

Interacción y disputa de las perspectivas operativa, comercial y patrimonial en el archivo audiovisual de la Televisión Pública

Elina Adducci Spina*

<https://orcid.org/0000-0002-9374-9859>

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

pro_elina@yahoo.com.ar

Fecha de finalización: 12 de diciembre de 2022.

Recibido: 16 de diciembre de 2022.

Aceptado: 17 de mayo de 2023.

DOI: <https://doi.org/10.26422.aucom.2023.1201.adu>

Resumen

El objetivo del presente artículo consiste en estudiar la historia del acervo audiovisual de la Televisión Pública (LS 82 TV Canal 7) en virtud de las distintas conceptualizaciones de las que fue objeto debido a su carácter operativo, comercial e histórico. Para ello, partiremos de la premisa de que todo archivo funciona como un dispositivo cuyos mecanismos de selección, estructuración, destrucción y olvido se originan como producto de la interacción entre los poderes institucionales y las fuerzas que proceden del campo social. Para llevar a cabo el objetivo propuesto, dividiremos el trabajo en cuatro apartados. En primer lugar, analizaremos el desarrollo histórico de los archivos audiovisuales de televisión a partir de su subordinación a la industria televisiva, los desencuentros con la ciencia archivística, y la resignificación que tiene lugar en el contexto contemporáneo. En segunda instancia, examinaremos la conformación del archivo de la Televisión Pública en función de la valoración operativa



y documental de su acervo. Asimismo, indagaremos en su naturaleza fragmentaria y en las disputas por su preservación. Luego, exploraremos las condiciones que posibilitaron la fundación del Archivo Histórico de RTA y las implicancias de la institucionalización de un nuevo orden de consignación que marcó el pasaje de lo privado a lo público. Adicionalmente, evaluaremos los diversos factores que dificultaron la concreción de los caracteres misionales establecidos en su reglamento de funcionamiento. Por último, investigaremos la creación de la plataforma web Archivo Prisma en torno a la articulación de una línea editorial crítica capaz de develar las lógicas y mecanismos de archivación, así como también reflexionaremos sobre la incidencia de los vaivenes políticos que provocaron su cierre y posterior apertura.

Palabras clave: archivo de televisión, archivo audiovisual, patrimonio audiovisual, medios públicos, Archivo Histórico de RTA.

Interaction and dispute of the operational, commercial and patrimonial perspectives in the audiovisual archive of Televisión Pública

Abstract

The objective of this article is to study the history of the audiovisual heritage of Televisión Pública (LS 82 TV Canal 7) in relation to its different conceptualizations based on its operational, commercial and historical nature. To do this, we will start from the premise that every archive works as a device whose selection, structuring, destruction and oblivion mechanisms originate as a product of the interaction between institutional powers and the forces that come from the social field. To carry out the proposed objective we will divide the work into four sections. In the first place, we will analyze the historical development of television audiovisual archives from their subordination to the television industry, the disagreements with archival science, and the redefinition that takes place in the contemporary context. In the second instance, we will examine the conformation of the Televisión Pública archive based on the operational and documentary assessment of its heritage. Likewise, we will investigate its fragmentary nature and the disputes over its preservation. Then, we will explore the conditions that made possible the founding of the Archivo Histórico de RTA and the implications of the institutionalization of a new consignment order that marked the

passage from the private to the public. Additionally, we will evaluate the reasons that made it difficult to achieve the objectives established in its regulations. Finally, we will investigate the creation of the Archivo Prisma web platform around the articulation of a critical editorial line capable of revealing the logic and mechanisms of archiving, as well as reflecting on the incidence of political fluctuations that caused its closure and subsequent opening.

Keywords: television archive, audiovisual archive, audiovisual heritage, public media, Archivo Histórico de RTA.

Interação e disputa das perspectivas operacional, comercial e patrimonial no arquivo audiovisual da Televisión Pública

Resumo

O objetivo deste artigo é estudar a história do patrimônio audiovisual da Televisión Pública (LS 82 TV Canal 7) em virtude das diferentes conceituações de que foi objeto devido ao seu caráter operacional, comercial e histórico. Para isso, partiremos da premissa de que todo arquivo funciona como um dispositivo cujos mecanismos de seleção, estruturação, destruição e esquecimento se originam como produto da interação entre os poderes institucionais e as forças que vêm do campo social. Para realizar o objetivo proposto iremos dividir o trabalho em quatro seções. Em primeiro lugar, analisaremos o desenvolvimento histórico dos arquivos audiovisuais televisivos a partir de sua subordinação à indústria televisiva, as divergências com a arquivística e a ressignificação que ocorre no contexto contemporâneo. Numa segunda instância, examinaremos a conformação do arquivo da Televisión Pública com base na avaliação operacional e documental do seu patrimônio. Da mesma forma, investigaremos sua natureza fragmentária e as disputas por sua preservação. Em seguida, exploraremos as condições que possibilitaram a fundação do Archivo Histórico de RTA e as implicações da institucionalização de uma nova ordem de consignação que marcou a passagem do privado para o público. Adicionalmente, avaliaremos os motivos que dificultaram o alcance dos objetivos estabelecidos em seu regulamento operacional. Por fim, investigaremos a criação da plataforma web Archivo Prisma em torno da articulação de uma linha editorial crítica capaz de revelar a lógica e os mecanismos do arquivamento,

bem como refletir sobre a incidência de oscilações políticas que ocasionaram seu fechamento e posterior abertura.

Palavras chave: arquivo televisivo, arquivo audiovisual, patrimônio audiovisual, mídia pública, Archivo Histórico de RTA.

Introducción

Si nos remontáramos a la televisión de los orígenes, se podría pensar que la naturaleza fugaz de las primeras transmisiones podía prescindir por completo de la permanencia del registro audiovisual. Sin embargo, en sus ansias por expandir y replicar sus contenidos, el medio tempranamente focalizó en el desarrollo de tecnologías que pudieran ser capaces de capturar la emisión. Si bien es cierto que las grabaciones le dieron materialidad a un fenómeno de carácter efímero, la fijación de la imagen televisiva no necesariamente derivó en su preservación. Considerados como meros insumos, los registros fueron concebidos como un componente más de la cadena productiva de la industria televisiva, por lo que su conservación quedó a expensas de los potenciales valores de uso y cambio. De esta manera, los primeros archivos audiovisuales de televisión se conformaron en torno a las necesidades operativas de cada emisora. La paulatina legitimación cultural del medio derivó con el paso del tiempo también en la apreciación del carácter documental de sus archivos. Así, profesionales, coleccionistas y espectadores de todo el mundo comenzaron a establecer líneas de investigación, trabajo y concientización en torno a la salvaguardia del patrimonio televisivo. A nivel mundial, en los últimos años, la archivología audiovisual de televisión se posicionó como una disciplina en crecimiento que contempla distintas aristas. Mientras que las emisoras conducen sus esfuerzos en la implementación de herramientas de gestión de contenidos que permitan aumentar la eficiencia y rentabilidad de la empresa, las asociaciones profesionales e instituciones tradicionales trabajan en el diseño de estándares y protocolos orientados a la protección de la memoria documental.

La televisión argentina es una de las industrias más importantes de la región tanto por la cantidad y calidad de su producción como por su innovación tecnológica. No obstante, carece de una tradición en materia de preservación y tratamiento archivístico. A falta de normativas y redes institucionales, cada canal maneja su acervo según criterios *sui generis* que suelen depender de los lineamientos comerciales de la señal. En tales circunstancias, la aparición del Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional (más conocido como Archivo Histórico de RTA y, en adelante, AHRTA) significó un punto de inflexión en la historia de la preservación de la memoria audiovisual televisiva del país. Fundado por un

decreto presidencial del año 2013 con el objetivo de administrar y conservar la producción de las emisoras que integran Radio y Televisión Argentina S.E (RTA), el AHRTA se terminó de oficializar hacia el 2015 mediante el lanzamiento de Archivo Prisma, una página web que –entre otros documentos audiovisuales y sonoros– ponía en estado público parte del archivo histórico de la Televisión Pública (LS 82 TV – Canal 7). De esta manera, el AHRTA propuso un nuevo orden de consignación que pretendía equilibrar la tradición operativa y utilitaria del archivo con una nueva perspectiva vinculada a la conservación, la patrimonialización y el acceso documental. En sus inicios, Archivo Prisma se configuró como una plataforma digital que adoptaba una postura crítica, ya que de manera deliberada cuestionaba relatos excluidos al mismo tiempo que exponía la mecánica del dispositivo del archivo televisivo. Sin embargo, por las mismas razones por las que fue creado, fue dado de baja tras el cambio de gobierno del año 2015, para finalmente ser reabierto en el 2021.

