de mayo, 20 de junio, 9 de julio y 11 de septiembre.

En 2010 se lanzaron “**Colección Encuentro- INET**” destinado a las escuelas técnicas; “**Colección materiales y materias primas**”, producida por *Canal Encuentro* junto con el Instituto Nacional de Educación Tecnológica (INET); “**Colección Mejor hablar de ciertas cosas**”, que incluye los capítulos de la serie homónima y un DVD con microprogramas de educación sexual integral; “**Colección Presidentes de Latinoamérica**”, serie documental de entrevistas realizadas por Daniel Filmus a presidentes latinoamericanos; “**Colección Una gira diferente**”, que consta de los capítulos del programa homónimo, donde León Gieco convoca a un grupo de jóvenes con diferentes discapacidades, para realizar una gira por varias provincias de la Argentina; “**Colección Pueblos originarios**”; y “**Homenaje a Néstor Kirchner**”, que cuenta con micros realizados con material de archivo por el fallecimiento del ex presidente Néstor Kirchner”.

En 2011, se presentaron “**Colección Música para ver**”, que reunía capítulos de diferentes series que trataban la música nacional de la Argentina; “**Colección Derechos Humanos**”, que “presenta una selección de contenidos televisivos que contribuyen a la preservación de la memoria colectiva, en colaboración con los organismos de derechos humanos, y como legado para las actuales y futuras generaciones”<sup>358</sup> (ver Imagen M); “**Colecciones del Ministerio de Educación**”, que consistía en una selección de programas de *Canal Encuentro* y Educ.ar con contenidos curriculares y transversales relacionados con el arte, la literatura, la flora y la fauna, la historia y la música, la matemática y las problemáticas sociales, entre otros. Se dividía, a su vez, en cuatro colecciones: “**Colección nivel inicial**”, “**Colección nivel primario**”, “**Colección nivel medio**” y “**Colección ISFD (Instituto Superior No Universitario)**; y

---

<sup>357</sup> Informe “Colecciones Canal Encuentro- Pakapaka 2007-2015” (2015). Documento interno del canal.

<sup>358</sup> *Ibid.*

“Colección automatismos”, que abordaba “cuáles son los tipos de automatismos que participan en nuestra vida cotidiana, cómo funcionan, a qué principios responden y por qué se cree que suceden”<sup>359</sup>. Asimismo, ese año se lanzaron las colecciones de las dos películas en las que el canal participó en la producción: “**Belgrano. La película**” y “**Revolución. El cruce de los Andes**”.

En 2012, *Encuentro* presentó “**Colección Malvinas. Soberanía y memorias**”, “**Colección de la bandera**”, “**Colección Historia argentina**” y, “**Colección jóvenes**”. En 2013, lanzaron “**Colección Oficios**”, con cursos prácticos sobre distintos oficios y retratos de experiencias laborales relacionadas a ellos; “**Colección Latinoamérica**”; y, “**Colección Internacional**”. En 2014, “**Colección Diversidad**”, “**Colección Educación sexual integral**”, “**Colección Consumo cuidado**”, “que busca reflexionar sobre el consumo problemático de sustancias psicoactivas y las representaciones y prácticas de consumo durante la adolescencia”<sup>360</sup> y “**Rebelión en los llanos**”, que contaba la historia del caudillo de La Rioja, Chacho Peñaloza. En 2015, presentaron “**Colección Democracia**”, “**Colección La cuestión Penal**”, dedicada a abordar problemáticas específicas del derecho penal y la criminología, “**Colección Tu mundo. Argentina**”, coproducción con el Ministerio de Turismo de la Nación en donde se recorren los principales destinos turísticos de la Argentina; “**Colección Madres de Plaza de Mayo. La historia**”; “**Colección Historias de género**”, que es una serie documental coproducida con el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación que tiene como objetivo dar visibilidad a la Ley 26.485 de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres; y, por último, “**Colección Mi vida conmigo**”, que aborda la vida cotidiana de personas que conviven con una enfermedad crónica.

