



La productividad de las imágenes de archivo en el ecosistema mediático contemporáneo: cultura de la convergencia y metarreflexividad en el canal de YouTube Navaja Crimen

The productivity of archival images in the contemporary media ecosystem: culture of convergence and meta-reflexivity in the YouTube channel Navaja Crimen

A produtividade das imagens de stock no ecossistema mediático contemporâneo: cultura da convergência e metarreflexividade no canal Navaja Crimen no YouTube

La productivité des images de stock dans l'écosystème médiatique contemporain: culture de convergence et métaréflexivité dans la chaîne YouTube Navaja Crimen

Продуктивность стоковых изображений в
современной медиаэкосистеме: культура
конвергенции и метарефлексивность на канале
Navaja Crimen на YouTube

Javier COSSALTER

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
javiercossalter@gmail.com
Buenos Aires - Argentina

Resumen:

El objetivo del presente artículo consiste en explorar las producciones audiovisuales y las implicancias en el terreno comunicacional y del entretenimiento del canal de *YouTube* argentino Navaja Crimen. Este se inserta dentro de un contexto de convergencia en donde se reutilizan imágenes de archivo de diferentes medios, aunque se destaca asimismo por algunos rasgos que se desvían del nuevo canon establecido en el mapa medial contemporáneo. En este sentido, desde un enfoque centrado en la *ecología de los medios* y la *cultura de la convergencia*, se pretende examinar los usos de archivos de diversas procedencias y su significancia narrativa y estética en productos audiovisuales creativos que a partir de recursos como el montaje, la voz over y los intertítulos revisitan series, películas y programas locales y extranjeros del pasado reciente. A través de este análisis de caso se procura reflexionar sobre la potencialidad del *efecto de archivo* en los medios digitales en la era de la convergencia.

Palabras clave:

ecosistema mediático, cultura de la convergencia, imágenes de archivo, YouTube

Abstract:

The objective of this article is to explore the audiovisual productions and the implications in the communication and entertainment field of the Argentine YouTube channel Navaja Crimen. This emerges in a context of convergence where archive images from different media are reused, although it also stands out for some features that deviate from the new canon established in the contemporary media map. In this sense, positioned from an approach focused on the media ecology and the culture of convergence, the aim is to examine the uses of archives of diverse origins and their narrative and aesthetic significance in creative audiovisual products that, based on resources such as montage, voice over and intertitles revisit local and foreign series, films and programs from the recent past. Through this case analysis we attempt to reflect on the potential of the archive effect in digital media in the era of convergence.

Keywords:

media ecosystem, convergence culture, archival images, YouTube.

Resumo:

O objetivo deste artigo é explorar as produções audiovisuais e suas implicações para os campos da comunicação e do entretenimento do canal argentino Navaja Crimen, do YouTube. Este canal está inserido em um contexto de convergência, onde são reutilizadas imagens de arquivo de diferentes mídias, embora também se destaque por algumas características que se desviam do novo cânone estabelecido no cenário midiático contemporâneo. Nesse sentido, a partir de uma perspectiva centrada na ecologia das mídias e na cultura da convergência, o artigo examina os usos de arquivos de diversas fontes e sua significância narrativa e estética em produtos audiovisuais criativos que, utilizando recursos como edição, locução e intertítulos, revisitam séries, filmes e programas locais e internacionais do passado recente. Esta análise de caso busca refletir sobre o potencial do efeito de arquivo nas mídias digitais na era da convergência.

Palavras chaves:

ecossistema de mídia, cultura de convergência, imagens de arquivo, YouTube.

Résumé:

Cet article a pour objectif d'explorer les productions audiovisuelles et leurs implications pour les domaines de la communication et du divertissement de la chaîne YouTube argentine Navaja Crimen. Cette chaîne s'inscrit dans un contexte de convergence, où des images d'archives de différents médias sont réutilisées, même si elle se distingue par certaines caractéristiques qui s'écartent des nouveaux canons établis dans le paysage médiatique contemporain. Dans cette perspective, centrée sur l'écologie médiatique et la culture de la convergence, l'article examine les usages d'archives de sources diverses et leur signification narrative et esthétique dans des produits audiovisuels créatifs qui, grâce à des ressources telles que le montage, les voix off et les intertitres, revisitent des séries, des films et des programmes locaux et internationaux du passé récent. Cette analyse de cas vise à réfléchir au potentiel de l'effet archivistique dans les médias numériques à l'ère de la convergence.

Mots clés:

écosystème médiatique, culture de convergence, images d'archives, YouTube.

Резюме:

Целью данной статьи является исследование аудиовизуальной продукции и ее последствий для сфер коммуникации и развлечений аргентинского канала YouTube Navaja Crimen. Этот канал включен в контекст конвергенции, где архивные изображения из разных носителей повторно используются, хотя он также примечателен некоторыми особенностями, которые отклоняются от нового канона, установленного в современном медиа-ландшафте. В этом смысле, с точки зрения, сосредоточенной на медиа-экологии и культуре

конвергенции, в статье рассматривается использование архивов из разных источников и их повествовательное и эстетическое значение в креативных аудиовизуальных продуктах, которые, используя такие ресурсы, как монтаж, закадровый голос и интертитры, пересматривают местные и международные сериалы, фильмы и программы недавнего прошлого. Этот анализ случая стремится отразить потенциал архивного эффекта в цифровых медиа в эпоху конвергенции.

Слова:

экосистема медиа, культура конвергенции, архивные изображения, YouTube.

Introducción

Los avances tecnológicos suscitados en los últimos veinte años transformaron profundamente el *ecosistema mediático*.¹ La llegada de la Web 2.0, la irrupción de los hipermedios y la hiperconectividad generaron cambios culturales en los modos de apropiación de los medios audiovisuales, en una época marcada por la confluencia de lenguajes, la hibridación de formatos y los intercambios mediales. Esta *convergencia mediática*² se caracteriza por el tránsito de contenidos a través de distintas plataformas, la colaboración entre diferentes industrias mediáticas y una audiencia extremadamente dinámica y activa. Dicha *cultura participativa*³ convierte al espectador en produsuuario, lo que eventualmente deriva en una multiplicación de las instancias de producción de contenidos artísticos y comunicacionales. En este sentido, *YouTube* es una plataforma digital que aúna todos estos aspectos y que vislumbra nítidamente el entramado del mapa medial contemporáneo. Asimismo, y como parte de este escenario de expansión de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que incluye una mayor velocidad en la transmisión de datos y una ampliación de la capacidad de almacenamiento, se puede observar en el último tiempo una masiva digitalización de imágenes analógicas y una vasta

¹ Carlos Scolari, ed., *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones* (Barcelona: Gedisa, 2015).

² Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 2008).