El objetivo del presente artículo consiste en estudiar la historia del acervo audiovisual de la Televisión Pública –desde su constitución como archivo operativo hasta su institucionalización con el AHRTA– en virtud de las distintas conceptualizaciones de las que fue objeto debido a su carácter operativo, comercial e histórico. Partiremos de la premisa de que todo archivo funciona como un dispositivo cuyos mecanismos de selección, estructuración, destrucción y olvido se originan como producto de la interacción entre los poderes institucionales y las fuerzas que proceden del campo social. Para llevar a cabo el objetivo propuesto, dividimos el trabajo en cuatro apartados. El primero analiza el desarrollo histórico de los archivos audiovisuales de televisión a partir de su subordinación a la industria televisiva, los desencuentros con la ciencia archivística, y la resignificación que tiene lugar en el contexto contemporáneo. El segundo examina la conformación del archivo de la Televisión Pública en función de la valoración operativa y documental de su acervo. Asimismo, indaga en su naturaleza fragmentaria y en las disputas por su preservación. El tercero explora las condiciones que posibilitaron la creación del AHRTA y las implicancias de la institucionalización de un nuevo orden de consignación que marcó el pasaje de lo privado a lo público. Adicionalmente, evalúa los diversos factores que dificultaron la concreción de los caracteres misionales establecidos en su reglamento de funcionamiento. El cuarto investiga la construcción de Archivo Prisma en torno a la articulación de una línea editorial crítica capaz de develar las lógicas y mecanismos de

archivación. También reflexiona sobre la incidencia de los vaivenes políticos que provocaron su cierre y posterior apertura.

Las derivas de los archivos de televisión

La reflexión sobre los archivos audiovisuales de televisión –es decir, su conceptualización, historización y teorización– exige como condición indispensable la especificación del objeto de estudio. En principio, tanto en la teoría como en la praxis, la palabra “archivo” se reconoce a partir de una manifiesta polisemia. A menudo, se advierte el triple significado de un término que de manera indistinta puede referir a una agrupación documental reunida por una entidad en el ejercicio de sus funciones y conservada por su valor administrativo-histórico, al espacio en el que se almacenan esos documentos, y/o a la institución responsable de la preservación del acervo. A los fines prácticos podríamos optar por delimitar cada una de estas acepciones: “fondo” para la agrupación documental, “depósito” para el lugar físico de guarda, y “archivo” para la autoridad de custodia. Sin embargo, con el ánimo de aprovechar la riqueza y productividad del concepto, en este trabajo haremos uso de su carácter polisémico. Concebiremos al archivo a través de la figura del dispositivo, concretamente, como un conjunto de elementos que en su interrelación llevan a cabo una serie de funciones específicas y que, a su vez, forman parte de un mecanismo más complejo. En este sentido, en vez extraer una definición de una formulación tripartita y estanca, el archivo encuentra sentido en tanto proceso de inscripción, selección, organización, clasificación y explotación documental en el que se ponen en juego una multiplicidad de agentes, tecnologías y fuerzas del orden social, cultural y político. Así, los archivos audiovisuales de televisión se revelan como un constructo que integra necesidades operativas, intereses comerciales y demandas sociales en torno al acopio, la sistematización y el uso de los contenidos televisivos.

En cuanto dispositivo, los archivos de televisión precisan ser interpretados en la dinámica de un diseño institucional y de un contexto socio-cultural, así como también en la tensa relación que de manera recíproca mantienen con la ciencia archivística. Mientras que las emisoras suelen desconocer el tratamiento archivístico por empecinarse en considerar a los contenidos como meros insumos y/o mercancías, la archivística más ortodoxa se niega a otorgarle entidad de archivo a documentos de creación producidos por un medio de comunicación de masas e insertos en la lógica de

la reproductibilidad técnica. Desde tiempos inmemoriales –fundamentalmente tras la aparición de la escritura– las sociedades establecieron distintas formas de archivo con el objetivo de organizar y conservar documentos que tuvieran valor probatorio en la esfera administrativa y jurídica. No obstante, como plantea Graciela Swiderski (2015), la archivística moderna nació hacia mediados del siglo XIX mediante la enunciación teórica del *principio de procedencia y orden original*.¹ Según la historiadora, la institución de ambos preceptos catapultó a la archivística como una disciplina científica en la medida en la que delimitó al fondo documental como su objeto de estudio y estableció una metodología para su abordaje. Para Antonia Heredia Herrera (1991), el fondo constituye el conjunto de documentos –cualquiera sea su fecha, forma y soporte– producidos y recibidos por una institución o persona en el marco de sus funciones, y conservados de manera orgánica por su valor administrativo o histórico. Al mismo tiempo, define el documento de archivo como aquellos documentos originales, únicos, objetivos y seriados que son resultado de una actividad administrativa y cuya supervivencia se basa en su carácter testimonial e informativo.

Echando un vistazo a la configuración de los archivos audiovisuales de televisión, su derrotero muchas veces se desvía de los fundamentos dictados por la archivística tradicional. Si nos remontáramos a los inicios de la televisión, la noción de archivo audiovisual se torna un tanto escurridiza, porque ¿cómo y qué se archiva en el marco de un fenómeno cuasi efímero? A diferencia del cine –cuya ontología supone un registro–, el medio televisivo nació como una tecnología del *broadcast* que se caracterizó por la difusión de contenidos que se desvanecían en el momento mismo de su transmisión. No obstante, y pese a que el predominio del vivo y el directo contribuyó a delinear la singularidad perecedera y transitoria de la pantalla chica, la dinámica del medio

¹ El *principio de procedencia* expresa que los documentos de archivo producidos y reunidos por una persona física o jurídica no deben mezclarse con otros, y el *orden original* indica que dichos documentos deben clasificarse de acuerdo a la organización orgánica dada por la entidad productora. Estos postulados fueron formulados en 1841 por Natalis de Wallys en las *Instructions pour la mise en ordre et le classement des archives départementales et communales* (circular del Ministerio del Interior de Francia), y en 1881 por Max Lehmann en *The Regulations of July 1, 1881* (disposición adoptada por el Privy State Archives de Prusia), respectivamente. Se considera que ambos fueron sistematizados en *Handleiding voor het ordenen en beschrijven van archieven*, el primer manual de la Asociación de Archiveros Holandeses que fue publicado en el año 1898.

prontamente dio lugar a la creación de grabaciones pasibles de ser archivadas. Si la aparición de estos primeros soportes vino a saldar el aspecto esquivo alrededor del concepto de archivo de televisión, la cuestión ahora toma un matiz paradójico, porque ¿para qué archivar un producto de la industria cultural? Lejos de satisfacer una vocación por la preservación de documentos de rango administrativo o histórico, el registro fílmico y –posteriormente– electrónico de las emisiones respondió al imperativo de retransmitir los programas en la misma emisora o en repetidoras. Tan es así que el predominio del valor de uso rápidamente encontró expresión en la naturaleza misma del *videotape*, un soporte desarrollado por la industria televisiva que introdujo como novedad la posibilidad de borrar y regrabar la cinta. En consecuencia, en línea con esta perspectiva funcional, los primeros archivos se conformaron a partir del almacenamiento de aquellos materiales susceptibles de ser reemitidos o reutilizados para la realización de nuevas producciones.

En términos teóricos, la archivística más clásica expulsa de su dominio a los archivos audiovisuales de televisión. Por un lado, a los contenidos televisivos se les veda la posibilidad de adquirir la categoría de documentos de archivo por tratarse de obras de creación.² Por otro lado, el tipo de organización de los archivos de las emisoras desafía las ideas de totalidad, organicidad y orden que son pregonadas desde la norma. Subordinados a las necesidades operativas y comerciales de la pantalla, estos archivos se caracterizan por ser fragmentarios, por estar descontextualizados de su flujo televisivo y por responder a un tipo de organización heterodoxa que muchas veces se asemeja más a la forma del acopio que a la del archivo tradicional. Así, el poder arcontico de los canales de televisión históricamente fue configurando un modelo de archivo a partir de una operación aparentemente anarquivística.

Desde nuestra perspectiva, el flagrante desencuentro entre la archivística y los archivos audiovisuales de televisión no imposibilita que estos puedan ser leídos en clave de archivo. Sobre todo, si se tiene en cuenta que –tal como señala Agustín Vivas Moreno (2004)– existe una evidente disparidad entre la archivística y los archivos habida cuenta de que la disciplina tiene origen en el siglo XIX y su objeto de estudio data de tiempos inmemoriales. Asimismo, como explica Andrés Maximiliano Tello (2018), la idea que sostiene que el archivo es un organismo total, estable y racional, y

² Para más información sobre esta postura, véase Heredia Herrera (1988).

que la archivística simplemente se limita a aplicar sistemas clasificatorios que emanan de la coherencia interna de los documentos es en realidad una construcción de tipo positivista que, además de entender a la historia como una sucesión lineal y progresiva, encubre las condiciones de producción. Por este motivo, la archivística más clásica resulta insuficiente para comprender los mecanismos de jerarquización y exclusión, así como las fuerzas sociales que actúan en torno a los archivos audiovisuales de televisión.