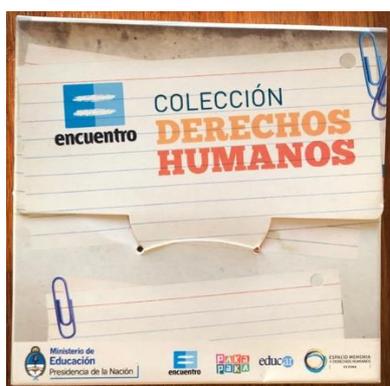


Imagen M. Colección Derechos Humanos.

---

<sup>359</sup> *Ibid*

<sup>360</sup> *Ibid*

## **Anexo G**

### **Producciones de *Canal Encuentro* más vendidas (2005-2015)**

- “Mentira la verdad”
- “En el medio”
- “Proyecto G”
- “El cerebro y yo”
- “Filosofía aquí y ahora”
- “Alterados por pi”

## **Anexo H**

### **Galardones obtenidos por *Canal Encuentro* sobre sus producciones del período (2007-2015)<sup>361</sup>**

#### *PREMIOS FUND TV*

2008:

- Rubro Deportivo: “Deporte Argentino”
- Rubro Ciencia, naturaleza y ambiente: “Explora Ciencias”
- Rubro Promoción humana y social: “Mujeres”
- Premio Signis por la promoción de los valores positivos, la justicia y los derechos del hombre: “Yo, a mi edad”

2009:

- Rubro Ciencia, Naturaleza y Ambiente: “Alterados por Pi”

2010:

- Deportivo: “Más Mundiales”
- Ciencia, Naturaleza y Ambiente: “Proyecto G”
- Espectáculo Artístico: “Homenaje a los Sueños”

2011:

- Premio FUND TV de Oro<sup>362</sup>
- Rubro Ciencia, Naturaleza y Ambiente: “Materiales y materias primas”

2012:

- Deportivo: “Sin límites”
- Juvenil: “Filo, crónicas de universidad”
- Educación: “Alterados por pi”

2013:

- Educación: “TIC en el aula”, coproducido con el Instituto Nacional de Formación Docente.
- Publicidad: micros “Ponele título a tu secundario”

#### *PREMIOS MARTÍN FIERRO CABLE*

2008:

- Rubro Interés general: “Abuelas 30 años”
- Rubro Educativo: “Laboratorio de ideas”
- Rubro de Servicios: “Oficios”
- Rubro documental: “Los caminos de Atahualpa”

2009:

- Programa de Música Folklore: “Pequeños Universos II”
- Programa Cultural / Educativo: “Cortos sobre cuentos”

---

<sup>361</sup> Agradezco al Área de cooperación del canal por facilitarme mucha de la información aquí plasmada.

<sup>362</sup> Obtuvo este premio por haber obtenido diez Fund Tv. La entrega se realizó el 4 de julio de 2011 y se emitió en vivo por el canal *Volver*.

- Documental: “Galápagos”
- 2010:
- Cultural/ educativo: “Filosofía aquí y ahora II”
  - Música (pop/ rock/ latino): “Encuentro en el Estudio”
  - Labor conducción masculina: Lalo Mir (“Encuentro en el Estudio”)
- 2011:
- Mejor programa cultural/educativo: “Filosofía aquí y ahora III”
  - Programas de servicios: “Poder se puede”
  - Programa de música- folklore: “Pequeños universos III”
- 2012:
- Mejor Documental: “Donar Sangre Salva Vidas”
  - Música Pop/Rock/Latino: “Encuentro en el Estudio”
  - Producción Integral: *Canal Encuentro*
- 2013:
- Cultural / Educativo: “Mundo Bayer”
  - Música-Pop / rock / Latino: “Encuentro en el estudio”
  - Documental: “Continuará... “
  - Labor conducción masculina: Lalo Mir (“Encuentro en el estudio”)
- 2014:
- Música. Tango / Folklore: “Nuevo cancionero. El movimiento”
  - Producción integral: *Canal Encuentro*
- 2015:
- Documental: “Encuentro con Cortázar”
  - Producción integral: *Canal Encuentro*

