



**VT is not TV. El video es la televisión (y lo queda de la televisión es el video).**

**VT is not TV. O vídeo é a televisão (e o que resta da televisão é o vídeo).**

**VT is not TV. Video is television (and what remains of television is video).**

Mariela Cantú

Master in Heritage Studies – Preservation and Presentation of the Moving Image, University of Amsterdam; CIAP – Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Argentina. Criadora de ARCA Video, Archivo Colaborativo de Video Arte Argentino.

E-mail: [mcantu@unsam.edu.ar](mailto:mcantu@unsam.edu.ar)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1428-1347>

**Resumen:** La inagotable historia de la TV argentina es difícil de reconstruir. Debido a una diversa serie de motivos – descarte de material, escasez de acciones de preservación apropiadas y marcos legislativos restrictivos, entre otros –, la mayor parte de este precioso legado se ha tornado prácticamente inaccesible para el público en general y para la ciudadanía argentina en particular. Durante los casi 70 años de vida de la TV argentina, sus emisoras han sido administradas por una mezcla de empresas y corporaciones extranjeras, oligopolios de comunicaciones nacionales y reiterados gobiernos de facto, en el contexto de frágiles procesos democráticos. En este contexto, el video se ha convertido en soporte y en vehículo de esas imágenes, difíciles de hallar de otras maneras, lo que ha estado ligado sin dudas, a la fuerte relación que éste estableció con la televisión, bajo la impronta de una lectura agudamente crítica sobre el medio. Si desde esta perspectiva, la televisión es el video (pues a fin de cuentas, los registros de sus emisiones son todo lo que nos queda de ella), el análisis de algunas de estas obras y de sus modos de circulación resultan fundamentales para pensar al video experimental como una forma (tan involuntaria como efectiva) de concebir potenciales archivos y de volver a poner en foco una época que, de otro modo, sólo nos devolvería una pantalla negra.

**Palabras clave:** Archivos; Televisión; Acceso; Video

**Resumo:** A inesgotável história da TV argentina é difícil de reconstituir devido a uma série de razões – descarte de material, escassez de ações de preservação adequadas e legislações restritivas, entre outras. A maior parte deste precioso legado têm se tornado praticamente inacessível para o público em geral e para a cidadania argentina em particular. Durante os quase 70 anos de vida da TV argentina suas emisoras têm sido gerenciadas por uma mistura de empresas e corporações estrangeiras, oligopólios de comunicação nacionais e reiterados governos *de facto* no contexto de frágeis processos democráticos. Neste cenário, o vídeo tem se tornado suporte e veículo de imagens difíceis de serem encontradas de outras formas, num processo ligado à forte relação que ele estabeleceu com a televisão, sob a marca de uma leitura profundamente crítica sobre aquela mídia. Se a partir desta perspectiva a televisão é o vídeo (pois, no final das contas, os registros de suas emissões é tudo o que fica dela), a

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
Cinema  
e Audiovisual

análise de algumas obras e de seus modos de circulação são fundamentais para pensar o vídeo experimental como uma forma (tão involuntária quanto efetiva) de conceber potenciais arquivos e de novamente pôr em foco uma época que, de outra forma, só nos retornaria uma tela negra.

**Palavras-chaves:** Arquivos; Televisão; Acesso; Vídeo.

**Abstract:** In Argentina, TV history is hard to trace. Due to a diversity of reasons –disposal of material, scarcity of preservation actions and restrictive legal frames, among others-, this precious legacy has become almost inaccessible for the general public. During the 70 years of Argentine commercial TV life, its main stations have been administered by a mix of foreign companies and corporations, national communications oligopolies, and recurring authoritarian governments, in the context of fragile democratic processes. In this context, video has become a vehicle of those images, otherwise hard to trace, in a process that is undoubtedly intertwined with its relationship to TV, shaped by a profound critic of the medium. From this perspective, if television *is* video (for, after all, the records of its programs are all that remain), the analysis of some of these video works and its circuits of exhibition become essential to consider experimental video as a way (both involuntary and effective) of creating potential archives and to put the spotlight on an era that, otherwise, would only return to us under the shape of a black screen.

**Keywords:** Archives; Television; Access; Vídeo.

Habiendo nacido en el año 1981 en Argentina, me siento parte de una generación que podría considerarse como la última en haber vivido la poderosa influencia de la televisión como medio masivo; pocos años después, la llegada del cable y de Internet de forma extensa a los hogares argentinos cambiaría para siempre los hábitos espectatoriales audiovisuales y, junto con ellos, el contacto con las pantallas se ligaría a un consumo más diverso, a la vez que más individual. Para quienes formamos parte de esa generación, por el contrario, una gran parte de nuestra memoria es indisociable de una experiencia colectiva y social a partir de esas imágenes televisivas que recorrieron la Guerra de Malvinas y el declive de la última dictadura cívico-militar, el retorno a la democracia y la falacia neoliberal de los 90, transmutadas en comedias románticas para adolescentes, programas de cumbia en vivo y la escasa lista de películas y series que los canales compraban para reponer una y otra vez durante los fines de semana.

No obstante, esta inagotable historia de la TV argentina es difícil de reconstruir. Debido a una diversa serie de motivos (descarte de material, escasez de acciones de preservación apropiadas y marcos legislativos restrictivos, entre otros), la mayor parte de este precioso legado se ha tornado prácticamente inaccesible para el público en general y para la ciudadanía argentina en particular – lo cual tiene un efecto limitante en la mayoría de las investigaciones académicas sobre el medio, que deben reconstruir la historia de la TV a partir de documentos y prensa gráfica, pero se ven escasamente habilitadas para hacerlo a partir de las propias emisiones. Durante los casi 70 años de vida de la TV argentina, sus emisoras han sido administradas por una mezcla de empresas y corporaciones extranjeras, oligopolios de comunicaciones nacionales y reiterados gobiernos de facto, en el contexto de frágiles procesos democráticos. Este

modelo, determinado por la iniciativa privada y la explotación comercial, moldearía las formas en que conceptualizamos, producimos y preservamos (o intentamos preservar) hoy nuestros materiales televisivos. Asimismo, varias de las leyes que regulan el acceso público al patrimonio audiovisual de Argentina han sido creadas y reforzadas durante períodos autoritarios; entre ellas, la 11.723 sancionada en 1933 durante la Década Infame, una de las leyes de Propiedad Intelectual más restrictivas del mundo.

El célebre axioma que inspira el título de este escrito – VT is not TV<sup>1</sup> (la televisión no es el video) – ha sido durante décadas el sostén teórico de una línea argumentativa que en cierta forma celebraba la diferencia entre la televisión y una (entonces) nueva tecnología del video que, a los ojos de las décadas del 60 y 70, abría el espacio para nuevas experimentaciones audiovisuales, el refuerzo de las culturas locales y hasta la inclusión de nuevas técnicas para educadores y estudiantes, que enriquecerían las experiencias comunicacionales de toda una generación (RYAN, 1970, p.12). Por supuesto, sólo una pequeñísima fracción de estas aspiraciones se materializaría, aunque el video propondría ya desde sus inicios una fuerte relación con la televisión bajo la impronta de una lectura agudamente crítica sobre el medio que, a diferencia del cine, recurre para ello a la propia tecnología electromagnética que ambos medios comparten. Para el caso de una televisión con poca vocación de memoria, tal como puede sugerirse sobre el contexto argentino comentado anteriormente, el video se ha convertido en soporte y en vehículo de esas imágenes, difíciles de hallar de otras maneras. Si desde esta perspectiva, la televisión es el video (pues a fin de cuentas, los registros de sus emisiones son todo lo que nos queda de ella), el análisis de algunas de estas obras y de sus modos de circulación resultan fundamentales para pensar al video experimental como una forma (tan involuntaria como efectiva) de concebir potenciales archivos y de volver a poner en foco una época que, de otro modo, sólo nos devolvería una pantalla negra. Lejos de resultar en una oposición de la televisión al video, creo que estas obras nos ayudan a redefinir lo televisivo, a tensionarlo, a develarlo y, en ese mismo movimiento, a recordarlo.

Para transitar este recorrido, recurriré también a algunas de mis propias experiencias con la televisión y lo televisivo. A partir de la firme convicción de que lo individual no puede jamás escindirse de las configuraciones sociales que le dan densidad y contexto, procuraré reflexionar en torno a las políticas de la memoria

---

<sup>1</sup>Si bien esta idea ha sido largamente atribuida a Gene Youngblood (1970), quien subtitula así el capítulo "Synaesthetic Videotapes" de su libro *Expanded Cinema*, lo cierto es que Paul Ryan la escribió en un artículo llamado "Cable TV: The Raw and the Overcooked", publicado primero en la revista *Media and Methods* (1969) y republicado luego en 1970, en la primera edición de la revista *Radical Software*.

televisiva apelando a una dialéctica entre la memoria individual y colectiva, exhibida en imágenes de mi acervo personal y en el uso de la primera persona.



**Figura 1:** La influencia de la televisión era ciertamente poderosa, pues su presencia permanecía aún cuando la pantalla ya se había apagado. Las fantasías y proyecciones infantiles inundaban la casa y reemplazaban con creatividad el caro *merchandising* que no podía pagarse para que, si era necesario, mi hermano y yo personificásemos a un Batman de cartulina y a un Robin con alpagatas. **Fuente:** archivo personal de la autora.

### TV y olvido: un programa para la desmemoria

(...) No podemos escapar de nuestra historia. Tenemos que aprender a contar nuestra historia debidamente, para saber cómo responder a esas preguntas. Tenemos que saber las respuestas, o de otra forma la Esfinge permanecerá ahí, observando y devorándonos (KILOMBA *apud* CHURCHMAN, 2020, n. p.).

