

## Por una historia menor de la literatura

ALEJANDRA LAERA

Diarios viejos, revistas, memorias ignotas, fragmentos autobiográficos, cartas de letra confusa. No fueron sino materiales dispersos provenientes en su mayor parte de archivos periodísticos y de documentos personales los que supo buscar Jorge Rivera para mostrar por medio de su lectura el lado omitido del canon y de la vida literaria. Materiales dispersos y misceláneos, de hecho, que sólo una lectura sensible a *lo menor* puede captar y ordenar otorgándoles un sentido. Porque *lo menor* también reside en la investigación y en sus fuentes. Quiero decir: no únicamente en esa literatura que una minoría hace en una lengua mayor socavando a la gran literatura, como nos lo enseñaron Deleuze y Guattari en su revelador *Kafka por una literatura menor* (1975)<sup>3</sup>, sino que también puede pensarse en relación con la tarea crítica y el tipo de fuentes de las que se vale.

No me estoy refiriendo, como puede verse, al interés por los llamados “géneros menores”, como el artículo periodístico o el diario íntimo, que así leídos parecen justificar su propia calificación y la ubicación marginal que les ha tocado. Jorge Rivera ha tenido un interés indudable en esos géneros, pero lo que quiero destacar en cambio es el hecho de que la noción de *lo menor* funciona en la construcción de los corpus de lectura y como modo de leer. Se lee –Rivera leyó– el folletín y la novela popular, las notas de Quiroga o las memorias de Gálvez y la profesionalización del escritor,

<sup>3</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka por una literatura menor* (1975), México, Era, 1978.



las encuestas periodísticas o los catálogos editoriales y la crisis del libro.

La noción de *lo menor*, en la crítica literaria, sobrevuela ya no el territorio de la lingüística sino el de la sociología. Y si bien en ese desplazamiento abandona toda sofisticación teórica, es allí donde la tarea solitaria del crítico se articula con lo político y donde lo individual se encuentra con

lo colectivo. Allí donde el canon, la literatura institucionalizada, deja de importar como tal, y allí donde el escritor no interesa por su estilo sino por las condiciones que hacen posible su escritura. Lo político y lo colectivo ingresan a los estudios literarios cuando, en determinados contextos, el investigador se aparta de la gran literatura y de la figura consagrada de autor para atender a ciertos materiales misceláneos habitualmente relegados, que ofrecen una historia literaria diferente o alternativa a la oficial, con nuevos episodios y con nuevos principios explicativos.

Por todo esto, creo que una aproximación a la labor crítica de Jorge Rivera reclama pensar la productividad de lo menor en terrenos que no son estrictamente los de la literatura y hacerlo no como un mero calificativo de las fuentes, sino en el marco de las condiciones y circunstancias en que esas fuentes pudieron ser recuperadas, leídas y puestas en juego en el campo cultural.

Desde sus inicios como crítico literario, a fines de la década del 60, pueden detectarse dos movimientos, en principios complementarios, en las elecciones de Rivera: uno se aleja del canon y se acerca a la literatura popular, y el otro se desentiende de la imagen pública de autor y explora las bases materiales de su construcción como escritor. Sus dos primeros

libros, de 1967 y 1968, ponen en evidencia ese doble interés: a la publicación de *Eduardo Gutiérrez*, donde narra a grandes rasgos la biografía del autor de *Juan Moreira* y da cuenta del tipo de literatura folletinesca que lo caracterizó, le sigue *El folletín y la novela popular*, cuya historización del género sirve, de algún modo, como marco universal a la inflexión local producida por Gutiérrez. Con este posicionamiento crítico, que combina literatura y sociedad así como géneros y escritores, Rivera ya traza el camino que seguirá hasta el final de su carrera, si bien desde finales de los 80 la perspectiva no se la impone tanto la literatura como lo harán los medios masivos de comunicación.



Iniciarse en el campo de la crítica con estudios sobre Eduardo Gutiérrez y sobre la novela popular supone claramente tomar distancia respecto de formas y nombres consagrados y contribuir a los intentos por revolucionar el canon a los que dio lugar la década del 60 en la Argentina, aprovechando el boom editorial iniciado en la década anterior, los nuevos y modernos lectores, los renovados valores y estilos de vida. Por eso, más allá de la coherencia crítica de Rivera, ambos libros no pueden entenderse sin tener en cuenta su espacio de publicación: el Centro Editor de América latina. Mientras el estudio sobre el folletín integró una serie de fascículos relativamente breves de temática cultural tan diversa como novedosa, la biografía de Gutiérrez fue el segundo volumen de la serie Enciclopedia de la literatura argentina que alternaba la presentación de escuelas, géneros, autores y obras que o bien estaban previamente legitimadas o bien resultaban ya conocidas con otras que no lo eran. Llamativamente y con una dirección clara desde el vamos, la “enciclopedia” del CEAL empezaba con un libro sobre las fuentes para estudiar la literatura argentina y seguía con sendos libros sobre Eduardo Gutiérrez y Fray Mocho. ¿Dónde estudiar, entonces, la literatura argentina? Sin duda, en los periódicos.

Rivera se hizo cargo de la apuesta y con todo el material periodístico a cuestras se enfrentó con un nombre de escritor poco valorado y con la treintena de folletines que había escrito. Casi todo ese trabajo reaparece, fusionado en buena medida con el libro sobre folletín y novela popular, en el fascículo *El folletín. Eduardo Gutiérrez de Capítulo*, la Historia de la Literatura Argentina del Centro Editor, cuando sale su segunda edición entre 1979 y 1982. Como si la historia de la literatura, que no había incluido a Gutiérrez en su primera publicación, iniciada en 1967, pudiera absorber, diez años después, una zona de la enciclopedia. Esa incorporación muestra en parte la eficacia, lenta pero persistente, de un proyecto iniciado por Eudeba, la editorial de la Universidad de Buenos Aires creada por el frondicismo a comienzos de los 60, con el cual se buscaba, como bien señala Fernando Degiovanni, “la eliminación de las formas jerarquizantes de capital cultural”. El año 1960 inaugura un importante período de recomposición del canon que dura diez años y que conlleva una transformación –según Degiovanni en su análisis de las formaciones canónicas en la Argentina– “no sólo de los nombres y títulos considerados como referentes del capital cultural hasta entonces, sino también de los usos que debería otorgarse a los discursos del pasado”<sup>4</sup>. De hecho, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, había formado parte de la Serie del Siglo y Medio de Eudeba en 1961, cuando se publicó con un prólogo de Bernardo Verbitsky (escritor

<sup>4</sup> Fernando Degiovanni, “Revoluciones textuales: formación canónica y conmemoración política en Argentina”, en Graciela Batticuore y Sandra Gayol (comps.), *Tres momentos de la cultura argentina: 1810-1910-2010*, Buenos Aires, Universidad de General Sarmiento-Prometeo, 2011.

procedente de una camada más tradicional entre los que participaron del proyecto), pasando así de las filas de las ediciones populares de Maucci a fin de siglo o de Juan Carlos Rovira en los años 30 a una edición de corte masivo legitimada por la academia.

El gesto, enfatizado con la publicación de los *Croquis y siluetas militares* de Gutiérrez, es elocuente, y pone en evidencia el tipo de formación de los jóvenes estudiantes y profesores de los años 60 que se incorporan a finales de la década al proyecto del Centro Editor de América Latina, dirigido por Boris Spivacow, una

vez frustradas las expectativas puesta en Eudeba a causa, sobre todo, de la intervención del gobierno militar.

Ese contexto, sin embargo, no sólo es para Rivera el de formación intelectual y el que le ofrece un lugar de iniciación profesional, sino que —a diferencia de lo sucedido con otros críticos que participaron de Eudeba y del Centro Editor— él opta definitivamente por el camino que conduce hacia las formas populares y encara su relevamiento

y puesta en circulación. El gesto sesentista de desjerarquización y relegitimación, que se hace desde una posición que cruza, por motivos tanto personales como políticos, el criterio académico con la convicción de una literatura “al alcance del lector interesado” —como reza la contratapa de la Enciclopedia de la literatura argentina del CEAL— termina siendo inherente a Rivera y su perspectiva crítica.

Pero ¿qué es exactamente lo que resulta atractivo, por entonces, de Eduardo Gutiérrez y sus folletines? ¿Qué, por encima de la mera exhumación de diarios viejos y del rescate de folletos o libros malamente editados entre los 80 y las primeras décadas del siglo? El vínculo entre un tipo de escritor periodista y una forma narrativa folletinesca vienen a dar una respuesta inmejorable, a la vez, a la cuestión de la literatura popular y a la pregunta por las condiciones de posibilidad material de la escritura, temas ambos que contribuyen a la expansión del concepto de literatura y a la desmitificación de la figura de autor propia de esos años. Más todavía: Gutiérrez y sus folletines populares permiten encontrarle, como no ocurre en el campo más conocido de la cultura letrada, un nuevo origen, de corte popular y material, a los problemas de la literatura y del escritor que siguen siendo acuciantes en el siglo XX.



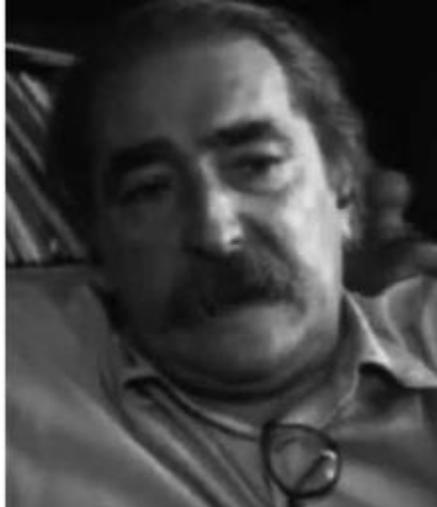


Por la misma época, la búsqueda de los orígenes también alentaba el libro de Rivera sobre la primitiva literatura gauchesca, donde se ponía en evidencia un modo innovador de correr a Martín Fierro del canon para devolverlo a una tradición más compleja que la puramente independentista (para la

cual la gauchesca habría empezado con los cielitos de Bartolomé Hidalgo en la década de 1810) y cuyos inicios se remontaban a los tiempos de la colonia en el contexto de los enfrentamientos entre españoles y portugueses por las tierras que luego corresponderían a la Banda Oriental. Acompañado de un prólogo explicativo que permite imaginar el proceso de investigación, el libro reproduce esa “primitiva” literatura poniendo al alcance del lector fuentes hasta el momento no solo inhallables sino desconocidas. Pero lo que resuelve el par formado por la biografía de Gutiérrez y los estudios sobre folletín va más allá de los problemas de la literatura popular en el siglo XIX, evidentemente condensados en la gauchesca, porque es la punta de lanza para avanzar en el siglo XX e incursionar en la cultura vinculada con los medios masivos de comunicación. Lejos de la cultura letrada, del libro y la biblioteca como signo de distinción, esta suerte de historia de la literatura y del escritor, que incluye lo popular y lo material, menciona los diarios, el papel, la tinta, las tiradas, los pagos, el trabajo, recurriendo a la prensa, las cartas y las memorias. Y encima, lo hace mientras habla no solo de literatura sino que alude también a la historia y la realidad ya que, aunque Rivera no se detiene en ello ni avanza en esa línea, aclara que las historias narradas por Gutiérrez en los folletines son historias reales.

Iniciado en la literatura pero sin dedicarse tanto a la lectura de los textos como a sus soportes y contextos, Rivera privilegió cada vez más la mirada sociológica e incorporó otro tipo de textos —aquellos considerados no

literarios- como fuentes en las que recabar información. Complementariamente, también, avanzó en las investigaciones sobre los fundamentos materiales de la actividad del escritor. Su participación en la reedición de *Capítulo* de comienzos de los 80, que abre, como dije, con *El folletín. Eduardo Gutiérrez*, se continúa con una serie de fascículos que forman en sí mismos una breve historia de la profesión del escritor y del libro entre 1810 y 1970: *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)*, *La forja del escritor profesional (1900-1930)*. *El escritor y los nuevos medios masivos*, *El auge de la industria cultural (1930-1955)* y *Apogeo y crisis de la industria del libro (1955-1970)*.



Si se presta atención a la variación de los títulos, es notable cómo indican el cambio fundamental que va de la importancia de la figura de autor al protagonismo de una industria cultural que, si bien nunca llega a subsumir a los autores más importantes, neutraliza o iguala a la mayoría.

Ese tipo de observaciones le debemos a la intensa labor de investigación de Jorge Rivera. No una lectura menuda de los textos ni una teorización sobre las transformaciones del campo cultural, pero sí la generosa exhibición de las fuentes, de información nueva y reveladora. La exposición, en Rivera, como un modo de organizar la historia literaria, como materia prima de otros relatos o análisis. En ese punto, es donde se potencia la importancia irreductible de lo menor como misión del investigador. Sin lo menor, que sólo ciertos contextos incitan a descubrir, no habría cambiado el canon, no se habrían redefinido los valores, tampoco se habría vuelto a contar la historia de la literatura como se ha hecho en los últimos años. Lo menor es requisito de una política de la crítica cultural que asume un interés colectivo, y que Rivera dejó allí, a disposición de todos, para construir nuevas hipótesis y discutir viejos argumentos.

| dossier

Rivera.

### ***Fundaciones y márgenes de la cultura***

MIRTA VARELA

Entre *Eduardo Gutiérrez*, publicado por el Centro Editor de América Latina en 1967, y *La primitiva literatura gauchesca*, editado por Jorge Álvarez en 1968, puede leerse un proyecto crítico y una intervención en el canon de la historia de la literatura y la cultura argentinas. *La primitiva literatura gauchesca* propone una fundación para esa historia. *Eduardo Gutiérrez* propone una inflexión decisiva para su refundación moderna. En ambos casos, la elección está del lado de lo que el mismo Rivera llamaría *literaturas marginales* y, en ambos casos, lo que se pone en juego es el carácter original –por oposición a derivado– y nacional –por oposición a importado– de esas elecciones. Aunque no todas las elecciones posteriores puedan explicarse a partir de estos comienzos, creo que vale la pena detenerse en ellos y no separar su trabajo en el ámbito de la sociología de la literatura, de su concepción de la cultura de masas, la industria cultural y los medios de comunicación. Para Rivera, literatura, periodismo, cine e historieta forman parte de un mismo universo cultural.

La pregunta por los orígenes de la literatura argentina que Rivera se plantea en *La primitiva literatura gauchesca* contaba desde Ricardo Rojas con antecedentes y debates notables. Sin embargo, el ensayo de David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, publicado también por Jorge Ál-

varez en 1964, proponía una periodización con la que Rivera entra en discusión. No puede dejar de mencionarse que las tapas del libro de Viñas y de Rivera son idénticas y esto acentúa la tentación de compararlos. Sin embargo, creo que también existen mejores argumentos para hacerlo. El libro de Viñas supone una lectura en clave sociológica de la literatura que forma parte de un horizonte de intereses afines a la mirada de Rivera, pero también una interpretación de la historia política e intelectual argentina con la que mantendrá una evidente distancia ideológica. Ambos leen la literatura buscando huellas de la sociedad y la política, ambos ubican a la profesionalización del escritor entre sus temas predilectos, pero no organizan el mismo canon, ni comienzan la historia en el mismo principio. Mientras para Viñas “la literatura argentina empieza con Rosas” (p.4), para Rivera empieza con la primitiva literatura gauchesca. En esta diferencia se juegan para Rivera la no autonomía de la literatura y la autonomía de la Argentina como nación. Los argumentos de Rivera en este sentido son bastante elocuentes. En primer lugar, le interesa destacar que la gauchesca -que representa la lengua, los conflictos y los tipos populares- precede al romanticismo -que dialoga con Europa- en la literatura argentina:

Por los años en que aparecen los primeros “cielitos” y “diálogos” no existe entre nosotros lo que podemos llamar apropiadamente, dentro de los cánones de la tradición crítica, una literatura artística”. (30)



Si quedara alguna duda, agrega:

La experiencia normativa y “regenerante” de Echeverría es un hecho posterior, que tendrá poca o ninguna influencia en los autores que nos ocupan. Hacia 1830, fecha del retorno del autor de *Los Consuelos*, que vuelve impregnado de romanticismo europeo, la “gauchesca” está perfecta e incuestionablemente delineada como género, y ha producido ya sus primeras obras representativas (v. gr., los dos *Diálogos patrióticos* y *la Relación...* de Bartolomé Hidalgo). (Ibidem)

En segundo lugar, que “las causas de la originalidad que examinamos deben rastrearse fundamentalmente en el proceso de quiebra que sufrió la cultura colonial ante la irrupción de los ideales revolucionarios de Mayo” (31). Mientras para Viñas, el viaje colonial está en el origen de la literatura argentina del siglo XIX, para Rivera ese origen debe buscarse en la ruptura con la cultura colonial.

En este sentido, la literatura gauchesca es doblemente original: porque es primera en un sentido temporal y porque es autónoma de los centros. Para Viñas la historia cultural argentina puede sintetizarse en el programa de Echeverría del *Dogma Socialista*: “tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y otro en las entrañas de nuestra sociedad”: “los dos ojos del romanticismo”. La lectura crítica de Rivera vuelve sus dos ojos sobre “las entrañas de nuestra sociedad” como si allí, y sólo allí, pudiera encontrarse la explicación para el devenir de la cultura argentina.