#### PREMIOS ATVC

- 2007:
- Rubro Educativo: “Explora América Latina”
  - Rubro Educativo: “Laboratorio de Ideas”
- 2008:
- Rubro Deportivo: “Deporte argentino”
  - Rubro Educativo: “Horizontes Matemática”
  - Rubro Educativo: “Bloc, espacios habitados”
- 2009:
- Rubro Educativo: “Historias primarias”
  - Rubro Infantil: “Proyecto G II”
  - Rubro Interés general: “Amigos del volante”
  - Rubro Musical: “Una gira diferente”
  - Rubro Promocional: “ID Lenguas”
  - Género deportivo: “Encuentro con la generación dorada”
- 2012:

- Género deportivo: “Encuentro con la generación dorada”
- Género documental: “Aire, cambio climático”
- Género educativo: “Alterados por pi”

2014:

- Categoría educación: “CONTINUARÁ... Historia de la historieta Argentina”

2015:

- Categoría educación: “CONTINUARÁ... Historia de la historieta Argentina” y “Radiocaj”.
- Categoría cultural: “Plop! Caete de risa”
- Categoría documental: “Iglesia Latinoamericana. La opción por los pobres”

#### *CINECIEN*

2008:

- Series, programas y notas especiales realizadas para TV: “La técnica”
- Mención: “Día Nacional del inventor”

2011:

- Series, programas y notas especiales realizadas para TV: “Entornos invisibles de la ciencia y la tecnología”

#### *CINECITA (COLOMBIA)*

2012:

- Mención especial (como mejor programa juvenil): “Mentira la verdad”

2014:

- Categoría Tv Juvenil: “Presentes”

#### *PRIX JEUNESSE INTERNACIONAL*

2009:

- Premio Prix Jeunesse UNICEF: “Una gira diferente”

#### *PREMIO UBA*

2009:

- Rubro Producción Audiovisual de Divulgación Educativa  
1er Premio: “Pequeños universos II”  
3er Premio: “Escuelas Argentinas II”
- Rubro Producción Audiovisual de Divulgación Científica  
3er Premio: “Proyecto G II”

2011:

- Rubro Divulgación Educativa  
1º Premio: “Sustancias elementales”  
1ª Mención: “En el medio del arte”
- Rubro Divulgación Científica  
1º Premio: “Mentira la verdad”  
2ª Mención: “Proyecto G”

2013:

- Rubro Educación  
2ª Mención: “Claves de lectura”

2015:

- Rubro Educación  
1º Premio: “El cerebro y yo”  
1ª Mención: “Cambio ambiental”

*PREMIO ESTÍMULO AL PERIODISMO JOVEN - TEA Y DEPORTEA*

2008:

- Rubro Televisión Producción Periodística: “Deporte argentino”

2009:

- Rubro Televisión-Producción Periodística: “Escuelas Argentinas II”

*PREMIOS A LAS ARTES VISUALES DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE CRÍTICOS DE ARTE*

2011:

- Premio “Jorge Barón Biza” al espacio de difusión cultural en los medios.

*PREMIOS PROMAX*

2007:

- Premio de Plata al Mejor Diseño de Logo

2009:

- “Día del inventor”
- “La máquina del tiempo”

*Premio ISALUD*

2008:

- Rubro Comunicación y Salud: Institucional

*Distinción del INADI*

2008:

- Buenas prácticas contra la discriminación: Institucional

*Premio Pregonero*

2010:

- Por difundir la literatura infantil y juvenil argentina: “Había una vez”

*Festival Espiello – Huesca, España*

2011:

- Premio Guillermo Zuñiga, otorgado por la Asociación Española de Cine e Imagen Científico (ASECIC) a la serie “Pueblos originarios III”, capítulo “Pilagá, Bañado La Estrella”

*Premio Lola Mora. Por una imagen positiva de la mujer en los medios*

2011:

- TV por Cable: “Se dice de mi”

- Reconocimiento especial: “Mejor Hablar de Ciertas Cosas”

2015:

- Categoría No Ficción: “Historias de Género” (capítulo “Violencia doméstica”)

*Japan Prize – Tokio, Japón*

2011:

- Categoría juvenil: “Mentira la verdad”<sup>363</sup>

*Premios Sur*

2011:

- Mejor Diseño de Maquillaje: Mirta Blanco (“Revolución, el cruce de los Andes”)
- Mejor Diseño de Vestuario: Julio Suárez (“Revolución, el cruce de los Andes”)