Comencé a escribir este texto durante la cuarentena obligatoria que fue decretada en Argentina como medida preventiva a la expansión del COVID-19. Si bien la actividad cinematográfica está recomenzando lentamente, no puede decirse que la producción audiovisual haya cesado en este tiempo. Incontables celulares almacenan videos de personas que se graban bailando, haciendo música, recitando poesía. Imágenes de paisajes confinados al recorte de la ventana, de la medianera o del ángulo que permite la vista desde el balcón. De reapropiaciones de tierra, de comida y de

recetas, de manifestaciones, incendios forestales y celebraciones - aunque nadie piense aún en qué haremos con este inmenso archivo de los días que nadie querrá recordar. Mientras tanto, bajo formas y dosis diversas, numerosas instituciones de memoria del mundo entero liberan paulatinamente el acceso a sus acervos. Paradójicamente, el permiso de entrar se concreta cuando no se puede salir, y llega a nuestras pantallas bajo la forma de *tours* virtuales, películas sin contraseña, conferencias, debates, charlas y recitales. Así también, escala mundialmente la demanda de contenido de archivo, que para algunas emisoras televisivas ha crecido hasta seis veces en los últimos meses.<sup>2</sup> En tándem, numerosas colecciones audiovisuales son disponibilizadas *online*, lo que atrae no sólo a un público que venía paulatinamente alejándose del modelo tradicional de consumo televisivo, sino también a potenciales usuarios<sup>3</sup> y clientes, que instalan al material de archivo como un nuevo – e incluso monetizable – activo de los canales.<sup>4</sup>

Sin embargo, las cinco emisoras de aire de alcance nacional (la estatal TV Pública y las privadas Telefé, Canal 9, Canal 13 y América TV, que serán objeto de este trabajo) se encuentran aún alejadas de esos horizontes. Por el contrario, las colecciones de estas emisoras en el país han naufragado durante diversos períodos, incluyendo la pérdida de material a causa de infortunios como incendios, descartes intencionales, *extravíos* fortuitos, inventarios y catalogaciones incompletos, y aletargados procesos de digitalización que, entre otros factores y conjugados en un desdichado cóctel, dificultan en extremo su acceso. Así, una incontable cantidad de cintas se ha perdido, incluyendo las de los tristemente célebres incendios de Telefé en 1992 (ALBISU, 2020) y de Canal 13 en 1980 (RODRÍGUEZ ARIAS, 1998, s. p.). Asimismo, las cintas solían ser reutilizadas para abaratar los costos de la materia prima que en ese entonces constituía un gasto oneroso para las emisoras, lo que llevó a que mucho material fuese sobregabado.

No obstante, la práctica de reutilización de material consigue explicar sólo parcialmente la inaccesibilidad de los programas de TV en Argentina. Si bien cabe

<sup>2</sup>Tal como fue señalado por representantes de los canales O Globo (Brasil), RTP (Portugal), Señal Colombia (Colombia) y el Archivo RTA (Argentina), durante el Seminario Internacional Online *Arquivos Audiovisuais na América Latina: acesso, valor e preservação*, organizado por la FIAT/IFTA y TV Cultura en 2020. En la misma línea, esta situación también fue abordada por la productora y guionista Allison McGourty, en su presentación como keynote speaker de la IASA- FIAT /IFTA *Joint Conference 2020*.

<sup>3</sup>Para evitar la masculinización forzosa de adjetivos y sustantivos en la lengua española, este texto recurrirá al uso de lenguaje no binario de acuerdo a las recomendaciones de la Asamblea No Binaria, referido en la publicación *Lenguaje Inclusivo: Guía de Uso*.

<sup>4</sup>“Proporcionar acceso libre y abierto a su patrimonio audiovisual puede ser rentable para los operadores públicos de radio y televisión por tener un gran impacto en la comunidad y ser visto como una incitativa de verdadero servicio público; por reforzar el vínculo con sus audiencias; y por aumentar la visibilidad de los activos y potenciar los ingresos por licenciamiento de contenidos de archivo.” Hilário Lopes, Archivo RTP, *Seminário Internacional Online Arquivos Audiovisuais na América Latina: acesso, valor e preservação*, organizado por la FIAT/IFTA y TV Cultura en 2020.

recordar que la televisión fue originariamente diseñada como un dispositivo sin intención de almacenamiento (una pura transmisión), y que la llegada de la cinta de video tampoco fue concebida como un dispositivo de memoria (pues se utilizaba como soporte de contenidos pensados para circular en distintas emisiones, por ejemplo, noticieros), lo cierto es que, contrariamente al caso argentino, numerosos archivos de emisoras alrededor del globo han conservado materiales de épocas tan tempranas como las décadas de los 50 y 60, y en algunos casos los disponibilizan *online* en una serie muy diversa de plataformas<sup>5</sup>. Más allá de que la mayor parte de los ejemplos que podemos citar no pertenecen a nuestra región y que, tal como señala Andy O'Dwyer, la historia de los archivos televisivos podría pensarse como la de una "preservación accidental" (O'DWYER, 2008)<sup>6</sup>, es importante destacar que el factor tecnológico de la señal televisiva no alcanza por sí solo para comprender los alcances de la desmemoria de estos programas en nuestro país.

Volviendo a nuestro contexto, debemos también agregar a esta penosa lista de causales de desaparición los efectos de la censura y la influencia de la moral autoritaria de tiempos dictatoriales en Argentina, que llevó al descarte de muchos programas. Existe, entre algunos lamentables ejemplos, el de la apropiación de material del Canal 9 por parte de la Secretaría de Información Pública (actual Secretaría de Prensa y Medios de Comunicación) en 1983, bajo el alegato de que todo lo producido durante los 10 años de intervención estatal era de su propiedad;<sup>7</sup> así como también, la mudanza de Canal 7 (hoy TV Pública) a su locación actual entre 1977 y 1978, cuando mucho material filmico resultó presuntamente "perdido", en paralelo con la orden de descarte del archivo de contenido artístico del canal, y la preservación del material de noticias únicamente.<sup>8</sup>

Por último, es importante también mencionar ciertas especificidades tecnológicas de la imagen electromagnética que precisan ser atendidas al diseñar políticas para su preservación. La materialidad de las cintas que incluye una emulsión compuesta en gran porcentaje de elementos metálicos que tienden a la oxidación, la gran diversidad de formatos y la necesidad de contar con reproductores específicos para

<sup>5</sup>Entre otros, podemos mencionar los casos del American Archive of Public Broadcasting (Estados Unidos); Archivo RTVE (España); RTP Arquivo (Portugal); Señal Memoria (Colombia); Sound and Vision (Países Bajos); Memoriav (Suiza); Archivo RTE (Irlanda); RAI (Italia); BBC (Reino Unido), y Rede Minas (Brasil), entre otros.

<sup>6</sup>Según el autor, muchos de los programas en Europa sobrevivieron debido al proceso de copiarlos en formatos modernos con propósitos de repetición o actividades comerciales.

<sup>7</sup>"Cuando el canal volvió a manos de Romay, en 1983, la SIP se llevó varios rollos porque ellos determinaron que eran de su propiedad. Allí estaba, por ejemplo "Fortín quieto", "El Rafa" y todo lo que se hizo durante los diez años que estuvimos intervenidos", cuenta Eduardo Jacobo, el celoso guardián de los archivos de la emisora desde 1969." RODRÍGUEZ ARIAS (1998)

<sup>8</sup>Tal como lo relata Maximiliano Tocco, responsable de Digitalización y Gestión de contenidos audiovisuales en la TV Pública Argentina, durante el Foro de Preservación Audiovisual realizado en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en septiembre de 2016.

cada uno, la obsolescencia programada que pone en riesgo la utilización de esos aparatos, la progresiva desaparición de los conocimientos técnicos para operarlos y repararlos, las inadecuadas condiciones de conservación del material que pueden provocar hidrólisis o proliferación de hongos, entre otros motivos, amenazan la pervivencia de estos materiales<sup>9</sup>. A esta lista debemos, por supuesto, adicionar la escasa formación específica en torno a la preservación audiovisual en general y a la del video magnético en particular en nuestro país y la región, que dificulta el cuidado adecuado de estos valiosos documentos.

Sin medidas concretas que protejan al patrimonio televisivo y lo entiendan como un bien cultural de acceso público, incontables colecciones de imágenes y sonidos que han sido testimonio de la historia social y cultural en Argentina continúan siendo desmembradas. Este es el caso de algunas de las cintas de TeleDos (hoy América TV) conservadas por su antiguo dueño Héctor Ricardo García que fueron transferidas al Diario Crónica, para ser luego exhibidas periódicamente en Crónica TV (STILETANO, 2007). La colección privada del presentador de TV Juan Alberto Badía fue donada al Archivo RTA, así como también lo fueron las colecciones de Alejandro Romay, el antiguo dueño de Canal 9, y del periodista Bernardo Neudstadt, al Archivo General de la Nación. En el año 2000, el Museo del Cine rescató la totalidad del archivo 16mm del noticiero de Canal 9 (que comprende el período 1970-1982) del fatídico destino que le tenía preparado la empresa Azul TV; en 2014, recibió también un importante fondo del editor Juan Carlos Macías, incluyendo entre otros los tapes U-Matic presentados en el 19º BAFICI con los primeros proto-videoclips de bandas y músicos míticos del rock argentino como Serú Girán, Horizonte, Raúl Porchetto y Nito Mestre, realizadas por Daniel G. Tomas en los estudios de A78TV; y finalmente, recibió otra importante donación del Archivo de Noticiero de TELEFE, que comprende una colección de 8.000 tapes en formato U-MATIC, S-VHS, MII, XDCAM, abarcando un período que va desde 1982 a 2010.<sup>10</sup> Más allá de que algunos de estos materiales consigan de hecho arribar a instituciones públicas, no es menos cierto que sin el desarrollo de una base de datos organizada, actualizada y accesible públicamente a nivel nacional, las potenciales consultas a estos materiales se tornan virtualmente imposibles:<sup>11</sup> tal como mencionaba

<sup>9</sup> Ver SECCO (2016).

<sup>10</sup> Datos obtenidos en entrevista a Germán Monti, responsable del área Video del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

<sup>11</sup> De hecho, gran parte del acceso a los archivos de TV existe hoy gracias a un diverso y numeroso grupo de personas que digitalizan y suben a Internet fragmentos de programas grabados de modo casero. Entre otros, se destacan los canales de Youtube Raro VHS, Resiste un Archivo y Luk.

la artista mexicana Ximena Cuevas, los archivos sin catalogación terminan siendo fosas comunes.<sup>12</sup>

Una mención aparte merece el Archivo Prisma, el primer intento sistemático para preservar y dar acceso a la colección de la emisora estatal, hoy llamada TV Pública. En el año 2015, esta plataforma fue lanzada bajo la forma de un sitio web, luego de una primera evaluación del archivo del canal en 2008, y el inicio de las tareas de digitalización el año siguiente. En esta plataforma, los usuarios pueden navegar entre las 1300 horas del material digitalizado de la colección del canal estatal el cual, a principios de 2017, representaba el 15% del total de horas y priorizaba la exhibición de programas de noticias, discursos presidenciales y manifestaciones populares sobre materiales artísticos y de entretenimiento. A finales de ese mismo año, Prisma fue dado de baja por el gobierno corporativo de Mauricio Macri, siguiendo la doctrina de ajuste y las recetas económicas del FMI, una acción que representaría tan sólo una de las muchas medidas que atentó de manera directa contra el campo cultural y educativo en el país durante ese período. Afortunadamente, el Archivo Prisma fue relanzado en 2021, disponiendo sus contenidos para consulta pública, gratuita y remota<sup>13</sup>.