³ Jenkins, *Convergence culture...*

circulación de tales materiales a través de la red. En otras palabras, se ha producido una explosión y puesta en valor de los archivos (audio)visuales; situación acompañada en el campo académico por un *giro archivístico*.⁴

Así pues, el objetivo de este artículo consiste en explorar las producciones audiovisuales y las implicancias en el terreno comunicacional y del entretenimiento del canal de *YouTube* argentino Navaja Crimen. El mismo se inserta dentro de este panorama convergente en donde se reutilizan imágenes de archivo de diferentes medios, aunque se destaca por algunos rasgos que se desvían del nuevo canon establecido, condensados en un impulso metarreflexivo. Por tanto, se pretende examinar los usos de archivos de diversas procedencias y su significancia narrativa y estética en productos audiovisuales creativos que a partir de recursos como el montaje, la voz over y los intertítulos revisitan y analizan series, películas y programas locales y extranjeros del pasado reciente. A través de este estudio de caso se pretende evaluar la potencialidad del *efecto de archivo*⁵ en los medios digitales en la era de la convergencia.

Para llevar a cabo este trabajo dividiremos el escrito en tres secciones. En el primer apartado ahondaremos en algunas

⁴ Jaime Sánchez-Macedo, "El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica", *Revista Humanitas* 47(6) (2020).

⁵ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history* (London & New York: Routledge Press, 2013).

conceptualizaciones teóricas que nos permitan situar al objeto de estudio en este paisaje de extensión del terreno digital, hibridación de medios y transmisión constante de imágenes, como las ideas de *ecosistema mediático*⁶ y *convergencia mediática*,⁷ la *hipermediación*⁸ y la *remediación*.⁹ En la segunda parte revisaremos las posibles causas de este esplendor de imágenes de archivo en la era digital y sus funcionalidades a partir del ya mencionado *efecto de archivo*¹⁰ y su dimensión afectiva, la primacía de lo *retro* y la *nostalgia*,¹¹ la *adaptación de contenidos*¹² y las potencialidades que brinda el montaje, entre otros aspectos y recursos pertinentes. En ambas instancias procuraremos desentrañar las cualidades y el rol de la plataforma *YouTube* en dicho tejido medial. En el tercer bloque iniciaremos el recorrido con un breve repaso por algunos de los canales de *YouTube* argentinos que en los últimos años se abocaron al uso de archivo en tanto componente medular, para luego analizar las estrategias empleadas y el campo de sentido construido en derredor al ejemplo escogido, así como la trascendencia del creador y su producto por fuera de su propio canal.

⁶ Scolari, *Ecología de los medios...*

⁷ Jenkins, *Convergence culture...*

⁸ Carlos Scolari, *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva* (Barcelona: Gedisa, 2008).

⁹ David Jay Bolter y Richard Grusin, "Inmediatez, hipermediación, remediación", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011), 29-57.

¹⁰ Baron, *Efecto de archivo...*

¹¹ Simon Reynolds, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012).

¹² Ivan D. Askwith, *Television 2.0: Reconceptualizing TV as an Engagement Medium* (New York: New York University, 2007).

La centralidad de los hipermedios en el ecosistema mediático contemporáneo

La emergencia de un medio en el terreno de las imágenes en movimiento –como consecuencia de las innovaciones tecnológicas en articulación con las transformaciones en el campo cultural y las formas de consumo– despertó también, en cada contexto, un debate en torno a la defunción de los medios precedentes: la extinción del cine, la muerte de la televisión.¹³ Esta línea de pensamiento tiene su punto cúlmine en el paradigma de la *revolución digital*, dentro del cual los nuevos medios desplazarían por completo a los viejos medios. Sin embargo, el mapa medial actual pareciera refutar dicho postulado. Los medios no desaparecen, sino que mutan puesto que, siguiendo a Eliseo Verón, un medio implica no sólo una tecnología sino también –y por sobre todas las cosas– una práctica social de apropiación.¹⁴ Aquello que sí puede entrar en obsolescencia son las herramientas que empleamos para acceder al contenido de un medio. Estas son conocidas como *sistemas de distribución*, los cuales son puramente tecnológicos; mientras que los medios, de acuerdo a lo señalado, son asimismo dispositivos culturales. De esta forma, podríamos afirmar que desde hace un tiempo viejos y nuevos medios comenzaron a dialogar e interrelacionarse de manera

¹³ Mario Carlón y Carlos Scolari, eds., *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate* (Buenos Aires: La Crujía, 2009).

¹⁴ Eliseo Verón, “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en *Espacios públicos en imágenes*, ed. por Isabelle Veyrat-Masson y Daniel Dayan (Barcelona: Gedisa, 1997), 47-70.

reticular y bajo diversas modalidades. Por tal motivo, para reflexionar sobre las imágenes audiovisuales que acontecen en el entramado medial contemporáneo optamos por posicionarnos al interior del paradigma de la *ecología de los medios* y de la *cultura de la convergencia*.

El enfoque ecológico de los medios –teorizado por Harold Innis, Marshal McLuhan y Neil Postman, entre otros pensadores y comunicadores de habla inglesa– sustenta la metáfora ecológica en función de dos grandes premisas: de un lado, el carácter ambiental, a partir del cual los medios construyen un *entorno* invisibilizado que enmarca al sujeto e incide directamente en su vida sensorial y cognitiva; del otro, el componente intermedial, que entiende al medio como una *especie relacional* que no puede desenvolverse en solitario, sino que cobra relevancia en la interacción con otros medios. Es decir que los medios forman parte de un mismo ecosistema en donde, como bien sostiene Postman, “la llegada de un nuevo medio no se limita a agregar algo: cambia todo”.¹⁵ Así pues, siguiendo a McLuhan, los medios son extensiones del hombre que provocan alteraciones sostenidas en el ambiente cultural en el que este se inserta, moldeando su comportamiento y sus valores. La capacidad del ser humano por controlar o liberarse de los efectos que estas tecnologías generan es, cuando menos, compleja y fluctúa en cada contexto conforme al devenir del entramado medial y su impacto en la sociedad. Con la llegada de los

¹⁵ Scolari, *Ecología de los medios...*, 24.

llamados *new media* se evidencia la aceleración de los cambios tecnológicos y la articulación entre los medios adquiere aún mayor visibilidad. El flujo constante de un volumen cada vez más grande de contenidos heterogéneos y multimediales, junto con la intervención activa del usuario-espectador en la producción y circulación de materiales informativos y artísticos dan cuenta de un escenario convergente, tal como lo define Henry Jenkins. En este sentido, no habría que pensar la convergencia en tanto un simple proceso tecnológico, sino más bien como un giro cultural que estimula a este nuevo consumidor a vincular contenidos dispersos. En dicha coyuntura se reformulan las gramáticas de producción y de recepción, puesto que mutan las relaciones entre las tecnologías, las industrias culturales y el público. Este nuevo sujeto espectral abandona la pasividad y el aislamiento, y aunque se vislumbra un carácter participativo su libertad de acción entra en tensión con el determinismo propio del ecosistema mediático. En definitiva, tal como planteaba McLuhan medio siglo atrás, pareciera que –hoy bajo la tiranía del algoritmo– “aún no somos capaces de liberarnos del engaño de que lo que cuenta es cómo se utiliza un medio, y no lo que el medio hace con nosotros (y lo que nos provoca)”.¹⁶