En *Eduardo Gutiérrez*, le interesa particularmente la discusión sobre si Gutiérrez “nacionalizó el folletín de procedencia europea” (21). Rivera hace un rodeo para discutir esta cuestión y concluye analizando la relación de Gutiérrez con el público y la crítica. Y es al detenerse en la relación del escritor con los lectores populares que Rivera vuelve al problema de la *nacionalización*:

Por este camino puede afirmarse también que Gutiérrez nacionaliza la literatura en la medida en que su producción supera la falta total de identificación entre escritores y pueblo que caracteriza al 80, y creer que no fue la falta de calidad artística de su obra, o lo deleznable de sus

proyecciones, lo que frustró las posibilidades de una gran literatura popular, sino la ruptura, en el momento siguiente, de esa identidad que él contribuyera a crear. (29)

“Identificación entre escritores y pueblo”: imposible no oír resonar aquí a Gramsci que también parece delinear el mapa de intereses de Rivera (el folletín, la novela policial, la aventura, la canción...). “Posibilidades frustradas de una gran literatura popular”: los márgenes no son una vocación sino una coyuntura y Gutiérrez queda de esta manera situado como un emergente excepcional de la historia cultural o como un intento que no hace historia, al menos, no inmediatamente.

De esta manera, la gauchesca y el folletín se presentan como los lugares más adecuados para leer cómo se enfrenta/identifica el escritor argentino con el pueblo y con la nación. Si la gauchesca permite leer una fundación para esta relación, el folletín permite leer su modernización. La producción crítica de Rivera se dedicó posteriormente a seguir estos procesos de modernización cultural. Desde *El escritor y la industria cultural* al *Panorama de la historieta en la Argentina*, pasando por múltiples ensayos dedicados al radioteatro, el cine o la canción popular, nunca dejó de seguir los hilos de este proceso cuyo origen encuentra en el folletín pero cuya mayor tensión tendrá lugar en la cultura de masas del siglo XX. La posibilidad de una modernización endógena -no importada ni impuesta desde los centros- encontraría en los medios de comunicación sus mayores amenazas y tentaciones pero también su momento de mayor despliegue y expansión. Si determinar los inicios de una historia o los momentos de inflexión lo llevan a interesarse por la primitiva gauchesca y por Eduardo Gutiérrez, el peronismo se convertirá en el gran punto de inflexión del siglo XX y es en



ese periodo culminante de la cultura de masas en la Argentina donde Rivera encuentra un punto de llegada y una nueva fundación. Probablemente, en *El escritor y la industria cultural* es donde puede leerse más claramente este derrotero. Allí, Rivera —que no menciona el libro de Viñas para hablar del pasaje de los *gentlemen* escritores a los escritores profesionales, en un gesto que definitivamente no puede leerse como descuido o ignorancia— sostiene dos argumentos: 1) en el proceso de modernización, la industria cultural es el espacio por excelencia de inclusión de los escritores/productores culturales y del público; 2) ese proceso sigue en la Argentina de la primera mitad del siglo XX un desarrollo comparable al de los países centrales (esto significa que por momentos importa, por momentos exporta y por momentos compite con ellos).

Sostener la hipótesis de este proceso de modernización endógena e inclusiva tuvo en Rivera dos sentidos muy distintos a principios de la década del setenta o durante la década del ochenta. Vale la pena recordar que *El escritor y la industria cultural* se publica en la segunda edición de *Capítulo. La historia de la literatura argentina* que comienza a salir en 1979, mientras que *Medios de comunicación y cultura popular*, escrito en colaboración con Aníbal Ford y Eduardo Romano, se publica en 1985. A principios de los años setenta, el debate teórico estaba centrado en el problema de la industria cultural y la discusión ideológica estaba orientada a la denuncia de los medios concebidos como agentes ideológicos del imperialismo, una idea que encontró una formulación de gran popularidad en Dorfman y Mattelart. Frente a la crítica frankfurtiana a la industria cultural, Rivera opta por una concepción que valora positivamente la industria cultural por su capacidad inclusiva para con los sectores medios y populares. Frente a las denuncias de imperialismo cultural en los medios de comunicación contemporáneos, Rivera opta por reivindicar la construcción de una industria cultural nacional que, además, el peronismo había llevado a su punto culminante. Esto ocurría en un contexto local donde el peronismo se estaba redefiniendo aceleradamente y mantenía una compleja relación con los medios contemporáneos.

A principios de los años ochenta, en cambio, el peronismo fue derrotado por primera vez en elecciones democráticas libres. La identidad entre intelectuales peronistas y pueblo era hasta entonces un bastión inexpugnable que no exigía demostración. Sin embargo, el alfonsinismo obligó a redefinir sus argumentos. Se trata de un periodo donde, paradójicamente, muchas hipótesis de Rivera sobre la industria cultural se convierten en moneda corriente.



Pero se ponen de moda aplicadas a periodos y objetos ajenos a los intereses de Rivera. En el campo de los estudios en Comunicación y Cultura, donde Rivera pasa a ocupar un espacio institucional al hacerse cargo de la Cátedra de Historia de los medios en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA, la telenovela será un objeto privilegiado para la redefinición de la industria cultural y su relación con las culturas populares. Rivera, que había inaugurado la reflexión sobre el folletín y sobre el radioteatro en la Argentina, no se interesa particularmente sobre el teleteatro y no participa de esa moda. Y de hecho, la televisión —más asociada a la expansión transnacional de la década del sesenta y no a la edad de oro del peronismo— le resulta bastante ajena a sus intereses.

Por otra parte, durante la década del ochenta, la historia cultural y los estudios culturales argentinos en pleno auge focalizan su atención en la década del veinte. Si el diálogo con Viñas permite leer el sentido de las elecciones de Rivera sobre el siglo XIX argentino, las elecciones de Beatriz Sarlo durante esos años podrían leerse en diálogo con Rivera. *El imperio de los sentimientos* (1985) retoma hipótesis sobre el folletín pero en el contexto del yrigoyenismo. *Una modernidad periférica* (1988) y *La imaginación técnica* (1992) cierran, en cierta forma, este proyecto de relectura



Jorge B. Rivera entrevista a Jorge Luis Borges el 17 de noviembre de 1981.  
Fotografía extraída de Capitulo 137, CEAL.

---

de la historia de la cultura argentina a partir de la hipótesis de que la literatura sentimental y la técnica jugaron un rol decisivo para la inclusión de los sectores populares al proceso de modernización que tuvo lugar en la Argentina durante la década del veinte. Subrayar la década del veinte como el momento de mayor visibilidad de los sectores populares en la Argentina discutía la identificación entre culturas populares y peronismo en la cultura argentina del siglo XX que es central en la interpretación de Rivera. En Sarlo, por otra parte, la concepción de una “modernidad periférica” es central para la interpretación de ese proceso. Rivera, en cambio, nunca concibió la cultura argentina como periférica. En un gesto que combinaba una concepción triunfante de los procesos de nacionalización con una fuerte convicción culturalista, concebía como autónoma la cultura de un país que, en otros planos, pensaba dependiente. En este sentido, entiendo

que el “culturalismo” en Rivera tuvo su origen en una opción ideológica pero también en una opción intelectual a secas. La figura de Jaime Rest y las tempranas lecturas de Richard Hoggart y Raymond Williams que Rest introdujo en la Argentina no le fueron ajenas. Sin embargo, en este punto, Rivera también eligió un estilo que podría calificarse de marginal, aunque no periférico. Nunca explicita la referencia teórica. Sus ideas parecen surgir de la lectura de la empiria histórica. Su sistema de citas es funcional a la ilustración de personajes, introduce una nota picaresca o “deliciosa”, jamás una legitimación para las ideas sino, en todo caso, una ilustración erudita.

Todos quienes conocimos a Rivera y disfrutamos de su oralidad, sabemos de su erudición que, personalmente, nunca dejó de resultarme abrumadora. Como en Borges, las referencias de Rivera durante una conversación podían llegar a ser tan variadas y extravagantes que resultaba difícil no sospechar el engaño, preguntarse hasta dónde mentía o recordaba. La comparación no es azarosa. En una entrevista que Rivera le hizo a Borges en 1981 tuvo lugar el siguiente diálogo:

JBR: Por esos años usted emprendió el estudio del anglosajón y profundizó sus estudios sobre las literaturas germánicas. (...)

¿Cómo suena el anglosajón, Borges?

JLB: Voy a decirle algo que usted sabe de memoria. Pero sabe de memoria en otros idiomas (en los que) usted va a reconocerlo enseguida.

Y Borges recita un fragmento de un texto canónico en uno de los cuatro dialectos del inglés antiguo -que ni él mismo recuerda exactamente cuál es-; para luego desafiar: “¿Qué es eso?”

JBR: Voy a arriesgar una hipótesis...

JLB: ¿Qué?

JBR: Pienso que puede ser un texto bíblico... Pero hay un par de palabras que me inclinan a pensar que es el Padre Nuestro.

JLB: Es el Padre Nuestro, exactamente. Usted es la primera persona en el mundo que acierta.

La idea de que Rivera es la primera persona en el mundo que adivina la respuesta para un acertijo de Borges sólo resulta extraña para alguien que no haya conocido a Rivera. Sin embargo, esa erudición, que en Borges fue un signo de su cultura universal, en Rivera no tuvo un reconocimiento equivalente. Por el contrario, creo que su erudición fue leída, a veces, como la acumulación no razonada de datos, más cercana a la memoria de Funes que al razonamiento lógico de su creador. La erudición aplicada a los objetos de la cultura popular es fácilmente asociada al autodidactismo y a la dificultad para las clasificaciones. Sin embargo, Rivera se movió por las referencias a las vanguardias con la misma soltura -y solemnidad- que por los estilos de la historieta. El no reconocimiento -porque de ninguna manera podría pensarse en desconocimiento- de las fronteras culturales tuvo un alto costo en su propio reconocimiento en el campo de la crítica. Resulta tentador señalar su interés por los géneros menores y por los márgenes de la cultura. Sin embargo, esto supone ocultar un aspecto del trabajo de Rivera dedicado a Jorge Luis Borges y opacar el valor de su lectura de Roberto Arlt en 1986, que anticipa el modo en que Arlt sería leído por la crítica en los años subsiguientes.

Por otra parte, sus trabajos resultan tan contrarios a los parámetros académicos actuales que se vuelven cada vez más difíciles de ensayillar. Son ensayos con una abrumadora cantidad de información cuyas fuentes resultan, a veces, oscuras. Muchos de sus libros fueron publicados en colecciones de divulgación, sus artículos en el ámbito del periodismo. Como titular de la Cátedra de Historia de los medios escribió múltiples trabajos que son indispensables pero ninguno de ellos corresponde *literalmente* a una historia de los medios. Son antes fragmentos, rodeos, episodios dispersos. En otros casos -como en *El escritor y la industria cultural*- eligió una hipótesis fuerte para desplegar el recorrido histórico panorámico de largo alcance: las formas de inserción, socialización, condiciones materiales de subsistencia, edición o participación de los escritores en la industria cultural. En *El periodismo cultural* o en *Panorama de la historieta* excedió, en muchos sentidos, el objetivo de escribir esa historia. La transgresión de

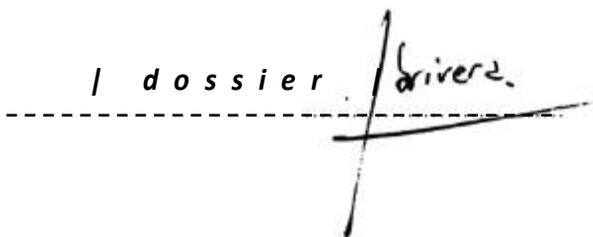
fronteras culturales que supuso ir desde la literatura a los medios —muchas veces concebidos como literaturas marginales— al mismo tiempo que reconocía al peronismo como matriz ideológica de transgresión, colocaron a Rivera en un lugar difícil como crítico. Su relación con la institución universitaria y el mundo académico también fue compleja: de excesivo respeto y, simultáneamente, de sutil rechazo.



Borges Oral, editado por CEIS.  
Puede oírse en:  
<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idxalfa/r/riverajb.php#entrevistas>

Recuperar el interés por su trabajo permite volver más densa, más rica y más interesante nuestra historia intelectual.

Personalmente, hubiera deseado estar a la altura de sus conversaciones y de sus observaciones. Conservo una hojita de cuaderno que me hizo llegar cuando le conté que quería trabajar sobre los inicios de la televisión en la Argentina. Me escribió una cantidad de información —que en ese momento creí dispersa— sobre las experiencias de televisión durante las décadas del treinta y del cuarenta en la Argentina, algo así como la prehistoria televisiva. Tardé dos años en encontrar referencias concretas de lo que él escribió en esa hojita. En algún momento sospeché que, como Borges, había inventado los datos. En uno de esos momentos paranoicos pensé que lo había hecho con el único fin de divertirse con mi ignorancia, como un pícaro. Finalmente, pude constatar que todo era rigurosamente exacto y que yo era infinitamente más lenta y menos atenta que Rivera. El living de su casa, su biblioteca y los alrededores siempre desbordantes de libros, revistas, recortes, papeles y vasos permanecen en mi memoria como una imagen fiel a esta idea de exceso y de detalle que leo en sus ensayos. Un exceso donde cualquier mortal podría perderse con facilidad pero donde él estaba cómodo, literalmente en su casa.



## ***Las revistas en la historia (social) de Jorge B. Rivera***

ANA LÍA REY

---

¿Cuáles son los motivos para volver a Rivera? Sin duda, uno de ellos, es que trabajé en la Cátedra de Jorge Rivera por largos años y esa experiencia fue un reto; provengo de una disciplina, la historia, en la cual, en su versión universitaria, las preguntas sobre la cultura no pueden consolidarse en una materia que se integre a la currícula, aunque es cierto que la investigación sobre temas culturales está siendo cada vez más frecuente y cada vez más estudiantes piensan que abordar estos problemas fortalecerá su formación de grado.

Creo entonces que ése es un buen inicio para volver a Rivera, y para pensar en dos dimensiones, centrales a mis intereses. La primera responde a una pregunta muy amplia, movilizada por una curiosidad de formación, y se refiere a repasar: ¿qué historia hacía Rivera? El segundo motivo es mi interés en las revistas populares y culturales: Jorge Rivera abordó estos temas como objeto de estudio y también como fuentes indispensables para sus trabajos.

Podemos afirmar que Jorge Rivera realizó un aporte muy importante para el estudio de la historia de los medios de comunicación en la Argentina. Sin duda colocó a los medios de comunicación en un proceso socio cultural con dimensiones políticas y económicas. Los temas que Rivera y otros tomaron en momentos iniciales de la historia de los medios, han quedado

plasmados en textos, entrevistas o relatos del “boca a boca” que dan cuenta de la etapa en que Gino Germani, sus preguntas y sus seguidores hicieron pie en la carrera de Sociología dejando afuera a los medios de comunicación y a los públicos masivos como problema social. Pero no es en esa disputa institucional con claras aristas políticas donde quiero detenerme, sino preguntarme sobre la historia que escribió.



Seguramente la escritura de Jorge Rivera, además de constituir una declaración de principios sobre algo no hecho y que consideraba indispensable, estuvo permeada por la sensibilidad de su época, por su historia personal en un sentido amplio, por su inagotable curiosidad, por sus lecturas y por su sociabilidad. Él, como otros, fue alguien que arribó al mundo de la intervención pública con un bagaje de otra época y con una manera de calibrar y dimensionar las múltiples formas en que la cultura se tramaba con la vida social. Rivera denunciaba la falta de institucionalización de una sociología que se ocupara de la importancia de los medios de comunicación pero a su vez transparentaba una suerte de insurrección profesional una fuerte vocación de transitar por los bordes. Las reglas de la profesión venían de su manera de entenderse y pensarse como intelectual – periodista.

A pesar de las enormes distancias políticas e ideológicas que mantuvieron, el trabajo histórico de Jorge Rivera está imantado por las lecturas que realizó de la obra de José Luis Romero. Rivera acompañó las lecturas de Romero en relación a la sociedad burguesa, las elites y se preguntó, como él, por las formas en que la cultura se tramaba con la ciudad moderna, con la sociedad y con la política, prestándole especial atención a los márgenes populares de esa cultura. Por eso Jorge B. Rivera hizo una historia social



de los medios de comunicación iluminando a los sectores sociales populares y a sus producciones y consumos que se mantenían opacados en la narración histórica de la época.

El segundo tema retoma un área de interés específico en la producción de Jorge Rivera: las revistas populares y culturales. Para Rivera, las revistas ocuparon un lugar indispensable en el andamiaje formal de sus preguntas y las insertó en el entramado de *El escritor y la Industria cultural*, *La forja del escritor profesional* e *Historia del humor gráfico argentino*, entre otras obras

donde la aspiración está en encontrar las claves para explicar las dimensiones de ese proceso histórico, capturar la totalidad. Por eso me gusta pensar que Rivera trazó un mapa, una hoja de ruta.