En este complejo contexto, ¿cómo pensar una sociedad que desprecia las imágenes que produce? ¿Será que nos acobarda la imagen que puede devolver el espejo? ¿Acaso tememos al recuerdo reprimido que podría emerger de nuestro endeble inconsciente social? La desmemoria en Argentina es un programa escrito por el poder, que se encarga de repetir sin descanso la historia más favorecedora y de borrar los vestigios de aquella que lo contradiga. Necropolítica de la memoria. Indígenas, negres, personas racializadas, mujeres, disidencias, (in)migrantes, personas marginalizadas e institucionalizadas lo saben bien. La memoria es poder, pero el olvido también.

<sup>12</sup> Durante el Encuentro Rizoma Prácticas de Archivo, organizado por UltracinemaMX en septiembre de 2020.

<sup>13</sup> Para un análisis del Archivo Histórico RTA, ver ADUCCI (2021).



**Figura 2:** ¿Qué tipo de sociedad seríamos a principios de los años 90, cuando una nena de 9 años soñaba con convertirse en un soldado de las Fuerzas Especiales del Ejército de Estados Unidos? **Fuente:** archivo personal de la autora.

### Preservación y modelo comercial: historia de un desencuentro

*Quando el poder es negado, ignorado, o no discutido, es engañoso en el mejor de los casos, y peligroso en el peor. Cuando el poder es reconocido, puede ser cuestionado, responsabilizado y abierto a un diálogo transparente y a un entendimiento enriquecedor. (SCHWARTZ; COOK, 2002, p. 2)*

Para reconocer que los archivos involucran complejas dinámicas de poder, basta con atender al origen de la propia palabra que los nombra pues, como tan elocuentemente lo ha desentrañado Jacques Derrida, *Arkhé* es un término que se refiere a las leyes, a una suerte de orden preestablecido que faculta a los arcontes no sólo como guardianes del archivo, sino que les otorga también una autoridad hermenéutica: "(...) tienen el poder de interpretar los archivos" (DERRIDA, 1995, p.10). En este sentido, los archivos no existen simplemente como depósitos o lugares de guarda de

documentos (acaso la definición más banal del poder, la posesión literal de un bien), sino que supone sobre todo un ejercicio de sentido, la propia posibilidad de nombrar, de interpretar, de historizar, de imaginar. Ahora bien, ¿qué sucedería si la custodia e interpretación de nuestra memoria audiovisual estuviese en manos de una corporación?

En Argentina, las transmisiones televisivas se iniciaron en 1951, y su primera emisión oficial en el Canal 7 (hoy TV Pública, dependiente entonces de la LR3 Radio Belgrano) presentó a Eva Perón dirigiéndose al pueblo en la Plaza de Mayo en Buenos Aires, pocos meses antes de su muerte, y en 1954 el gobierno hizo un llamado a licitación que trasladó la emisora estatal a manos privadas, específicamente a la Asociación de Promotores de Teleradiodifusión (APT) (RECALDE, 2008). Sin embargo, el golpe de estado de 1955 que derrocó al presidente Juan Domingo Perón, declaró nulas aquellas adjudicaciones, apenas una semana después de la toma del poder por parte del Gral. Eduardo Lonardi<sup>14</sup>, designando interventores en las emisoras y desposeyéndolas de sus bienes. En 1958, bajo la dictadura del Gral. Pedro Aramburu, fueron adjudicadas las licencias a los primeros tres canales comerciales: Canal 9, Canal 11 y Canal 13 – mientras que Canal 7 permanecería como emisora nacional, propiedad del Estado (MASTRINI, 2009). En 1966, durante la dictadura del Gral. Juan Carlos Onganía, el Canal 2 sería adicionado a esta lista, bajo el nombre de TeveDos.

A pesar de contar ya en aquel momento con una ley que prevenía la creación de monopolios y prohibía la participación de inversores extranjeros<sup>15</sup> las cadenas estadounidenses NBC, ABC y CBS evadieron dicha regulación haciendo uso de sus productoras (una figura no prevista por la legislación) como una forma de disfrazar su participación en el negocio. Unos años más tarde, entre 1965 y 1971, las tres cadenas abandonaron los canales 9, 11 y 13<sup>16</sup>. Sin embargo, el trabajo había sido hecho: Argentina estaba inaugurada como un nuevo mercado extranjero para programas, equipamiento tecnológico y publicidad (BULLA, 2009).

De vuelta en democracia, el interinato de Raúl Lastiri tomó el control de los canales<sup>17</sup>, declarando la terminación de las licencias, mientras que Isabel Martínez de Perón expropiaría sus productoras y activos físicos un año más tarde (MORONE; DE CHARRAS, 2009). Una vez que todos esos ítems habían sido ya incorporados como propiedad del Estado, no fue difícil para la dictadura militar que siguió tomar el control total sobre las emisoras. El autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”

<sup>14</sup>Mediante el decreto 170/55, firmado el 1 de octubre de 1955. Lonardi había iniciado su mandato el 23 de septiembre de ese año.

<sup>15</sup>Decreto/Ley 15.460/1957.

<sup>16</sup>En el contexto de una rentabilidad que iba deteriorándose para la TV comercial en Estados Unidos y la reorientación de las inversiones hacia la televisión por satélite, el video y el cable.

<sup>17</sup>Mediante el Decreto 1761/73.

constituyó uno de los capítulos más sangrientos y crueles de nuestra historia, y siguió una agenda liberal en términos económicos, abriendo el país a capitales extranjeros, a la par que reduciendo los niveles de proteccionismo de la industria nacional. Para el caso del sector televisivo, esto se traduciría en una apertura irrestricta del mercado, transformando a la Argentina en una industria de ensamblaje de equipamiento tecnológico, antes que en un fabricante para su propio mercado interno. En 1980, el dictador Jorge Rafael Videla firmó el Decreto Ley 22.285, que regularía la radiodifusión y la televisión durante los siguientes 29 años. Uno de los elementos clave de aquel decreto era que sólo permitía a las compañías con fines de lucro ser licenciatarias, dejando fuera cualquier posibilidad para que otros grupos sociales participasen del sistema radiotelevisivo. Dos años más tarde, la Guerra de Malvinas aceleraría aún más el declive de la dictadura, por lo que se organizó una urgente llamada a licitación para dejar los medios en manos de amigos de los dictadores. Para el final de este período, todas las emisoras generaban pérdidas.

Una vez restituida la democracia en el país, el gobierno de Raúl Alfonsín detuvo los concursos públicos para acceder a las licencias de radio y televisión en 1984 (MARINO, 2018; COM, 2009), y no sería hasta el gobierno de Carlos Menem que se entregarían las licencias de Canal 11 (renombrado Telefé) y de Canal 13 en enero de 1990,<sup>18</sup> siendo ambas de las primeras empresas nacionales de todo este período neoliberal en ser privatizadas<sup>19</sup>. Asimismo, se realizó una modificación clave a la Ley de 1980 pues, a diferencia de la regulación anterior, las empresas de noticias nacionales podían pasar a recibir una licencia televisiva de ahora en más, avalando así legalmente la creación y proliferación de corporaciones de multimedios en el país. Durante todo este proceso de privatización, los pasivos de todas las empresas nacionales fueron afrontados por el Estado,<sup>20</sup> como una estrategia para facilitar la entrada de inversores extranjeros. Tal fue el caso de Telefónica – la corporación española que compró Telefé y otros siete canales en 1999 – así como el del grupo australiano Prime Media, que compró Canal 9 en 1997.

Durante las presidencias de Fernando De la Rúa (GARCÍA LEIVA, 2009), Eduardo Duhalde (JUNYENT BAS; CHIAVASSA, 2003) y Néstor Kirchner, las licencias para nuevos operadores de cable fueron suspendidas, y las de Telefé (propiedad de Telefónica) y Canal 13 (propiedad del Grupo Clarín) serían extendidas por diez años más en 2004 – a pesar de expirar en 2005, el siguiente año –. Así también, Néstor Kirchner

<sup>18</sup>Decreto 830/89.

<sup>19</sup>En ese mismo año, serían luego privatizadas otras importantes empresas nacionales, tales como ENTEL y Aerolíneas Argentinas,

<sup>20</sup>Tal como lo especifica el Decreto 1803/92.

introdujo una medida altamente controversial a través del Decreto 527: en 2005, se estableció la suspensión del cómputo de plazos de las licencias por diez años, lo que fue aplicado a todas las cadenas, incluyendo aquellas licenciadas antes de 1980; tanto las privatizadas como aquellas que acababan de ser aprobadas.<sup>21</sup> Si bien la razón de este Decreto fue explicada como una forma de defensa de las empresas nacionales, lo cierto es que las compañías extranjeras también estaban participando del negocio.<sup>22</sup> No obstante, durante el gobierno de Kirchner se introdujo una modificación muy importante a la ley, ya que se abrió la posibilidad de licenciar cadenas a sectores sin fines de lucro. No fue hasta 2009, bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, que la nueva Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (conocida como Ley de Medios) reemplazaría al Decreto establecido en 1980 por el dictador Videla. A través de una consulta pública con diversos grupos sociales y entre otras modificaciones incorporadas, esta ley asignaba un tercio del espectro a sectores sin fines de lucro – si bien dejando intactas las licencias ya asignadas –. De todos modos, la Ley de Medios fue derogada en 2016 por el gobierno de Mauricio Macri y, durante el curso de ese mismo año, el conglomerado de medios estadounidense Viacom adquirió Telefé. En 2018, Canal 9 anunció despidos masivos e inició procedimientos preventivos de crisis, en tándem con América TV. A este estado de situación se sumó el litigio por la propiedad de Canal 9, en el que una corte de Estados Unidos intervino para saldar la disputa entre el Grupo Albavision y el Grupo Beville Holdings (ambas sociedades con sede en dicho país) (MONTAGNA, 2020); a fines del año pasado, el canal fue adquirido por el Grupo Octubre (empresa multimédios con sede en Buenos Aires).<sup>23</sup>

Este breve recorrido por el derrotero televisivo de las emisoras de aire de alcance nacional en nuestro país expone la creación y el refuerzo de políticas de protección a corporaciones extranjeras y oligopolios nacionales, dentro de una serie de marcos legales creados por gobiernos dictatoriales y luego preservados en tiempos de democracia – muchas veces con el apoyo e incluso la instigación de gobiernos extranjeros. Tampoco podemos dejar de lado la inagotable ambición de las corporaciones y conglomerados multinacionales, que han históricamente esquivado regulaciones a pesar de ser plenamente conscientes de estar rompiendo la ley. Más allá de diversas cuestiones éticas que podrían ser discutidas en torno a esto, lo cierto es que los archivos televisivos en Argentina no han sido la prioridad para una televisión

<sup>21</sup>(...) Ante la imposibilidad legal de prorrogar las licencias de radiodifusión por otra década, se introdujo una suerte de 'ficción jurídica' que implantó la detención del conteo, de modo tal que los licenciatarios puedan casi eternizarse en el control de los medios." (CALIFANO, 2009, p. 283).