A pesar de la dicotomía participación/imposición –la cual suscita un debate sobre los medios que reversiona la

¹⁶ Citado en Scolari, *Ecología de los medios...*, 53.

recordada disputa de *apocalípticos e integrados*¹⁷, lo cierto es que la irrupción de la web 2.0 acaecida en la primera década del nuevo milenio y la llegada de los hipermedios democratizaron el acceso a los medios audiovisuales. Y si bien la tecnología es sólo una de las vertientes que confluyen en la operación que hace posible la aparición de un nuevo medio, la digitalización fue la condición *sine qua non* que posibilitó materializar la reconfiguración de las formas de comunicación celebrada en los últimos tiempos. Como bien señala Carlos Scolari, “sin digitalización no tendríamos hipertexto ni interacción”.¹⁸ Los hipermermedios hacen converger contenidos multimedia a través de una red de estructura reticular no lineal en donde se abandona el *broadcasting* a favor de un desarrollo colaborativo e interactivo. No se trata de un producto, sino más bien de un proceso de intercambios en una nueva interfaz que integra diversos lenguajes, dispositivos y múltiples conexiones. Por este motivo, “cuando hablamos de hipermediaciones no estamos simplemente haciendo referencia a una mayor cantidad de medios y sujetos sino a

¹⁷ Así como Umberto Eco distinguía posturas contrapuestas a propósito de la incidencia de los medios de masas en la sociedad, hoy en día también podemos encontrar perspectivas contrarias en derredor al potencial de los nuevos medios: por un lado, Henry Jenkins celebra la cultura participativa y la colaboración del *fandom*; por el otro, José Van Dijck y José Patricio Pérez Rufí advierten sobre los imperativos del mercado y las estrategias comerciales que socavan la libertad de acción y decisión del nuevo sujeto mediático. Véase las siguientes referencias: Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Editorial Lumen, 1965); José Van Dijck, *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016); José Patricio Pérez Rufí, “YouTube ya no es ‘tu televisión’: cultura colaborativa y red comercial en el vídeo online”, *Revista Comunicación* 9(1) (2011), 146-162.

¹⁸ Scolari, *Hipermediaciones...*, 82.

la trama de reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático”.¹⁹ Al fin y al cabo, los nuevos medios digitales se caracterizan por el ejercicio de la *remediación* que, según David Bolter y Richard Grusin, es “la representación de un medio en otro medio”.²⁰ De esta forma, Internet y la web 2.0 se erigen como un fértil entramado de remediaciones. Esta integración de elementos provenientes de distintas industrias mediáticas –que puede manifestar gradientes variables de transparencia u opacidad– responde, conceptual y empíricamente, a los mismos criterios que definen los cimientos de la señalada convergencia.

Concretamente, *YouTube* es una plataforma digital que reúne todos estos rasgos expuestos y que por su masividad se ha convertido en el bastión de las tecnologías de la información y la comunicación, así como en el centro neurálgico de la cultura participativa y del tránsito permanente de imágenes originarias de múltiples dispositivos mediales. Esta fue lanzada en el año 2005 con la finalidad de que el usuario pueda alojar y compartir productos audiovisuales de creación propia o de terceros. Al principio se montó como un espacio de almacenamiento y difusión –el lema original era “tu depósito de video digital”– que pregonaba una democratización del acceso al audiovisual y que rápidamente se convirtió en un

¹⁹ *Ibidem*, 114.

²⁰ Bolter y Grusin, “Inmediatez, hipermediación, remediación”, 51.

repositorio de contenidos provenientes de diversas industrias culturales: la televisión, el cine, los videos musicales, etc.²¹ A partir de su venta a la empresa Google, bajo el slogan “transmite por ti mismo”, se promovió un perfil tendiente a la profesionalización a través de la organización de una estructura dividida por canales que tomaba rasgos propios de la televisión. Al poco tiempo se impuso un modelo comercial sustentado en la publicidad, las marcas de popularidad y el control de la circulación²² que limitó la libertad creativa y las posibilidades de visibilización en función de los imperativos de mercado. Más allá de esta transformación, como apuntan Carlos Scolari y Damián Fraticelli, “*YouTube* es uno de los mejores ejemplos de la Web 2.0 y una de las plataformas más representativas de la cultura participativa emergente”.²³ Asimismo, concordamos con los autores cuando la definen no sólo como una plataforma de difusión, sino también en tanto mediateca y red social. Es justamente esta versatilidad funcional del sitio junto a la participación activa del usuario –que puede subir material propio, comentar y calificar producciones ajenas además de trasladar fácilmente estas

²¹ Adrián López, “Youtubers. Nueva lógica comercial y narrativa en la producción de contenidos para la web”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* (L.I.S.) 7(15) (2016), 225-241.

²² Pedro Colangelo Kraan y Leonel Soto Alemán, “Reflexión crítica sobre los vínculos existentes entre YouTube y la televisión”, en *Youtube y la comunicación del siglo XXI*, coord. por Angel Torres-Toukoumidis y Andrea De Santis-Piras (Quito: Ediciones Ciespal, 2020), 69-80.

²³ Carlos Scolari y Damián Fraticelli, “Nuevos sujetos mediáticos en el ecosistema de medios: el caso de los youtubers españoles”, en *Actas V Congreso AsAECA. Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas*, ed. por Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo (Buenos Aires: AsAECA, 2016), 1670.

prácticas fuera de *YouTube*—²⁴ aquello que posibilita la rápida propagación de los contenidos audiovisuales a través de distintas vías de circulación, sobre todo, otras redes sociales como Twitter, Facebook, Instagram y TikTok.

Esta sobreabundancia de y sobreexposición a información audiovisual variopinta que experimentamos en la actualidad pueden justificarse asimismo en virtud de otras características forjadas por la plataforma. De un lado, como bien señala Mirta Varela, *YouTube* conquistó una “centralización de la circulación”.²⁵ Si bien hoy en día, con la llegada de aplicaciones como Twitch o TikTok, se diversificaron los canales de transmisión de productos audiovisuales, aquella concentra la mayor parte del flujo de imágenes, lo que favorece la viralización de los contenidos. A su vez, en estrecha conexión, su gran popularidad y masividad la convirtieron en un espacio que no establece distinciones en relación al tipo y origen de lo que muestra. Es decir que hay una ausencia de delimitaciones y jerarquías en términos culturales en torno a los productos que pone en línea. Por otra parte, desde hace un tiempo considerable se ha constituido la figura del *youtuber*, en tanto “creador de contenidos con un sello distintivo o una

²⁴ José Patricio Pérez Rufí, “YouTube ya no es ‘tu televisión’: cultura colaborativa y red comercial en el video *online*”, 146-162.