En los últimos años, el denominado *giro archivístico* redefinió de manera sustancial el rol de los archivos. En consecuencia, estos emergieron como una condición *sine qua non* para el ejercicio de la memoria, al mismo tiempo que su abordaje abandonó la idea del “producto neutro” en pos de una resignificación que los define como un proceso social en el que intervienen múltiples agentes. En un contexto caracterizado por el reclamo por el acceso a la información y la expansión de las tecnologías de la información, la revalorización de los archivos también tiene lugar en el campo televisivo. En este sentido, los archivos audiovisuales –históricamente relegados a las necesidades operativas de las emisoras– también se convierten en objeto de demandas sociales que reivindican su valor documental, y de nuevas estrategias institucionales que dan lugar a una multiplicidad de sentidos. En primer lugar, hacia la segunda mitad del siglo XX, nuevos actores comenzaron a apreciar el carácter cultural y testimonial de los documentos televisivos.³ En segundo lugar, en las vísperas del presente milenio, la digitalización del medio trajo consigo una considerable reformulación de los modos de producción, difusión y consumo televisivo. Los archivos cobraron por primera vez en este contexto un rol de preponderancia y protagonismo en la industria audiovisual. Por un lado, en la transición del *broadcast* al *streaming*, la televisión cada vez más se asemeja a un archivo digital en línea. Por otro, la digitalización masiva de soportes analógicos hace resurgir una inconmensurable cantidad de contenidos olvidados que encuentran una pluralidad de destinos.

³ La Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA) empezó a canalizar las iniciativas de archivistas de todo el mundo; archivos, centros de documentación y bibliotecas incursionaron en la incorporación de fondos y colecciones de televisión en sus acervos; la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) declaró la importancia de la salvaguardia de las imágenes en movimiento; y aficionados de la sociedad civil desarrollaron un nuevo tipo de coleccionismo sustentado en la captura de contenidos mediante formatos domésticos de grabación de video.

En este nuevo escenario, las industrias televisivas, las instituciones archivísticas y las asociaciones profesionales del mundo trabajan de manera mancomunada en pos de la elaboración e implementación de estándares y sistemas de organización y gestión documental. No obstante, las diferencias en el modo de conceptualizar y abordar los archivos de televisión se profundizan. Mientras que el enfoque patrimonial avanza, en el sector privado –que es donde se concentra el mayor porcentaje de la producción– las empresas consideran los archivos como parte de su capital económico y se resisten a cualquier tipo de normativa o práctica que pondere el valor cultural por encima de sus derechos de explotación comercial. En el ámbito televisivo, son los canales de gestión pública los que se encuentran más propensos a combinar la perspectiva operativa con la patrimonial. Así, a nivel mundial, en los últimos años salieron a la luz proyectos de puesta en valor que contemplan el acceso a través de la programación de ciclos dedicados a programas de archivos y/o a la publicación de contenidos en plataformas digitales.⁴

Por todo lo dicho, en las derivas de los archivos de televisión –al igual que en el del resto de los archivos– es posible observar transformaciones de tipo conceptual que emergen como resultado de las relaciones de fuerza que tienen lugar en la dinámica socio-cultural. Así, el registro audiovisual puede ser considerado como insumo, mercancía o documento, y el archivo, como depósito, mercado o espacio para la memoria. Como ya hemos mencionado, los principios dictados por la archivística clásica resultan insuficientes para estudiar el fenómeno en su complejidad. Esto es porque, lejos de buscar un orden original, se hace preciso deconstruir la tendencia de un proceso. Al respecto, Jacques Derrida (1997) concibe los archivos como una forma de poder que articula un orden topológico con otro nomológico. Por ello, identifica la figura de un poder arcóntico –encargado de domiciliar, organizar, disponer y consignar– que se encuentra atravesado por el *mal de archivo*. Es decir, una pulsión de archivo orientada a la conservación, y una pulsión anarquística enfocada en el olvido. En

⁴ Al respecto, se destacan las iniciativas de American Archive of Public Broadcasting (<https://americanarchive.org/>), British Broadcasting Corporation (<https://www.bbc.co.uk/archive/>), RTVC Sistema de Medios Públicos (<https://www.senalmemoria.co/>), Radio y Televisión Española (<https://www.rtve.es/play/archivo/>), Rádio e Televisão de Portugal (<https://arquivos.rtp.pt/>), y Radiotelevisione Italiana (<https://www.teche.rai.it/>), entre otras.

consecuencia, una historia de los archivos audiovisuales de televisión requiere de un estudio profundo que analice la incidencia del arconte, los desplazamientos de los órdenes de consignación y las operaciones de selección y exclusión. No obstante, como advierte Tello (2018), es necesario tener en cuenta que en los archivos también es posible rastrear inscripciones de tipo social que son independientes de un organismo definido. Esta suerte de presencia anárquica muchas veces se materializa en direcciones opuestas, que van desde el rescate patrimonial en manos de los trabajadores de las emisoras, hasta acciones vandálicas o de hurto que son efectuadas por diversos actores. Por lo tanto, a contrapelo de la idea totalizadora y orgánica, el archivo se vuelve opaco. Por consiguiente, en palabras de Georges Didi-Huberman (2007), lo propio del archivo son los agujeros que resultan de censuras conscientes o inconscientes. De este modo, el archivo y la imagen de archivo afloran como fragmentos que, aunque inevitablemente sean “testimonio de algo”, requieren ser abordados como tales.

Entre el insumo y el documento de archivo: la conformación del archivo audiovisual de Canal 7

La historia del archivo audiovisual de la actual Televisión Pública aún no ha sido escrita. Para emprender esa tarea es preciso comprender su desarrollo en función de los cambios tecnológicos, las perspectivas operativo-comerciales, las crisis presupuestarias, y los sucesivos cambios gerenciales –de distinto signo político– que tuvieron lugar en el canal. E inclusive, también resulta pertinente preguntarnos si el acervo documental, que hoy constituye una parte del AHRTA, siempre ha sido considerado un archivo –o por lo menos un archivo en el sentido más tradicional del término–.

Cuando el canal inició sus transmisiones a principios de la década de 1950,⁵ los programas se producían y emitían en vivo y en directo. La imposibilidad técnica de grabar las emisiones –sumada al generalizado desinterés por guardarlas– derivó en que la mayor parte de los contenidos de los primeros años de la televisión se haya perdido

⁵ Bajo la denominación LR3 TV o LR3 Radio Belgrano TV, la actual Televisión Pública fue fundada en el año 1951 por el empresario Jaime Yankelevich. La primera transmisión oficial tuvo lugar el 17 de octubre y las transmisiones regulares se iniciaron el 4 de noviembre. A excepción del momento de su creación como empresa mixta y de un breve período en el año 1954 en el que fue privatizada, la emisora históricamente fue administrada por el Estado nacional. Para más información sobre la historia del canal, véanse Mindez (2001) y Schejtman (2021).

para siempre. A pesar de este aparente carácter efímero, la dinámica misma del medio rápidamente requirió de la producción de registros audiovisuales. Así, para la cobertura periodística en exteriores se comenzaron a rodar notas en 16 milímetros, y para la distribución de algunos programas en el interior del país se produjeron filmaciones que capturaban lo que se emitía en la pantalla. Aunque la emergencia de estos registros introdujo la posibilidad de documentar la producción televisiva, la conservación de una selección de estos fue concebida para atender menesteres de otra índole. Tal como plantea Paloma Hidalgo Goyanes (2005), en la televisión de los orígenes el foco estaba puesto en la producción, emisión y comercialización y no precisamente en la preservación. Por lo tanto, las primeras experiencias de archivo que tuvieron lugar en el viejo Canal 7 se organizaron estrictamente en torno a necesidades operativo-comerciales. En aquel entonces la política dictaba que solo debían guardarse aquellos contenidos pasibles de ser re-emitidos o reutilizados para su inclusión en nuevos programas. La memoria oral de los trabajadores permite inferir que a partir de esta práctica de manera temprana se conformaron dos unidades de documentación: el “archivo de noticias” y el “archivo filmico” o “archivo de envasados”. Por un lado, el “archivo de noticias” se encargó de conservar algunas de las notas que se realizaban para el noticiero así como otro tipo de material procedente de agencias de noticias internacionales. Por otro lado, el “archivo filmico” inicialmente integró las películas y series extranjeras en soporte fotoquímico que llegaban al canal para su emisión. Pero con la aparición del *videotape*,⁶ el archivo también comenzó a guardar ciclos, programas o fragmentos de los envíos de producción propia, por lo que años más tarde el área fue rebautizada con el nombre de “envasados”.⁷ Con el paso del tiempo, ambas unidades

⁶ Hacia principios de la década de 1960, el canal adoptó de manera paulatina el uso del *videotape* como tecnología de grabación, emisión y almacenamiento de los programas del área artística. El primer formato que se implementó fue el cuádruplex en sus versiones *quadruplex LB* (1961 – 1976) y *quadruplex HB* (1978 – 1988). Posteriormente incorporó la cinta de una pulgada en formato B (1979 – 1989) y formato C (1978 – 1992). En lo que refiere al videocasete, se utilizaron los formatos U-Matic (1978 – 1990) y Betacam SP (1992 – 2011), tanto para la producción artística como de noticias. Para más información, véase Nunzio (2019).