En el marco de esos trabajos se acercó a *Caras y Caretas*, de manera abreviada, pero si desplegamos sus preocupaciones y sus preguntas, y sistematizamos su mirada y sus lecturas no hacemos más que encontrar un acercamiento original a la manera de leer las revistas dentro de la cultura de la época. Pensó a los escritores destacados y desconocidos en un medio periodístico, aportando densidad al campo y ensayando desde allí formas novedosas y breves de literatura; pensó la contribución de la revista para la profesionalización del escritor, esbozó la importancia de la imagen para reforzar las secciones y las publicidades como una manera de aumentar los anunciantes, la comparó con los magazines europeos y la insertó en una tradición dentro del mundo de revistas nacionales.

Notó las novedades que incorporó la revista en el campo de la edición y pensó la modernización técnica con tanto interés como la modernización de las ideas. Se acercó a la Compañía General de Billetes, empresa

que editaba *Caras y Caretas*. Su sintética pero perspicaz mirada nos permite preguntarnos sobre modelos de comercialización y organización del trabajo en los talleres gráficos para sortear la conflictividad obrera en los primeros años del siglo XX. Le llamaron la atención las tapas, los dibujantes y las tempranas historietas. No dejó de pensar en la redacción como otro lugar que contribuyó a crear identidad en los periodistas, en los dibujantes y en los fotógrafos.



Rivera leyó las crónicas periodísticas de Fray Mocho tituladas “instantáneas” como síntoma de la naciente cultura visual que colocaba a “la metáfora fotográfica” como signo de “modernidad” finisecular, impregnaba en cierta forma el lenguaje y la percepción de las cosas, a partir de ese nuevo y complejo aprendizaje antropológico que habían desencadenado los medios visuales desde la aparición del daguerrotipo en la década de 1830. Las imágenes se habían metido en el mundo del periodismo y las imágenes en movimiento en una sociedad sensibilizada para recibirlas. Rivera nos anticipó que las revistas ilustradas como *Caras y Caretas* y las primeras imágenes en movimiento reproducidas en los rudimentarios dispositivos como el kinetoscopio y el cinematógrafo iniciaron el aprendizaje audiovisual de la sociedad. En *Caras y Caretas* las modernas cabezas de Pellicer y Fray Mocho, tempranos consumidores de estas imágenes, transfieren a la prensa y al periodismo el ritmo de la imaginación popular.

Sin duda se preguntó sobre los lectores y sobre sus posibilidades de leer, no hay demasiadas huellas en sus escritos sobre este problema: sólo habla de “adecuación a los gustos”, “preferencias del lector”, “satisfacción de un público menos especializado” pero ellas no hacen más que permitirnos inferir que había en la construcción de público una preocupación



que más tarde desarrollaron otros historiadores de la cultura. No obstante ello, cuando releo a Rivera, recuerdo su curiosidad y su particular percepción cultural, su sensibilidad para mirar y su apuro por dar cuenta de aquellas cosas que los otros no miraban. Me hubiera gustado que fuera mas allá, más a fondo pero pare-

ciera que sus preguntas eran muchas y el tiempo que tenía era menor en relación a sus ganas de demostrar esas hipótesis que irán construyendo un corpus historiográfico sobre los medios de comunicación en la Argentina. Diría que el trabajo iniciado por Rivera en torno a esta publicación se completó con la aparición de importantes investigaciones como la de Eduardo Romano y más recientemente con la tesis de Geraldine Roger y los trabajos vinculados a la imagen en la revista de Sandra Szir.

Se ocupó también, en sus investigaciones iniciales, de las revistas culturales pero es en el libro *El Periodismo cultural* (1995) donde Rivera despliega otra faceta de producción. A las lecturas presentes en la construcción de sus hipótesis incorporó su propia experiencia como periodista. El ejercicio del periodismo tomó para Rivera un peso importante a la hora de ampliar sus primeras miradas sobre las publicaciones y plasmó estas preocupaciones en las apreciaciones subjetivas incluidas en este libro.

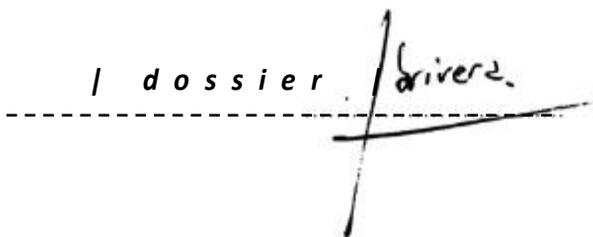
Estudiar las revistas de pequeño formato implicó acercarse a artefactos complejos que requerían de una metodología de trabajo variada y creativa. Dicho en otros términos, Jorge Rivera no se desentendió del carácter de “laboratorio de ideas” que tuvieron y tienen las revistas culturales y no sólo prestó atención a la forma elegida para insertarse en la circulación de estos bienes simbólicos sino que también pensó que cada publicación transmitió una configuración de ideas determinadas, para ser consumidas por un público cuyo gusto respondía a instancias básicamente epocales.

Aunque buscó en las tradiciones más reconocidas de Europa y América, colocó al periodismo cultural en una zona donde convive tanto con la difusión de la producción artística, literaria o filosófica que ha quedado fuera del mercado cultural como con aquella reproductiva o de divulgación que filian a estas publicaciones con la industria cultural.

Otra cuestión interesante es, otra vez, la voluntad totalizadora, dar cuenta de aquellas publicaciones que circulaban entre fines del siglo XIX y la década del 70 del siglo XX y que Rivera consideraba emblemáticas por la función que cumplieron dentro del campo donde incluyó a las revistas de pequeño formato, los suplementos culturales, las secciones culturales de los semanarios y las revistas underground. Aunque en muchos aspectos el libro es un catálogo ampliado de las revistas culturales más emblemáticas y un recorrido por los géneros más transitados del periodismo cultural, lo más vivificante es su insistencia en pensar a estas publicaciones como espacios complejos y como artefactos que aún no han dado a la historiografía todo lo que tienen para dar.

Para Jorge B. Rivera las revistas eran canteras todavía inexploradas y aunque la investigación de los últimos años ha ido transitando publicaciones y contando historias hay mucho trabajo por hacer si pensamos en la gran cantidad de revistas que circularon tanto entre el público masivo como por los públicos más fragmentados y con intereses políticos y culturales variados. Quedan muchas publicaciones para desempolvar en los estantes de las bibliotecas.





***Entre el margen, lo popular y la cultura.  
Las lecturas de Jorge Rivera sobre la historieta***

LAURA VAZQUEZ

Apenas una referencia personal: conocí a Rivera como estudiante de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, cuando cursaba la materia “Historia de los Medios”, a finales de los noventa. Lo volví a ver en el 2001, en el ICI, en una presentación de un libro de historietas en la que disertaban Jesús Cuadrado y Felipe Hernández Cava, estudiosos del cómic español. Rivera permaneció de pie y en el fondo de la sala repleta. Era el más formado de todos los presentes y cuando terminó la charla, se retiró “sin sociales”.

Nunca me volví a cruzar con él y me quedé con ganas de decirle que su *Panorama de la historieta argentina* fue el puntapié inicial de mi interés por el medio. Porque discutiendo su abordaje o reconociendo filiaciones todas las tesis e investigaciones de postgrado producidas en los últimos años sobre historieta y humor en la Argentina comparten un sistema de citas fundante. Y entre esa bibliografía, junto a los trabajos de Oscar Masotta, Eduardo Romano, Oscar Steimberg y Juan Sasturain, los ensayos de Rivera son, sencillamente, indispensables.

Producidos durante las décadas del setenta, ochenta y noventa sus textos mantienen entre sí una coherencia notable en términos teóricos y programáticos: el lugar para leer lo popular es la cultura de masas y es desde el margen, desde la condición periférica de los lenguajes, géneros y mensajes que elige pensar (la opción por ciertos objetos frente a otros)

la cuestión de lo nacional, la política y la resistencia cultural. El conjunto diverso de medios que analiza recorre un arco que va desde el folletín, la telenovela, el cine, la música popular, la publicidad, la televisión, hasta la historieta y el humor gráfico nacional.

La pregunta por el cruce entre arte y cultura de masas, modernidad y tradición, valor estético y función ideológica, públicos y medios,

legitimidad y periferia, lucha política y cultura nacional aparece y retorna



<sup>5</sup> Los artículos publicados en esos años fueron compilados en Masotta, Oscar (1982): *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós. [1° ed, 1970] y Steimberg, Oscar (1977): *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión.

<sup>6</sup> Trabajé con mayor detalle estos problemas en *Oficio, Arte y Mercado. Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

<http://www.rehim.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/v/vazquezl.php#oficio>

con distintos grados de insistencia según sea el lugar de intervención y el contexto de escritura. A continuación, me referiré a algunos tópicos presentes en sus trabajos sobre historieta argentina con la convicción de que son un buen lugar para examinar la relación intelectuales/peronismo pero sobre todo, para leer en los pliegues de la cultura masiva, la invención de un campo de estudios.

### Los intelectuales y la historieta

En la Argentina, la producción teórica sobre la historieta describe un movimiento que va desde su fundación semiológica, hacia 1968-1970, con los textos iniciales de Oscar Masotta y Oscar Steimberg<sup>5</sup>, atraviesa una etapa expansiva en la que la historieta es un objeto disputado por corrientes críticas, hasta llegar, a finales de los setenta, a un momento de dispersión analítica en que los estudios se repliegan hacia sus respectivas disciplinas y tradiciones.<sup>6</sup> El año 1972 marca un punto de viraje y corrimiento de los intereses teóricos. Se pasa de una lectura que rozaba la

La década del 40: los grandes tipos

Por Jorge S. Rivera

Desde mediados de los años 30 una simple línea de literatura se había convertido en un género que se extendió por todo el mundo. Se trata de la historieta de los cómics. Hace muchos años que se la conoce y se la practica. En la década del 40, con la aparición de los grandes tipos, adquiere un carácter de género literario. Cada uno de ellos tiene un carácter propio y una personalidad que lo distingue. En la década del 40, con la aparición de los grandes tipos, adquiere un carácter de género literario. Cada uno de ellos tiene un carácter propio y una personalidad que lo distingue. En la década del 40, con la aparición de los grandes tipos, adquiere un carácter de género literario.



José A. Martínez "Gigantes", 1938

El carácter de Perón y el que lo acompañan se han convertido en un género literario. Cada uno de ellos tiene un carácter propio y una personalidad que lo distingue. En la década del 40, con la aparición de los grandes tipos, adquiere un carácter de género literario.

polémica entre semiología y marxismo, a una aproximación y afirmación de la historieta en la cultura nacional y popular.

Los aportes de Eduardo Romano, Jorge Rivera, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno y, más tarde,

Juan Sasturain, ocupan los espacios definidos como *marginales* por la cultura oficial para instalar la pregunta por lo popular y su relación con lo masivo. Se trata de una preocupación distinta a la que dio origen a los estudios sobre la historieta. La crítica se dirige al interior de la tradición literaria y la historiografía clásica. Se trata de una apuesta política que recoge las tesis de intelectuales peronistas, como Arturo Jauretche, y que tendía a la construcción de un nuevo canon cultural. Esta línea estudió la historieta sobre el mapa de tensiones de la literatura, como un género más del costumbrismo junto al tango, la narrativa de Arlt o el grotesco de Discépolo.

Vendrán, entonces, los ensayos de una lectura genética y sociológica que Eduardo Romano y Jorge Rivera incluyeron en el fascículo dedicado a "Las literaturas marginales" de la *Historia de la literatura universal* (CEAL, 1972); mientras Trillo y Saccomanno preparaban para *La Historia Popular* sus reseñas sobre el medio. Más adelante, los estudios sobre humor gráfico que Rivera publica en la primera época de *Crisis* (febrero y marzo de 1976); los textos que Trillo y Saccomanno lanzaban desde *El Péndulo* (1979) y *Superhumor* (1980) mientras escribían su *Historia de la historieta argentina* (Récord, 1980); los escasos números de *Cuero* (1983), los ensayos de Juan Sasturain sobre el costumbrismo de Calé o Molina Campos, sus artículos sobre Quino, Fontanarrosa, *Clemente* y *Mafalda* en las revistas *Humor*, *Superhumor* y en el diario *Clarín*.

Desde otra línea de análisis se publican los trabajos de Oscar Steimberg dedicados a revisar el valor de personajes y estilos claves de la cultura popular: *Patoruzú* e *Isidoro*, de Quinterno; *Mafalda*, de Quino; el humor

de Landrú. Este impulso de llevar adelante una lectura al sesgo marca la producción de Steimberg desde sus primeros artículos junto a Oscar Masotta y Eliseo Verón hasta sus análisis en las décadas del ochenta y noventa.

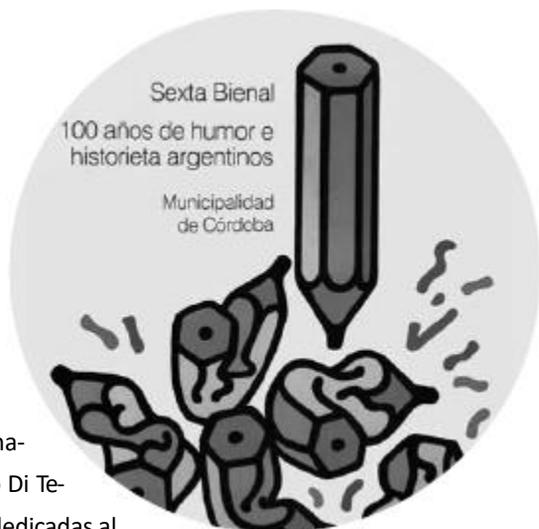
Cabe advertir que la Bienal Internacional de la Historieta del Instituto Di Tella (1968) y las sucesivas bienales dedicadas al

humor y la historieta que se realizaron en la ciudad de Córdoba (1972, 1974, 1976, 1979) cimentaron un espacio productivo entre los autores y los críticos. Se trató de un proceso de mutua interpelación entre el circuito profesional, el coleccionismo y la crítica que dará lugar a proyectos y publicaciones situadas a medio camino entre la divulgación y la teoría.

Y si bien los abordajes dan cuenta de una relación intelectuales/historieta por fuera de los circuitos institucionales formales (universidad, fundaciones), el medio también tuvo su repercusión en el contexto académico. Junto a otras “literaturas marginales” (los libretos radiales, los guiones cinematográficos, la canción popular) la historieta se torna un “objeto serio” para la currícula universitaria formando parte del Programa de la Cátedra de Literatura Argentina “Proyectos políticos culturales” (1973) dictado en la Facultad de Filosofía y Letras, a cargo de Eduardo Romano y Jorge Rivera.

### **El origen: la paleo y la neo historieta**

Es sabido que el cómic moderno surge en el periodismo estadounidense de finales del siglo XIX precedido por una larga tradición de narrativa iconográfica. En tanto idea, la historieta ya estaba implicada en desarrollos e invenciones previas pero su concreción técnica como lenguaje de masas es el resultado del desarrollo técnico del siglo XIX. La influencia del cine en la optimización de los recursos narrativos de la imagen es clave para su





desarrollo ulterior. Precisamente, Rivera pone el acento en esta relación indicando que resultó necesaria una dilatada educación *perceptiva* a través del cine y de la fotografía para que la historieta —casi a comienzos de los años 30, si descartamos algún atisbo precursor del excelente Winsor McCay— se resolviese a incorporar recursos visuales de genuino origen cinematográfico, como el uso de la angulación, los efectos de luz

y sombra, los picados y contrapicados, las deformaciones ópticas, los escorzos, las imágenes “subjetivas”, los fundidos, los contraluces, los encadenamientos, los primerísimos planos, la voz en off, los planos medios, las mezclas de tiempo, el empleo de la perspectiva con criterio realista, la experimentación visual, la profundidad de campo, el dibujo crecientemente “realista”, tal vez por influencia de la fotografía.<sup>7</sup>

En consecuencia, distingue dos “horizontes procesales” bien definidos. Retomando la ya clásica división entre paleo y neo televisión realizada por Umberto Eco, llama historieta “paleográfica” a aquella que se inspira en “la arcaica plasmación frontal y en la forma de “mostrar” de la imaginería popular o de cordel (carteles de feria, aleluyas, catecismos en imágenes, figuras de almanaque, “láminas de pobre”, grabados de *canards*, ilustraciones de romanceros y folletines, etcétera)” y confronta estas producciones

de sentido con la llamada historieta “neográfica”, es decir, “aquella que se apoya sobre la forma de percibir y de contar del cinematógrafo”.<sup>8</sup>

Como vemos, construye una periodización de la historieta ajustada a una división entre “prehistoria” e “historia” que permite interpretar una línea de pensamiento. Rivera ubica la tradición historietística nacional de las primeras décadas del siglo XX en una genealogía de modelos vinculados al desarrollo del periodismo rioplatense. Mientras que

<sup>7</sup> Rivera, Jorge, B. (1992): *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor, p. 23.