<sup>22</sup>En 2007, Azul TV fue adquirida en 2007 por Albavision, propiedad del empresario mexicano Remigio Ángel González González.

<sup>23</sup>"El Grupo Octubre compró Canal 9 y FM Aspen" (2020)

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

moldeada como una actividad estrictamente comercial, de la que los sectores sin fines de lucro han sido históricamente excluidos y donde “(...) la mayor preocupación empresarial de los canales se perpetúa en optimizar los resultados de la ecuación control – inversión – costos” (LA FERLA, 2013, p.13). Para un medio que depende de la publicidad y las grandes audiencias para sobrevivir, y a pesar de una tendencia mundialmente creciente que alienta el reuso y la monetización de los archivos audiovisuales, la preservación no consigue todavía ser considerada una práctica ni una inversión que valga la pena en Argentina, mientras que el valor histórico del material de archivo continúa siendo sistemáticamente ignorado. Tratados como pura mercancía, incontables programas televisivos que construyen nuestra memoria social han sido forzados a corresponderse con la lógica del uso y el descarte, antes que como materiales preciosos que evocan momentos vitales y sentidos colectivos de nuestra historia.



**Figura 3:** Por fortuna o por pensarlas como legado familiar, he conservado durante décadas estas fotos, que hoy constituyen una de las pocas formas de acceder (aunque más no sea, de manera indirecta) a esas imágenes televisivas y a los imaginarios de época que encarnaban. Con ustedes, la versión niña del célebre Profesor Lambetain, circa 1989. **Fuente:** archivo personal de la autora.

### Legislación y derecho al acceso: patrimonio en disputa

*¡La propiedad es un robo!*  
(PROUDHON, 2005, p. 17)

Tal como fue mencionado en la introducción, otro de los grandes obstáculos para el acceso al material de archivo televisivo argentino hoy es de índole legal. No es para nada casual que Michel Foucault, tal vez uno de los filósofos más obsesionados con descifrar las dinámicas que establecen y sostienen los sistemas de poder, se haya dedicado al estudio de la noción de archivo, ligándola con aquel sentido legislativo que también le adjudicaba Derrida (1995). Para Foucault, el archivo determina la posibilidad de existencia de los discursos, tanto como su potencial transformación: en sus palabras, “(...) el archivo es primeramente la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de los discursos como eventos únicos” (FOUCAULT, 1972, p. 129).

Siguiendo a Foucault (y a George Steiner con su célebre frase que recuerda que lo que no se nombra no existe), es importante señalar que Argentina carece de una ley o conjunto de leyes que definan en específico cuáles materiales audiovisuales producidos en el país hacen parte de su patrimonio cultural o bajo qué criterios podría definirse este acervo, desestimando así su entidad y con ella las órbitas responsables por su cuidado,<sup>24</sup> lo que ocasiona que algunas nociones como las de “acervo audiovisual”<sup>25</sup> o “memoria audiovisual del pueblo argentino”<sup>26</sup> aparezcan apenas

<sup>24</sup> Por ejemplo, la Ley del Régimen de Registro de Patrimonio Cultural, 25197/1999, que ordena el registro y centralización de datos de los bienes culturales de la nación, entre los que menciona los documentos de archivos, incluidos colecciones de textos, mapas y otros materiales, cartográficos, fotografías, películas cinematográficas, videos, grabaciones sonoras y análogos; no obstante, la ley se refiere a materiales que ya existen en los archivos como documentos, sin dar lugar a nuevas incorporaciones, los cuales deben ser además de dominio público para estar dentro de la órbita de esta regulación. Así también, la Ley 25750/2003 de Preservación de Bienes y Patrimonios Culturales, especifica en su primer artículo que la política del Estado nacional preservará especialmente: a) El patrimonio antropológico, histórico, artístico y cultural y d) El espectro radioeléctrico y los medios de comunicación. Esta ley no define cuáles son en específico estos bienes y patrimonios, ni qué institución es responsable de su preservación, si bien es menester recordar el contexto en el que fue sancionada: post crisis 2001, esta ley fue sancionada con el objetivo de evitar la imposición de la figura del *cram down*, es decir, que los acreedores puedan comprar empresas deudoras ante la imposibilidad de pago.

<sup>25</sup> Esta noción aparece en el Decreto Reglamentario 1209/2010, que estipula la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), en el marco de la Ley N° 25.119. No obstante, dicha consideración se propone a efectos de establecer deberes y funciones de dicha institución y no de definir el concepto de *acervo audiovisual*.

<sup>26</sup> Tal como se menciona en la Ley 23820/1990, que identifica dicha noción con la documentación fílmica y televisiva, disponiendo en dicha normativa el envío de materiales por parte de las emisoras al Archivo General de la Nación. Dicha ley estipula que “(...) compete al Archivo General de la Nación la recuperación de la memoria audiovisual del pueblo argentino, debiendo detectar y conservar la documentación fílmica y televisiva.” En su artículo 2 agrega que “(...) a los efectos de lo dispuesto en el artículo anterior, las emisoras de televisión de todo el país deberán enviar trimestralmente al Archivo General de la Nación copia de las notas periodísticas que hayan difundido por ese medio. El Archivo duplicará las copias que, a su juicio, posean valor histórico”. Sin embargo, al carecer de una definición

mencionadas en la ley. No obstante, es evidente que aún en los casos en los que las leyes efectivamente existen, tampoco la sola sanción garantiza su cumplimiento, pues sin una reglamentación acorde, asignación de un presupuesto congruente destinado a las tareas de preservación, adquisición y mantenimiento de equipamiento, acondicionamiento de espacios de guarda, formación específica de profesionales, reconocimiento de tareas y garantía de acceso público, entre otras medidas, se hace difícil que las legislaciones existentes puedan ser realmente operativas.<sup>27</sup>

Una mención aparte merece la ley 11723 que regula el Régimen de Propiedad Intelectual – sancionada en 1933 –<sup>28</sup>, la cual establecía inicialmente un período de 30 años de “protección” después de la muerte de le autore de una obra, que se extendió a 70 años luego de la reforma de 1997, en pleno auge neoliberal. Si bien el origen de esta ley se fundamentaba en el resguardo de les autores y el aliento a nuevas creaciones a partir de las regalías de sus obras<sup>29</sup>, resulta al menos cuestionable mantener períodos de cobertura tan extensos después de la muerte de la persona a quien se está pretendidamente protegiendo, siendo las sociedades de gestión colectiva, derechohabientes y herederos las figuras mayormente favorecidas, en detrimento del Derecho de Acceso a la Cultura por parte de la sociedad en su conjunto (BUSANICHE, 2013). A su vez, esta ley es una de las más restrictivas de su clase, entre otros motivos por no contemplar excepciones para bibliotecas, museos, archivos, instituciones culturales y de memoria, obras huérfanas (de autore desconocido), restauraciones, derecho a cita, así como tampoco discriminaciones entre usos con o sin fines de lucro: de acuerdo a esta ley, la reproducción y almacenamiento de copias (procedimientos esenciales para la preservación audiovisual) deben ser penadas con un mes a seis años de prisión. Adicionalmente, esta legislación representa una seria traba para la difusión y el acceso a los archivos televisivos, especialmente para los programas de las primeras épocas, cuando los canales aún funcionaban con un cierto aura de informalidad, lo que

---

explícita de lo que se entiende por documentación fílmica y televisiva, sólo queda interpretar la línea “notas periodísticas que se hayan difundido por ese medio (la televisión)” como el único objeto de esta disposición.

<sup>27</sup>Tales son los casos de la Ley 27275/2016 de Acceso a la Información Pública, que define a los licenciatarios de servicios públicos como sujetos obligados a brindar información pública; y de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, que obliga a licenciatarios a mantener un archivo de la producción emitida y a disponibilizarlo en su artículo 72 inciso d), tanto como a conservar el acervo cultural y a proteger archivos, bibliotecas y colecciones culturales en en su artículo 1 inciso c).

<sup>28</sup>Durante la fraudulenta presidencia de Agustín P. Justo que sucedió a la dictadura de Uriburu en el período conocido como “La Década Infame”. Para un análisis documentado sobre este período, véase LACQUANIT (2017).

<sup>29</sup>Tal como señala el Dr. Julio Raffo, resulta dudoso el modo en que una ley que en teoría se orienta a alentar la producción y la creación, pretende proteger a une autore después de su muerte. Ver la Charla “El derecho de autor en la producción audiovisual” en el Microcine de la ENERC, 18 de julio de 2017.

resultó en una serie de contratos imprecisos entre éstos, sus productoras y las figuras y autores involucrados, así como también en las respectivas cadenas de cesiones.

En este contexto, son numerosos los sectores, colectivos e instituciones que insisten en la necesidad de una reforma integral a este régimen;<sup>30</sup> entre otros motivos, esta propuesta se sustenta en la jerarquización de los derechos de acceso y participación en la cultura, enmarcados como derechos humanos y colectivos antes que como derechos individuales a la propiedad.<sup>31</sup> Mientras tanto, el Canal Volver (una señal de cable privada, propiedad de Artear y del Grupo Clarín, fundada en 1994) que basa la totalidad de su programación en la exhibición de antiguas películas y programas de Canal 13, pasó 16 años violando estas mismas leyes de Propiedad Intelectual, sin pagar por la repetición de los programas que emitía.

Hace casi cien años atrás, Aby Warburg iniciaba el colosal proyecto del Atlas Mnemosyne (BÁEZ RUBÍ, 2012) un pormenorizado análisis del legado que el arte del Renacimiento y la cultura europea habían recibido de la Antigüedad, a través de un estudio de motivos y estilos recurrentes. La propuesta de Warburg no era sólo desafiante por cuestionar aquel ideal que consagraba al Renacimiento como un nuevo origen de la civilización occidental, sino también por colocar al arte y les artistas en una vinculación indisoluble con la cultura que heredaban. Teniendo esto en mente, no hace falta insistir en que cualquier acto creativo requiere de las huellas previas de su cultura para esbozar los gestos del futuro, sin olvidar que para esto es necesario que la pervivencia, el acceso y la reutilización de este legado no sólo no sean penalizados sino, por el contrario, alentados, apoyados y reconocidos. Como dice la artista y teórica Grada Kilomba, el arte genera conocimiento cuando produce preguntas que no habían sido o no pudieron ser hechas antes.<sup>32</sup> Qué es lo que podemos preguntar y quién puede preguntarlo es, entonces, central a la posibilidad de transformar las configuraciones del poder operante, del cual la memoria y el olvido serán siempre figuras medulares.