⁷ El término “envasados” hace referencia a los envases plásticos que funcionan como estuches o contenedores de los formatos de video.

encontraron algún tipo de reconocimiento en el organigrama del canal⁸ tras consolidarse como áreas subsidiarias de las gerencias de Noticias y Producción. En consecuencia, se convirtieron en una suerte de “almacenes de insumos” a los que los productores acudían para extraer archivos audiovisuales que les sirvieran para ilustrar notas, enriquecer nuevos programas o rellenar la programación. La categoría de insumo que circunda los primeros registros audiovisuales que se conservaban en el canal nos posibilita retomar el interrogante inicial acerca de si el conjunto de estas grabaciones constituía o no un archivo. Porque, ¿una materia prima puede ser considerada un documento de archivo? En principio, podríamos pensar que no. De hecho –trazando una analogía con otra área de la emisora–, nadie se animaría a afirmar que los bastidores, las telas y las pinturas acopiadas para realizar los decorados de los ciclos televisivos forman parte de algo llamado “archivo escenográfico”. Sin embargo, aunque en esta etapa inicial el carácter de insumo era preponderante, la génesis y el uso documental de muchos de esos registros audiovisuales les otorgan un rango archivístico o, al menos, pre-archivístico -en el sentido más llano del término–.

La impronta operativo-comercial que históricamente moldeó la praxis archivística derivó en uno de los rasgos fundamentales que definen al archivo del canal: la fragmentación. En primer lugar, el desdoblamiento del acervo en el “archivo de noticias” y el “archivo filmico/archivo de envasados” conllevó a que cada unidad de documentación manejara sus propios métodos de selección, guarda y catalogación. Como corolario, el canal tradicionalmente ha carecido de un criterio unificado en materia de tratamiento y gestión documental. En segundo lugar, la perspectiva funcional trajo como resultado un archivo que en sus distintos niveles se caracteriza por la descontextualización y lo incompleto. Como ya lo hemos analizado en otro trabajo (Adduci Spina, 2021a), el canal no captura el *flujo televisivo*,⁹ por lo que las piezas

⁸ En la actualidad, el Archivo de Noticias (subdividido en “Archivo Histórico” y “Archivo de Actualidades”) pertenece a la Gerencia de Noticias y conserva notas periodísticas desde la década de 1950 en formatos fílmicos, magnéticos, ópticos y digitales. Por otra parte, bajo la órbita de la Gerencia de Producción, el Archivo de Envasados resguarda material vinculado al resto de la programación producida y/o emitida en el canal desde la década de 1970 en formatos magnéticos, ópticos y digitales.

⁹ Raymond Williams (2011) plantea que la televisión es una tecnología cultural cuya organización y experiencia está determinada por un flujo. De esta manera, la programación no ofrece una secuencia de unidades separadas con inserciones particulares (es decir, una sucesión de programas que son

audiovisuales archivadas quedan completamente desvinculadas de su contexto de producción, emisión y recepción. Asimismo, los registros que sí se guardan emergen como fragmentos de producciones que se encuentran incompletas. Esto ocurre porque rara vez se conservan todos los episodios que conforman un ciclo y porque resulta habitual que solo se archiven algunos segmentos de un envío. Además de desmitificar la idea de totalidad construida por la ciencia archivística, esta manipulación, parcialidad y opacidad del archivo del canal se traduce en la merma de la memoria audiovisual de Argentina. Sobre esto, en la película *La televisión y yo*, Andrés Di Tella reflexiona que la escasez de archivos de televisión lo llevó a fracasar en su intento por reconstruir la identidad nacional y colectiva que perdió durante el exilio que sufrió entre 1966 y 1973.

Si bien es cierto que la fragmentación y que el predominio de la perspectiva funcional en detrimento de la valoración patrimonial son características inherentes a la documentación audiovisual de televisión, Canal 7 fue escenario de otro tipo de factores que atentaron contra la integridad de su archivo. Las continuas crisis presupuestarias de la emisora repercutieron en la fragilidad de la guarda a largo plazo, ya que la falta de dinero para adquirir nuevos soportes muchas veces forzó la reutilización de las cintas con el consecuente borrado de contenidos que no hubiesen querido ser eliminados. Asimismo, el archivo fue objeto de descartes, censuras y negociados. En un hecho que hasta el día de la fecha no fue del todo esclarecido, los interventores militares despojaron al canal del archivo del área artística durante la mudanza al actual edificio de Figueroa Alcorta y Tagle que tuvo lugar entre los años 1978 y 1979. Como pudo reconstruir María Victoria Rodríguez Ojeda (2012), la continuidad de esa gestión también desapareció, destruyó y vendió grabaciones sensibles vinculadas a la Guerra de Malvinas. Y además, en distintos momentos históricos los soportes fueron utilizados como moneda de cambio, tal comenta Natalí Schejtman (2021) que ocurrió con los *videotapes* del paradigmático teleteatro de ATC *Rosa... de lejos* (María Herminia Avellaneda, 1980). Afortunadamente, estos y otros tantos más ejemplos tuvieron contrapeso en la labor de muchos trabajadores y trabajadoras. Como ponen de relieve los Trabajadores de Prensa de la TV Pública (2015), algunos de ellos fueron quienes pusieron en juego su fuente laboral, salud y vida para evitar que el archivo fuera tirado,

“interrumpidos” por la publicidad), sino una secuencia de unidades discursivamente interrelacionadas que forman parte de un flujo real y planificado.

regalado o vendido. Para ello, escondieron archivos en recovecos del canal, desclasificaron “erróneamente” documentos potencialmente censurables, y se plantaron gremialmente ante las gestiones privatistas de la década de 1990 y principios del 2000.

En el contexto de un archivo diezmado, el panorama se torna aún más sombrío si se tiene en cuenta que los documentos que lograron sobrevivir en el tiempo no cuentan con un tratamiento adecuado. Uno de los principales problemas que atraviesa la historia del archivo es la ausencia de espacios de guarda debidamente acondicionados, inventarios generales, criterios de descripción, y catálogos unificados. De esta manera, la dispersión del material en distintos espacios sin el debido control ambiental y la insuficiencia de herramientas de identificación, búsqueda y recuperación de datos derivaron en la degradación y en el desconocimiento y desaprovechamiento del acervo.¹⁰

En efecto, por acción u omisión, ninguna de las distintas gestiones a cargo de la emisora se preocupó por desarrollar una política archivística. Como ya hemos planteado (Adduci Spina, 2021b) esta dinámica puede ser interpretada en el hecho de que el objetivo principal de producir nuevos contenidos para la pantalla haya eclipsado o dejado en segundo plano la organización y el resguardo de la memoria audiovisual. No obstante, la hipótesis de un olvido deliberado y planificado cobra peso en la trayectoria de un canal cuyas sucesivas administraciones de distinto signo político siempre se han esforzado por desconocer y desarticular el trabajo realizado por la gestión saliente. Sobre el particular, Javier Trímboli (como se cita en Schejtman, 2021) reflexiona que, en una especie de “masacre blanca”, el constante borrón y cuenta nueva efectuado por los gobiernos de turno se relaciona indefectiblemente con la problemática de la preservación televisiva.

La creación del AHRTA y de un nuevo orden de consignación

Como hemos analizado, el archivo audiovisual de Canal 7 se forjó a la par de las necesidades operativas, comerciales y comunicacionales de un medio enfocado en la

¹⁰ Ante la ausencia de una política archivística integral, la segmentación del acervo y la superposición de criterios de trabajo, resulta complejo identificar y analizar los procesos de gestión documental que han tenido lugar en el canal. No obstante, es posible apreciar que estos fueron concebidos en torno a las necesidades operativas de la emisora y no en función de una perspectiva vinculada a la preservación de la memoria audiovisual.

producción y difusión de nueva programación. No obstante, con la llegada del nuevo milenio, el avance de las tecnologías de la información y la comunicación (Swiderski, 2015) y el reconocimiento de expresiones populares como parte del patrimonio cultural (Canclini, 1999) fueron el telón de fondo de la redefinición que el archivo experimentó dentro de la estructura del canal. De esta manera, el giro digital contribuyó a una nueva conceptualización del documento audiovisual en tanto mercancía y bien cultural, e inició el camino hacia la creación de un área de archivo que esperó más de sesenta años por su institucionalización.

En 2005, Canal 7 comenzó a renovar su infraestructura en vistas del pasaje de una tecnología de producción, emisión y almacenaje de carácter analógica hacia otra digital. Luego de tres años, el Sistema Nacional de Medios Públicos (2008) (SNMP)¹¹ presentó el proyecto “Digitalización Archivos Audiovisuales del Sistema Nacional de Medios Públicos” para digitalizar el acervo documental de Canal 7 y Radio Nacional. La propuesta planteaba que la digitalización estaría al servicio de rescatar, preservar y utilizar las grabaciones de las dos unidades de negocios, salvaguardar el patrimonio social, mejorar la eficiencia de las tareas de producción, y comercializar el material de producción propia. Sin embargo, su fundamentación hacía especial hincapié en los flujos de trabajo vinculados a la digitalización y la ingesta, pero pasaba por alto otros procesos de vital importancia como la identificación, la organización archivística, la conservación, la catalogación y la gestión documental. El 1 de julio del 2008, Gustavo López (presidente del SNMP) dispuso mediante la Resolución 22/08 la conformación de una unidad administrativa para la realización del proyecto que contemplaba una duración de tan solo cuatro años. Tras la repentina renuncia del funcionario,¹² el emprendimiento quedó en suspenso y nunca llegó a concretarse como tal. Aun así, durante la primera etapa de la gestión de Tristán Bauer¹³ el archivo audiovisual por primera vez en su historia fue objeto de una política institucional con cierta conciencia

¹¹ El Sistema Nacional de Medios Públicos S.E. fue una empresa del Estado creada en el año 2000 con el objetivo de administrar Canal 7, Radio Nacional y Télam. En el año 2009, mediante el Decreto 1526/2009, fue disuelto y absorbido por Radio y Televisión Argentina S.E.