²⁵ Mirta Varela, “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”, en *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, ed. por Mario Carlón y Carlos Scolari (Buenos Aires: La Crujía, 2009), 217.

personalidad propia”,²⁶ lo que permite identificar con mayor claridad los contenidos de índole amateur de los que denotan un talante profesional. Estos denominados *influencers* se han transformado en celebridades transmedia, puesto que son multiplataforma, se mueven cómodamente dentro del ecosistema mediático y construyen un *fandom* fidedigno que replica las operaciones que sostienen la convergencia y la cultura participativa. Por último, esta profesionalización y la sistematización de los contenidos con el objeto de captar a un público específico determinaron la aparición de diversos formatos según los cuales se clasifican los materiales, como los tutoriales, los *gameplays*, los vlogs, las reseñas y las revisiones, entre tantos otros. Así pues, por ejemplo, sobresalen últimamente los canales que recuperan imágenes de archivo²⁷ de diferentes medios para integrarlas en una producción original que manifiesta cualidades artísticas y/o comunicacionales.

²⁶ Julián Torrisi, “Youtubers, las nuevas estrellas” (Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario, 2018), 6.

²⁷ Ante las distintas acepciones del concepto de *archivo* tomaremos en este trabajo la noción de *documento de archivo*, entendido por el International Council on Archives (ICA) como el subproducto documental de la actividad humana que reviste un valor histórico. Véase: <https://www.ica.org/es/descubra-los-archivos/que-son-los-archivos/>

El auge de los archivos y sus potencialidades en el mapa medial digital actual

La proliferación en el uso de imágenes de archivo en productos audiovisuales contemporáneos es multicausal y responde, en parte, a los caracteres de la expansión tecnológica antes mencionados: la articulación entre la exponencial instalación de las interfaces digitales –y sus respectivos procesos de digitalización–, el incremento en la capacidad de almacenamiento y acopio,²⁸ junto a una mayor velocidad de conexión que aumenta el caudal de transmisión de datos, y la posibilidad de acceso remoto a materiales inaccesibles hasta el momento,²⁹ intensificaron la circulación masiva de documentos de archivo. Sin embargo, la apropiación de los archivos (audio)visuales y su reconfiguración en función de propósitos que toman distancia respecto a las condiciones de origen de tales registros no pueden explicarse únicamente en base a un criterio meramente informático. Este desarrollo cibernético se interrelaciona con otros factores de índole socio-cultural. En primer lugar, Mercedes Caridad Sebastián y otros investigadores³⁰ añaden una tercera dimensión de los archivos audiovisuales –en la era digital– a las ya

²⁸ Anacleto Pons, "Archivos y documentos en la era digital", *Historia y comunicación social* 22(2) (2017), 283-292.

²⁹ Pampa Arán y Marcelo Casarin, "Configuraciones de la memoria: los archivos en la era digital", *Astrolabio* 15 (2015), 5-15.

³⁰ María Caridad Sebastián et al., "Los archivos audiovisuales de televisión: estrategias para su revalorización en un entorno transmedia", *Revista Latina de Comunicación Social* 73 (2018), 870-894.

tradicionales funciones que colocan el foco de atención en el valor patrimonial y el valor comercial o de explotación: el valor social. El mismo está asociado a la revalorización del archivo en los medios digitales gracias a la participación activa de la comunidad; práctica que se desprende de las nuevas formas de consumo, las cuales favorecen la reutilización de materiales procedentes de otros medios.³¹ En suma, dicha operatoria se halla en sintonía con la dinámica actual del ecosistema mediático, en el cual prevalecen los hipermedios y la cultura participativa en un contexto de convergencia medial.

En segunda instancia, según Simon Reynolds estamos frente a una época signada por una obsesión por el pasado inmediato, en donde la brecha entre el hecho y su recuperación se acorta cada vez más. Esta sensibilidad se plasmaría en una tendencia hacia lo retro y en una cultura de la nostalgia. A tal efecto, dos grandes premisas respaldan este impulso que promueve una *reactivación* y *reutilización* de artefactos culturales del pasado: de un lado, la “facilidad y abundancia”³² en relación a la capacidad de almacenar y acceder al pasado; del otro, el ritmo de los cambios socio-culturales en el que lo nuevo se torna viejo con mayor rapidez, lo cual afianza esa compulsión por la nostalgia. Asimismo, otros dos postulados formulados por el autor nos permitirán comprender algunas claves que subyacen al uso de imágenes de archivo en la producción audiovisual: el

³¹ *Ibidem*, 873.

³² Reynolds, *Retromanía...*, 19.

primero sostiene que lo retro se sirve del pasado como archivo para extraer material cultural a través del reciclado; mientras que el segundo afirma que lo retro se implica más con “el presente que con el pasado que revive”.³³ Es decir que el archivo no tiene una significación unívoca y estanca, sino que el sentido se elabora, a priori, en el acto enunciativo subjetivo de reconfiguración. La nostalgia por el pasado tiende necesariamente un puente con el presente en donde se produce una *relectura* y *reescritura* de dichos fragmentos de la historia cultural. Al respecto, es posible enlazar tales supuestos con el concepto de *efecto de archivo* acuñado por Jaimie Baron en referencia al film de compilación, aunque transpolable a las producciones audiovisuales digitales que emplean material de terceros.³⁴ Este término concentra su atención en la experiencia de la recepción, constituida por dos variables: la distancia temporal y la disparidad intencional entre el archivo originario y el producto resultante procedente de su recontextualización. A su vez, en conexión directa con dicha expresión, la autora postula un *afecto de archivo*, que alude al reconocimiento consciente de una ausencia en esa presencia de la historia que tiene lugar en el acto de apropiación del archivo, y que comporta un cariz nostálgico. A fin de cuentas, el devenir de los archivos y su impacto en la sociedad sólo pueden ser analizados en tiempo presente, de acuerdo a las particularidades de las múltiples instancias de recepción.

³³ *Ibidem*, 28.