<sup>30</sup>Archivos, museos, galerías y bibliotecas nucleadas en torno a Open GLAM Argentina, la Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina (ABGRA), la Fundación Vía Libre, Wikimedia Argentina, entre otros. Afortunadamente, este necesario debate ha sido en cierta medida reavivado en tiempos de cuarentena y educación a distancia.

<sup>31</sup>Según consta en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, la Convención de los Derechos del Niño y la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, entre otros instrumentos que componen un gran espectro del marco jurídico con el que la Ley de Propiedad Intelectual debería entrar en diálogo. Además de la ya referenciada charla "El derecho de autor en la producción audiovisual", puede verse el registro del Encuentro "Patrimonio cultural, propiedad intelectual y acceso a la cultura"

<sup>32</sup>"Sólo cuando transformamos las reconfiguraciones del poder – lo que significa quién puede hacer preguntas y cuáles preguntas – es cuando reconfiguramos el conocimiento. En el arte, también producimos conocimiento al crear obras que generan preguntas que no estaban antes ahí (...) Para mí, uno de los roles más importantes de la creación de una obra de arte es el de dismantelar estas configuraciones de poder al volver a contar historias que pensábamos que conocíamos, dando y creando otro significado de quiénes somos. Somos muchos." (KILOMBA *apud* CHURCHMAN, 2020, n. p.).

### Video y reuso: recuperar la memoria

*El artista como receptor y formador de la antigua y dinamofórica mneme.*  
(WARBURG *apud* BAEZ RUBÍ, 2012 p. 25)

Hace pocos meses regresé a mi país, después de casi seis años de una experiencia migrante que me llevó a residir durante diversos períodos de tiempo en lugares tan incomparables como México, los Países Bajos y Brasil. No obstante, existe algo que los acerca entre sí, y que podría tal vez resumir como la vivencia de una alteridad en carne propia, esta vez no ya como persona no perteneciente a un género, territorio o raza dominantes, sino bajo la sensación de existir como una conciencia sin memoria. Externa al bagaje de cultura compartida que da sentido y pregnancia a los recuerdos colectivos, el interminable desfile de anécdotas, expresiones, personajes, letras de canciones, nombres de revistas y, por supuesto, programas de televisión, se sentían como lejanos recuerdos de otra vida – aunque claro, una en la que yo no había existido. Tal como lo expresa Maurice Halbwachs, “(...) es en este sentido que existe una memoria colectiva y marcos sociales para la memoria; en el punto en que nuestro pensamiento individual se ubica en estos marcos y participa de esta memoria es que se hace capaz del acto de recordar.” (HALBWACKS, 2004, p. 8).

Por supuesto, existe siempre el enorme riesgo de reducir la memoria colectiva a una entidad unívoca y lineal, a un cuerpo cerrado capaz de construir identidades firmemente demarcadas y férreamente establecidas. Para el caso de la televisión en Argentina, este peligro se hace aún más acuciante puesto que, tal como fue expuesto anteriormente, son corporaciones extranjeras y oligopolios comunicacionales del país los encargados de articular esas representaciones y producir esos sentidos colectivos. Por eso, las miradas disidentes que puedan ver aquel pasado con nuevos ojos son siempre necesarias, miradas que sepan recobrar los vestigios de lo olvidado, pero que también imaginen un pasado donde otros futuros eran/son posibles.

Afortunadamente, documentalistas, cineastas y productores han venido impulsando (re)visiones de épocas, personalidades y acontecimientos de nuestra historia reciente a través del reuso de material de archivo, que no se limita al tal vez más valorado *found footage* cinematográfico, sino que encuentra también en las imágenes televisivas y videográficas una fuente privilegiada de narrativas y contranarrativas.<sup>33</sup> No

<sup>33</sup> En este grupo, podemos encontrar producciones de corte comercial tales como *Diego Maradona* (Asif Kapadia, 2019) o la serie *Apache: La vida de Carlos Tévez* (Israel Adrián Caetano, 2019), hasta ensayos

obstante, la mayoría de estas producciones (que habitualmente terminan adoptando el formato de largometraje cinematográfico), se apoyan sobre todo en el carácter indicial del material de archivo, que deja sin cuestionar cierto estatuto ontológico de las imágenes técnicas. No obstante, el video experimental ha propuesto miradas divergentes sobre la imagen electrónica, particularmente sobre la imagen televisiva, como un modo de dar y renovar el acceso a esos materiales, usándolos como punto de partida de experimentaciones diversas que actualizan y cuestionan sus sentidos originales. Considerando que el acceso a los archivos televisivos en Argentina se torna hoy tan dificultoso, resulta pertinente recuperar aquella noción pregonada por Henri Langlois que entendía al acceso como una parte esencial de la preservación, sin el cual la propia tarea de guarda de los materiales se torna insustancial.<sup>34</sup> Así, toda esta línea de experimentación del video en referencia a la televisión podría pensarse como una estrategia de preservación de imágenes de archivo televisivas que, en su reuso, se atreven con audacia al desafío de recobrar su propia memoria.<sup>35</sup>

A diferencia de las historias tradicionales que hemos conocido sobre Europa y Estados Unidos, los video artistas argentinos que producían en el país entre los 80 y los 90 no procedían directamente de las artes visuales, la performance o el campo de la música. En realidad, muchos de ellos<sup>36</sup> trabajaron bajo una fuerte influencia de la TV – ya sea porque eran profesionales del medio, o porque manifestaban una crítica persistente al mismo en sus obras (ALONSO, 2005): desde esta perspectiva, podría decirse que en Argentina, de cierta forma, el video arte nació de la televisión. Entre algunos de los artistas que se desarrollaron dentro de los canales de TV mientras también se destacaban por experimentar con el video, podemos mencionar los casos de Luis María Hermida, Mariano Cohn, Gastón Duprat, Roberto Barandalla y Rodolfo Hermida, junto también al de Diego Lascano, con una prolífica carrera que lo llevó a trabajar en Canal 7, 9 y 13 en Buenos Aires, Canal 10 y 12 en Córdoba, Canal 9 en

---

autobiográficos como *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018), *Silvia* (María Silvia Estévez, 2018) o *Esa película que llevo conmigo* (Lucía Ruiz, 2019), y nuevas visiones políticas sobre personajes y tiempos recientes, como *La peli de Batato* (Peter Pank y Goyo Anchou, 2011), *El puto inolvidable* (Lucas Santa Ana, 2016), *Un sueño hermoso* (Tomás De Leone, 2019), *Esto no es un golpe* (Sergio Wolf, 2018) y *La Organización Negra* (Julieta Rocco, 2016), entre otras. En décadas anteriores, cabe mencionar como antecedentes trabajos sobre materiales de archivo televisivos como *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Perón, sinfonía del sentimiento* (Leonardo Favio, 1999), o *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2001).

<sup>34</sup>O, en palabras de Ray Edmondson, "(...) el acceso permanente debería ser el objetivo de la preservación: sin esto, la preservación no tiene sentido excepto como un fin en sí misma" (EDMONDSON, 2004, p. 75).

<sup>35</sup>"De los archivos, no esperamos que sean un refugio: un refugio resguarda, protege (¿oculta?). ¿Cuál podría ser el peligro que acecha a las imágenes y que las fuerza a buscar alguna forma de cobijo? Seguramente, el mismo que nos acecha a todos: tal como nosotros, las imágenes también pierden la memoria" (CANTÚ, 2012).

<sup>36</sup>A quienes la curadora Graciela Taquini denominaría la "generación videasta" (TAQUINI, 2008).

Asunción (Paraguay), y Canal 12 en Montevideo (Uruguay). Comenzando en 1984 como asistente de producción en Canal 13, Lascano trabajaría luego en el campo de la gráfica digital para varios canales y, en ese contexto, es interesante notar que la mayoría de sus obras en video apelan al reuso de material de archivo, como *Arde Gardel* (1991) y *Flight: 101 to No Man's Land* (1992). Otra icónica figura de este grupo es la de Miguel Rodríguez Arias, quien produjo obras exhibidas tanto en televisión como en festivales de video, como *Las patas de la mentira* (1991) y *Protección al mayor* (1992). En el primer caso, el video original de 19 minutos se tornaría eventualmente un programa televisivo (emitido por América entre 1996 y 1997), el cual se basaba en discursos proferidos por políticos argentinos, líderes religiosos y periodistas, que Rodríguez Arias grababa obsesivamente de programas emitidos. Con tono humorístico, *Las patas de la mentira* exponía numerosas inconsistencias y contradicciones en las palabras de estos personajes, introduciendo una forma visionaria y renovada de utilizar archivos de la TV. Por su parte, Cristina Civale y Eduardo Milewicz participarían como creadora, productora y creador, guionista y director respectivamente del programa *Desde Adentro - Historias de fin de siglo* (1992), que contenía un guiño a ciertas técnicas experimentales en su secuencia de apertura. Civale realizó varios videos, entre ellos *Yo no soy una cualquiera* (1989) – que analiza la exclusión y la violencia contra las mujeres, e *¡Indulto no!* (junto a Jorge La Ferla y Martín Groisman, 1989) – sobre los decretos de 1989 y 1990 que perdonaban a los militares hallados culpables de Crímenes de Lesa Humanidad en el Juicio a las Juntas de 1985. Milewicz, por su parte, sería autor de los videos *Puertas de emergencia* (1988) y *Seda negra* (1990), que participaron en las muestras Buenos Aires Video I y III, respectivamente.