¹² Gustavo López renunció a la presidencia del Sistema Nacional de Medios Públicos S.E. el 30 de julio del 2008, tan solo 29 días después de firmar la Resolución 22/08.

¹³ Tristán Bauer fue el presidente del Sistema Nacional de Medios Públicos S.E. (2008-2010) y de Radio y Televisión Argentina S.E. (2010-2015).

por la preservación. Por aquellos años se construyeron dos bodegas de guarda para almacenar documentos analógicos, se elaboró un protocolo de trabajo para la digitalización de soportes fotoquímicos y magnéticos, se adquirió un equipo para transferir cintas fílmicas, se readecuaron magnetoscopios para digitalizar formatos de video, y se puso en marcha la democratización de contenidos históricos mediante la página web del canal.

La sumatoria de todos estos hitos allanó el terreno para lo que unos años más tarde sería la institucionalización definitiva del archivo. El 9 de abril del 2013, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner creó el AHRTA a través de la sanción del Decreto 378/2013. La normativa indica que, bajo la órbita de RTA,¹⁴ la misión del AHRTA es la administración y conservación de los registros sonoros, documentales, videográficos y cinematográficos que existen o que hayan existido en las dependencias de RTA. Además de precisar cuestiones de índole administrativa como la redacción de un reglamento y el llamado a concurso para cubrir el puesto de coordinación del área, el decreto dispone medidas inéditas en materia de protección y accesibilidad, ya que faculta a RTA a recuperar material sustraído, promover el acceso universal, y proclamar el valor histórico y cultural de los registros. Publicado el 27 de febrero del 2014, el Reglamento de funcionamiento se compone de ocho apartados que regulan los objetivos, la repatriación documental, la cesión de uso, el acceso universal vía internet, y los principios de conservación. En primer lugar, ratifica el carácter misional expresado en el decreto al fundamentar que todos los registros audiovisuales y sonoros son pasibles de ser declarados de reconocido valor histórico y cultural según los alcances del artículo 138 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Luego, faculta a RTA a disponer de todos los medios necesarios para la reincorporación del patrimonio documental que hubiera sido apartado de su dominio. Los incisos 3°, 4°, 5° y 6° norman la cesión de derechos de uso para la inclusión de material de archivo en nuevas producciones audiovisuales, por lo que fija una escala tarifaria así como una serie de

¹⁴ Creada en 2009 tras la sanción de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, Radio y Televisión Argentina S.E. es una empresa estatal que tiene a su cargo la administración de la Televisión Pública, Canal 12 de Trenque Lauquen, Radio Nacional (que integra más de cincuenta frecuencias distribuidas en el país) y Radiodifusión Argentina al Exterior. Desde 2015 se encuentra bajo la jurisdicción de la Secretaría de Medios y Comunicación Pública.

excepciones según las características de la obra a realizar. A continuación, establece el acceso universal *online* a los registros sin criterios de georrestricción ni registro. Por último, determina que los soportes deben ser conservados en recintos acondicionados y que las copias digitales en alta resolución deben contar con un sistema de respaldo. Con posterioridad a su puesta en funcionamiento, el AHRTA cobró relevancia cuando hacia fines del año 2015 se presentó en sociedad el Archivo Prisma. Siguiendo los preceptos estipulados en el punto 7° del reglamento, Archivo Prisma se alzó como uno de los proyectos más destacados del AHRTA, ya que consiste en una plataforma web que nació con el cometido de democratizar piezas radiofónicas y televisivas de la Televisión Pública y Radio Nacional.

En términos de Derrida (1997), la creación del AHRTA condujo al archivo audiovisual de la Televisión Pública hacia un nuevo orden de consignación. La inclusión del acervo del canal en una estructura mayor que integra al resto de las estaciones del Estado nacional marcó el paso institucional de lo privado a lo público. De este modo, el “archivo operativo” tradicionalmente reservado a las necesidades de la emisora cobró relevancia como un “archivo histórico” al servicio de la preservación de la memoria de los medios públicos. En consecuencia, los documentos experimentaron una nueva categorización porque de meros insumos para la producción adquirieron también un rango patrimonial. No obstante, paradójicamente, la noción de patrimonio expresa aquí una doble acepción. Por un lado, como *patrimonio cultural* a ser protegido o repatriado. Por otro lado, como *patrimonio mercantil* sujeto a ser comercializado mediante la cesión de los derechos de uso. Asimismo, la digitalización y publicación de contenidos en el sitio web de Archivo Prisma produjo la desmaterialización de un archivo que se rearticuló en una nueva sincronía más accesible, abierta, participativa y, por ello, potencialmente impredecible.

Como es habitual en la Argentina, la sanción de una ley, un decreto o un reglamento no necesariamente garantiza su cumplimiento. De ahí que muchos de los principios básicos que fundamentaron la creación del AHRTA nunca hayan llegado a concretarse. Esta situación encuentra justificación en una confluencia de motivos del orden administrativo y político que se sustentan en la persistencia de una lógica que ha sido una constante en la historia de la televisión nacional: el exclusivo interés por la producción y distribución de la programación y el desprecio por la preservación de la memoria audiovisual. En primer lugar, la presencia institucional del AHRTA no

significó su auténtico desembarco en las emisoras que componen RTA. Si bien es cierto que la vinculación entre una nueva coordinación y una serie de empresas de radiodifusión de larga data¹⁵ puede tomar tiempo, la realidad es que el AHRTA no tiene potestad por sobre los archivos. Aunque su objetivo es la conservación y administración de los registros reunidos en las instalaciones de RTA, en la práctica los mismos dependen de cada una de las unidades de negocios. En el caso concreto de la Televisión Pública, el “archivo de noticias” es parte de la Gerencia de Noticias y el “archivo de envasados” de la Gerencia de Producción, por lo que cualquier acción propuesta por el AHRTA queda sujeta a la autorización de las respectivas gerencias. En este sentido, el AHRTA se encuentra institucionalmente desdibujado y su labor se ve administrativamente obstaculizada, ya que se trata de un “archivo sin archivos” que no posee un real dominio por sobre los documentos que su decreto de creación le encomienda proteger. En segundo lugar, más allá de las trabas administrativas anteriormente mencionadas, el AHRTA nunca promovió una política archivística de corte integral. A nivel reglamentario, incumple con muchos de sus objetivos, ya que jamás elevó una propuesta para declarar a algún registro de reconocido valor histórico y cultural, no diseñó una estrategia para la recuperación de material sustraído, y no cumple con los principios para la conservación y resguardo de los documentos.¹⁶ Asimismo, tampoco se ocupó de impulsar proyectos orientados a tareas básicas vinculadas al universo de la preservación como la organización archivística, la conservación, la gestión documental, y la preservación digital, entre otras. De este modo, el estado del acervo continúa siendo crítico debido a la falta de criterios unificados de tratamiento archivístico.¹⁷ Como corolario, a lo largo de todos estos años,

¹⁵ Radio Nacional fue creada en 1937; LS 82 TV Canal 7 - Televisión Pública, en 1951, y LU 91 TV Canal 12 de Trenque Lauquen, en 1970.

¹⁶ Desde 2015, los soportes almacenados en la bodega emplazada en la planta transmisora de Radio Nacional (Pacheco, provincia de Buenos Aires) se encuentran en estado de emergencia debido al abandono y deterioro edilicio del depósito, y al impacto de la radiación que emiten las antenas instaladas en el predio. Asimismo, el material digitalizado no posee respaldo en copias de seguridad.

¹⁷ A diez años de la creación del AHRTA, el archivo de la Televisión Pública se encuentra en un estado de precariedad debido a la dispersión del material en depósitos que no necesariamente cuentan con las óptimas condiciones ambientales, la carencia de instrumentos de control físico e intelectual (inventario, cuadro de clasificación y catálogo), la inexistencia de un modelo documental, la falta de protocolos de

las principales acciones del AHRTA han girado en torno a la comercialización de la cesión de los derechos de uso, la participación en convenios de digitalización con otras instituciones públicas del país,¹⁸ y la intermitente democratización del acceso mediante uno de sus proyectos más significativos: Archivo Prisma.

Archivo Prisma: de la democratización del acceso y la mostración del dispositivo, al desmantelamiento del proyecto y su posterior reapertura

Archivo Prisma tuvo su lanzamiento oficial el 29 de octubre del 2015, en el marco de una cadena nacional encabezada por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner. Así, el respaldo institucional evidenció que este no se trataba de un proyecto más sino de uno que se inscribía en las políticas de la memoria que fueron impulsadas durante los gobiernos kirchneristas. Cumpliendo con las disposiciones del Decreto 378/2013, Archivo Prisma fue concebido como una plataforma para democratizar el acceso al acervo televisivo y radiofónico histórico del AHRTA.