<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/r/riverajb.php#panorama>

<sup>8</sup> Ibidem.

otros autores leen los antecedentes de la historieta argentina desde el sistema de adaptación y distribución propuesto por los *sindycates* y agencias norteamericanas, él inscribe la producción local desde la resistencia a los modelos hegemónicos propuestos a nivel mundial (Europa y Estados Unidos).

Sin desconocer que las planchas dominicales y las series de dibujantes como Mc Manus, Winsor McCay, Outcalt o Burr Opper despliegan una escuela que tendrá significativa influencia en el trazo y narración de los profesionales, reconstruye desde el *margen* la producción historietística

<sup>9</sup> Op. Cit., p. 7.

<sup>10</sup> Al respecto, subraya: “De modo no totalmente sorprendente, muchos de los productos pioneros de la cultura popular urbana y de la industria cultural argentina se relacionan, en forma directa o indirecta, con un componente que terminó por revelar su fuerza modelar y su intensidad pregnante: la figura del gaucho y su repertorio temático, lingüístico y ambiental, además de de sus marcas caracterológicas. [...] Los dibujantes argentinos no permanecieron indiferentes, por cierto, a la fuerte sugestión que ofrecían un tipo como el gaucho y una colección de episodios históricos y legendarios como los que jalonaron la Conquista del Desierto y las míticas faenas rurales de la estancia antigua, sin descartar la potente influencia del Martín Fierro y de las propias novelas de Eduardo Gutiérrez”, Op. Cit., 43.

ca leyendo sus antecedentes en el espacio de los medios masivos y los marcos de referencia de la prensa popular: “A lo largo de la primera década del siglo XX los dibujantes y humoristas gráficos cuentan, a nivel internacional, con varios modelos conspicuos, algunos de los cuales tienen influencia sostenida y notoria entre los artistas vinculados al periodismo del Río de la Plata”.<sup>9</sup> Es decir, si bien lee el surgimiento de la historieta en la Argentina como heredera de patrones y esquemas norteamericanos, italianos, ingleses y franceses prefiere registrar el salto y la discontinuidad respecto de ese origen. Es así como establece una relación de ruptura y diferenciación antes que de sometimiento y filiación para dar cuenta de la progresiva independencia de la historieta nacional frente a los modelos extranjeros. Esta diferencia pasaría, fundamentalmente, por el sistema de adaptación y narración de los historietistas argentinos<sup>10</sup> así como por ciertos tipos nacionales característicos de la tradición popular como el sainete, la gauchesca, el tango y el folletín:



A diferencia de lo que se piensa habitualmente, la inserción de materiales extranjeros no implicó en todos los casos un mecanismo de trasplante de temas, clichés y modismos verbales ajenos a nuestro medio, a nuestra idiosincrasia y a nuestras prácticas lingüísticas. La adaptación de materiales importados suele dar origen a notables hallazgos, y podemos mencionar, en este sentido, la labor del poeta Horacio Rega Molina como insospechado “adaptador” de historietas para *Crítica* de Botana. En una de sus viejas “aguafuertes” del diario *El Mundo*, Roberto Arlt escribe un *Elogio del Gato Félix*, y recuerda, entre otras cosas, el particular trabajo que realiza el poeta Amado Villar en su calidad de traductor argentino de las peripecias del famoso gato de Pat Sullivan. (...) basta con repasar algunos de los materiales más corrientes para advertir la mano que retoca y ambienta.<sup>11</sup>

Por supuesto, la referencia a un sistema vernáculo de “reajuste”, traducción y adaptaciones remite a un problema más amplio. Lo que busca señalar es que el origen extranjero del medio no determina sus condiciones de producción. El pasaje del modelo norteamericano al local se va a dar en el circuito de profesionalización, ampliación del público lector y acceso de “autores nacionales” al oficio de historietistas. Es interesante pensar de qué modo Rivera pondera la industria cultural al hacer notar que, lejos de perder en especificidad y atentar contra la identidad nacional, ese origen foráneo es condición de posibilidad para desplegar cierta innovación disruptiva.

Reiteradamente destaca la falta de formación y la precariedad de producción de los historietistas locales para leer, al final, las mixturas de la cultura de masas, la movilidad social que proporciona el oficio y las estrategias de “sacar ventaja” (hacer de la necesidad, virtud) de las condiciones adversas.

## Nacional y popular: épocas doradas y peronismo

A comienzos de la década del setenta los enfoques sobre historia de la historieta introducen como hilo conductor del análisis la cuestión de lo nacional popular. La explicación habría que buscarla en el proceso histórico y cultural que atraviesa la Argentina a partir de entonces. El interés por lo popular y la función social del medio como puesta en escena de una sensibilidad de época, abren discusiones en torno al *realismo* y colocan en el centro la reflexión sobre una historieta y un humor nacionales. La “nacionalización de la historieta” leída como “industria nacional” junto a la invención de una “edad dorada”, convergen con un problema amplio en el marco de relaciones entre cultura y política.

En la Argentina, cuando se habla del mercado de historietas, aparece en el centro de los debates un “núcleo duro” ligado a una trama de significados: la defensa de una industria y la referencia a “un tiempo dorado y mejor”. El dato histórico ligado al contexto sociopolítico del país y las coyunturas internacionales fue central para que las investigaciones produjeran una periodización fundida al crecimiento cuantitativo del mercado y al proyecto de una industria pujante y nacional.

El abordaje sobre la historieta nacional que realiza Jorge Rivera puede ser situado en esta línea de análisis. Formando parte de la cultura nacional y no de una manifestación de la cultura transnacional la historieta formaría un *continuum* con los medios masivos y populares:

Como la industria cultural, como la cinematografía, como el tango, como la radio, como el conjunto de lo que acostumbramos a calificar, en suma, “cultura popular”, la historieta argentina parece haber conocido en su conjunto momentos de mayor esplendor consumista, en una lábil franja cronológica que para muchos se extiende desde los años 30 hasta comienzos de la década del 60, coincidiendo con mayor o menor finura de detalles con el período de eclosión de la industria nacional y con la definitiva configuración de la Argentina urbana criollo-inmigratoria.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Op. Cit, 26-28.

<sup>12</sup> Op. Cit., 6.



Sus ensayos tienen como matriz teórica la conexión de lo popular con lo masivo en función de cuestiones políticas más amplias. Antes que basarse en un “ser nacional” esencialista, lo popular aparece en íntima relación con la “conciencia nacional”. Es necesario acotar que durante esta etapa la cuestión de lo nacional y lo popular también atravesó el campo intelectual y literario, vinculándose con la persistencia y el crecimiento del peronismo como movimiento de masas.

### Los márgenes de la literatura: legitimidad, crítica y periferia

Desde sus inicios la construcción de la historieta como objeto conlleva una operación contradictoria. Ya la expresión de Oscar Masotta para designar al medio (“Literatura Dibujada”) nombra el espacio de una tensión conflictiva. Si la preocupación de los discursos es la eficacia y los límites de la cultura popular, la contracara de esa discusión es la búsqueda de reconocimiento. La supuesta “marginalidad” del medio y su estatuto de “género menor” encierra una pretensión de legitimidad, antes que su oposición a los parámetros que impone una cultura con mayúscula.

En este punto de su discutida carrera hacia el reconocimiento y la legitimación cultural, como sabemos, la historieta recurrió, tal vez con cierto énfasis ingenuo y culposo, al arsenal de la literatura clásica y “seria”. Editores, dibujantes y guionistas creyeron ver en esta estrategia culturalista una suerte de defensa o coartada para el género, al que bajo estas prestigiantes luces se podía presentar como una suerte de posible herramienta para la difusión y divulgación de grandes valores literarios consagrados. Se intentaba proponer a la historieta como un camino *hacia* la lectura, cuando ella misma (con sus miserias y sus esplendores, sus posibilidades y sus limitaciones) era una *forma de lectura* en el meollo de la nueva civilización de las imágenes y el discurso visual. Ni más sofisticada ni más brutal; en todo caso, específica y autónoma.<sup>13</sup>

En “El paraíso intertextual” (1997) Rivera realiza un riguroso examen de *La Balada del Mar Salado* de Hugo Pratt. A partir de una selección de viñe-

tas significativas reconstruye las marcas de lectura, genealogías y tradiciones de género. Así busca dar cuenta de una trama de referencias y registros culturales que van desde las lecturas de Melville, Stevenson, Conrad y Verne, pasando por los tratamientos estilísticos y técnicos de la pintura china y japonesa, el homenaje a los gags del dibujo animado, hasta una cita de la *Medea* de Eurípides, los poemas de Rilke, Coleridge y la referencia a los Nibelungos inspirada en una lectura de Wagner. Su pregunta es por el sentido de estos guiños, a quiénes están dirigidos en un contexto de producción y circulación masivo; concluye:

Pratt no pensó quizá en una heterodoxa e improbable minoría de lectores capaces de advertir las contraseñas eruditas de la Balada, sino en dejar testimonio de la configuración y la existencia de un lector complejamente consustanciado con una atmósfera matricial precisa.. (...) El creador de la Balada eligió para sus historias la zona de la periferia, de los bordes culturales y de los personajes marginales, como el sargento Kirk y Corto Maltés, quienes se mueven preferentemente en franjas de cruce y contacto intercultural, interétnico o interlingüístico, mostrando, como diría Walter Benjamin, que todo documento de cultura supuestamente incontaminado exhibe, la mayoría de las veces, una contracara impugadora y solapada de barbarie y crueldad.<sup>14</sup>

Lejos del impulso modernizador que había caracterizado la realización de la Biala en el Di Tella, Rivera incluye a la historieta en el campo de las literaturas marginales para poner el acento en lo masivo y en las condiciones de producción del mercado nacional. A diferencia de Oscar Masotta que busca leer la historieta desde la novedad y los “lenguajes modernos” (el pop, el arte de los medios, los afiches publicitarios, programas de televisión, el cine, etc.), ubica el medio en la periferia siguiendo una herencia narrativa antes que visual, más

<sup>13</sup> Op. Cit., 46-47.

<sup>14</sup> Op. Cit., 66-67.



cercana a la historia de la prensa y la tradición oral que a la de la pintura, las artes plásticas o las vanguardias:

<sup>15</sup> Rivera, Jorge B. (1981): "Las literaturas marginales: 1900 – 1970", *Capítulo. Historia de la literatura argentina. N° 109*, Buenos Aires: CEAL, p. 313.

<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/r/riverajb.php#cap109>

<sup>16</sup> "La vanguardia, que se interesó tempranamente por las posibilidades visuales de la fotografía y el cine, como lo prueban Stieglitz y René Clair, apenas brindó una atención periférica a la historieta, quizá demasiado apegada a los cánones de la figuración el relato lineal clásico para interesar, por ejemplo, a los cubistas, a los abstractos o a los surrealistas" en: Rivera, Jorge B. (1994): *Postales electrónicas. Ensayos sobre medios, cultura y sociedad*, Buenos Aires: Atuel, 1994, p. 66.

<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/r/riverajb.php#postales>

contrapelo el arte y los medios. En este sentido es que se interesó por los espacios en donde la experimentación y la ruptura estética intervienen de manera inesperada e imprevista o simplemente, ocurren.

La crítica y la pedagogía de la literatura han operado sorprendentemente con cierta ligereza anti-científica, al dictaminar que un apreciable número de fenómenos, géneros y formas narrativas o líricas vinculadas con los nuevos medios masivos de comunicación –como la historieta, la novela y el cuento policiales, los relatos de ciencia ficción, el radioteatro, la literatura fantástica, el humor gráfico, la canción popular, la literatura infantil, etc.- no merecían los "honorarios" del tratamiento crítico o de la ponderación en un pie de igualdad con otras formas tradicionales, o consideradas como más "prestigiosas" desde el punto de vista cultural y artístico. El amplio territorio de las literaturas "marginales", en consecuencia, quedó de esta manera condenado a una suerte de exilio, que lo desterraba en forma sistemática de los panoramas e historias de la literatura.<sup>15</sup>

Para concluir, a mediados de los noventa en sus últimos ensayos sobre historietas, Rivera advertía el papel de la vanguardia y su interés por los fenómenos masivos y modernos.<sup>16</sup> Anotando la poca reflexividad e interés que había recibido el lenguaje historietístico, señala críticamente la construcción de niveles o clasificaciones al interior de la industria cultural. Contra esas divisiones academicistas y elitistas, buscó interpretar a



| *bibliografía sobre historieta  
y humor gráfico* |

---



RIVERA, Jorge B. y ROMANO, Eduardo (1971): De la historieta a la fotonovela, Capítulo Universal, Nº 143, Buenos Aires: CEAL.

RIVERA, Jorge B. y ROMANO, Eduardo (1972): "Para una cronología de la historieta", Historia de la literatura universal, Las literaturas marginales, Vol. 14, Buenos Aires: CEAL.

RIVERA, Jorge B. (1976a): "Historia del humor gráfico argentino", I y II, en: Crisis, Nº 34 y Nº 35, Buenos Aires, febrero y marzo.

(1976b): "Los juegos de un tímido Borges en el suplemento de Crítica", Crisis, Buenos Aires, mayo-junio.

(1981a): "Las literaturas marginales: 1900 – 1970", Capítulo. Historia de la literatura argentina. Nº 109, Buenos Aires: CEAL.

(1981b): "Humorismo y costumbrismo" (1950-1970), Capítulo. Historia de la literatura argentina, Nº 116, Buenos Aires: CEAL.

(1986): "Desde la década del 30 a la década del 60, en: *Catálogo de la Sexta Bienal 100 años de Humor e Historietas Argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre.

(1990a): "Para una cronología de la historieta", en: FORD, A.

RIVERA, J. y ROMANO, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa. [1° ed. 1985].

(1990b): "Historia del Humor Gráfico Argentino", en: FORD, A.

RIVERA, J. y ROMANO, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa. [1° ed. 1985].

(1990c): "Caras y Caretas: la economía literaria de mercado", Clarín Cultura y Nación, Buenos Aires, 15 de marzo.

(1992): *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.

(1994): "El crepúsculo de los héroes de tinta china", *Postales electrónicas. Ensayos sobre medios, cultura y sociedad*, Buenos Aires: Atuel, 1994.

(1994b): "Batman y los terrores crepusculares de la historia", *Postales electrónicas. Ensayos sobre medios, cultura y sociedad*, Buenos Aires: Atuel, 1994.

(1996): "Medios de comunicación e industria cultural: Un ensayo sobre la producción y difusión de héroes de la industria cultural", en: Sociedad. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Nº 5, pp. 49-68.

(1997): "El paraíso intertextual", en: VOLTA, L. (comp.), *El Viaje y la aventura*, Buenos Aires: Corregidor.

(2000): "Warnes. El inventor de César Bruto", *Territorio Borges y otros ensayos breves*, Buenos Aires: Atuel.



## | listado de obras de Jorge B. Rivera |

---

### | Poesía

*Antología Madí*, Buenos Aires, Ediciones Madí, 1955 (incluye poemas de Jorge B. Rivera).

*Poemas vecinos*, Buenos Aires, Cuadernos de poesía, 1956.

*La explosión del sueño*, Buenos Aires, Ediciones Aguaviva, 1960. Ilustraciones de Benicio Núñez.

*Beneficio de inventario*, Buenos Aires, Editorial Nueva Expresión, 1963.

### | Ensayo e investigación

(no se incluyen los títulos publicados en el Centro Editor de América Latina que figuran en listado aparte)

*La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.

*Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

*Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985. En colaboración con Aníbal Ford y Eduardo Romano. Prólogo de Heriberto Muraro.

*Roberto Arlt: Los siete locos*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

*Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Ediciones Tarso, 1987. En colaboración con Eduardo Romano.

*La investigación en comunicación social en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur editores, 1987.

*Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.

*Poetales electrónicas (Ensayos sobre medios, cultura y sociedad)*, Buenos Aires, Atuel, 1994.

*El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.





*Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996. En colaboración con Jorge Lafforgue.

*Comunicación, Medios y Cultura. Líneas de investigación en la Argentina. 1986-1996*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 1997.

*El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

*Territorio Borges y otros ensayos breves*, Buenos Aires, Atuel, 2000.

## | Colaboraciones para el Centro Editor de América Latina (CEAL) | Listado elaborado por Judith Gociol

### Biblioteca básica argentina

26. *El cuento policial* – Honorio Bustos Domecq, Adolfo Pérez Zelaschi y otros. Selección y notas: Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera.

42. *Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*. Antología – César Bruto, Landrú, Copi y otros. Selección y prólogo: Jorge B. Rivera.

45. *El misterioso cocinero volador y otros relatos* – Bernardo Kordon. Selección, presentación y noticia bibliográfica: Jorge B. Rivera.

### Biblioteca básica universal (2a edición)

28. *Edipo Rey y otros cuentos* – Arcadi Averchenko. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Estela Leboff.

105. *Pasajeros en Arcadia y otros cuentos* – O'Henry. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Eugenio Lynch y Virginia Erhart.

140. *La novela popular* – Eugène Sue, Alexandre Dumas, P.A. Ponson Du Terrail, Julio Verne. Selección y nota introductoria Jorge B. Rivera.