*PREMIOS FYMTI (Festival y Mercado Internacional de TV Ficción)*

2011:

- Mejor Docu-Ficción: “Mentira la Verdad”
- Mejor Telefilm: “Revolución, el cruce de los Andes”
- Mejor Actor de Reparto: León Dogodny (“Revolución, el cruce de los Andes”)
- Mejor Actor Protagonista: Rodrigo de la Serna (“Revolución, el cruce de los Andes”)
- Mejor Dirección: Leandro Ipiña-Revolución (“Revolución, el cruce de los Andes”)
- Mejor Producción Integral: Tristán Bauer-Canal Encuentro/TV Pública/TVE-Argentina.

2012:

- Mejor Docu-ficción: “Pensar Malvinas”

2013:

- Mejor ficción juvenil: “Presentes”
- Mejor Documental: “Rebelión en los llanos. Vida, resistencia y muerte del Chacho”

*PREMIOS TATO (CAPIT)*

2011:

- Interés general no *prime time*: “Alterados por Pi”

2012:

- Mejor programa de Interés General en Cable: “Encuentro en el Estudio”
- Mejor conducción: Lalo Mir, por “Encuentro en el Estudio”

2013:

- Mejor programa de Interés General en Cable: “Encuentro en el Estudio”
- Mejor conducción: Lalo Mir, por “Encuentro en el Estudio”

2015:

- Mejor programa de Interés General en Cable: “Encuentro en el Estudio”
- Conducción masculina en cable: Lalo Mir, por “Encuentro en el Estudio”

*AFSCA (Construyendo ciudadanía)*

2011:

---

<sup>363</sup> El premio para esta categoría fue otorgado por el Ministerio de Relaciones Internacionales de Japón y fue la primera vez que una serie argentina ganó el premio.

- Premio especial a la TV DIGITAL a *Encuentro*

2013:

- Premio especial de la Televisión Digital Abierta (TDA) por la serie “Igual de diferentes”. Ciclo coproducido con el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI).

*SICHUAN TV FESTIVAL. PREMIO INTERNACIONAL “Gold Panda”*

2011:

- Premio a la serie más innovadora, en la categoría Sociedad: “Mentira la verdad”

2015:

- Finalista en categoría mejor documental: “Flora y Fauna”

*PRIX JEUNESSE IBEROAMERICANO*

2013:

- Segundo premio en la categoría 12 a 15 años Ficción: “Presentes”

*FESTIVAL NUEVAS MIRADAS – UNQUI*

2013:

- Mejor Serie Documental: “Desde la calle”
- Mejor Magazine para TV: Diálogos con Laclau”
- Premio Revelación: Camilo Blajaquis (“Alegoría y Dignidad”)<sup>364</sup>
- Mejor Diseño de sonido: Sebastián González (“Seis cuerdas”)<sup>365</sup>
- Mejor Micro para TV: “Tantanakuy”

2014:

- Documental unitario: “Carlos Fuentealba. Camino de un maestro”
- Diseño de sonido: “Sucesos y expresiones”
- Diseño de imagen: “Vidas de Sarmiento”
- Serie musical: “Nuevo cancionero. El movimiento”
- Divulgación científica: “Mentira la Verdad” (compartido con “Científicos Industria Argentina”)
- Montaje: “Mentira la Verdad”

2015:

- Categoría presentador/a: “Mitonimias Argentinas”
- Categoría post producción: “El futuro es nuestro”
- Categoría diseño de sonido: “Tu mundo, Argentina”
- Categoría música: “Los Carabajal”

*LIBERCINE (Cine sobre Diversidad Sexual y Género)*

2013:

- Mejor Cortometraje Argentino: el especial “Ley pareja”, dirigido por Fernando Zuber para *Canal Encuentro*.

*PREMIOS TAL*

<sup>364</sup> Serie producida por BACUA y emitida por *Canal Encuentro*.

<sup>365</sup> Serie emitida por *Canal Encuentro*.