³⁴ Baron, *Efecto de archivo...*

Por otra parte, este *boom* en el empleo multifuncional de los archivos audiovisuales tiene su correlato –y se retroalimenta– con el *giro archivístico*³⁵ acaecido en las últimas décadas en el plano de las ciencias sociales, el cual postula al archivo como un objeto de estudio pleno, más allá de su carácter probatorio y evidencial en términos históricos. Así pues, como bien señala Jaime Sánchez Macedo, esta autonomía del campo contribuyó a que “los conceptos de documento y Archivo se [fueran] adoptando dentro de otras disciplinas”.³⁶ Y por qué no también, podríamos pensar que dicha independencia colaboró con el hecho de asimilar la contundencia del carácter de documento de las imágenes (audio)visuales. En este sentido, resulta pertinente traer al campo de juego una noción que hace hincapié en la condición arbitraria del patrimonio: la *imagen como documento histórico*.³⁷ Toda imagen se puede tornar un documento histórico si se la apropia no como *fuentes* sino en tanto *vestigio* del pasado en el presente, o mejor dicho, como testimonio. Es desde el *presente* que puede activarse la potencia de la imagen como documento. Por tanto, reforzamos nuevamente que los archivos no son neutrales, puesto que están atravesados por una triple subjetividad: aquella que proviene de la época en la que

³⁵ Jaime Sánchez-Macedo, “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”, 183-223.

³⁶ *Ibidem*, 215.

³⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005).

fueron creados y las que se desprenden del momento en el que son apropiados y luego recepcionados.

En definitiva, a partir de la interrelación de los rasgos analizados acerca de los hipermedios y los preceptos comentados en torno a los archivos en la era digital, estamos en condiciones de afirmar, concordando con las reflexiones de Juan Andrés Crego Moran, que la plataforma *YouTube* se erige como el más importante archivo multimedia. Un repositorio dinámico que se posiciona en el centro del ecosistema mediático actual y que alberga tanto imágenes de archivo como productos audiovisuales que contienen a esos archivos apropiados. En palabras del autor: “Podría decirse que *YouTube* se comporta como si estuviera vivo, en constante movimiento y mutación. No cabe ninguna duda de que ahora mismo no existe un archivo multimedia del calibre de *YouTube*, y no para de crecer a cada minuto que transcurre”.³⁸ Esta expansión acumulativa que experimenta la plataforma desde hace más de una década –en donde parece que todo puede ser archivado no importa cuán grande sea el caudal de información circulante– concede a cada paso nuevas formas expresivas para exhibir el material audiovisual. No obstante, es posible reconocer algunas constantes en derredor a la puesta en escena de los documentos de archivo.

³⁸ Juan Andrés Crego Morán, “Multimedia y cultura de archivo. La influencia del material de archivo en la creación multimedia”, *Arte y políticas de identidad* 9 (2013), 190.

Para concluir este apartado, rescatamos dos estrategias o procedimientos medulares que serán de utilidad en el posterior análisis de las producciones del canal escogido, y en cuyos orígenes se vinculan con dos de las industrias mediáticas que mayor peso tienen en el mapa medial convergente actual: el cine y la televisión. En principio, cabe destacar la centralidad del montaje como elemento vertebrador de los videos de *YouTube* –determina el ritmo del relato; aspecto esencial en productos breves, que adquiere diversas modalidades– y en tanto principio articulador de las imágenes de archivo. Con respecto a esto, Lara Novomisky y Betiana Burgardt estudian la capacidad narrativa y la productividad estética que tiene el montaje en su encuentro con los documentos de archivo. Es decir, “cómo el montaje, a la hora de operar con el material de archivo puede convertirse en una herramienta potente para construir relatos, explorar la memoria y el pasado, y expresar visiones subjetivas y discursos propios”.³⁹ Por último, a propósito de la televisión 2.0, Ivan Askwith propone una serie de categorías que dinamizan a los archivos audiovisuales, entre las que se destaca la *adaptación de contenido (Repacked Content)*.⁴⁰ La misma hace referencia a productos que manipulan, reorganizan o readaptan contenidos televisivos originales, generando un nuevo contenido que revaloriza al material preexistente. Si

³⁹ Lara Novomisky y Betiana Burgardt, “Del archivo al relato: el uso del material de archivo en el audiovisual” (Ponencia presentada en 6ª *Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Universidad Nacional de La Plata, 2023), 2.

⁴⁰ Askwith, *Television 2.0...*

bien esta noción está inicialmente pensada para abordar la adaptación de contenido que llevan a cabo las productoras oficiales que portan los derechos de tales materiales, el autor menciona asimismo las extensiones extraoficiales de dichos contenidos que formulan los fans. En otras palabras, la apropiación de material de archivo procedente de otras industrias, como la televisiva, por parte de usuarios que no responden a los canales institucionales que originaron esos contenidos, y cuya actividad también posibilita conectar el pasado con el presente.

Las imágenes de archivo como disparadoras de nuevas creaciones audiovisuales. Análisis estético y comunicacional del canal de *YouTube* Navaja Crimen

El confinamiento suscitado a raíz de la crisis sanitaria ocasionada por la pandemia del COVID-19 trajo consigo alteraciones en los “patrones de consumo culturales”,⁴¹ consolidando e intensificando la centralidad de los hipermedios y las plataformas digitales en lo que respecta al consumo de productos audiovisuales. En el contexto local irrumpieron en ese tiempo algunos canales nuevos de *YouTube* y cobraron notoriedad otros ya existentes, los cuales comparten un rasgo en común: la exploración y revisión de la historia cultural del pasado reciente a partir

⁴¹ Marina Moguillansky, “La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural”, *Ciudadanías. Revista de políticas sociales urbanas* 8 (2021), 2.

de la concatenación e intervención de imágenes de archivo de diversa procedencia, con fines de índole periodística y de entretenimiento. Por ejemplo, en el canal Historias Innecesarias (2018) Damián Kuc presenta casos históricos pregnantes –de temática social, cultural, policial, criminal, publicitaria, etc– en base a un trabajo de fuentes gráficas y audiovisuales entrelazadas y vertebradas por un relato en over didáctico que clarifica la cronología de los hechos y rescata datos curiosos. Estas breves historias surgieron en Instagram y luego se trasladaron a *YouTube* para alcanzar en 2020 y 2021 su pico, con millones de reproducciones y dos entregas por semana. Entre 2020 y 2023 el canal de Matías Bottero (2017) puso en línea todos los domingos una sección llamada “La basura semanal”; un resumen de las peleas y los acontecimientos más bizarros ocurridos en la televisión argentina, que articula archivo, meme, humor, ironía y performance. Por otro lado, Che Juanse (2020), al estilo de Damián Kuc, sube videos de eventos históricos nacionales e internacionales de carácter heterogéneo a partir de un montaje dinámico de fotografías e imágenes en movimiento de archivo y un relato en over explicativo. Por último, los casos de Te lo resumo (2012) y Pablo Molinari (2012) son particulares, ya que si bien ganaron mayor popularidad durante el período de aislamiento, ya ofrecían diversos contenidos y habían construido un *fandom* con anterioridad. De un lado, el producto de Jorge Pinarello “Te lo resumo así nomás” se compone de reseñas audiovisuales que deconstruyen películas, telenovelas, dibujos animados y series de televisión por medio de la ironía, la reiteración, la fragmentación, la comicidad y el intertexto con la cultura