144. *Las minas del Rey Salomón (I)* – Henry Rider Haggard. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Miguel Haslam.

151. *Fantomas (I)* – Marcel Allain y Pierre Souvestre. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Elvio Gandolfo.





160. *A bordo de la "Estrella Matutina" y otros relatos* – Pierre Mac Orlan. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Helena Marty.

167. *Campeón y otros cuentos* – Ring Lardner. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Fernando Lida García.

193. *El sobrino de Rameau* – Denis Diderot. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Helena Marty.

222. *Bubu de Montparnasse* – Charles Louis Philippe. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Diego López.

235. *El diablo en el cuerpo* – Raymond Radiguet. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: Carlos Yujnovsky.

243. *El fuego (I)* – Henri Barbusse. Estudio preliminar: Jorge B. Rivera. Traducción: A. Bermejo de la Rica.

#### **Capítulo. Historia de la literatura argentina**

37. *Realismo tradicional: narrativa urbana* – Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera.

#### **Capítulo. La historia de la literatura argentina (2a edición)**

32. *El folletín. Eduardo Gutiérrez* – Jorge B. Rivera.

36. *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)* – Jorge B. Rivera.

52. *Manuel Gálvez y la tradición realista* – Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera.

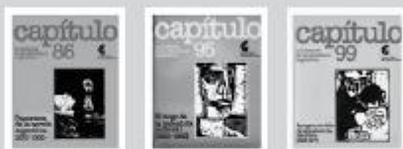
56. *La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos (I)* – Jorge B. Rivera.

57. *La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos (II)* – Jorge B. Rivera.

68. *El costumbrismo hasta la década del cincuenta* – Jorge B. Rivera y Eduardo Romano.

74. *El ensayo de interpretación. Del Centenario a la década de 1930* – Jorge B. Rivera.





86. *Panorama de la novela argentina: 1930-1955* – Jorge B. Rivera.  
95. *El auge de la industria cultural (1930-1955)* – Jorge B. Rivera.  
99. *Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955-1970* – Jorge B. Rivera.  
104. *Narrativa policial en la Argentina* – Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera.  
109. *Las literaturas “marginales”. 1900-1970* – Jorge B. Rivera.  
116. *Humorismo y costumbrismo (1950-1970)* – Jorge B. Rivera.  
137. *Encuesta a la literatura argentina contemporánea. Jorge Luis Borges, Juan Carlos Martini, Alberto Vanasco, Jorge B. Rivera.*

#### **Capítulo. Biblioteca argentina fundamental (2a edición)**

32. *Juan Moreira* – Eduardo Gutiérrez. Prólogo y notas: Jorge B. Rivera.  
95. *El muerto profesional* – Chamico. Prólogo, cronología y notas: Jorge B. Rivera.

#### **Capítulo universal. La historia de la literatura mundial**

138. *El folletín y la novela popular* – Jorge B. Rivera.  
139. *La narrativa policial* – Jorge B. Rivera.  
141. *La canción popular* – Jorge B. Rivera y Aníbal Ford.  
143. *De la historieta a la fotonovela* – Jorge B. Rivera y Eduardo Romano.

#### **Enciclopedia de la literatura argentina**

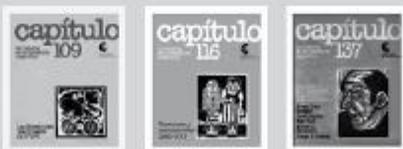
2. *Eduardo Gutiérrez* – Jorge B. Rivera.

#### **Enciclopedia literaria**

11. *El folletín y la novela popular* – Jorge B. Rivera.

#### **Grandes éxitos**

40. *El conventillo* – Jorge Páez (seudónimo de Jorge B. Rivera).





### La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo

1. *El conventillo* – Jorge Páez (seudónimo de Jorge B. Rivera).
4. *El comité* – Jorge Páez (seudónimo de Jorge B. Rivera).
10. *La conquista del desierto* – Jorge Páez (seudónimo de Jorge B. Rivera).
43. *Los bohemios* – Jorge B. Rivera.
57. *Del truquiflor a la rayuela* – Jorge Páez (seudónimo de Jorge B. Rivera).
84. *Fiestas y ceremonias tradicionales* – Graciela Dragoski y Jorge Páez (seudónimo de Jorge B. Rivera).

### La vida de nuestro pueblo. Una historia de hombres, cosas, trabajos, lugares

4. *La bohemia literaria* – Jorge B. Rivera.
11. *Crónicas del periodismo* – Pablo Mendelevich, Rosa María de Russovich, Jorge B. Rivera.
21. *El folletín* – Jorge B. Rivera.

### Mi país, tu país. Enciclopedia argentina de la escuela y el hogar

66. *Calfucurá* – Jorge B. Rivera.
78. *Francisco J. Muñiz* – Jorge B. Rivera.

### Siglo mundo. La historia documental del siglo XX

1. *La formación del mundo moderno* – Ernesto Laclau y Jorge B. Rivera.
6. *América Latina: el fracaso y la esperanza* – Jorge B. Rivera.
37. *La Revolución Mexicana* – Jorge B. Rivera.
44. *América Latina: El difícil intermedio* – Jorge B. Rivera.

### Universidad Abierta

3. *El cuento popular* – Jorge B. Rivera.





## | Fascículos, artículos y prólogos no incluidos en las colecciones del CEAL

*El general Juan Facundo Quiroga*. Cuadernos de Crisis N° 8, 1974.

*Poesía gauchesca*. Prólogo: Ángel Rama. Selección, notas, vocabulario y cronología: Jorge B. Rivera, Biblioteca Ayacucho, 1977.

*El relato policial en la Argentina*. Antología e Introducción de Jorge B. Rivera, Buenos Aires, Eudeba, 1986.

“1900-1920: La sonrisa de las cosas cotidianas. Presentación de la revista Caras y Caretas. Presentación de Goyo Sarrasqueta y Obes, primer personaje de la historieta nacional”; “1920-1930: Apogeo de las tiras familiares”; “Entre Sarrasqueta y los 30”; “La década del 40: los grandes tipos”; “Desde 1930 a la década del sesenta”; “El humor: renovaciones y replanteos”; “Una compadrada contra el terror” en: *100 años de humor e historieta argentinos*. Sexta Bienal. Municipalidad de Córdoba, 1986.

*Borges y Arlt. Literatura y periodismo. Hipótesis y discusiones/2*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992.

*Roberto Arlt. Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires, Simurg, 1997. Prólogo de Jorge B. Rivera.

Contexto cronológico de Sudeste: el año 1962 y Sudeste de Conti en sus contextos y linajes en: *Haroldo Conti. Sudeste*. Edición crítica coordinada por Eduardo Romano, Madrid, Colección Archivos, 1998, pp. 509-533.

Ingreso, difusión e instalación modelar del Martín Fierro en el contexto de la cultura argentina, en *José Hernández, Martín Fierro*, Edición crítica (Ángel Núñez y Élica Lois, coordinadores), Paris-Madrid, Colección Archivos, 51, 2001.

## | Colaboraciones periodísticas

*Revista Crisis* (1973-1976)

*Suplemento Cultura y Nación* del Diario Clarín

*Suplemento de Cultura* del Diario Tiempo Argentino

Rivera.





| diálogo |

# Televisión: 60 años de historia sin archivos

El 17 de octubre se cumplen 60 años de la primera transmisión pública de televisión en la Argentina. Desde un presente digital, de transformaciones técnicas aceleradas y políticas públicas sobre medios, nos parece pertinente preguntarnos por el lugar que ocupan en la actualidad los archivos históricos de la televisión argentina. A continuación reproducimos el diálogo que mantuvimos con integrantes del Área de Tecnología y Sistemas de RTA (Radio y Televisión Argentina) que se ocupan de la digitalización de los





Participantes de la charla en Canal 7: Florencia Luchetti, Maximiliano Tocco, Maida Di-yarián, Ana Lía Rey, Máximo Eserverri, Paola Margulis, Mirta Varela, María Victoria Ojeda, Mateo Gómez Ortega, Javier Trímboli y Fernanda Ruiz.

El encuentro tuvo lugar en el edificio de la TV Pública donde se hallan los archivos de Canal 7 que conserva material fílmico del noticiero desde la década de 1950, cuando la televisión se emitía íntegramente en vivo y todavía no existía el *videotape*. El edificio inaugurado en 1978 por la dictadura militar también conserva las marcas del saqueo y la destrucción que forman parte de la historia argentina de los últimos sesenta años. La charla fue en la sala de reuniones y comenzó con una broma sobre quién de nosotros se iba a sentar en “el sillón de Sofovich”, la constatación de que la historia lejana y cercana deja sus huellas en los edificios, los muebles y las imágenes de televisión, el producto máspreciado de un canal.

En la charla estuvieron presentes **Mateo Gómez Ortega**, ingeniero especializado en Información y coordinador de Tecnología y Sistemas de RTA; **Fernanda Ruiz**, licenciada en Ciencias de la Comunicación, realizadora audiovisual y coordinadora del área Web RTA; **Maximiliano Tocco**, especialista en preservación digital y tecnologías de la comunicación y responsable de Tecnología Audiovisual del área Web



Participantes de la charla en Canal 7: Paola Margulis, Mirta Varela, María Victoria Ojeda, Mateo Gómez Ortega, Javier Trímboli, Ana Lía Rey, Fernanda Ruiz, Fernando Ramírez Llorens, Florencia Luchetti, Maximiliano Tocco y Maida Diyarián.

---

TV Pública, **Maida Diyarián** socióloga y responsable editorial del área Web TV Pública; **María Victoria Ojeda**, estudiante de Ciencias de la Comunicación y productora de contenidos del área Web TV Pública y el historiador **Javier Trímboli**, asesor histórico de la TV Pública con los integrantes de ReHiMe, **Mirta Varela**, **Ana Lía Rey**, **Fernando Ramírez Llorens**, **Máximo Eseverri**, **Florencia Luchetti** y **Paola Margulis**.

**Mateo Gómez Ortega** comenzó explicando las funciones del área que él coordina dentro de RTA que, si bien no tiene como objetivo principal la conservación y acceso a los archivos del canal, está realizando al menos tres tareas que tienen consecuencias directas sobre los archivos. En primer lugar, la digitalización de aquellos que se encuentran en otros soportes. En segundo lugar, la puesta *online* de una porción significativa de los programas que se emiten en la actualidad y de fragmentos de programas históricos. En tercer lugar, la realización de algunos proyectos audiovisuales con la utilización de archivos: el ejemplo que eligieron para mostrarnos fue la edición de políticas públicas sobre economía que

incluye discursos de presidentes y ministros de economía emitidos originalmente por cadena nacional.

La apuesta de los integrantes del área no deja lugar a dudas: sacar partido de la transformación tecnológica para poner en circulación los archivos de televisión. Sin embargo, se trata de un objetivo que excede las cuestiones técnicas y que genera infinidad de preguntas sobre las relaciones entre instituciones públicas y mercado, la actividad de las audiencias, el rol de la ciudadanía y los mecanismos más adecuados para llevar adelante esos objetivos, entre muchas otras. **Mateo Gómez Ortega** comenzó explicando que “estamos tratando de que en ese ‘Radio y Televisión de Argentina’, la ‘y’ no sea la ‘y griega’ sino la ‘i’ de ‘Internet’. Por eso lanzamos un proyecto orientado hacia las redes digitales ya que pensamos en un esquema de convergencia necesario. En un momento donde la televisión está yendo hacia el mundo digital, se abren un abanico de situaciones nuevas en las que hay un encuentro entre lo que llamaríamos las redes de *broadcast* (las redes de radiodifusión, sistemas de radiodifusión, típicamente televisión y radio) con estos otros sistemas, otros medios, como es Internet y también ahora los celulares, los llamados celulares inteligentes. Estos pasan a ser un actor cada vez más importante, al punto que hoy se habla de un post-web o un post-pc”.



**TV Pública**  
CANAL SIETE



Las fotos que acompañan este diálogo son gentileza del archivo de la Tv Pública

**ReHIMe** Y en este presente que vos describís, ¿qué lugar ocupan los archivos, especialmente los archivos de televisión?

**Mateo Gómez Ortega:** Para nosotros, el espacio web es también la forma de darle una nueva dimensión a la participación de las audiencias que la televisión y la radio tienen restringidas por su misma condición de tipo de medio. Especialmente la televisión; quizás la radio siempre tuvo una mayor cercanía con sus audiencias a través del sistema telefónico. Entonces, una primera cuestión de esta visión era plantear una nueva relación con la audiencia. La segunda cuestión es, justamente, el cambio que representa para la televisión la posibilidad de acumular y poner sus archivos a disposición, a voluntad, a demanda. Sus archivos pueden ser lo que acaba de salir al aire hace un minuto, hace una semana y, por qué no, toda su historia. Los medios digitales abren una nueva posibilidad porque hay un cambio de estatuto

del objeto. Al entrar en el mundo digital pasa a ser algo disponible, deja de estar en el régimen de lo escaso. Ya sea porque reproducirlo es simplemente hacer un *copy-paste*, ya sea porque para distribuirlo disponemos de todas las redes digitales para hacerlo circular. Realmente ahí se nos abrió un nuevo escenario, una increíble posibilidad para, no sólo digitalizar archivos históricos, no sólo preservarlos, sino pensar cuáles podrían ser sus estrategias de difusión, de puesta en circulación, y que eso acompañe a este proyecto de convergencia digital, no sólo por lo futuro sino también haciendo presente esto.

**ReHIMe** ¿Hay algún área de preservación de archivo en el canal?

**Maximiliano Tocco:** Es el Área de Digitalización. Todavía estamos luchando por una estructura que la incluya pero básicamente es un plan programático de digitalización y de preservación digital.

**Mateo Gómez Ortega:** Esto -tenemos que reconocerlo- arrancó con la gestión de [Rosario] Lufrano y Gustavo López cuando se conformó un grupo de asesores y expertos que estudiaron la problemática y fueron desarrollando una serie de documentos que, de a poco, se están poniendo en práctica. Hemos logrado hacer dentro de este edificio el espacio para la guarda del material histórico, los *masters* históricos en los distintos tipos de soporte desde el fílmico hasta el último *blue-ray*. Disponer del espacio físico para la preservación en condiciones de humedad, temperatura, con carros móviles, debidamente catalogados.

**ReHIM:** Sí, porque en realidad cuando decías lo de Área de Digitalización, pareciera que eso no es, necesariamente, preservación.

**Maximiliano Tocco:** Si nos referimos a lo que es guardar el material, hablamos de “conservación” del soporte

físico. Cuando hablamos de “preservación” digital del contenido del soporte físico, es otra cosa. Hacemos las dos cosas, conservación y preservación. Necesitamos la conservación porque el tiempo arruina los soportes físicos antes de poder transferirlos a un formato digital. Después está la otra discusión de si el formato digital reemplaza o no el soporte analógico. Nosotros guardamos todo. Pero el analógico se deteriora y el digital no, entonces tenemos todo un plan armado –esto viene funcionando desde hace un año y medio o dos- para ir digitalizando. Este año se terminó esa bóveda de conservación de los soportes audiovisuales.

**Mateo Gómez Ortega:** Una cosa no menor es que se incorporó hace poco el dispositivo necesario para digitalizar toda la parte fílmica: un telecine con lo necesario para armar toda la cadena de producción, desde ese fílmico hasta un material audiovisual de alta definición debidamente catalogado.



**Fernanda Ruiz:** Quizás hay cosas que nosotros tenemos naturalizadas que por ahí está bueno definir. Mateo siempre habla de cuál es la política institucional respecto de los archivos históricos definiendo tres ejes. Por un lado la conservación y por otro lado, la preservación digital. Y una tercera vía es la democratización de esos archivos históricos, lo cual supone una política muy compleja de llevar adelante, porque conviven una cantidad de idearios respecto de la propiedad de esos archivos. Eso ocurre en todas las instituciones y también, por supuesto, en ésta. Esta institución ha sido devastada

por las sucesivas gestiones. En el archivo histórico de Canal 7 hay piezas que han sido robadas, deterioradas, quemadas. En la dictadura hay historias realmente dramáticas acerca de cómo quedaban a la intemperie o cuando se mudó el edificio de Canal 7 acá en el año '78 hubo quienes dijeron "¿Con esto qué hacemos?". "Eso tírenlo". Tírenlo implicó que hubo gente que lo agarró y después lo trajo, o lo agarró y no lo trajo nunca. Lo que pasó con este país en términos de devastación también ocurrió con el archivo de este canal en 60 años de historia que está cumpliendo.

Unidad Móvil de Canal 7 en la asunción del presidente Arturo Illia.



## Historia institucional

---

**ReHiMe** ¿Existe o tienen previsto hacer una historia institucional del canal?

**María Victoria Ojeda:** Para conmemorar los 60 años está en marcha un proyecto donde participan muchas áreas del canal. Pero vamos a ver qué resulta porque se necesitan muchos materiales que aún no están digitalizados. Es un trabajo que va lento pero sí, está pensado.

**ReHiMe** Hay una cantidad de información sobre el canal a la que es muy difícil acceder si alguien quiere investigar. Por ejemplo, más allá de los programas, nos preguntamos dónde se pueden consultar documentos, materiales escritos. Ni siquiera sabemos qué hay.