Ya dentro de la producción específica del video experimental, existe un grupo de obras que retornaría obsesivamente sobre el material de archivo de TV, algunas de ellas ya extensamente analizadas, tales como *Reconstruyen crimen de la modelo* (Andrés Di Tella y Fabián Hofman, 1990), *Primero lo nuestro* (Julio Real, 1994), *El ticket que explotó* (Gustavo Galuppo, 2002), *Vacas* (Gabriela Golder, 2002), *Elipsis II* (Carlos Trilnick, 1988), *Lucharemos hasta anular la ley* (Sebastián Díaz Morales, 2004) y *20/12* (Mariano Cohn, 2002)<sup>37</sup>. A este corpus, podemos sumar a *Argentina Odyssey* (Joaquín Amat, 2000), que ya en su propio título instala una posible interpretación del vínculo del país con su historia. El punto de partida de esta obra fue una grabación de audio que el propio Amat registró el día de la asunción como presidente de Ricardo Alfonsín, en la que se escuchan testimonios de personas en la calle acerca del período que estaba por

<sup>37</sup> Para algunos de estos análisis, ver BAIGORRI (2008); CANTÚ y LA FERLA (2007); ESCOBAR (2013); GALUPPO (2007); GARAVELLI (2014); LA FERLA (2007); LA FERLA (2008); LA FERLA y REYNAL (2012).

inaugurar la recobrada democracia y audios de noticieros nacionales e internacionales durante la guerra de Malvinas. La imagen, por su parte, se compone de una amalgama de materiales de archivo televisivos diversos, grabados de la transmisión del 17 de octubre del 2000, incluyendo fragmentos del programa *Hora clave*, conducido por Mariano Grondona, *El chapulín colorado*, publicidades de sopas, galletitas, champú y alimento para gatos, segmentos de *Perón, sinfonía del sentimiento* de Leonardo Favio, y el anuncio de la renuncia del entonces vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez, por parte de Fernando De la Rúa. En conjunto, estas imágenes y sonidos construyen un complejo mosaico que yuxtapone continuamente la esperanza (aunque también el escepticismo) que traía la democracia después de la pesadilla de la última dictadura, con los estragos del neoliberalismo y la anticipación del desastre que se desataría a partir de la crisis del 2001. Al mejor estilo proustiano, estos saltos temporales nos instalan en un tiempo anacrónico que, casi como la tarea de una vidente, invita a le espectador a anticipar un acechante futuro tanto como a ver en él las imágenes de un inevitable pasado.

Un trabajo que dispara nuevas inquietudes, conforme crece nuestra distancia para con el período que retrata y en el que fue realizado, es *Conejitos* (Sara Fried, 2003). En este caso, el uso del material de archivo funciona de un modo cautivador, pues apela a los recuerdos (individuales tanto como colectivos) del célebre programa *Buenas tardes, mucho gusto*,<sup>38</sup> que introdujo a la primera cocinera mediática en la televisión argentina, Petrona Carrizo de Gandulfo, más conocida como “Doña Petrona”. En rigor, las imágenes que vemos no pertenecen al programa (aunque sí el audio), pues se componen de extractos de las ilustraciones de uno de sus libros de cocina, en el que se explica una receta para preparar “Conejitos”, un plato que precisaba extrema dedicación y buenas dosis de tiempo para ser preparado, y que acarreaba un trabajo de ornamentación exagerado para volver más apetecible un simple huevo duro. En este sentido, la articulación que se establece entre las imágenes del célebre libro de la cocinera y el audio del programa invita a una memoria elíptica, que apela a las evocaciones de los espectadores más que a una referencia directa al material de archivo. Hace más de quince años, en un momento anterior a la explosión de las luchas feministas contemporáneas en Argentina, este video traía de vuelta críticamente la imagen de un modelo de mujer + ama de casa + esposa + buena cocinera – que hoy es tal vez más fácilmente identificable y cuestionado, a partir de eslóganes tales como “eso que llaman amor, es trabajo no pago”.<sup>39</sup> En momentos en los que el movimiento de

<sup>38</sup> Programa emitido por Canal 13 y luego por Canal 9 ininterrumpidamente desde 1960 hasta 1982.

<sup>39</sup> Este slogan nacería a partir de una síntesis del inicio del texto de Silvia Federici, “Salarios contra el trabajo doméstico (1975)”.

mujeres y disidencias se instala de forma cada vez más posicionada en su lucha, sus reclamos y sus victorias, la pervivencia de estas imágenes de la naturalización del trabajo no remunerado y la violencia económica que conlleva resulta vital, no solamente para poder servirnos de la memoria de aquello a lo que no queremos regresar, sino también de las representaciones que nos ayuden a entender cómo esas figuras fueron montadas – y cuáles podrían ser las estrategias (de archivo) a partir de las cuales desmontarlas.

Existe también otro grupo de obras que, tal vez sin un uso concreto de material de archivo audiovisual, se referiría críticamente a la TV, parodiando sus formatos, imposturas, tonos de voz y construcción de relato. Entre ellas, podemos mencionar *The Salvador Cresta's Home-Videos Vol. 22: CANAL 777* (Salvador Cresta, 2017). “Transmitiendo” desde Córdoba, Argentina, el Canal 777 propone una grilla anómala durante sus casi 44 minutos de duración, que comienza con una reversión de la serie infantil *Los ositos cariñosos*,<sup>40</sup> presentados como *Los ositos carinosos*; un documental llamado *Anti-historia de la mente humana con The Daniel Paul Schreber Anti Banda* que evoca programas como *La aventura del hombre*,<sup>41</sup> *Encuentro con hombres notables: Emiliano Ciarlante*, en donde se entrevista a un artista mientras dibuja las paredes de una casa abandonada; un recital de la banda *Los síquicos litoraleños* y concluye con un *Especial Día del Padre*, que se apropia de imágenes de la película *Little Monsters*.<sup>42</sup> De manera similar a *Conejitos*, este trabajo no descansa únicamente en el reuso de material de archivo, sino que propone también una activación de la memoria a partir de modalidades y géneros televisivos a los que las imágenes remiten. En algunos casos, este reenvío se propone incluso solamente desde el sonido, como por ejemplo durante el segmento en el que *Los Ositos Carinosos* se reúnen en torno a una mesa redonda con el tema *Fuga y misterio* de Astor Piazzolla de fondo, que funcionó durante años como cortina del programa *Tiempo nuevo*,<sup>43</sup> conducido por Bernardo Neustadt y Mariano Grondona.

Un último grupo de obras de video experimental que recurren al material de archivo televisivo lo hacen excediendo el límite de la pantalla monocanal, para ensayar nuevos espacios y modalidades de la memoria bajo la forma de instalaciones y performances. Entre ellos, podemos citar el trabajo *Canciones sucias para días de lluvia*

<sup>40</sup> Originariamente llamada *Care Bears*, la serie de animación fue creada en 1985, y emitida por la cadena estadounidense ABC hasta 1988. Bajo la modalidad de franquicia, se volvería muy popular en América Latina, incluyendo productos más allá de la serie de TV, como obras de teatro y juguetes.

<sup>41</sup> Ciclo de documentales emitido por Canal 13 desde 1981 al 2000.

<sup>42</sup> Richard Greenberg, 1989.

<sup>43</sup> El programa, que fue emitido por Canal 13, Canal 11, TeleDos, TeveDos, Telefe y América TV, tuvo 30 años de permanencia ininterrumpida en pantalla.

(Azucena Losana y Leonello Zambón, 2011), un dispositivo específico en donde las imágenes circulaban por ocho monitores dispuestos en el suelo, cada uno alimentado desde una videocassette diferente, apiladas una encima de la otra como una torre. Imágenes televisivas sin color (incluyendo películas emitidas por cable) se mostraban como pequeñas secuencias organizadas con su propia lógica, entre ellas un tren en movimiento, personas mirando la televisión, señales de ajuste, publicidades y partidos de fútbol, y hasta un fragmento dedicado a celebridades de la farándula argentina, como Diego Maradona, Mirtha Legrand y Cacho Castaña. Más allá de la instalación en sí misma, la obra se completó con una performance, en la que los artistas alteraban el desplazamiento normal de la cinta de video dentro de la videocassette, interfiriéndola al introducir sus propias manos dentro del aparato. Al ruido original de la imagen electrónica, la sustracción del color, la alteración del sonido y la yuxtaposición de fragmentos concebidos para ser visualizados originalmente en una única pantalla, esta intervención física le sumaba un factor de distorsión extra, que terminaba por desmontar completamente el artificio de la emisión televisiva, y la pretendida transparencia del medio.

Si bien es claro que la existencia de esta tendencia dentro del video experimental argentino no puede reemplazar la escasez de imágenes de archivo televisivas, sí puede entenderse como una estrategia indirecta para la activación de su inestable archivo. Frente a la ausencia de políticas públicas o de proyectos concretos de preservación, estas obras que rescatan, reusan y cuestionan estos materiales han sido objeto de colecciones de pequeña escala, con distintos niveles de institucionalización, y han sido puestas en circulación en plataformas y eventos online, exposiciones en museos, galerías, universidades y proyectos independientes.<sup>44</sup> Tal es el caso de ARCA Video, una plataforma independiente creada en 2008 con el objetivo de llevar adelante un primer inventario de obras de video experimental producidas en Argentina a partir de 1982. Los resultados de esa investigación fueron presentados en un sitio web, que da acceso a información sobre las obras y en algunos casos, a los propios trabajos para ser visionados. Actualmente, se está desarrollando una nueva versión colaborativa de dicho sitio, que procura que puedan también ser los propios realizadores y otros agentes involucrados –, tales como curadores, espectadores, investigadores, etc. – quienes puedan incorporar informaciones y nuevos materiales, garantizando así no sólo la permanente actualización del archivo, sino también una pluralidad y diversidad de criterios de selección, incorporación, descripción y clasificación de las obras, que no

<sup>44</sup> Por supuesto, no debemos dejar de lado la titánica tarea de los ya mencionados coleccionistas amateurs que digitalizan y disponibilizan sus acervos online, la mayoría de las veces resultantes de grabaciones caseras de programas televisivos.

necesiten ser sostenidos desde prácticas archivísticas autoritativas (CANTÚ, 2017), en las que estas tareas quedan circunscritas a una esfera de toma de decisiones de archivos y archivistas.

En este contexto, me interesa destacar iniciativas independientes como ésta,<sup>45</sup> que procuran difundir el patrimonio audiovisual del país, a la par que reconocen la necesidad de dar acceso público a momentos clave de nuestro pasado – incluyendo una parte de la historia de nuestra televisión, como una dimensión fundamental de nuestra memoria colectiva. A final de cuentas, si todo presente es la actualización de uno de los muchos futuros posibles en algún pasado, ¿no sería el contacto con las imágenes de lo que fuimos una invitación a imaginar otras dimensiones de lo que podríamos ser? Tal vez así, en vez de rehuir de los fantasmas del reflejo que nos devuelve el espejo, podamos contemplar altivamente las quimeras de un mañana sin tiempo, en el que todas las historias están aún por ser contadas.

### A modo de cierre

“Sembrar la memoria para que no crezca el olvido.”