audiovisual popular. Del otro, el segmento denominado “Perdón, Centennials” está conformado por videos donde el creador revisita objetos y productos icónicos de la cultura popular entre los años ochenta y los dos mil, bajo un aura nostálgica. En todos estos canales la voz del *youtuber* se hace presente –aunque no siempre su persona se posicione frente a la cámara– y el montaje se erige como un procedimiento fundamental. Asimismo, y en tanto rasgo central de un ecosistema mediático en constante transformación, estos creadores de contenido interactúan con su audiencia no sólo dentro de la plataforma, sino también por medio de las redes sociales donde se pone rotundamente de manifiesto la cultura participativa, la cual determina, en muchas oportunidades, un cambio de rumbo en derredor a la modalidad y tipología de las producciones ofrecidas por dichos usuarios-productores.

Así pues, es dentro de este panorama que se sitúa el objeto de estudio seleccionado para este trabajo. No obstante, Navaja crimen resulta un caso particular, puesto que presenta ciertos elementos metarreflexivos y de autoconciencia enunciativa, junto a otras características que marcan un diferencial respecto de la norma. El creador de contenidos –cuya identidad real se mantiene oculta– abrió su canal a fines de 2014, aunque los primeros videos datan del año 2018. Se trata de un joven treintañero, amante de los videojuegos y del humor absurdo, que estudió cine y es guionista; oficio que incide tanto en la elección de los temas como de las formas expresivas empleadas en sus

producciones. En contraposición a la mayoría de los *youtubers* consolidados, este no publicita mucho sus productos en las redes sociales –lo que le posibilitaría ampliar la difusión–, no implora por suscripciones –estrategia que permite aumentar y fortalecer el *fandom*– ni sube videos de manera constante en día y horario determinado –lo cual contribuiría a sostener los niveles de audiencia–, prácticamente no cuenta con sponsors –uno de los principales mecanismos de recaudación monetaria–, y tampoco hace colaboraciones ni se somete a las tendencias del momento. A pesar de ello, ha logrado instalarse en el ecosistema mediático con un material audiovisual ecléctico, difícil de encasillar, y ha podido sostenerse entre tanta oferta sin renunciar a su libertad creativa, quebrando los nuevos moldes comerciales establecidos. Sin embargo, hay un elemento vertebrador invariable que le ha otorgado una gran popularidad y que le valió su actual participación en uno de los reconocidos canales de *streaming* locales con una columna semanal: la revisión y el análisis de piezas audiovisuales del pasado reciente procedentes de diversas industrias mediáticas.

Es posible distinguir tres etapas en el recorrido de Navaja crimen: las dos primeras dentro de su canal de *YouTube* y la tercera fuera de este espacio, sobre la cual haremos un comentario final, ya que su devenir en los medios se encuentra en sintonía con las mutaciones del tejido medial contemporáneo. Sus primeras incursiones en la plataforma son videos cortos, que no superan los ocho minutos, en

donde se halla el germen de los aspectos más destacados que hará confluír en la producción de su etapa de consolidación: el montaje y la intervención de imágenes de archivo del cine y la televisión, el comentario paródico y la metarreflexividad, el resumen de acontecimientos y el análisis narrativo conceptual. La serie denominada “Momentos raros en/con...” consiste en un montaje de escenas de telenovelas argentinas de la segunda década del nuevo milenio o fragmentos de conductores y actores nacionales en situaciones sentimentales o de intimación cuya actuación exagerada o de bajo nivel genera una impresión de comicidad; sensación no intencionada en la disposición de dichas imágenes en su contexto original. Este nuevo campo de sentido es construido gracias al recurso del montaje que compila momentos puntuales de distintas escenas, la incorporación de intertítulos en diferentes posiciones que comentan la acción o recuperan parte de los diálogos mediante una reposición fonética, y una sutil intervención de las imágenes primigenias a través de leves reencuadres para resaltar un rostro o el inserto de algunos pocos sonidos artificiales en tanto significantes metarreflexivos. En definitiva estamos frente a una *adaptación de contenido*⁴² que manipula tales archivos televisivos con otros fines.

Por otro lado, en “La vida oculta de Adrián Suar” aparece un nuevo procedimiento que adquirirá un rol sustancial: la voz

⁴² Askwith, *Television 2.0...*

en over del creador para conducir el relato. Este video se configura como un *fake* absurdo y paródico en torno a la vida del productor y actor argentino, a partir de la conjunción de datos reales y otros ficticios, y de la imbricación de documentos de archivo de Suar en distintas performances y producciones de su autoría junto a imágenes fijas y en movimiento ajenas a su persona –extraídas de series y películas extranjeras–. Ahora bien, es interesante el tratamiento del material de archivo. Por ejemplo, respecto a las imágenes de la telenovela “Las estrellas”, producida por Pol-ka –empresa de Suar–, el *youtuber* deja visible el origen de tales documentos obtenidos de la red –el logo de canal 13 y de la productora, la dirección institucional de donde estos fueron tomados (“eltrece.com”)– al tiempo que interviene el título de la misma –“Las *mujeres* estrellas”– y reconfigura la ficción recaracterizando a los personajes mediante relaciones asociativas que trascienden el nivel ficcional originario, generadas por el montaje y el comentario narrativo. Esta adaptación creativa del contenido televisivo conlleva una relectura –subjetiva– del archivo que, pese a su manipulación, termina por revalorizar el material primario gracias a la explicitación de aquellas huellas que recuperan el contexto enunciativo de dichas imágenes.