**Maximiliano Tocco:** No hay. Justamente yo me encontré con el problema de tener que saber de los derechos de los programas. Fui a ver dónde está el archivo legal. Parece ser que detrás de esa pared

(señala una pared de la sala) hay algo que está ahí desde el 2000 hasta ahora. Sobre los otros 49 años, no hay nada.

**ReHiMe** Eso implica hacer un doble trabajo: una genealogía de lo que hay escrito y lo que hay en imágenes.

**Fernanda Ruiz:** Este tema que abría recién Maximiliano Tocco de los derechos, es muy complejo. Hay campos que son muy fáciles de definir. Por ejemplo, lo que son noticias, por la propia ley Noble de Propiedad Intelectual, del “estimado” Roberto Noble. A principios de siglo [1933] saca la ley de que todo lo que es noticia es de dominio público. Por ende, todo lo que hicieron los noticieros de Canal 7 en estos 60 años es de dominio público. Y la posibilidad de digitalizarlo y difundirlo no tiene restricción a los derechos de propiedad intelectual. Pero una ficción, en cambio, tiene una superposición de derechos de propiedad intelectual de infinidad

de actores. Entonces eso implica ir a “Legales” a ver qué decía el contrato del teleteatro *Rosa de Lejos*, por ejemplo.

**Maximiliano Tocco:** Si era una coproducción o no. Entonces podemos o no podemos subir eso a la *web*.

**ReHIMe:** Bueno, todavía no circulan los libretos de *Chispazos de Tradición* [el radioteatro de José Andrés González Pulido emitido durante la década de 1930]. Sabemos que existen y sin embargo no circulan porque están en la familia.

**Maximiliano Tocco:** Va más allá de la cuestión de propiedad intelectual. Sobre una pieza audiovisual hay un montón de derechos superpuestos. Entonces si lo emitís seguís teniendo que pagar cánones a SADAIC, Asociación Argentina de Actores, etc.

## Noticias y enlatados

**ReHIMe:** ¿Y con las cosas que se están emitiendo en este momento, cuál es el criterio para decidir qué es lo que se guarda, qué es lo que se sube a la *web*?

**Maximiliano Tocco:** Este canal tiene dos grandes áreas, como casi todos: lo que es noticias y lo que es “artístico”. Cada una tiene criterios de trabajo distintos para generar archivo. Algunos usan un criterio más amplio porque un archivo hoy significa materia prima para cosas que se producen. De hecho, con el archivo se hacen casi el 60, 70% de los contenidos que uno ve en la televisión todo el día. A veces con un archivo que es de hace un mes: eso también es archivo. Cada canal lo clasifica como archivo de actualidad, histórico, internacional, etc. El archivo de envasados, por ejemplo, va guardando todos los programas. No guarda la publicidad, en cambio. Sólo si existe un pedido de un productor se guardan los bloques completos. Lo mismo sucede con el noticiero, pero con

otras particularidades. El noticiero tiene crudos (crudos de cámara, de las agencias internacionales, de los móviles, de los puntos fijos coaxiales). Pero en ese caso existen móviles del canal y también de agencias internacionales. ¿Qué decido guardar? En esa decisión se evalúa si Reuters o Associated Press lo van a tener después. Pero de la producción del canal en crudo (más allá de lo que se edita y emite) se guarda según criterios periodísticos de cada canal. Acá, generalmente, se guardan bastantes crudos pero a veces por desperfectos técnicos, se pierde algo. Sin embargo, en general, hay una política de guardar todo lo emitido sin *[video]graph*; se guarda siempre sin *graph* porque es algo que vuelve percedero ese contenido audiovisual. No hablo de la hora, el archivo se hace sin la hora.

**ReHiM** O sea que ustedes catalogan ese material atendiendo al criterio de recuperarlo para producir otros programas.

**Maximiliano Tocco:** Dos criterios: el periodístico, para los archivos de noticiero, y el de envasado. No hay una gran catalogación en el archivo de envasados sino que es una descripción muy básica de lo que el productor dice que pasó. El productor no lo hace con el diccionario de lenguaje controlado. El noticiero es un poco más cuidadoso con la catalogación (estamos hablando del archivo que se hace día a día), pero tampoco tienen un manual de estilo. No lo tiene el canal 13, no lo tiene nadie, porque no se hace habitualmente.



Día de la Bandera, en el estudio de Canal 7.

año 1 | n.º 1 | 2011

Historias de los Medios



## Archivos públicos de la TV Pública

---

**ReHiM:** Pero en el caso de ustedes, al pensarse como un canal público, diferenciado en otros aspectos de los canales privados, ¿les parece que hay alguna lógica o que podría haber una lógica de conservación distinta?

**Maximiliano Tocco:** Por una cierta miopía, los canales privados le han dado poca importancia a los archivos históricos. Canal 9 se deshizo de todo y lo mandó al Museo del Cine. En el Museo del Cine también está *Sucesos [Argentinos]*. Canal 13, no. Canal 13 entendió la potencia del archivo, de hecho tiene una señal entera –Volver- que compró a precios muy económicos otros archivos. Entonces, ¿qué sucede? Los canales privados manejan todo esto con una lógica de necesidad operativa del canal. Si nosotros quisiéramos ver solamente las cosas con necesidad operativa, manejaríamos el noticiero con una base de datos de quince campos, y probablemente unos siete, ocho

campos en la de envasado. Para lo que operativamente necesito. Pero si vamos más atrás, como éste es un canal público, esto es patrimonio histórico y tiene que sobrevivir a nosotros. Entonces tiene que ser descripto de tal forma que el paradigma cultural en el que estamos inscriptos no sesgue, de forma que le sirva a otra persona que vaya a investigar o producir sentido en el futuro. Ahí nosotros tenemos esa doble lucha. Porque tampoco podemos hacer una clasificación sofisticada que luego complique el funcionamiento operativo del canal. El canal tiene que poder trabajar con este archivo.

**Mateo Gómez Ortega:** En el caso del noticiero la cantidad de horas que se guardan también está en directa relación con la capacidad práctica de la gente de archivo de poder procesar, en tiempo real, esos crudos y las señales que se están bajando. Porque si no fuera así y, de las 150 horas



Paloma Efron (Blackie), directora de Canal 7 entre 1954 y 1955, conductora de ciclos musicales, en esta foto y en las páginas siguientes.

diarias que llegan de las distintas vías, sólo se pudieran revisar 72, se empezaría a armar una cola al infinito. Entonces, hay un proceso que tiene que ver con la cuestión de que la televisión no tiene descanso que está relacionado con la capacidad operativa y obedece a razones sencillamente prácticas.

**ReHIMe:** Y ¿cuántas horas están guardando por semana?

**Maximiliano Tocco:** Envasados [artística] graba los programas que se emiten.

**Fernanda Ruiz:** Fijate que ese nombre (“envasados”) está condenado a muerte. Hay un área que se llama “tape”...

**Maximiliano Tocco:** Había un tiempo en que la televisión no tenía archivo, porque no se podía



155

grabar lo que uno hacía. Tenías fílmico para armar el noticiero pero los programas se hacían en vivo, la publicidad se hacía en vivo. Después aparecen los primeros formatos electrónico-analógicos. Los yanquis en el cincuenta y pico empiezan a grabar todo lo que hacen. Entonces en la publicidad ya no sale el tipo con el cartel temblando porque la tienen grabada. Por eso se llaman “envasados”, venían enlatados.

**Mateo Gómez Ortega:** De hecho, los primeros envases eran “señores envases” realmente pesados. Entonces, hay diez, once horas que se emiten, que es lo artístico. Y hay otras seis de noticias. Pero después está todo el resto: el recorte. Los retazos que sobraron, que en el caso del noticiero se guardan. A veces en los enlatados está lo que se editó y escenas que se sacaron. Eso a veces queda y otras veces se graba encima. A

e

ReHIM

Cuadernos de la Red de Historiadores de los Medios

año 1 | n° 1 | 2011





veces se encuentra material que está catalogado como “auxiliar”.

**ReHiM:** ¿Existe algún criterio general? ¿O algunos programas lo hacen y otros no?

**Maximiliano Tocco:** No hubo. No hubo en 60 años y ahora hay uno... más o menos...

**Fernanda Ruiz:** Hay dos vías de guardar lo que se está haciendo en este momento. Una es el formato

XDCAM o el Beta en el cual se guarda el programa en nivel de resolución alto, de *broadcast*. Por otra parte, si ustedes entran a la *web* de Canal 7, se van a encontrar con todos los programas del último año y medio, prácticamente en un 90%. La programación diaria se sube en calidad viable para Internet que está optimizada por unos códecs para permitir una buena calidad de imagen. Ésa es otra línea de trabajo y de difusión.



## Audiencias y ciudadanía

**Fernanda Ruiz:** La Mediateca de Canal 7 <http://www.tvpublica.com.ar/tvpublica/mediateca> y el canal de Youtube es un reservorio donde están todos los programas desde 2010. La respuesta de la ciudadanía a ese trabajo que lleva nada más que un año y medio (que en 60 años de historia es muy poco) es enorme: pasamos los 15 millones de veces que alguien hizo *play* en algún programa de la Televisión Pública desde febrero del 2010. De esos quince millones, el primer millón nos costó cuatro meses de trabajo. Ahora estamos en 1.700.000 visualizaciones por mes. El crecimiento es progresivo. Y estamos llegando al millón de seguidores en las redes sociales. Es una comunidad que además va creciendo en su capacidad de diálogo sobre los contenidos que la televisión propone. Los primeros le hablan al video pero después discuten entre ellos y escriben varias páginas de argumentación. Van creciendo los debates con capacidad de argumentación de la gente. Y además, esto es una

política institucional: prestarle atención a ese debate de la ciudadanía con respecto al video. Ahora se abrió un ciclo nuevo conducido por Adrián Paenza sobre temas muy difíciles de discutir: despenalización del aborto, eutanasia, despenalización del consumo de drogas... temas muy complejos. Paenza trae grupos de científicos de las más diversas áreas y la gente va opinando. Lo primero que me dicen es que la gente va a votar por sí o por no una consigna. Eso... es una limitación.

**ReHIM:** La gente escribe varias páginas y le hacen poner sí o no.

**Fernanda Ruiz:** Pero ¿qué es lo que emerge ahí? El mecanismo típico de la televisión. Decime, ¿lo echamos de la casa de Gran Hermano, sí o no? ¿Aborto sí o no? ... Pero las autoridades lo entendieron y lentamente vamos haciendo que se considere una cuestión cualitativa que apunta a una participación más profunda.

Unidad Móvil. Transmisión oficial, 1963.





Entonces, van a votar por sí o por no, pero además van a argumentar y seguramente se va a armar un debate tremendo.

**ReHIM:** Y en términos de archivo, o en términos del canal, ¿qué implica, siendo un canal público, usar Youtube como herramienta de acceso al material? Es decir, un servidor extranjero, privado.

**Mateo Gómez Ortega:** Nos produce algunas dudas. Por lo pronto, estamos felices de haber gestionado en Youtube un espacio como el que tenemos: no tener las restricciones que tiene un usuario común. Nosotros podemos poner una cantidad ilimitada de videos de duración ilimitada. La realidad es que en Argentina no existe una

plataforma que pueda soportar la cantidad que hemos subido y 1.700.000 descargas mensuales.

**Fernanda Ruiz:** Son 18.000 videos subidos en este momento.

**Mateo Gómez Ortega:** Realmente, esto creo que excede el objetivo de la charla, pero estamos ante la emergencia de servicios necesariamente globalizados que superan toda posibilidad, inclusive de empresas especializadas del ramo. Porque para poder brindar un servicio así, que a escala planetaria uno ponga un video y, estés donde estés, des un clic y lo veas... Bueno, hace falta un nivel de inversión y una tecnología que es de otra liga, otra escala.

## Modelos o experiencia sui generis

---

**ReHiMe:** ¿Ustedes saben cómo están funcionando respecto de ese punto otros canales públicos del mundo?

**Mateo Gómez Ortega:** Sí, la BBC tiene su espacio, la gran mayoría de los canales públicos, la Deutsche Welle también tiene su espacio. Por supuesto, puede que en algún punto estén más avanzados en el sentido de tener algo equivalente propio. Pero no es algo que no hayamos debatido internamente. También nos preguntábamos si, de haber tenido la posibilidad técnica de subir los 18.000 videos a un espacio propio, se hubieran producido 1.700.000 descargas mensuales. Hay algo que termina siendo una especie de trampa. A mí, personalmente, tampoco me gusta Facebook, y sin embargo... Si yo armara algo con la misma estructura informática de Facebook, ¿sería Facebook? No.

**ReHiMe:** Es interesante lo que decís, porque se invierte la

argumentación. Yo te preguntaba por qué están en Youtube y vos me estás dando los argumentos por los cuales no dejar libre ese espacio de Youtube teniendo la opción.

**Fernanda Ruiz:** Exactamente. Nos sorprendió la gente de Google América Latina cuando nos dijo el año pasado que Canal 7 era el principal proveedor de contenidos audiovisuales de la región. Claro, lo que quiere Google es monetizar ese sitio. Dicen: “ustedes acá tienen millones y millones de personas haciendo click, vendamos algo... una Coca-Cola”. Pero nos pasa también con las empresas privadas que nos brindan servicios de telefonía o lo que fuere: nos quieren vender un servicio de televisión en vivo por Internet y me dicen “y vos con esto, como servicio adicional, podés cobrarle al usuario que quiere ver tal programa en una franja determinada...”. Todo el tiempo nos orientan a restringir

para cobrar. Esta es una institución que hoy está, como todo el Estado argentino en general, en proceso de reconstrucción. Y hoy este canal está pudiendo decir esto: “no me interesa cobrarle a la persona que va a ver el partido de la Copa América por TV Pública”.

**ReHIMe:** Lo que ocurre es que hay distintos modelos de concepción de televisión pública. Por ejemplo, no todos los canales públicos en el mundo tienen la misma política acerca de cómo conservar y cómo volver accesibles los archivos.

Entonces la pregunta es si ustedes tienen un modelo o cuál piensan que es la mejor vía para hacerlo.

**Mateo Gómez Ortega:** En Alemania, el canal público es una red importantísima, es una red regional y a su vez con un canal federal. La situación de la derecha imperante hoy en Alemania les obliga a mantener los contenidos en Internet por un máximo de siete días: a los siete días tienen que bajarlos. Esta “libertad” que nos estamos tomando de tener tantos videos y descargas en

línea, en algún momento genera reacciones de la magnitud de las que hoy vive nada menos que la República Federal Alemana. Porque además hay un debate sobre el valor. Youtube no nos pide una contraprestación por este servicio, Facebook tampoco. Y sin embargo, no hay ninguna duda de que lo que estamos haciendo y lo que hace Facebook genera valor.

**ReHIMe:** Más allá del caso que decís de Alemania, nosotros pensábamos: ¿es función de un canal de televisión volver accesibles sus materiales? Porque una cosa es la política de la BBC, que tiene un trabajo de archivo sistemático para la producción pero que también está abierto para los investigadores. Y otra cosa es Francia, donde el sistema de radio y televisión de la ORTF [Office de Radiodiffusion Télévision Française] pone al aire la programación pero es la Inathèque de France el lugar a donde van a parar los archivos públicos. Y es allí donde, si uno quiere, puede acceder a mirar los archivos para la investigación.



**Mateo Gómez Ortega:** Yo creo que a partir de las redes digitales eso va a cambiar. Y mi opinión es que todo lo que salga al aire, hay que ponerlo en circulación. Porque además, si en el mundo analógico el problema era el envejecimiento de las cintas, hoy en el mundo digital tenemos un problema equivalente, que es el famoso códec. El algoritmo que hace que ese producto se haya convertido en información, se haya digitalizado. Y todavía más, el algoritmo que después de ese proceso lo comprime. Para decirlo más simplemente: hay dos transformaciones matemáticas. La primera es la que lo transforma en información, en descripción, y como esa información es demasiado grande, inmanejable

desde todo punto de vista, viene la segunda transformación que consiste en reducir el tamaño de esa información. Son dos operaciones de complejísima matemática sobre el producto, y el algoritmo elegido es uno; no quiere decir eso que en 10 años ese algoritmo siga estando vigente, siga siendo posible volver a recuperar el audio y video.