2013:

- Mejor producción inter-programa: “Poetas latinoamericanos”
- Mejor producción innovadora: “Mentira la verdad II”

2014:

- Producción interactiva: “30 años de democracia”

2015:

- Mejor ficción: “Mentira la verdad III”

#### *SHANGHAI TV FESTIVAL - MAGNOLIA AWARD*

2013:

- El jurado de preselección eligió el capítulo “Agua, la última frontera”, de la serie "Tierra del Fuego" como parte de los mejores documentales que se emiten a lo largo de las semanas previas y posteriores al festival en la sección no competitiva de exhibición.

#### *INTERNATIONAL EMMY KIDS AWARDS*

2012:

- Categoría Mejor Ficción para jóvenes. Finalista: “Mentira la Verdad I”

2013:

- Categoría Mejor Ficción para jóvenes. Finalista: “Mentira la Verdad II”

2014:

- Categoría Mejor ficción para jóvenes. Finalista: “Mentira la verdad III”

#### *INTERNATIONAL EMMY AWARDS*

2014:

- Categoría Programas artísticos. Finalista: “El informe Kliksberg. El otro me importa”

#### *FICIP – FESTIVAL INTERNACIONAL de Cine Político*

2015:

- 2ª mención del jurado: “Iglesia Latinoamericana”
- 1ª mención del jurado: “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”
- Premio Especial del jurado: “El futuro es nuestro”

#### *TELAS – FESTIVAL INTERNACIONAL de TV de San Pablo*

2015:

- Mejor Documental: “Mentira la verdad III”

#### *INTERNACIONAL EMMY AWARDS*

2016:

- Nominación. Categoría documental: "Madres de Plaza de Mayo. La historia"

## Anexo I

### **Manifiesto de *Encuentro***

**1. Somos canales públicos y estatales, dependientes del Ministerio de Educación de la Nación.** Nuestra existencia es ejemplo de un momento inédito en la transformación de los medios de comunicación en la Argentina, una etapa donde el Estado nacional creó marcos regulatorios antimonopólicos y financió activamente la producción de contenidos audiovisuales.

**2. Somos canales educativos que enseñamos, informamos, entretenemos e interpelamos críticamente a la sociedad.** La historia, la ciencia, el deporte, la geografía, la salud, la naturaleza, el cine, el arte, la música, la literatura... Nada de lo humano nos es ajeno y lo hacemos propio sabiendo que el lenguaje televisivo implica articular contenidos y formatos con una propuesta narrativa y estética atractiva e innovadora.

**3. Somos federales.** El campo y la ciudad, la periferia y el centro, el Norte y el Sur, Buenos Aires y las provincias: buscamos superar estas antinomias históricas poniendo al aire todos los paisajes, todas las tonadas, todos los rostros. De Ushuaia a La Quiaca, sin olvidarnos de las Islas Malvinas.

**4. Brindamos un servicio.** Como define la actual Ley de medios, nuestros canales ofrecen un “servicio de comunicación audiovisual”. En este sentido, nuestros objetivos están más cerca de la educación y la salud que de la televisión como negocio o mero entretenimiento.

**5. Aportamos al desarrollo de la industria audiovisual.** En una década se crearon alrededor de 25.000 puestos de trabajo en la industria audiovisual. Fuimos parte de ese desarrollo a través de una forma de producción que permitió que Pymes, universidades y centros audiovisuales del Estado se integren a las industrias culturales nacionales.

**6. Hacemos producciones de calidad.** Nuestros programas tienen estándares altos de calidad en los aspectos técnico, artístico y de contenido. Por eso, nuestras producciones son competitivas, tanto en el mercado nacional como internacional, y han obtenido premios y nominaciones en todo el mundo.

**7. Contribuimos a ampliar el imaginario nacional.** El documentalista Patricio Guzmán dice que un país sin cine documental es “como una familia sin álbum de fotos”. Produjimos cientos de imágenes novedosas para enriquecer el “álbum de fotos” del país. Tenemos una mirada amplia sobre la cultura: alta, baja, popular, masiva, elitista. Las clasificaciones apresuradas no forman parte de nuestra programación, que recorre sin prejuicios el arco que va, por poner un ejemplo, de la cumbia villera a la ópera.