Pensado como un sitio web en constante crecimiento, durante el período 2015-2016, Archivo Prisma llegó a publicar más de 3000 registros audiovisuales y sonoros procedentes de la Televisión Pública, Radio Nacional y de otras instituciones públicas que mantenían convenios de digitalización con RTA. Cada uno de ellos era subido al canal de YouTube oficial del AHRTA¹⁹ para luego ser embebido en una ficha catalográfica de no más de diez campos en los que se consignaban datos mínimos, como título, sinopsis y descriptores temáticos, geográficos, temporales, institucionales y onomásticos. Alejándose de los criterios más tradicionales de organización archivística, la presentación de los contenidos seguía la lógica de la colección digital. De esta manera, se proponían dos puntos de acceso principales: un recorrido cronológico que permitía hacer búsquedas por año, y otro temático a través de distintas categorías que

selección y expurgo, y la ausencia de un plan de preservación digital. En consecuencia, el desconocimiento del acervo, la persistencia de malas prácticas y la omisión de una política archivística atentan contra la integridad del archivo, así como fragilizan cualquier acción aplicada sobre los documentos.

¹⁸ Algunos de los convenios celebrados por el AHRTA pueden ser consultados en:

<https://www.archivorta.com.ar/convenios/>.

¹⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/c/ArchivoHistoricoRTA/>.

funcionaban como campos semánticos.²⁰ Asimismo, la configuración como hipervínculo de los valores asociados a cada descriptor permitía recuperar registros agrupados según cada clasificación, y a partir de un buscador se podían realizar búsquedas a través de palabras clave. Si bien la plataforma contaba con una multiplicidad de fuentes, más del sesenta por ciento de las piezas pertenecían al “archivo de envasados” y al “archivo de noticias” de la Televisión Pública. En consecuencia, el carácter generalista de la programación del canal público se veía absolutamente reflejado en la heterogeneidad y diversidad de los contenidos que se iban subiendo conforme a su digitalización. De esta manera, Archivo Prisma se configuró como un universo en el que sin solución de continuidad convivían discursos presidenciales, goles de Diego Maradona, eventos musicales, almuerzos de Mirtha Legrand y debates en *talk shows* de la tarde. No obstante, la coordinación de Javier Trímboli²¹ se caracterizó por una impronta de índole revisionista que se materializó a través de distintos proyectos de corte editorial. Por un lado, cada quince días, la sección “Destacados”²² seleccionaba un archivo que era acompañado por un ensayo crítico que contextualizaba el registro en cuestión y ofrecía algunas claves de lectura. Por otro lado, la serie documental “Cortos del archivo” (Alejandro Fernández Mouján & Hernán Khourian, 2015)²³ recuperaba material de archivo del canal estatal con el propósito de subvertir los usos tradicionales que la televisión hace de estos. Pero al margen de estas dos iniciativas en concreto, una de las propuestas más audaces de Archivo Prisma tenía que ver con el modo en el que se publicaban los documentos. A diferencia de otras plataformas en las que se suelen subir ciclos televisivos completos, programas enteros y registros postproducidos y/o restaurados digitalmente, Archivo Prisma divulgaba sus contenidos tratando de recrear el modo en el que habían sido archivados. Por eso, era usual visualizar piezas incompletas, material en crudo, defectos de reproducción, y

²⁰ El recorrido cronológico abarcaba el rango temporal 1920-2010, y el temático incluía las siguientes categorías: Cadena nacional, Cobertura especial, Conmemoración, Cultura, Deporte, Economía, Espectáculos, Ficción, Historia, Humor, Infantil, Institucional, Interés general, Internacional, Música, Noticias, Periodístico, Política y Publicidad.

²¹ Javier Trímboli fue el primer y único coordinador concursado del AHRTA, y prestó funciones hasta los primeros meses del 2017.

²² Disponible en: <https://www.archivorta.com.ar/destacados/>.

²³ Disponible en: <https://www.archivorta.com.ar/cortos-del-archivo/>.

elementos técnicos, como barras de colores y cartas de ajuste. De este modo, en una misma operación, los usuarios podían acceder tanto al contenido del registro como a las huellas materiales que daban cuenta de las condiciones de producción y archivación.

Tello (2018) reflexiona que el archivo es el producto heterogéneo de lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominan *máquina social*. De manera tal que la constitución de un archivo, así como su organización documental no son el resultado orgánico de una actividad administrativa, sino la expresión de una interconexión de fuerzas que proceden del cuerpo social. Si bien en los últimos años en el seno de la sociedad civil se comenzaron a gestar nuevos archivos que adscriben a esta mirada crítica, los archivos estatales a menudo siguen suscribiendo al paradigma archivístico de tipo organicista caracterizado por naturalizar y despolitizar los regímenes jerárquicos de selección, ordenación y acceso. A contrapelo de esta dinámica, en sus orígenes, el AHRTA se configuró como un archivo público administrado por un Estado dispuesto a dar cuenta de todos sus desplazamientos, interrupciones y huecos. En efecto, el spot promocional de Archivo Prisma –producido por RTA– afirmaba que a partir de la sanción del Decreto 378/2013 el Estado decidía tener memoria y asumir una tarea relegada durante años de desprotección, censura y vaciamiento. Por lo tanto –casi en una deconstrucción derrideana– desandaba la mecánica de los poderes arcónticos y revalorizaba al archivo como un espacio colectivo “para la memoria de un Estado que no le teme a su propia historia” (Radio y Televisión Argentina, 2015). Así, su plataforma digital incorporó en su nombre la palabra “prisma”, en alusión al artefacto óptico de múltiples caras que es capaz de refractar, reflejar y descomponer la luz. En consecuencia, la propuesta curatorial de Archivo Prisma develaba la productividad, fragmentación y materialidad del acervo en pos de evidenciar la discontinuidad de la narrativa estatal –históricamente enunciada por una sucesión de gobiernos de distinta matriz política–, y la continuidad de una política de desinterés por la salvaguardia del patrimonio audiovisual de televisión.

Didi-Huberman (2007) señala que, entre los huecos del archivo, la imagen archivística emerge como un fragmento o mónada en la que resplandece una verdad que es pasajera. Por este motivo, considera que todos estos restos precisan de un montaje que les otorgue interpretación y consistencia epistémica. Como hemos estado analizando, en esta línea teórica, Archivo Prisma articulaba lo dicho y lo no dicho a través de los restos y vestigios de lo que visual y materialmente logró sobrevivir tras las

censuras, destrucciones y agresiones de las que fue objeto tanto el flujo como el archivo televisivo. Por lo tanto, en la mostración del dispositivo, reponía la estructura espectral de los archivos de la que habla Derrida (1997) al mismo tiempo que proponía una reinterpretación que daba cuenta de las tensiones entre narración y documentación. Lo paradójico es que esta operación tenía lugar en el contexto digital dominado por la lógica del algoritmo y la monetización. Si bien es cierto que la página web de Archivo Prisma representaba un entorno controlado y mediado por la propuesta editorial, el hecho de que los registros audiovisuales estuvieran colgados en YouTube generaba que su consumo muchas veces quedara totalmente desvinculado del montaje del que venimos haciendo referencia. Sobre el particular, Trímboli (2017) se pregunta si la supervivencia de los archivos en este escenario apuntala la crisis de la sobredocumentación y con ello colabora con la construcción de un archivo fugaz, inofensivo y pintoresco en alianza con las formas más dañinas del capitalismo. Presumiblemente dicho interrogante no encuentre una respuesta unívoca, ya que el quid de YouTube –y de internet en general– reside en su oscilación entre la democratización del acceso y la dictadura del algoritmo. Así es que a partir de una simple búsqueda en Google se puede vislumbrar cómo los contenidos originalmente publicados en Archivo Prisma encontraron distintos tipos de circulación que transitan las disímiles sendas de la educación, la creación, la recreación y el consumo irónico.

La democratización del acceso a través de Archivo Prisma se vio interrumpida como producto del desembarco de la gestión de la alianza Cambiemos tras el cambio de gobierno del 10 de diciembre del 2015. En 2017, la coordinación de Eugenia Izquierdo²⁴ inició un proceso de paralización de carga de registros, borrado de contenidos y eliminación de secciones web de corte editorial que culminó en el cierre definitivo del sitio y de sus redes sociales. En su lugar, el 29 de noviembre de ese año, se creó una página web denominada Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina²⁵ en la que los registros fueron despojados de las piezas audiovisuales y sonoras. Además de suspender el acceso universal vía internet estipulado en el reglamento del AHRTA, esta nueva plataforma presentaba muchas dificultades en torno

²⁴ Eugenia Izquierdo fue la segunda coordinadora del AHRTA, designada en el año 2017 por el directorio de RTA durante la gestión de Miguel Pereira.