Edgardo Antonio Vigo

Tenía once años cuando mi papá empezó a perder la memoria. Mientras la Medicina definía si sufría de Alzheimer y las salidas a buscarlo, porque no podía encontrar el camino de vuelta a casa, se hacían cada vez más frecuentes, la nena que yo era miraba mucha televisión. Quería ser como las chicas de las novelas, perpetuamente enamoradas, y también como las de las publicidades, independientes y seguras de sí mismas. Por alguna razón bastante obvia, no tengo muchos recuerdos de aquella época, excepto esas sensaciones de querer ser otra, en otro lugar. Tal vez por eso hoy me dedico a restaurar cintas de video, tal vez por eso me obsesiona todo lo que se relaciona con esa época: porque a fuerza de hospitales y tomografías aprendí que la memoria se pierde, pero también que algunas veces, hay imágenes que nos ayudan a recobrarla.

<sup>45</sup>Si bien la categoría de lo independiente ha sido siempre difícil de definir, es importante contrastar iniciativas como las mencionadas con la herencia europea y colonial de nuestros archivos estatales, que han sido las instituciones encargadas de preservar los documentos que daban sentido y sostén a los pilares de los Estados-Nación, y que continúan aún hoy privilegiando temas, figuras y períodos considerados relevantes, en base a criterios autoritativos de selección de sus materiales. Frente a éstos, vale la pena insistir sobre un grupo diferente de archivos, que pueden caracterizarse por ser comunitarios o personales, sin fines de lucro y sin financiamiento estatal regular, y en algunos casos organizados y sostenidos por sus propios protagonistas. En Argentina, archivos con estas características pueden ser Memoria Abierta, el Archivo de la Memoria Trans, el Archivo del Grupo Etcétera, el Archivo del GAC, etc.

La televisión es mucho más que sus programas. Habla también de la historia de una tecnología, de sus usos sociales, de sus modos de producción, de un contexto político, social y económico que la ayudó a desarrollarse, a la vez que de las formas en que ella se alió como partícipe necesario en la construcción de ese mismo contexto. La televisión es documento y depositaria de la memoria colectiva de sus representaciones, así como un espacio de disputas históricas sobre esa memoria, las identidades que impulsó y las que apagó, y por lo tanto un territorio de apropiación colectiva. En el caso de Argentina, la TV es también un testimonio de momentos históricos oscuros, y podría ser un constante recordatorio de períodos que en ninguna circunstancia deben ser nuevamente escenificados.<sup>46</sup>

En incontables oportunidades hemos escuchado hablar sobre la obsolescencia programada, planificada para que un aparato falle desde el mismo momento en que es diseñado. Sin embargo, no son sólo los aparatos los que son programados para fallar: también nuestra memoria está amenazada por la misma estrategia. Terraplanistas, negacionistas, creadores de *fake news* lo saben bien, y se sirven de ese olvido programado que toma la forma de leyes de propiedad intelectual, rentabilidad corporativa y toda acción que resulte en un bloqueo al acceso público de las imágenes y sonidos que narran (al menos una parte de) nuestra historia. Los documentos históricos de un país no pueden, no deben convertirse en propiedad privada. Aquellas imágenes no debieran luchar tanto para sobrevivir respirando a bocanadas apenas como fantasías y recuerdos nebulosos, ni el derecho a la memoria debiera ser transformado en un intercambio de acciones, bienes y dinero.

A lo largo de estas páginas, queda claro que en Argentina el escenario está lejos de ser satisfactorio. La desmemoria televisiva viene ganando el juego, y parece erigirse como una política de Estado a través de sus leyes, de sus apoyos políticos y de sus escondrijos financieros, que invitan a las corporaciones a servirse el plato más delicioso de la carta pagando por el más barato. Pero también vivir en este país me ha enseñado que la lucha por el olvido se encuentra siempre, inevitablemente y como si de un destino sellado se tratara, con las fuerzas de quienes tienen el coraje de disputarla. Con proyectos, archivos, colectivos e iniciativas diversas que se contraponen a la fantasía del consenso, y trabajan en pos de prácticas de preservación audiovisual que, desde

<sup>46</sup> “Sin embargo, la televisión como nexo informal entre prácticas textuales, instituciones comerciales y regulatorias, actitudes populares y prácticas de las audiencias haya tal vez probado ser más fuerte y longeva que lo que los actuales profetas ubicuos del inminente fallecimiento del medio imaginan. Los sentidos sociales prevalentes de la televisión y de otros medios son complejos y están profundamente asentados, y pueden no estar exclusivamente, o especialmente, impulsados por los cambios tecnológicos.” (BODDY, 2004, p. 165).

espacios independientes, organizados y plurales, objetan la moción de apelar a la memoria selectiva.

Durante mucho tiempo, se quiso que la memoria fuera singular e incontestable, que contara la mejor versión, dirigida y coreografiada puertas adentro. Hoy, es momento de sacarla afuera. De multiplicarla, descubrirla y removerla. De observar sus desplazamientos y sus quietudes, de conmoverse con sus impulsos y sus oscilaciones. Es momento de la desobediencia poética<sup>47</sup> y de la otra también. De redoblar la (a)puesta en escena que contraríe al olvido. De rever para revivir.

*Agradecimientos: Mariana Avramo, Cristina Civale, Diego Lascano, Azucena Losana, Mariela Molina, Germán Monti, Ana Pascal, Ricardo Trípoli, Laura Tusi, Jorge La Ferla, Mariel Szlifman.*

## Referencias

20/12. Dirección: Mariano Cohn. 2002. Video (2 min.), son, color.

ADUCCI SPINA, Elina. Paradojas y desafíos del patrimonio audiovisual televisivo. Tres casos de estudio del Archivo Histórico de RTA. Revista Sociohistórica Universidad Nacional de La Plata, La Plata, n. 47, marzo 2021.

ALBISU, María Clara. Perdimos el debate. El cohete a la luna, Buenos Aires, mayo 2020. Disponible en: <https://www.elcohetealaluna.com/perdimos-el-debate/?fbclid=IwAR3kpoONV3uSItJF9rkIRPYDfe39nrXk7yoscpOWkclvWY-FFjOiLZMuj2E> Acceso: 6 enero de 2021.

ALONSO, Rodrigo. Hazañas y peripecias del video arte en Argentina. Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 3: Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Buenos Aires, 2005. Disponible en: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php> Acceso: 24 enero de 2021.

ALONSO, Rodrigo. Estéticas. Poéticas. Prácticas. In: LA FERLA, Jorge (org.) *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: MALBA/Espacio Fundación Telefónica, 2008. p. 49-55.

AMERICAN ARCHIVE OF PUBLIC BROADCASTING. Disponible en: <https://americanarchive.org> Acceso: 25 de marzo 2022.

ARCA VIDEO ARGENTINO. Disponible en: <http://www.arcavideoargentino.com.ar/> Acceso: 25 de marzo 2022.

<sup>47</sup> Expresión que da título a la exposición de Grada Kilomba presentada en la Pinacoteca de São Paulo en 2019.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
Cinema  
e Audiovisual

ARCHIVO RTA. Disponible en: <<https://www.archivorta.com.ar/>> Acceso: 25 de septiembre de 2022

ARDE GARDEL. Dirección: Diego Lascano. 1991. Video (4 min.), son, color.

ARGENTINA ODYSSEY. Dirección: Joaquín Amat. 2000. Video (22 min.), son, color.

BÁEZ RUBÍ, Linda. *Aby Warburg. El Atlas de Imágenes Mnemosine*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

BAIGORRI, Laura (org.). *Video en América Latina*. Una historia crítica. Madrid: Brumaria, 2008.

BBC. Disponible en: <<https://www.bbc.co.uk/archive/>> Acceso: 25 de marzo 2022.

BEELD & GELUID. Disponible en: <<https://www.beeldengeluid.nl/en>> Acceso: 25 de marzo 2022.

BODDY, William. *New Media and Popular Imagination: Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

BULLA, Gustavo. La Televisión Argentina en los 60: La consolidación de un negocio de largo alcance. In: MASTRINI, Guillermo (org.). *Mucho ruido, pocas leyes*. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007) 2 ed. Buenos Aires: La Crujía, 2009. p. 159-188

BUSANICHE, Beatriz. Repensando la gestión colectiva del derecho de autor y Derecho Autoral. Hacia un nuevo paradigma. Fundación Vía Libre, mayo 2013. Disponible en: <<https://www.vialibre.org.ar/repensando-la-gestion-colectiva-del-derecho-de-autor/>> Acceso: 24 enero de 2021.

CALIFANO, Bernardette. Comunicación se escribe con K. La radiodifusión bajo el Gobierno de Néstor Kirchner. In: MASTRINI, Guillermo (org.). *Mucho ruido, pocas leyes*. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007) 2 ed. Buenos Aires: La Crujía, 2009. p. 341-374.

CANCIONES SUCIAS PARA DÍAS DE LLUVIA. Dirección: Azucena Losana y Leonello Zambón. 2011.

CANTÚ, Mariela. Contesting archival authority: towards a redefinition of participation in online video art archives. Master Thesis. University of Amsterdam. Amsterdam, 2017. Disponible en: <<https://scripties.uba.uva.nl/search?id=624654>> Acceso: 24 enero de 2021.

CANTÚ, Mariela. La historia en (las) imágenes: archivo, memoria, video. In: LA FERLA, Jorge; REYNAL, Sofía. (org.) *Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería, 2012. p.252-269

CANTÚ, Mariela; LA FERLA, Jorge (org.) *Video Argentino*. Ensayos sobre cuatro autores. Carlos Trilnick, Arteproteico, Marcello Mercado, Iván Marino. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.

COM, Sergio. El Alfonsinismo, contexto sociopolítico y medios de comunicación. In: MASTRINI, Guillermo (org.). *Mucho ruido, pocas leyes*. Economía y políticas de

comunicación en la Argentina (1920-2007) 2 ed. Buenos Aires: La Crujía, 2019. p. 278-310.

CONEJITOS. Dirección: Sara Fried. 2003. Video (2 min.), son, B&N.

CORPORACIÓN DE RADIO Y TELEVISIÓN ESPAÑOLA, SOCIEDAD ANÓNIMA, S. M. E. Disponible en: <<https://www.rtve.es/television/archivo/>> Acceso: 25 de marzo 2022.

CHURCHMAN, Fi. We Cannot Escape Our History: Artist Grada Kilomba Shines New Light on Old Stories. Revista ArtReview, octubre 2020. Disponible en: <<https://artreview.com/grada-kilomba-we-cannot-escape-our-history/>> Acceso: 31 octubre de 2020.

DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: a Freudian impression*. Diacritics 25, 2, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, p.9-63.

DESDE ADENTRO - HISTORIAS DE FIN DE SIGLO. Dirección: Eduardo Milewicz. Producción: Cristina Civale. 1992. Video, color.

EDMONDSON, Ray. *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Paris: UNESCO, 2004.

EL TICKET QUE EXPLOTÓ. Dirección: Gustavo Galuppo. 2002. Video (5 min.), son, color.

ELIPSIS II. Dirección: Carlos Trilnick. 1988. Video (13 min.), son, color.

ESCOBAR, Ticio. *Carlos Trilnick*. Rosario: Ediciones Castagnino/macro, 2013.

FEDERICI, Silvia. *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.

FLIGHT: 101 TO NO MAN'S LAND. Dirección: Diego Lascano. 1992. Video (6 min.), son, color.

FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972.

GALUPPO, Gustavo (org.) *Videoperfiles 01: Apuntes sobre 4 videastas argentinos*. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.

GARAVELLI, Clara. *Video argentino contemporáneo. Una cartografía crítica*. Tres de Febrero: EDUNTREF, 2014.

GARCÍA LEIVA, María Trinidad. Fin de milenio: concentración, continuidad y control Una mirada sobre las Políticas de Radiodifusión del gobierno de Fernando de la Rúa. In: MASTRINI, Guillermo (org.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007)* 2 ed. Buenos Aires: La Crujía, 2009. p. 69-88.

GORODISCHER, Julián. Grabaciones reencontradas en el Museo del Cine. Julio 2017. Disponible en: <<https://museodelcineba.org/blog/seru-giran-el-eslabon-perdido/>> Acceso: 22 enero de 2021.

HALBWACKS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Anthropos Editorial, 2004.

INDULTO NO! Dirección: Cristina Civale, Martín Groisman, Jorge La Ferla. 1989. Video (9 min.), son, color.

JUNYENT BAS, Francisco; CHIAVASSA, Eduardo. La exclusión de los medios de comunicación del salvataje empresario en el concurso preventivo". Dirección Nacional del Sistema Argentino de Información Jurídica (SAIJ), 2003. Disponible en: <<http://www.saij.gob.ar/francisco-junyent-bas-exclusion-medios-comunicacion-salvataje-empresario-concurso-preventivo-dacf040045-2003-09/123456789-0abc-defg5400-40fcanirtcod>> Acceso: 22 enero de 2021.

LACQUANIT, Leandro Gustavo. La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina. Revista de Estudios Sociales Contemporáneos, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional De Cuyo, 17, 2017, p. 66-85. Disponible en: <[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/49560/CONICET\\_Digital\\_Nro.c3492d61-d6dc-4f3c-9b67-4d6ca6d51b18\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/49560/CONICET_Digital_Nro.c3492d61-d6dc-4f3c-9b67-4d6ca6d51b18_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)> Acceso: 24 enero de 2021.

LA FERLA, Jorge (org.) *Carlos Trilnick*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

LA FERLA, Jorge (org.) *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Constantini: Fundación Telefónica, 2008.

LAS PATAS DE LA MENTIRA. Dirección: Miguel Rodríguez Arias. 1991. Video, color.

LA FERLA, Jorge (org.) *Televisiones – Coloquio internacional sobre TV*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2013.

LITTLE MONSTERS. Dirección: Richard Greenberg. 1989. Film (100 min.), son, color.

LS 82 Canal 7. Disponible en: <<https://www.tvpublica.com.ar/>> Acceso: 31 octubre de 2020.

LS 84 TV Canal 11. Disponible en: <<https://telefe.com/>> Acceso 31 octubre de 2020.

LS 83 TV Canal 9. Disponible en: <<https://www.elnueve.com.ar/>> Acceso: 31 octubre de 2020.

LS 85 TV Canal 13. Disponible en: <<https://www.eltrecetv.com.ar/>> Acceso: 31 octubre de 2020.

LS 86 TV Canal 2. Disponible en: <<https://www.americatv.com.ar/>> Acceso: 31 octubre de 2020.

LUCHAREMOS HASTA ANULAR LA LEY. Dirección: Sebastián Díaz Morales. 2004. Video (11 min.), son, color.

LUK. Disponible en: <[https://www.youtube.com/channel/UCNcWFJ\\_47WR00x2ziW34Qag](https://www.youtube.com/channel/UCNcWFJ_47WR00x2ziW34Qag)> Acceso: 24 enero de 2021

MARINO, Santiago. Historia de la televisión por cable en Argentina (segunda entrega): Hacia la expansión de la oferta. Revista Fibra, 22, 2018. Disponible en:

<<http://papel.revistafibra.info/historia-de-la-television-por-cable-en-argentina-segunda-entrega/>> Acceso: 22 enero de 2021.

MASCÍAS, Zack. *Lenguaje Inclusivo*: Guía de uso. 2018. Disponible en: <[https://www.academia.edu/42772325/Lenguaje\\_Inclusivo\\_Gu%C3%ADa\\_de\\_uso\\_Asamblea\\_no\\_binarie](https://www.academia.edu/42772325/Lenguaje_Inclusivo_Gu%C3%ADa_de_uso_Asamblea_no_binarie)> Acceso: 10 noviembre de 2022.

MASTRINI, Guillermo. El antiperonismo como factor clave de los inicios de la televisión privada argentina. In: MASTRINI, Guillermo (org.). *Mucho ruido, pocas leyes*. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007) 2da ed. Buenos Aires: La Crujía, 2009. p. 159-188

MEMORIAV. Disponible en: <<https://memoriav.ch/?lang=en>> Acceso: 25 de marzo 2022.

MONTAGNA, Pablo. Canal 9: la justicia de EE.UU. volvió a fallar contra las autoridades y continúa el conflicto. La Nación, Buenos Aires, septiembre 2020. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/canal-9-justicia-eeuu-ordeno-desalojo-autoridades-nid2459009>> Acceso: 22 enero de 2021.

MORONE, Rodolfo; DE CHARRAS, Diego. El Servicio Público que no fue: La TV en el tercer gobierno peronista. In: MASTRINI, Guillermo (org.). *Mucho ruido, pocas leyes*. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007) 2da ed. Buenos Aires: La Crujía, 2006. p. 135-154.

O'DWYER, Andy. European television archives and the search for audiovisual sources. In: FICKERS, Andreas; BIGNELL, Jonathan (org.) *A European Television History*. New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing, 2008.

PÁGINA 12. El Grupo Octubre compró Canal 9 y FM Aspen. Página 12, Buenos Aires, noviembre 2020. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/307191-el-grupo-octubre-compro-canal-9-y-fm-aspen>> Acceso: 22 enero de 2021.

PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO. Dirección: Leonardo Favio. 1999. Video (346 min.), son, color.

PRIMERO LO NUESTRO. Dirección: Julio Real. 1994. Video (4 min.), son, color.

PROTECCIÓN AL MAYOR. Dirección: Miguel Rodríguez Arias. 1992. Video (69 min.), son, color.

PROUDHON, Pierre Joseph. *¿Qué es la propiedad?* Investigaciones sobre el principio del derecho y del gobierno. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005.

PUERTAS DE EMERGENCIA. Dirección: Eduardo Milewicz. 1988. Video (48 min.), son, color.

RECALDE, Aritz. Análisis de la Ley del Servicio de Radiodifusión 14.241 del año 1953. Revista Question/Cuestión, 1, 18, 2008. Disponible en: <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/602>> Acceso: 22 enero de 2021.

RAI TECHE. Disponible en: <<http://www.teche.rai.it/>> Acceso: 25 de marzo 2022.

RARO VHS. Disponible en:

<<https://www.youtube.com/channel/UC3hGIENsLyTNMIIJ7qvoz0Q>> Acceso: 24 enero de 2021

RECONSTRUYEN CRIMEN DE LA MODELO. Dirección: Andrés Di Tella, Fabián Hofman. 1990. Video (7 min.), son, color.

REDE MINAS. Disponible en: <<http://memoria.redeminas.tv>> Acceso: 25 de marzo 2022.

RESISTE UN ARCHIVO. Disponible en: <<https://www.youtube.com/channel/UC3r72emJtqChOuYHi3WMIBw>> Acceso: 24 enero de 2021.

RODRÍGUEZ ARIAS, Miguel. Pantalla chica, olvido grande. La Nación, Buenos Aires, 1998. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/pantalla-chica-olvido-grande-nid100788/>> Acceso: 25 marzo de 2022.

RTÉ. IRELAND'S NATIONAL PUBLIC SERVICE MEDIA. Disponible en: <<https://www.rte.ie/>> Acceso: 25 de marzo 2022.

RTP, RÁDIO E TELEVISÃO DE PORTUGAL. Disponible en: <<https://arquivos.rtp.pt/>> Acceso: 25 de marzo 2022.

RYAN, Paul. Cable TV: The Raw and the Overcooked. Revista Radical Software 1, 1, 1970.

SECCO, Lucía. Rescate del archivo del CEMA: entre lo analógico y lo digital. In: TADEO FUICA, Beatriz; BALÁS, Mariel. *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: ICAU-FIC-Udelar, 2016.

SEÑAL MEMORIA RTVC. Disponible en: <<https://www.senalmemoria.co/>> Acceso: 25 de marzo 2022.

SCHEFER, Raquel. Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos. In: LA FERLA, Jorge (org.) *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: MALBA/Espacio Fundación Telefónica, 2008.

SCHWARTZ, Joan: COOK, Terry. *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*. Archival Science, 2, 2002. p.1-19.

SEDA NEGRA. Dirección: Eduardo Milewicz. 1990. Video (17 min.), son, color.

STILETANO, Marcelo. Televisión. Pipo Mancera y un regreso de memoria. La Nación, Buenos Aires, agosto 2007. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/pipo-mancera-y-un-regreso-de-memoria-nid936592/>> Acceso: 22 enero de 2021.

TAQUINI, Graciela. Una crónica del videoarte en la Argentina. De la transición a la era digital. In: BAIGORRI, Laura (org.) *Vídeo en Latinoamérica*. Una historia crítica. Madrid: Brumaria, 2008.

THE SALVADOR CRESTA'S HOME-VIDEOS VOL. 22: CANAL 777. Dirección: Salvador Cresta. 2017. Video (26 min.), son, color.

VACAS. Dirección: Gabriela Golder. 2002. Video (4 min.), son, color.

YO NO SOY UNA CUALQUIERA. Dirección: Cristina Civalé. 1989. Video (20 min.), son, color.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

Recebido em: 25/03/2022 | Aprovado em: 13/10/2022