**8. Hacemos producciones para la escuela y, a la vez, pensamos la escuela.** Qué enseñar y cómo enseñar son las preguntas clave de toda pedagogía. Hicimos estas preguntas y sumamos otras: cómo narrar y cómo mostrar contenidos para contribuir a la enseñanza no solo en las aulas, sino también en otros espacios públicos como festivales, museos, ferias, sitios web.

**9. Le hablamos a un pueblo múltiple, diverso, siempre en transformación.** Mujeres, varones, chicos, chicas, jóvenes, adultos, ancianos, trabajadores, desocupados, estudiantes, heterosexuales, homosexuales, transexuales, pueblos originarios, afros, personas con discapacidad, argentinos, extranjeros...La pluralidad de voces está contemplada en nuestras pantallas y quienes aún no estén incluidos, pueden exigirlo.

**10. Estamos comprometidos con los Derechos Humanos.** Estar ubicados en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (antigua ESMA), donde funcionó un centro clandestino de detención, no solo es un dato meramente geográfico, sino que también implica un compromiso con los Derechos Humanos en varios sentidos: con la memoria, a través de la revisión del pasado reciente; con la comunicación entendida como derecho humano; con los derechos de los niños/as y adolescentes; y con el cumplimiento y la ampliación de los Derechos Humanos en el presente.

**11. Dialogamos con la región latinoamericana y con el mundo.** Mediante acuerdos de cooperación, intercambio y coproducción estamos en contacto con otras televisoras y productoras de diferentes países. Alojamos los mejores contenidos educativos internacionales y, a la vez, exportamos los propios para enriquecer las pantallas de otros países. De esta manera, además, mostramos en el exterior nuestra visión del mundo.

**12. Trabajamos en pos de la convergencia tecnológica.** Las plataformas virtuales nos brindan múltiples posibilidades: experimentar con nuevos formatos, ampliar y dinamizar el diálogo con las audiencias y brindar otras herramientas para trabajar en el aula.

**13. Estamos reinventando las definiciones sobre la televisión pública.** El desarrollo de nuestras experiencias, ancladas en contextos históricos novedosos, está contribuyendo a ampliar las discusiones sobre los medios públicos: cómo debe ser la relación con los Estados, los gobiernos y los mercados; cuáles deben ser las formas de financiamiento; cómo pensar la tensión entre contenidos educativos y masivos; cómo interpelar a audiencias cada vez más amplias; como adecuar los parámetros de la administración pública a los tiempos de las producciones audiovisuales.

**14. Propiciamos la transparencia en el uso de los fondos públicos.** Vivimos en un tiempo donde el Estado volvió a ser garante de los derechos, de ahí nuestra plena dedicación a hacer un uso responsable de los fondos públicos.

**15. Nuestra forma de trabajo se desarrolla a partir de un mecanismo específico: la producción delegada.** Bajo la coordinación de nuestros canales, las productoras, las universidades y otros espacios generan los contenidos audiovisuales. Así, el Estado no cede su lugar de constructor de relatos, sino que lo enriquece sumando otras voces.

**16. Nuestros contenidos están elaborados rigurosamente por los especialistas más destacados en cada área.** Uno de nuestros hallazgos fue convocar a académicos y científicos a producir contenidos minuciosos para después traducirlos al lenguaje audiovisual.

**17. Trabajamos por una programación accesible para las personas con discapacidad.** La accesibilidad de los contenidos es uno de nuestros desafíos, ya que propiciamos una comunicación inclusiva. Equipos de especialistas adaptan nuestras propuestas para las personas con discapacidad visual y auditiva.

**18. Apostamos a la experimentación estética.** Buscamos continuamente formatos que habiliten nuevos modos de mirar para “desautomatizar” las formas de consumo audiovisual. Consideramos que el disfrute y la búsqueda de belleza pueden ir de la mano de la formación de televidentes que sean críticos de las imágenes y los medios de comunicación.

**19. Hablamos el idioma de los argentinos.** La programación que se compra en el exterior y requiere doblaje o subtítulo elude el llamado idioma “neutro”. En nuestras pantallas los chicos comen “torta” y no “pasteles”, los “autos se estacionan” y no “se aparcan”.