²⁵ Disponible en: https://web.archive.org/web/20170101000000*/www.archivorta.com.ar.

a la recuperación de datos debido a la deficiencia de los motores de búsqueda y la supresión del sistema de etiquetado. En cuanto a los videos originalmente alojados en YouTube, algunos fueron dados de baja y el resto quedó a la deriva en el canal sin ningún tipo de organización curatorial ni vinculación con la web del AHRTA. Frente al descontento suscitado por la medida,²⁶ las autoridades a cargo emitieron un comunicado (Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina, 2017) que informaba el lanzamiento de una nueva plataforma que ofrecía los contenidos con marca de agua y que adecuaba su presentación a las directrices internacionales de archivología audiovisual. Asimismo, se desligaban de las dificultades o limitaciones que durante las primeras horas pudiera presentar la web y afirmaban que el personal técnico se encontraba abocado a los ajustes necesarios para la puesta a punto del sitio. No obstante, las horas se convirtieron en años y las “dificultades” y “limitaciones” resultaron eufemismos para enmascarar la política de desguace que caracterizó a aquella gestión. En el transcurso del período 2017-2019²⁷ se produjo una fuerte caída en la publicación de nuevos registros (Figura 1), cuyas fichas catalográficas –lejos de adecuarse a las normativas y estándares internacionales– fueron confeccionadas por sucesivos y disímiles criterios de descripción que dificultaban aún más la búsqueda y recuperación de información.

²⁶ Ante el cierre de Archivo Prisma, diversos ciudadanos manifestaron su disconformidad en redes sociales, el periodista Emanuel Respighi (1 de diciembre de 2017; 4 de diciembre de 2017) denunció el desmantelamiento del sitio en dos notas periodísticas publicadas en el diario *Página 12*, y la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (2017) difundió un comunicado para expresar su preocupación ante la medida.

²⁷ Debido a que durante la gestión de Eugenia Izquierdo se produjo una parálisis y merma de la democratización vía internet de los contenidos del AHRTA, optamos por complementar el análisis con un estudio de tipo cuantitativo.

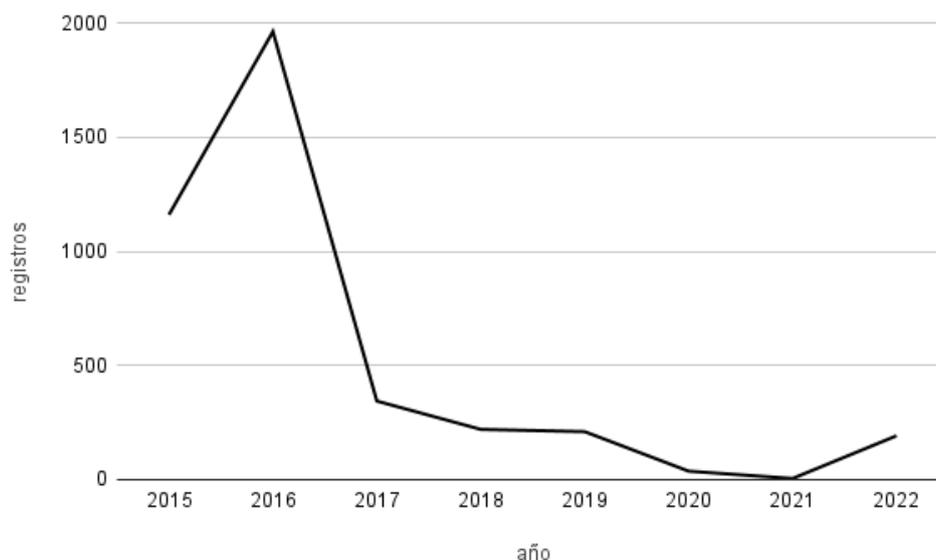


Figura 1. Carga de registros en la web de AHRTA. (Gráfico de elaboración propia. Fuente: AHRTA, 2022).

En relación con la inclusión de material audiovisual, de manera esporádica comenzaron a subirse algunos contenidos audiovisuales –editados, con marca de agua y en menor resolución–.²⁸ Por lo tanto, durante el mencionado lapso temporal, también tuvo lugar una marcada desaceleración de carga de videos (Figura 2), de los cuales más del 50 por ciento se trataba de contenidos “repetidos” que ya habían sido previamente divulgados en el canal de YouTube del desaparecido Archivo Prisma (Figura 3). Como corolario, solo un diez por ciento de los registros podían ser reproducidos en línea.

²⁸ Algunas fichas catalográficas de la web embebían videos previamente subidos a una plataforma de desarrollo propio que utilizaba la infraestructura de Amazon. A diferencia de lo que ocurría con YouTube, RTA debía abonar el alojamiento a la corporación a partir de una cantidad de reproducciones.

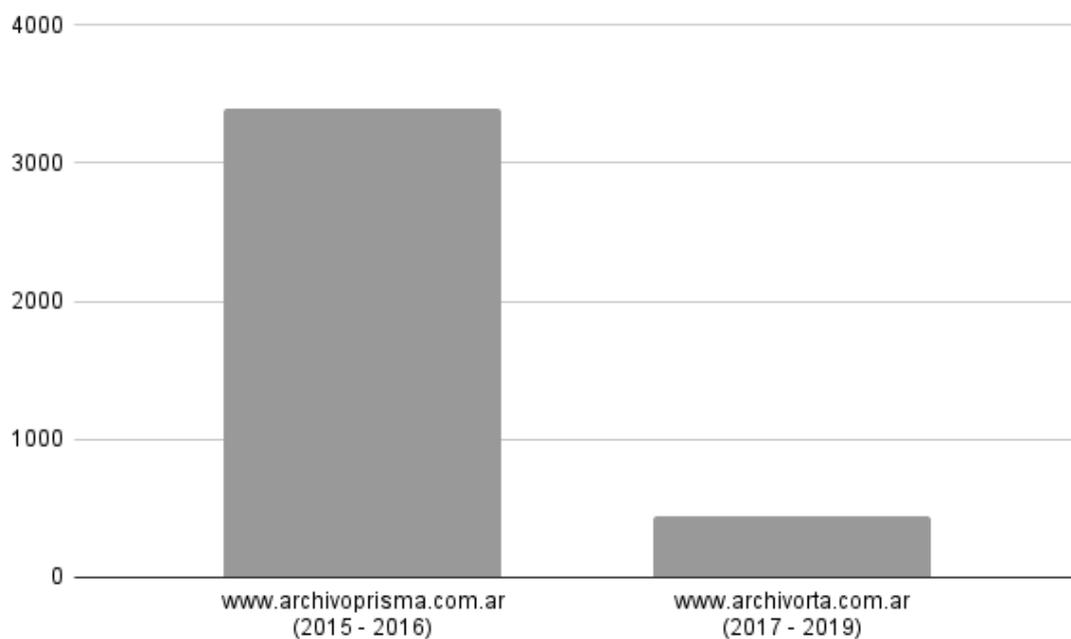


Figura 2. Comparativa de videos subidos en la web de AHRTA (2015/16 – 2017/19). (Gráfico de elaboración propia. Fuente: AHRTA, 2022).

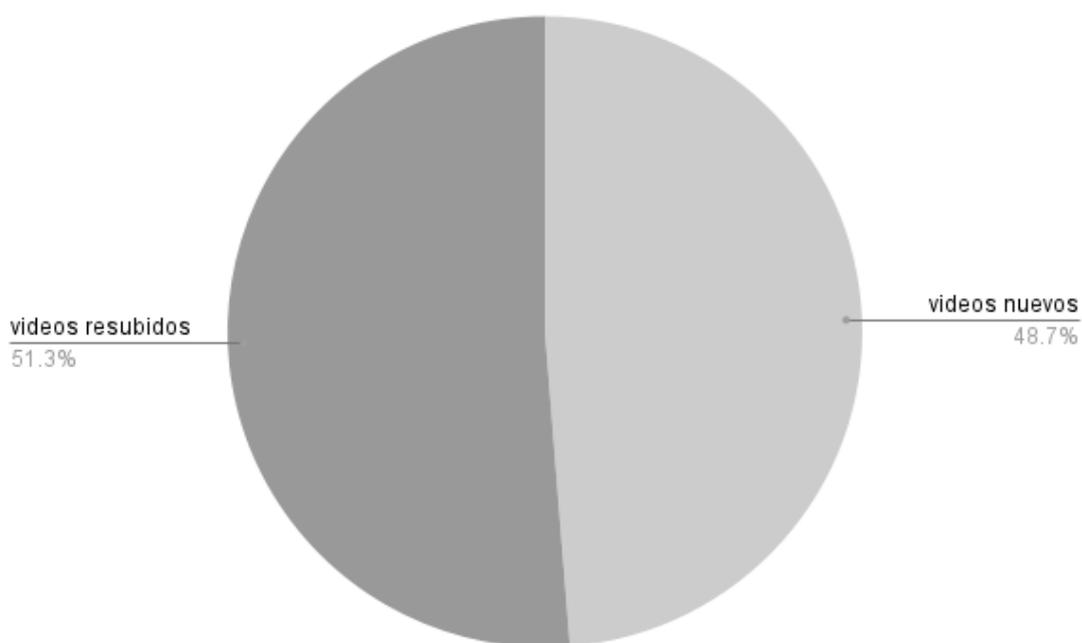


Figura 3. Comparativa de videos subidos en la web de AHRTA (2017-2019). (Gráfico de elaboración propia. Fuente: AHRTA, 2022).