**Maximiliano Tocco:** Para pensarlo de una manera más simplificada, piensen que así como había antes *cassettes*, vinilos o, yendo al mundo del *broadcast* profesional, un Beta o un U-matic... Se vuelve tan museológico el *tape* y su contenido como el equipo que lo reproduce. Lo que Matías está diciendo es que ahora

hay un *software* que es un descodificador lógico (códec es codificación-descodificación) y la descodificación es como si fuera esa U-matic. Y lo tenés que preservar porque si no, mañana no podés acceder al material. Retomando la pregunta sobre los modelos -no sé si es soberbia o no- pero creo que nosotros tenemos los elementos conceptuales, teóricos y el conocimiento práctico como para poder hacer escuela nosotros mismos. Y no quiero que suene soberbio pero con respecto al INA [Inathèque de France], al modelo de la BBC, al modelo de Brasil, del resto de la región, de los yanquis... donde quieras, nosotros estamos trabajando con una profundidad en el estudio de los códecs para elegir un formato de preservación digital -que ya lo tenemos elegido- para que nos habilite estas pautas: en veinte años quiero seguir teniendo la posibilidad de descodificar esto. Entonces, ¿hasta dónde tiene que estar publicado ese códec para que yo pueda generar mi propio descodificador, en qué formato físico voy a almacenar? Eso nos

lleva a muchas luchas. Porque a veces querer hacer algo que sea lo más abierto y libre de acceso te lleva a estar en contra de los estándares de la industria en equipamiento e infraestructura. Tenemos esta tensión: no podemos desarrollar el códec en comunidad, y correr el riesgo de no contar con el soporte porque las grandes marcas de *broadcast* son las que hacen que hoy en día la gente prenda la tele y lo vea. Aún así creo que estamos manejando bastante bien esa doble tensión, porque nos estamos tomando el trabajo de investigar cosas que no son comunes que uno investigue: nos ponemos a investigar el códec. ¿Qué empresas del mundo del *broadcast* o qué organismos llevan la documentación? ¿Qué marcas nos quieren ofrecer eso? Incluso en las discusiones con la gente del INA que vos nombraste: han venido, hemos charlado y ellos tienen cierta postura de “vamos a evangelizar al aborigen”, vamos a mostrarle cómo tienen que hacer las cosas como si nosotros no tuviéramos la capacidad de analizarlo. Porque



pasa algo curioso: el recurso audiovisual que se necesita tener disponible en una estructura de *broadcast*, que en nuestro caso es digitalizar el archivo histórico, ha empujado a una modernización de toda la estructura. Nos obliga a tener que elegir y pensar y les ha pasado a otros países de Latinoamérica decir “bueno, tengo que comprar la última tecnología de *broadcast*, de MAM (Media Ace Management) que son los que nos llevan a digitalizar todo realmente. Y muchos países toman la decisión luego de ver qué hacen los yanquis”. Nosotros nos estamos tomando un tiempo para comparar toda la infraestructura. Por lo tanto, ponemos un poquito de trabas cuando viene gente del INA

y nos dice cómo se hace. Creo que no lo estamos haciendo mal para el presupuesto que tenemos, que hoy en día es mucho más de lo que se tuvo nunca. Éste es el primer *tránsfer* que hay en una institución pública en Argentina. Siempre lo tenían Cinecolor, Metrovisión, empresas de postproducción privadas pero comprarlo para 6000 horas de archivo filmico, es un logro muy importante.

**ReHiM** ¿Qué políticas tienen para el telecinado? ¿Con qué prioridades se manejan?

**Maximiliano Tocco:** Elaboramos una matriz pensada para elegir qué vamos a hacer primero y qué después. Como señalaba

Fernanda, los productores no pueden imaginar otro mundo que no sea el del dinero y nos plantearon que había que seleccionar lo que tiene más valor. Y no, nosotros vamos a digitalizar todo. Porque yo no puedo decidir, por el paradigma de hoy, que algo es más importante o nada importante. Es como si alguien hubiera tirado todos los folletines porque eran un producto cultural bajo. Tenemos algo que nos va a acuciar que es el deterioro físico del soporte. El deterioro a veces no es cronológico: el filmico, la cinta audiovisual magnética de 1972, el cuádruplex, o la de 1979 que puede ser un VTR y distintas marcas que por ahí una salió peor que otra, el U-matic, que es un formato de los '80 anda mucho peor, se está descomponiendo, tiene compromisos mecánicos peores que uno de diez años antes. Entonces nosotros primero vamos en orden cronológico, comenzando por un filmico de 70 años que se está deteriorando, con compromisos de reproducción. Después, a eso le cruzamos este tema de

las variables de las marcas, las partidas. Después también vamos a las necesidades operativas que pueda tener el canal y también a determinada política que se decidió en conjunto con Tristán [Bauer]. Canal 7 siempre fue el dueño, el enunciador que transmitía el discurso del poder ejecutivo. Entonces tenemos las cadenas nacionales. La cadena nacional es algo que tenemos que poner en disponibilidad. Nosotros lo tomamos como un ejercicio, de ciudadanía, de memoria ciudadana. De manera que, por un lado, priorizamos la conservación química y por otro lado, consideramos algo que tiene que ver con el contrato de lectura del canal, con lo que se espera —o nosotros pensamos que se espera— de una mirada histórica. Y después tratamos de seguir con absolutamente todo: cadena nacional, más lo que se rompe y después absolutamente todo.

**Fernanda Ruiz:** Para nosotros es una responsabilidad política de este canal. Ojalá que todas las gestiones que sigan asuman



con la misma responsabilidad la democratización de los archivos históricos. Estamos tratando de construir una impronta muy fuerte en cuanto a las cadenas nacionales. Hicimos un primer video de un tema que fue el de las políticas económicas y el rol del Estado. Aparecen presidentes –desde Perón hasta Cristina– hablando del rol del Estado en las políticas económicas. Pero con respecto a la democratización de los archivos históricos, y especialmente de las cadenas nacionales (de las cuales ya hay 500 horas digitalizadas y tenemos mil cintas por digitalizar en un proyecto de acá a un año), es muy importante para nosotros que esos archivos estén a disposición tal cual están -qué dijo exactamente Martínez de Hoz- y que se puedan

hacer todas las ediciones que se le ocurra a la Televisión Pública, a una Universidad y a todos. Pero que ese discurso, lo que dijo ese hombre en ese momento, quede tal cual y confiar en que hay una ciudadanía con un conocimiento suficiente de lo que significa ser argentino para leer ese material por sí mismo. No tener que construir mediaciones y explicar la historia, sino que interpelamos a una ciudadanía que sabe, que entiende y que lo vivió. Mostramos este video en la Feria Del Libro y se juntaron alrededor de doscientas personas en el *stand* y la gente empieza a opinar con todo un conocimiento teórico y experiencial de lo que fue vivir esas épocas con esos ministros de economía.

## Legislación sobre Archivos

**ReHiMe:** Y pensando los archivos desde ese punto de vista, con criterio de ciudadanía, de su valor histórico, ¿ustedes cómo ven el hecho de que los archivos sean objeto de un tratamiento de Ley? Tal como existe en otros países o como hay con otros bienes culturales (la obligación de que se conserve en la Biblioteca Nacional un ejemplar de cada libro editado). ¿Qué les parece la posibilidad de que se conserve el archivo del canal de esa manera?

**Mateo Gómez Ortega:** Habría que formular esa pregunta pero pensando cómo se formula eso en el mundo digital. Inclusive el concepto de catalogación porque la catalogación tal como la vemos hoy, donde uno toma la unidad y llena campos, creo que hoy está ampliamente superada. Porque ese material puesto en circulación, puesto en una red, usado de una forma, usado de otra, con las facilidades con que uno puede copiar y pegar cinco minutos de acá y allá y crear lo que uno

llamaría una obra derivada... ¿Pero podemos hablar de obra derivada? No hemos tenido los recursos pero nos gustaría mucho empezar a trazar la cartografía de lo que el canal ha puesto en circulación. Tenemos la hipótesis de que es más importante esa cartografía de las cosas puestas en circulación que los campos que alguien pueda haber imaginado para una pieza audiovisual.

**ReHiMe:** De todas maneras pensábamos en la cuestión de conservar, incluso, el flujo de lo que se emite por televisión en este momento. Para los investigadores es sumamente útil acceder a lo que el público vio en un momento determinado, como salió exactamente al aire, con la publicidad incluida.

**Maximiliano Tocco:** ¿Pero eso ustedes se lo pedirían a Canal 7 solamente?

**ReHiMe:** No, a todos los canales.



**Maximiliano Tocco:** A mí me habló la gente de la comisión de patrimonio, pero no planteó una cuestión clara de qué implicancias tendría para nosotros que el archivo de Canal 7 fuera declarado patrimonio. Nosotros podemos llegar a tener miedo de que alguien diga “ahora se congela eso y no se puede hacer obra derivada”. Es un riesgo porque ocurren disparates de todo tipo con la obra en general.

**ReHiM** En la discusión y redacción de la ley de Medios, la cuestión de los archivos no recibió un lugar relevante. Y sin embargo, hay experiencias de ese tipo: países donde por ley se archiva efectivamente lo que se emite por televisión y proyectos como los de la Unión Europea que, obviamente, son costosísimos, gigantescos, y que implican conservar prácticamente todo lo que Europa emite. Yo no sé si ustedes piensan

que eso será viable e interesante.

Y si habría posibilidades de plantearlo a nivel regional.

**Mateo Gómez Ortega:** Yo creo que sí. Porque se podría estar archivando esa señal televisiva en muy distintas calidades, y el degradé de calidad está absolutamente emparentado con el costo económico. Entonces me parece que hoy están dadas las condiciones para plantear una cosa así. Si hoy fuera impensable guardar una cierta calidad, sí se puede guardar otra. Y en la medida en que el avance tecnológico te permita ir guardándolo en otra –cosa que es perfectamente previsible porque el costo por hora de guarda digital viene bajando sustantivamente de precio- es algo que excede a un canal y debiera ser una política general de todos los canales.

**Fernanda Ruiz:** A mí me parece que en general las leyes, como la Ley de Medios o la Ley de Medicamentos (se ha volteado a un gobierno democrático por intentar hacer una ley como

ésta), hacen al fortalecimiento y crecimiento institucional.

Entonces, no solamente estaría de acuerdo en generar una ley respecto de esto, sino que, indudablemente, es el momento político de plantar ciertos mojones sobre cuestiones de tanta relevancia en el país. Además, hay un contexto regional muy propicio para esto: los medios públicos de la región estamos entramando nuestro trabajo. Hay un movimiento que trasciende lo que pasa en la Argentina y que se va potenciando mutuamente. La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual está siendo un hervidero en los países que todavía no la tienen y en otros, como Ecuador, la están tomando como modelo fundamental. También en Bolivia. Brasil no está pudiendo porque no está pudiendo con la pulseada con los medios concentrados. Pero si esto mismo lo pudiéramos hacer aprovechando este momento político tan fuerte en cuanto a políticas de la memoria... generales, no sólo con respecto a televisión...



**ReHiM:** ¿Ustedes tienen contactos, redes con otros canales de la región? ¿En quiénes estás pensando?

**Fernanda Ruiz:** En este momento existe un proyecto incipiente que abarca a las radios públicas nacionales de América del Sur. Hay nueve países trabajando en conjunto con sus radios nacionales, salvo Chile, que no tiene radio nacional (la privatización en Chile se da en muchos aspectos), pero se va a incluir con una radio universitaria, porque la política de la UNASUR tiene como objetivo integrar, por encima de todas las cosas, también a Chile. Y se está trabajando también en la construcción de un portal de Internet donde converge el trabajo

de estas nueve radios públicas nacionales y el tema del archivo histórico de esas radios públicas nacionales es un tema crucial del proyecto. A la vez, en otros países –no en todos, pero por ejemplo en Brasil, Venezuela, la radio pública que ya está involucrada tiene un canal público hermano como Radio Nacional tiene Canal 7. Hubo un intento de hacer esto con las agencias de noticias, con las hermanas de Telam, pero eso quedó sin concretarse. Hubo también encuentros de televisiones públicas de América del Sur.



## La narración histórica audiovisual

**ReHIMe** ¿Y cómo están pensando concretamente el valor del archivo para construir historia?

**Javier Trímboli:** Vale la pena aclarar que conozco mucho lo que hacen ellos [los integrantes del Área de Tecnología y Sistemas], pero cuando nosotros hicimos *Huellas de un siglo* durante el año 2009, la situación era bastante distinta. De hecho, son veinticinco capítulos que se hicieron sin acceder al archivo del noticiero. No pudimos acceder a nada. Lo que ustedes [los integrantes del Área de Tecnología y Sistemas] están contando es maravilloso, porque demuestra por un lado el grado de inversión que ustedes ya tienen en el asunto y el dominio que es tanto técnico como político. En el caso nuestro, nosotros hicimos toda esa serie sin poder usar nada del noticiero. Usamos solamente una pieza de envasados del canal porque no teníamos permiso para acceder. Evidentemente habla de un momento de débil soberanía política sobre el archivo. Entonces

ahí tuvimos una falencia que intentamos solucionar apelando a cantidad de cosas. Para hacer un trabajo sobre Corrientes en 1999, que para mí es excelente, fuimos a Corrientes a buscar videos caseros, VHS de maestros que habían grabado la Plaza Dignidad o el corte del puente y bueno... salió feo. Nos gusta eso, que sea tan feo que embecellece. Esa fue una experiencia. Y ahora estamos embarcados en un proyecto que es sobre el siglo XIX, la Guerra del Paraguay, que nos coloca en otro registro. No obstante, hay otros nuevos proyectos que harían uso del archivo, así que es maravilloso. De todas formas hay algo que a mí me parece interesante y es cierta desprotección de los archivos también por el lado de los historiadores. Nos pasó con un episodio en particular, y que nos interesa mucho contar, porque nos trajo muchos problemas. “El malón de la Paz” es un capítulo donde bajan Kollas desde Humahuaca hasta Buenos Aires en 1946. Hicimos ese capítulo y dijimos



“bueno, a ver qué sabemos”. Es un episodio que tuvo muchísima prensa, durante dos meses estuvo en todos los titulares y también fue muy filmado. Marcelo Valco, que es un investigador de la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, nos pasa el dato de que en el Museo del Cine hay diez segundos del programa de [Juan José] Soiza Reilly, de Odol, que lo filman en San Antonio de Areco cuando se juntan con mapuches. Buscamos de todo, pusimos a trabajar a todo el mundo y lo encontramos. Esos diez segundos están, el resto es foto pero conseguimos eso. Ahora, ¿a qué me refiero cuando digo “el abandono de los historiadores”? Nadie habla de ese tema. Martínez Estrada, por quien tengo un gran respeto, se hubiera podido hacer un banquete con esto, aparte de que era un antiperonista furioso. Y no lo menciona. Ni José Luis ni Luis Alberto Romero. Ya nadie habla del tema del Malón de La Paz, está ignorado. ¿Qué estoy queriendo decir? Hay un cierto culto por las ideas en la Argentina, que de tanto gusto por las

ideas se saca de encima los archivos. Porque los archivos empiojan las ideas. Cuando un historiador se sumerge en un archivo, las ideas ya no “cierran”. Entonces, ocurre con el archivo fílmico, pero también otros archivos quedan relegados.

**ReHiM:** Vos decís que ahí la televisión no cumpliría un trabajo solamente de divulgación sino también de reescritura de algunos temas a partir del uso de archivos no revisados por los historiadores...

**Javier Trímboli:** Sí, para mí sí. Quizás es algo muy bastardeado, algo mucho más complejo, pero hay algo del retorno de lo real que la televisión puede hacer y muchas veces, contra una tendencia en nuestra cultura que es idealista. A mí me encanta Sarmiento pero esa frase de que “a los hombres los degüellan, a las ideas no” impone esta idea de que lo que importa son las ideas, no las imágenes, no los hombres. Porque ahí se pone a prueba el materialismo. Hay algo del archivo que es materialismo,

que hoy se hermana con esto que estoy escuchando de ustedes, que es maravilloso por este nuevo momento y por todo lo que puede producirse. Así que a mí me gusta mucho. Cuando hicimos, por ejemplo, lo de las pobladas de Cutralcó y Mosconi, no tuvimos nada del canal. Al mismo tiempo sí teníamos el trabajo hecho por Maristella Svampa y otros muy interesantes...

**ReHIMe** ¿Con la Guerra del Paraguay pasaba algo parecido, que no había relato construido?

**Javier Trímboli:** No, con la Guerra del Paraguay pasa otra cosa...

Bueno, tiene algo que ver porque en términos historiográficos, en la Argentina es un tema que no se revisa. Lo último que se escribió lo escribió León Pomer en 1970.

**ReHIMe** No, [Miguel Ángel] Demarco escribió hace poco.

**Javier Trímboli:** Bueno, Demarco. Que es interesante, porque él es de la Academia Nacional de Historia, que escribe la biografía hagiográfica de Mitre, escribe sobre la Guerra de Paraguay y ojo, tiene algunos datos que son muy buenos y que nos sirvieron. Ahora, como relato, como narración... no. Entonces, en este caso el problema del archivo es otro, pero igual tenemos esa falta. En fílmico, lo último que se hizo sobre la Guerra del Paraguay es la película *Argentino hasta la muerte*, de Rimoldi Fraga (que es imposible de ver) en los años '70.

**ReHIMe** La pregunta iba también a pensarlo desde otro punto de vista: no sólo pensar el archivo para construir algo que se muestre por la televisión sino, desde el punto de vista del historiador, ¿hasta dónde los archivos de televisión pueden llegar a servir como fuente? En ese sentido estoy pensando muchas cuestiones de las políticas de archivo del presente porque hay una carencia muy grande por parte de los historiadores para trabajar con fuentes no habituales.