**20. Buscamos fortalecer la identidad colectiva a partir de reconocernos en un pasado común.** Nuestros canales fueron testigos y protagonistas del creciente interés de la sociedad por la historia. La creación de Zamba, a esta altura una marca de nuestros espacios, es tal vez el mejor ejemplo de cómo una narración desprejuiciada puede acercarnos a la historia nacional.

## **Anexo J**

### **Materiales didácticos elaborados por el Ministerio de Educación Nacional. Programa Educación y Memoria**

El programa cuenta con tres ejes temáticos de trabajo: 1- Memorias de la dictadura. Terrorismo de Estado en la Argentina. 2- Malvinas. Memoria, soberanía y democracia. 3- Holocausto y genocidios en el siglo XX<sup>366</sup>. Algunos de los materiales elaborados por ellos vinculados al primer eje fueron: la colección “La enseñanza del pasado reciente en la escuela” (ver Imagen N) que incluía tres tomos (“Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina. Preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza”, “Pensar Malvinas. Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula” y “Pensar la democracia: treinta ejercicios para trabajar en el aula”) y un CD; “Educación, memoria y derechos humanos. Orientaciones pedagógicas y recomendaciones para su enseñanza” y diversos cuadernillos como “La última dictadura” (ver Imagen O), “Jóvenes y participación” (ver Imagen P), entre otros. En esta misma línea, otro ejemplo es el texto multimedia usado para la formación docente, “Pasado argentino reciente” (ver Imagen Q), editado por otra área del Ministerio de Educación, la Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente.

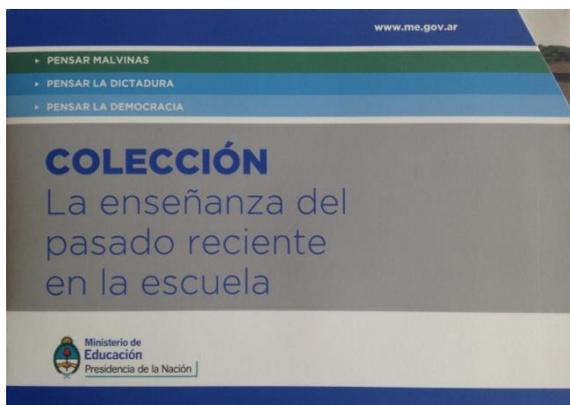


Imagen N.

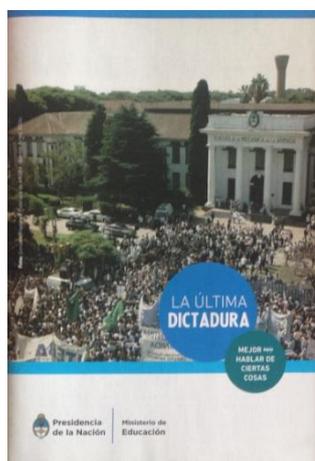


Imagen O.

<sup>366</sup> Adamoli, María Celeste (2015), “Conferencia” en el *VIII Seminario Internacional de Políticas de la Memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 25 de septiembre de 2015.

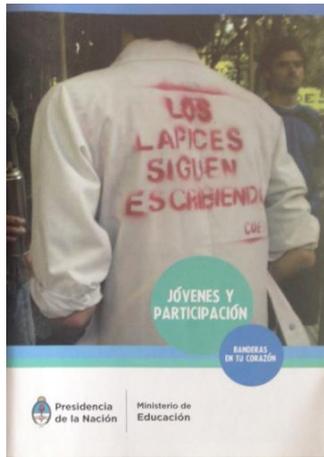


Imagen P.

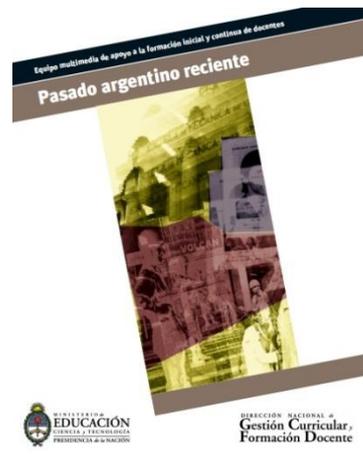


Imagen Q.