De este modo, el desmantelamiento de Archivo Prisma demostró, una vez más, cómo la política archivística no procede del desarrollo orgánico de las funciones de una

institución, sino de los designios de los poderes arcónticos. Así como Archivo Prisma nació en tanto resultado de un proyecto político que proponía un nuevo orden de consignación que bregaba por un archivo público, abierto y democrático que revalorizara un patrimonio televisivo históricamente despreciado, la coordinación de Izquierdo emprendió un camino de retroceso hacia un archivo cerrado, oculto, monetizado y desinteresado por mostrar las huellas de su historia. Unos años después, en el contexto de la gestión de Julio Fernández Baraibar,²⁹ algo de esta dinámica logró revertirse. Nuevamente a expensas del esfuerzo de un puñado de trabajadoras y trabajadores, Archivo Prisma³⁰ volvió a ver la luz el 17 de octubre del 2021, en el marco de los festejos por los setenta años de la televisión argentina. El proyecto de relanzamiento implicó un proceso de revinculación de los registros con sus respectivas piezas audiovisuales y sonoras, la readecuación y normalización del esquema de metadatos, la optimización de las herramientas de recuperación de información (buscador y sistema de etiquetado), y la republicación de secciones históricas como los “Destacados” y “Cortos del archivo”. Si bien el resurgimiento de Archivo Prisma reactivó la democratización del patrimonio televisivo y radiofónico, lamentablemente la iniciativa pareciera no contar con la misma impronta política. Mientras que la carga de nuevos registros mantiene la tendencia a la baja (Figura 1), la línea editorial se reduce a replicar las formas dadas por la lógica mercantilista propia de los posteos de las redes sociales.

Conclusiones

A lo largo de prácticamente setenta años de historia, el archivo audiovisual de la actual Televisión Pública fue objeto de varias transformaciones que moldearon su carácter operativo, documental, comercial y patrimonial. Al igual que lo que ocurrió en el resto de los canales del mundo, se originó como un archivo enteramente subordinado a las necesidades de la pantalla. Esta perspectiva utilitaria y el sostenido desinterés por ejecutar un tratamiento de tipo archivístico produjeron un archivo fragmentario que dejó

²⁹ Julio Fernández Baraibar es el tercer coordinador del AHRTA, designado en el año 2020 por el directorio de RTA durante la gestión de Rosario Lufrano.

³⁰ Disponible en: <https://www.archivorta.com.ar>. El proyecto fue alojado en esa URL dado que el dominio “archivoprisma” fue desestimado por la gestión de la alianza Cambiemos.

como saldo una considerable pérdida de la memoria audiovisual televisiva de nuestro país. Hacia el año 2013, el AHRTA nació con el espíritu de revertir esta situación. Sin desconocer la esencia operativa, reconoció también la potencialidad comercial y patrimonial del acervo al estipular una escala tarifaria para la cesión de los derechos de uso y al concederle valor histórico y cultural a los registros. En este nuevo orden de consignación que marcaba un pasaje de lo privado a lo público, Archivo Prisma adoptó una postura crítica que democratizaba el acceso al mismo tiempo que develaba los mecanismos de archivación. Sin embargo, muchos de los objetivos del AHRTA fueron soslayados como producto de una serie de desacuerdos y vaivenes institucionales que tuvieron lugar en RTA. Aunque el cierre de Archivo Prisma representó el paroxismo de una política de desmantelamiento, ninguna de las gestiones logró articular un proyecto archivístico de corte integral. A una década de su creación, el AHRTA sigue careciendo de inventarios, de depósitos de guarda debidamente acondicionados, de criterios de selección y gestión documental, y de un plan de preservación digital, entre otros aspectos. Por consiguiente, mientras que el área se afianza como un archivo operativo al servicio de los requerimientos de la multipantalla y de las productoras externas que solicitan la compra de material, el acervo profundiza su estado de emergencia como producto de la desidia y el abandono.

Los huecos, quiebres y discontinuidades del archivo de la Televisión Pública lo asemejan a un campo de batalla. De este modo, su coherencia no emana de un orden primigenio, sino de la deconstrucción de las sucesivas capas de sentido que proceden de la dinámica de fuerzas en interacción. La acción de poderes arcónticos, iniciativas gremiales y agentes sociales arrojaron distintas conceptualizaciones que forjaron la expectativa de un archivo que, según el enfoque, debiera ser el custodio de insumos, mercancías, documentos, o patrimonios. No obstante, la ausencia de una política archivística integral y en continuidad se percibe como un común denominador que progresivamente fragiliza la subsistencia misma del acervo. Mientras tanto, la memoria audiovisual televisiva sigue quedando a expensas –cada vez con menos margen de error– de una puesta en valor y activación patrimonial que pueda hacerse cargo de esa historia discontinúa integrada por fragmentos que esperan por un montaje.

Referencias

- Adduci Spina, E. (2021a). Paradojas y desafíos del patrimonio audiovisual televisivo. Tres casos de estudio del Archivo Histórico de RTA. *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, (47), 1-15. <https://doi.org/10.24215/18521606e122>.
- Adduci Spina, E. (2021b). Reflexiones en torno al carácter documental y patrimonial del Fondo de Fotografía Institucional de la Televisión Pública de Argentina. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 44(1), 95-113. <https://doi.org/10.5209/dcin.70086>.
- Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina. (2017). Comunicado. <http://www.archivorta.com.ar/wp-content/uploads/2017/12/Comunicado-AHRTA.pdf>.
- Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (2017). Pronunciamiento sobre la paralización y eliminación del Archivo Prisma (RTA).
- Decreto 378 de 2013 [Poder Ejecutivo] Creación del Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional. 9 de abril de 2013.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2007). Das archiv brennt en G. Didi-Huberman y K. Ebelling (Eds.), *Das archiv brennt*. Kadmos.
- Di Tella, A. (Director). (2022). *La televisión y yo* [Película]. Cine Ojo.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio Cultural en E. Aguilar Criado (Coord.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Consejería de Cultura.
- Heredia Herrera, A. (1988). Precisiones conceptuales y terminológicas. Los Archivos de Televisión. *Irargi: revista de Archivística*, (1), 146-169.
- Heredia Herrera, A. (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Hidalgo Goyanes, P. (2005). La documentación audiovisual de las televisiones. La problemática actual y el reto de la digitalización. *Documentación de las Ciencias de la Información*, (28), 159-171. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN0505110159A/19216>.
- Ley 26522. Servicios de Comunicación Audiovisual. 10 de octubre de 2009.

- Mindez, L. (2001). *Canal Siete. Medio siglo perdido. La historia del Estado argentino y su estación de televisión*. Ciccus La Crujía.
- Nunzio, O. (2019). *Grabación en la TV argentina... del blanco y negro a la TV digital* [Video]. Archivo Prisma. <https://www.archivorta.com.ar/asset/grabacion-en-la-tv-argentina-del-blanco-y-negro-a-la-tv-digital>.
- Radio y Televisión Argentina. (2015). *Archivo Prisma, una web del Archivo Histórico de RTA* [Video]. Cristina Fernández de Kirchner (canal de YouTube). <https://www.youtube.com/watch?v=y-llheiLBFk>.
- Reglamento de 2014 [Radio y Televisión Argentina. Funcionamiento del Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional. 27 de febrero de 2014.
- Resolución 22/08 de 2008 [Sistema Nacional de Medios Públicos] Aprobación del Proyecto y Procedimiento de Digitalización de los Archivos Audiovisuales del SNMP SE. 1 de julio de 2008.
- Respighi, E. (1 de diciembre de 2017). Todo está guardado en la memoria (pero hay que solicitarlo). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/79776-todo-esta-guardado-en-la-memoria-pero-hay-que-solicitarlo>.
- Respighi, E. (4 de diciembre de 2017). La historia ya no es para todos. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/80240-la-historia-ya-no-es-para-todos>.
- Rodríguez Ojeda, M. V. (2012). *La guerra de Malvinas en la televisión argentina. Una aproximación al análisis del archivo histórico de Canal 7* [Tesina de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires].
- Schejtman, N. (2021). *Pantalla partida. 70 años de política y televisión en Canal 7*. Planeta.
- Sistema Nacional de Medios Públicos S.E. (2008). Proyecto Digitalización Archivos Audiovisuales del Sistema Nacional de Medios Públicos.
- Swiderski, G. (2015). *Las huellas de Mnemosyne. La construcción del patrimonio documental en la Argentina*. Biblos.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Trabajadores de Prensa de la TV Pública. (2015). El archivo de la TV Pública: una historia de lucha. <http://trabajadoresdeprensacanal7.blogspot.com/2015/11/elarchivo-de-la-tv-publica-unahistoria.html>.

Trímboli, J. (2017). Archivo en apremios en A. Rodríguez y C. Elizondo (Comp.), *Tiempo archivado* (pp. 181-193). UNQ.

Vivas Moreno, A. (2004). El tiempo de la archivística: un estudio de sus espacios de racionalidad histórica. *Ciência da Informação*, 33(3), 76-96.

<https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1036/1101>.

Williams, R. (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Paidós.

***Roles de autoría**

La autora desempeñó todos los roles de autoría del trabajo. Manifiesta no tener conflicto de interés alguno.

Obra bajo licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).