Por su parte, “American Francella” es la primera entrega que se estructura en derredor al análisis crítico-narrativo. En esta oportunidad se plantea una reflexión analítica que pone en relación al film *Belleza Americana* (Sam Mendes,

1999) y el *sketch* de “La Nena” en *Poné a Francella* (Víctor Stella, 2001-2002); una obra cinematográfica norteamericana y una producción televisiva argentina. Esta convergencia de medios en el plano del contenido es el puntapié para revalorizar a un producto *mainstream* de éxito local que aborda una temática controversial, cuya relectura casi veinte años después permite tender un puente dinámico entre el pasado y el presente, en términos sociales y culturales. Ambas realizaciones audiovisuales están centradas –tal como lo resume el creador con intertítulos insertos sobre las imágenes de estas producciones– en la historia de “un padre de familia que, descontento con su vida adulta, comienza a fantasear con la mejor amiga de su hija, una chica menor, mientras ingresa en una crisis de mediana edad”. El video hace hincapié en dos momentos puntuales del *sketch*: el episodio donde todos los personajes miran la película *Belleza Americana*, situación que, según el *youtuber*, funciona como espejo –el padre niega la obsesión por la amiga de la hija– y en tanto catalizador –la reflexión conjunta sobre la problemática y el reconocimiento de la amiga de su papel en la trama–; y el capítulo final, en el cual July –la amiga de la hija– cumple dieciocho años y Arturo –el padre– se reconecta con su esposa aceptando la imposibilidad de concreción de su fantasía. En pocas palabras, es desde el presente que se ilumina la potencialidad del archivo, el cual se resignifica ante una nueva audiencia al interior de un ecosistema mediático dominado por el fragmento, el meme y la exacerbación de las subjetividades –el medio entendido como *ambiente*–. Asimismo, a diferencia del video señalado anteriormente,

en este el análisis es acompañado por algunas pocas intervenciones creativas como la distorsión del rostro del protagonista del film, la incorporación del tema musical de César Pueyrredón “Conociéndote” o la introducción paródica del video –donde el autor asume una posición enunciativa ficticia, simulando ser otra persona–; elementos de extrañamiento en tanto marcas de estilo.

Finalmente, “Oíd mortales: el tiranos temblad argentino” es el último video de su etapa inicial, y si bien podría haberse convertido en una serie en sí misma –formato de reseña semanal explotado por otros canales contemporáneos–, la propuesta se reconfiguró posteriormente en un resumen anual mundial de los hechos más destacados, a raíz de la insistencia de su *fandom* para que continúe esta línea creativa.⁴³ De hecho, esta entrega se erige como una parodia a la serie uruguaya de Internet, “Tiranos temblad” (2012) de Agustín Ferrando, la cual resume acontecimientos de su país. El ejemplo local consta de recortes de videos caseros – y algunas imágenes televisivas– de personalidades reconocidas en el medio y de personajes anónimos, cuyas situaciones de índole variada –un vivo en Instagram, una boda en un subte, un control de alcoholemia, una pelea callejera– generan humor gracias al accionar del montaje que las concatena y el comentario en over junto a un intertítulo que describe sucintamente cada suceso. Esta

⁴³ De este modo, a partir del 2021, a comienzos de cada año el creador produce un video basado en un montaje frenético de los eventos más importantes del año anterior, mes a mes, titulado “Todo lo que pasó en...”.

iniciativa, que replica un rasgo propio de la plataforma, borra las jerarquías culturales en relación a las personalidades y al origen de las imágenes que empareja para conformar esta vez, y nuevamente bajo un gesto autoconsciente, un archivo audiovisual de instantes fugaces destinados al olvido.

La fase de auge de Navaja crimen, en donde el creador apuntala todos estos elementos señalados y termina por definir su propia posición frente a las imágenes, comienza con el video “Friends: ¿Quién tenía razón, Ross o Rachel”, subido el 18 de mayo de 2020 en coincidencia con los inicios del aislamiento debido a la pandemia del COVID-19. A partir de este momento se vislumbra una mayor organicidad en los relatos que ofrece y un incremento en la cantidad de visitas que reciben los productos del canal; producciones que versan sobre la industria musical, series, telenovelas, tiras juveniles, películas y programas de televisión tanto de origen nacional como internacional. El video inaugural de esta etapa presenta un análisis conceptual de la *sitcom* norteamericana a partir de la noción de *arco narrativo*, para explorar los cambios en el devenir de los personajes, colocando el foco de atención en la separación de Ross y Rachel. El prólogo incluye una breve explicación de este género de comedia, con imágenes de algunas de las *sitcoms* más renombradas. En este punto el *youtuber* expone sus gustos personales y anticipa el aura nostálgica que plasmará en futuras entregas, incorporando un fragmento de la cortina de apertura de la serie televisiva “Los simuladores”,

la cual no tiene una conexión directa con el contenido del video. Al finalizar, es la primera vez que se convoca al espectador a que se suscriba al canal, aunque de forma sutil, mediante una inscripción con la tipografía de los créditos de la *sitcom*.

Asimismo, apuntamos otros dos videos que se conforman alrededor de un análisis crítico de producciones seriadas, y que adoptan nuevas estrategias en torno al tratamiento de las imágenes originarias. “Breaking Bad: el único error de Walter White” abre con un alerta de spoiler en tanto gesto metarreflexivo –todos los productos del canal que analizan producciones audiovisuales del pasado revelan aspectos de la narración– e introduce una animación creativa con los motivos visuales de la serie que analizará. En esta oportunidad empleará el concepto de *círculo narrativo* de Dan Harman –método para organizar las historias que consta de ocho pasos que simplifican el recorrido del héroe– con el interés de explorar el devenir de los personajes principales y sus metamorfosis. A través de un montaje dinámico de escenas de la serie resume en tan solo diez minutos los puntos más destacados de la obra en función de los objetivos propuestos. Este es el primer video en el que aparece el logo del canal, diseñado de acuerdo a una estética retro.

Por otro lado, en “Casi ángeles: Ke” se pone de manifiesto que la elección del contenido a reseñar tiene que ver con la nostalgia del creador de haber crecido viendo las tiras

diarias infanto-juveniles de Cris Morena, como “Chiquititas” (1995-2006), “Rebelde Way” (2002-2003) y “Casi ángeles” (2007-2010). La propuesta consiste en un resumen de las cuatro temporadas de la telenovela, colocando el énfasis en los vínculos de atracción entre los personajes y en todos aquellos componentes bizarros que complejizan la trama al punto del absurdo, interrumpidos cada vez por un breve *insert* acompañado del adverbio interrogativo que figura en el título del video, en tanto *leitmotiv*. El montaje comprimido de todos los acontecimientos de la fábula y la aceleración de las imágenes al ritmo de una narración precipitada exacerban los sorprendentes giros del guion, generando un efecto cómico no necesariamente implícito en el proyecto televisivo. En consonancia con esta búsqueda, Navaja crimen inventa las temporadas cinco y seis, a partir de fotografías de los actores e imágenes de *stock*, para continuar la historia ficcional con nuevas peripecias igualmente disparatadas. Para concluir el video, el *youtuber* refuerza su nostalgia para con la tira –“fue la mejor telenovela que vi en mi vida”, dice– y reversiona la cortina musical como recurso metarreflexivo en referencia a su canal y a sus suscriptores. De este modo, es posible recobrar la noción de *afecto de archivo*⁴⁴ para aludir a la nostalgia que subyace en la práctica de apropiación del archivo que asistimos en dicho producto, y cuya conciencia de la ausencia se explicitará aún más en las siguientes producciones.