**Javier Trímboli:** Totalmente. Por ejemplo, vi el trabajo de Claudia Feld sobre la emisión del programa “Nunca más” y a mí me parece buenísimo como trabajo que se apoya en un archivo e incluso podría ir mucho más allá, porque alrededor de ese programa habla la cultura nuestra de una forma increíble. Con la cantidad de materiales que tenemos de ese tenor, de esa densidad, se puede avanzar historiográficamente.

**ReHiM** ¿Y vos creés que todas estas cosas que están pasando con el tema de la imagen y la historia van a abrir... no sé si una mirada nueva de la historia, pero sí que algunos documentos que antes se pensaban como documentos parias, que no tenían ninguna validez por ser reflejo de la realidad, cobren efectivamente sentido?

**Javier Trímboli:** Concuerto. Me parece que hay ahí una posibilidad notable. Evidentemente son cosas que se retroalimentan. Probablemente nuestra historiografía, tanto la revisionista como la académica, liberal, haya tenido este sesgo idealista por esta tendencia a despreciar la materialidad de nuestros archivos. Entonces ahí se puede alimentar algo distinto que me parece que es de lo más interesante. Por ejemplo, la película que el Museo del Cine puso en circulación nuevamente: *El último malón*, de Alcides Greca, es una película genial. Una película absolutamente abandonada, y a partir de una serie de trabajos el Museo del Cine logra colocarla nuevamente en circulación, todavía limitada pero ya está colgada, ya está dando vueltas y empieza a producir cosas.

## Archivos para el público o para los investigadores

---

**ReHIMe:** ¿Cuál es la política de acceso al archivo? Es decir, la política del último año y medio me queda clara. ¿Pero en cuanto al material anterior? Sobre todo aquellos cuyos derechos no admiten que sean subidos a la página de Youtube o Canal 7. ¿Sólo están pensando en el público como destinatario o existe la posibilidad de pensar el acceso al archivo abriendo otros canales que tomen en cuenta a los investigadores?

**Mateo Gómez Ortega:** No sé si voy a contestar directamente, pero se me ocurrió algo a partir de lo que decía Javier cuando quiso ir al noticiero a pedir el material en 2009. Más allá de toda mirada oscura, hay un discurso que es el primero que aparece cuando uno va al noticiero y pide el material que es “Nosotros hemos custodiado el material y gracias a eso es que hoy está. -Sí, pero ¿me lo prestás? -No, no te lo presto”. Lo primero que estamos tratando de revertir ahí no es la palabra “custodiar”, sino que entiendan

que hoy, en el paradigma del mundo digital, “custodiar” es que circule, no que esté guardado. Porque en el concepto analógico, donde ésa es LA copia y por lo tanto si esa copia la tengo yo, no la tenés vos y si te la presto no sé si va a volver. Eso en el mundo digital cambió, y entonces cuidar el material quiere decir ponerlo en circulación. Tal vez *Metrópolis* puede ser un ejemplo. Gracias a que circuló esa película, aún en el paradigma analógico de entonces, es que tenemos esa copia en la actualidad. Eso llevado al paradigma digital, con más razón. Lo que es importante y sería mi pedido a los académicos, es que si se genera aquel Instituto que guarde las horas de la televisión, sea a condición de ver con qué condiciones circula eso, porque de nada nos sirve que otra vez esté ahí guardado. De hecho hay una iniciativa del gobierno que se llama BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). Es decir, hoy hay toda una promoción para la producción



audiovisual, aún cuando no está asegurado que haya una señal de televisión que la pueda incluir. Lo que le pasó a la industria editorial: antes las cosas escritas tenían que pasar por el embudo que era la editorial. A partir de Internet, todo el mundo puede subir lo quiere. Bueno, la televisión es un poco así: hay millones de horas de producción audiovisual y sólo unas pocas pasan los filtros necesarios para estar en esa tiránica cantidad de tiempo que tiene un canal de televisión. Pero desde el punto de vista del interés

histórico y demás, hay miles de obras que se están produciendo que no llegan a ningún canal, no se llegan a poner al aire. BACUA es una iniciativa para poner en marcha a productoras de todo el país. Se ha generado un sistema de nodos y de polos -la RENAU [Red Nacional Audiovisual Universitaria] y otras iniciativas de ese tipo- cuyo objetivo es promover producciones locales en todo el país, y que eso vaya a parar a BACUA y, a partir de ahí, esté disponible para las señales de televisión actuales y futuras.

**ReHIMe:** Es que hay algunas necesidades que se nos presentan desde la investigación sobre medios audiovisuales que no son las mismas que tiene alguien a quien le interesa ver un programa de televisión. Por ejemplo, lo que yo mencionaba antes respecto de poder conocer el flujo de televisión, que no es indispensable para todo tipo de investigación sobre medios pero sí lo es para algunas. Para nosotros recortar las publicidades es como si uno fuera a una revista o un diario y se encontrara todas las páginas cortadas, cuando sabemos que, teniendo una noticia, ver qué publicidad tiene al lado, dice muchísimo. Es fácil reconocerlo y en muchos programas de televisión actuales resulta obvio. Entonces, no contar con esa información a veces, para nosotros, es un problema importante. Lo que vemos es que en esa política de accesibilidad para la audiencia hay una parte de la cuestión que para nosotros sigue siendo insuficiente.

**Mateo Gómez Ortega:** Yo les pregunto: ¿para ese objetivo, a ustedes les hace falta lo que en nuestra jerga llamamos “calidad *broadcast*”?

**ReHIMe:** No.

**Mateo Gómez Ortega:** Bueno, eso hoy sería perfectamente posible técnica y económicamente.

**Maximiliano Tocco:** A partir de la Ley de Medios se obliga a los canales a llevar un registro de la emisión completa. Todos los canales tienen su área de tele-control que graba todo el aire, con *graph* y todo pero lo va borrando a los ocho meses o al año. Tiene una función más que nada de auditoría legal, de pauta publicitaria. A los jefes de archivo les llegan pedidos de distintos juzgados porque necesitan una nota que salió en tal momento de un accidente automovilístico, y eso a veces se busca en archivo y otras veces en tele-control. Pero el tele-control muere en ocho meses. Existe una cantidad suficiente de *cassettes* VHS

de tres horas cada uno para grabar la programación completa durante ocho meses. La Ley de Medios obliga a conservar la grabación, que se archive para siempre, pero no en calidad *broadcast*. Entonces, el archivo real es en calidad *broadcast* porque no se puede grabar de cualquier manera si se quiere después trabajar con eso en una isla de edición. Si está todo en DVD después es un problema para una isla de edición profesional. Para tele-control hay nuevos sistemas que graban algo comprimido, que es perfecto para el uso que ustedes requieren y mucho más complicado para generar después productos. Por eso nosotros tenemos el plan de comprar el sistema que graba todo. Inclusive en un futuro se les puede dar un código de usuario (digo en un futuro porque es más complicado) y ustedes podrían ver toda la transmisión del canal hacia atrás desde la web. De hecho va a estar en breve internamente, acá en el canal, por la intranet y se va a poder visualizar. No va a haber ningún problema porque hay que hacerlo, lo



Fotografía de : <http://unmundo-misterioso.blogspot.com>

exige la ley. O sea que quedaría todo por un lado y los crudos (como el archivo *broadcast*) por otro.

**Fernanda Ruiz:** Habría que definir las necesidades y en función de eso ver qué posibilidades habría de estructurar un puesto de visionado para investigadores. Primero, esto del flujo no lo había pensado. Y lo entiendo perfectamente desde la comunicación. Lo que es imposible es recuperar los archivos del pasado porque no están en ningún lado, así como los

primeros diez años de la televisión argentina en los que estaba sólo Canal 7. Eso no está en ningún lado, con la excepción de algunos filmicos de notas de noticiero que se iban a hacer a exteriores. Pero bueno, probablemente sería muy interesante poder estructurar, definir las necesidades y estructurar una solución. Quizás con un puesto de visualización podría solucionarse.

**Maximiliano Tocco:** El sistema que se va a implementar implica una visualización no peligrosa para el soporte. Si uno va ahora a pedirle un *cassette* al jefe de control sería una negligencia de su parte porque tiene una responsabilidad legal si el juez se lo pide. De hecho los archivos reciben allanamientos con policía.

**ReHIMe** ¿Y todo el archivo histórico, esto que ustedes están transfiriendo ahora en telecine, podría eventualmente visualizarse en un puesto de este tipo?

**Fernanda Ruiz:** Bueno... es un poquito más difícil. Está bueno igual pensarlo. Es una construcción en el interior del Estado. Como pasa en el interior de la UBA en algunos aspectos. La transformación y la batalla cultural también se dan en el interior del Estado. No hay una política cultural homogénea, es una batalla que se da. Y la complejidad de estas instituciones hace que no se trate muchas veces de la orden de alguien.

**Javier Trímboli:** Intentando pensar de la mejor manera esa resistencia... En el año 2009 se entiende que hubiera una inmensa desconfianza hacia nosotros que éramos los recién llegados, los que tocan y se van (la UBA, los estudiantes, los intelectuales). Pero hay cierta racionalidad en eso, el problema es cómo se vence. El tema es cómo convencerlos.



**Maximiliano Tocco:** Mostrar el sistema de trabajo, de gestión, el trabajar juntos, mostrar el interés real que hay. ¿Cuántos habrán venido también a saquear? Realmente.

**Fernanda Ruiz:** La desconfianza se debe a razones históricas reales, no es que surge del imaginario... El otro día queríamos buscar algo y faltaba en todos los formatos. Nos fijamos en cuádruplex, en la lista... faltaba ese mes. Hubo un momento en que se llevaban cosas y no se hacían copias, se llevaban entero algo y no quedaba para nadie.

**Maximiliano Tocco:** Pensando una evolución de la televisión como dispositivo te encontrás con que ahora lo digital ya puede romper con eso: vos lo podés prestar porque la copia es sencilla y económica, es inmediata. Pero es un cambio y cuando lo entienden, se empieza a escuchar: “ahora ya no importa quién tiene el Beta, te lo copian en un minuto”. Eso

empezó a circular, lo escucho. “Ellos” o “el otro” van a lucrar con eso que es del canal.

**Fernanda Ruiz:** Creo que tampoco hay que ser idealista respecto de cómo ir venciendo estas fronteras. Lo importante es que a fuerza de trabajo vamos logrando que algunas personas entiendan que no estamos acá para dilapidar ninguna institución, sino que estamos trabajando. Eso es un proceso. Tristán [Bauer] llegó con Mateo en 2008, algunos de nosotros el año pasado. Y esto, lentamente, se va convirtiendo en algo que se comienza a entramar en red con alguna gente más permeable que otra. Y siempre está el intersubjetivo, no hay fronteras por áreas, siempre estamos las personas.



**ReHiMe:** Nuestra percepción es que a veces no se entiende que el tipo de uso que nosotros pretendemos darle al archivo audiovisual es muy distinto al que le da un productor. Por eso la calidad no nos importa, porque no es que nosotros vamos a producir nuevo material. Para nosotros el archivo de televisión es algo que nos dice un montón de cosas que no vamos a encontrar en otro lugar y que nos interesa como material en sí. Hay algo de esa lógica de “presto–no presto” que para nosotros ni siquiera tiene sentido. Con venir y verlo es suficiente. Obviamente, es más cómodo verlo en muchos lugares, pero hay una parte de la cuestión que se solucionaría. Así como uno tiene que ir a ver ciertas cosas a archivos en papel, uno podría ver sin necesidad de tener copia de algunas cosas. Pero hay un problema, que tiene que ver con representaciones que vienen de lejos, y es el de creer que los archivos son para realizadores, se piensa que los archivos audiovisuales son para

gente que después va a hacer otras realizaciones con material de archivo.

**Maximiliano Tocco:** Bueno, acá es al revés, alguien viene y dice “yo soy realizador, quiero este material” no hay forma de conseguirlo pero si alguien dice “vengo a verlo para anotar en este cuaderno”... está mucho más legitimado desde el mundo de la educación.

**ReHiMe:** Igual, nosotros nunca lo logramos. Nunca pudimos acceder al archivo del canal. Además es importante subrayar que pertenecemos a la UBA, una institución pública. Por otra parte el resultado del trabajo de investigación, ya se trate de una universidad pública o privada es de interés público. Cuando uno publica un artículo, un libro, eso empieza a circular y tiene apropiaciones que salen del control de quien lo escribió. Y quizás esto es lo que no está instalado.



**Fernanda Ruiz:** Nosotros lo entendemos. Creo que lo que hay que hacer es estructurar un trabajo colectivo por las vías por las que hoy sí podemos circular nosotros. Y a partir de ahí ir madurando un vínculo que luego pueda generar concretamente los espacios que hace falta tener. Ni nosotros tenemos que convencerlos a ustedes ni al revés tampoco. Me parece que sería importante empezar con los espacios que están habilitados hoy —el archivo de envasado, generar un convenio, empezar a trabajar. Y así como nosotros decimos que, al interior de la institución, estamos empezando a trabajar, si codo a codo, en el momento ves que al otro le importa, está acá

hoy, mañana, pasado...entonces no es el enemigo. Y eso también va a permitir que se puedan abrir fronteras que para nosotros son importantes en la batalla interna de la institución, que la Universidad, y además la UBA y el Instituto sean parte de esto. Hoy no tenemos la solución, pero creo que tenemos algo muy poderoso para construirla.





ReHiMe ha participado de la creación del **Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani** porque entendemos que los archivos audiovisuales son un hito fundamental de la agenda de investigación actual en historia de los medios. Sobre todo, en países como la Argentina con una rica historia audiovisual que, sin embargo, no cuenta con una política de conservación y de acceso público equivalente.

El **Archivo** cuenta con más de 200 horas de material audiovisual, en su mayor parte nacional, incluyendo noticieros cinematográficos (de Sucesos Argentinos, Noticiero Panamericano), noticieros televisivos (especialmente de Canal 9), documentales, películas de ficción de cine independiente y otros materiales de origen televisivo. Las imágenes provienen de instituciones archivísticas y de conservación como el Archivo General de la Nación, el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires, el Archivo Audiovisual del Movimiento Operario e Democrático (Roma), entre otros.

El **Archivo Audiovisual** está dirigido a usuarios que sean investigadores en Ciencias Sociales y Humanas. Los criterios de catalogación de los materiales incorporados han sido concebidos con este objetivo y en la catalogación han participado docentes, becarios y estudiantes. **La consulta de los materiales es de acceso libre y gratuito y contará con asesoramiento especializado para el uso de la base de datos.**

<http://www.iigg.fsoc.uba.ar/archivoaudiovisual.htm>

contacto: [archivoaudiovisual@sociales.uba.ar](mailto:archivoaudiovisual@sociales.uba.ar)



seminario

## MEDIOS, HISTORIA Y SOCIEDAD

2° Viernes de cada mes 17 a 19 hs.



<http://www.rehime.com.ar>

### Han participado como invitados

Gonzalo Aguilar | Pablo Alabarces | Paula Bontempo

José Emilio Burucúa | Lila Calmari | Mario Carlón

Isabella Cosse | Gabriela Esquivada | Claudia Feld

Marcela Gené | Alejandro Grimson | Nicolás Kwiatkowski

Clara Kriger | Mirta Zaida Lobato | Ana Laura Lusnich

Laura Malossetti Costa | Irene Marrone | Andrea Matallana

Fabiola Orquera | Celia del Palacio Montiel | Silvia Pérez Fernández

María Graciela Rodríguez | Sylvia Saitta | Estela Schindel

María Silvia Serra | Oscar Steimberg | Sandra Szir

Tzvi Tal | Álvaro Vázquez Mantecón



en [www.rehime.com.ar](http://www.rehime.com.ar)  
se puede tener acceso  
a los videos del seminario

Esta actividad forma parte del Ubacyt 2011-2014

**Historia de los medios en América Latina: problemas de historiografía y archivo,**

dirigido por Mirta Varela y Mariano Mestman y de la Cátedra de Historia de los medios

Facultad de Ciencias Sociales – UBA

<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/varela>

Sala de Reuniones - Instituto de Investigaciones Gino Germani  
J.E. Uriburu 950 6° piso - Facultad de Ciencias Sociales – UBA





## Red de Historia de los Medios

re  
Hi  
me



ReHiMe se dirige a los interesados en la Historia de los medios. Tiene como objetivo el intercambio de información, el debate de investigaciones en curso y la circulación de materiales para la enseñanza.

**Dossiers temáticos** | artículos, traducciones y producciones realizadas especialmente para el sitio

**Herramientas** | materiales dirigidos a docentes y estudiantes

**Documentos** | libros, artículos, ponencias, traducciones

**Tesis** de Doctorado y Maestría

**Información** sobre proyectos, cursos, seminarios, conferencias y congresos

**Novedades** editoriales y reseñas de libros

**Listados** bibliográficos de referencia

**Enlaces** a redes de investigadores, publicaciones periódicas, archivos y museos

**Archivos** de audio y video

[www.rehime.com.ar](http://www.rehime.com.ar)

[rehime@rehime.com.ar](mailto:rehime@rehime.com.ar)



prometeo)  
libros