⁴⁴ Baron, *Efecto de archivo...*

En este sentido, tal como se desprende de un acercamiento integral al canal, el punto más álgido en relación con esta manifestación nostálgica se encuentra en el video titulado “Los simuladores: la película”. A diferencia de la mayoría de las entregas en donde el narrador –en tanto personaje ficticio– se esconde tras la máscara de otro individuo, en este caso se presenta como Navaja crimen junto a una foto de él mismo, puesto que el contenido lo interpela de forma personal. De hecho, antes de iniciar el análisis narrativo de la serie para luego llegar al núcleo medular del relato, que es la imaginación de una posible película sobre este fenómeno exitoso de la televisión local de comienzos de los años dos mil, el *youtuber* nos cuenta acerca de su adolescencia y de los programas que veía en la televisión. Esta intervención es acompañada de imágenes de archivo de dichas producciones comentadas. Más aún, este afirma que su interés por el guion y la narrativa surgió luego de haber visto el episodio cinco de la primera temporada, “El joven simulador”, capítulo grabado en su colegio. En la primera parte del video analiza la estructura narrativa de la serie ejemplificando las distintas fases y recursos que componen cada uno de los actos de un episodio –el *teaser*, el *cliffhanger*, el llamado a la aventura, el mundo extraordinario, etc– con fragmentos de archivo del programa. En la sección central comienza reflexionando sobre un posible tema en torno al film –surgido en internet– para, posteriormente, plantear qué es lo que a él le gustaría ver en esta película, teniendo en cuenta que la historia debería desarrollar un conflicto en la vida de los

protagonistas ante la presencia de un verdadero antagonista; elementos ausentes en la serie. De este modo, ante una pantalla completamente en negro se dispone a describir los inicios del guion de su film, complementando el relato con la incorporación de una variedad de sonidos cual radionovela, lo que evidencia que la convergencia de medios no sólo tiene lugar en el nivel de los contenidos del canal, sino también en el de las formas expresivas. Finalmente, en la coda le agradece al autor y a los actores de la serie puesto que, en sus palabras, “hubo una época en la que Los simuladores no existían, pero gracias a ellos que los imaginaron y los crearon, ahora podemos disfrutarlos”. En suma, la nostalgia por un pasado que ya no existe pero que alguna vez imprimió una fuerte huella en nuestra cultura activa la potencia del archivo, cuya relectura subjetiva posibilita tender un puente entre el pasado y el presente, y construir un nuevo campo de sentido en derredor a ese documento histórico-cultural. En esta oportunidad, el *afecto de archivo* que emana la recepción crítica de “Los simuladores” que efectúa Navaja crimen le permite a este reconfigurar esos fragmentos de archivo en un nuevo producto –la película–, que vincula el pasado –la serie– con su presente –la nostalgia por aquello perdido–. Ahora bien, en un gesto de autoconciencia, la banda de imagen de su película vira a negro, en reconocimiento de un pasado que es pasado, y un presente –la película oficial aún inédita– que todavía no existe como tal.

Por otro lado, en “Backstreet Boys vs. N`sync: el video más desmonetizado del mundo” prosigue con la línea de la revisión estético-narrativa, anclada en un enfoque profundamente subjetivo y escoltada por nuevas estrategias autorreflexivas, para aproximarse a otra industria cultural que también se manifiesta de forma audiovisual: el universo de la música y el videoclip. El *youtuber* se propone determinar, desde el gusto personal aunque con argumentos que se desprenden del análisis temático y del rumbo editorial de las canciones, cuál de las dos pop *boy bands* más populares de la década del noventa es mejor. Y en un gesto que rompe con la progresión habitual de sus videos de análisis –y con la expectativa del receptor– anticipa al comienzo su veredicto, aunque al finalizar plantea un *plot twist*. Acto seguido, en otra actitud metarreflexiva a través de la cual se suspende momentáneamente el foco de atención, inserta imágenes de su canción preferida de Prince, y través de algunos intertítulos realiza una serie de comentarios acerca de la desmonetización que padecerá este video, ya que todos los temas musicales que explorará tienen copyright. Posteriormente a la presentación de cada uno de los integrantes de ambas bandas introduce un procedimiento que explicita esta convergencia de medios en términos expresivos, y que puede comprenderse como una *remediación paródica* de la televisión: el creador convoca a una pausa en su video simulando la voz del consagrado conductor Marcelo Tinelli junto a imágenes de su último programa emblemático, “Bailando por un sueño”, intervenidas por marcas inventadas, para luego integrar la

publicidad completa de Marolio. Después de ello avanza con el análisis de las canciones por medio de un montaje de imágenes de los videoclips oficiales y el añadido de los subtítulos en español, donde filtra ciertos comentarios vinculados al contenido de los temas. A fin de cuentas, aquí la nostalgia y el interés por lo retro no sólo recuperan el pasado para revalorizarlo, sino que al mismo tiempo ese pasado se erige como un archivo capaz de vislumbrar nuevas interpretaciones acerca de la cultura y de la industria del entretenimiento.

Por último, tomamos en consideración dos videos enfocados en la televisión argentina, en los cuales las imágenes de archivo y las estrategias metarreflexivas se apoyan también en recursos propios de la convergencia y la cultura participativa. “La historia del quilombo en la TV Argentina” está dividida en dos partes, y allí el *youtuber* plantea un recorrido cronológico por los programas de espectáculos desde fines de los años ochenta hasta la actualidad, centrado en el caos, el desorden y la confrontación entre los personajes mediáticos de cada momento, bajo la consigna de “¿Qué estarías dispuesto a hacer por un punto de rating?”. Dicho interrogante suscita una reflexión consciente sobre el ecosistema mediático a partir de la puesta en dimensión del volumen de espectadores en televisión y en las plataformas digitales, la cual culmina el trayecto con una interpelación directa a *su* audiencia: “¿Qué estás dispuesto a hacer para pegarla en internet?”. Este es uno de los videos del canal con mayor cantidad de visitas, y

el primero que cuenta abiertamente con un sponsor: WeCover, una plataforma administradora de seguros. En cuanto a la organización y el tratamiento de los documentos de archivo podemos señalar dos cuestiones. En principio, una vez más es el montaje –acelerado y cortante– el que marca el ritmo del relato y el procedimiento primordial que permite construir un nuevo campo semántico en función de la puesta en relación de tales imágenes televisivas. El archivo no es neutral, sino que es subjetivado en el acto mismo de su apropiación. En este sentido, la metahistoria que concibe Navaja crimen –en donde establece una periodización basada en el desarrollo de la programación de diversos canales y la vinculación entre personalidades de la farándula– no sólo implica la concatenación y el ordenamiento de esas imágenes según una lógica arbitraria, sino también una intervención de las mismas por medio de recursos cinematográficos como el ralenti, la repetición, el desenfoque y la incorporación de intertítulos cargados de ironía, que terminan de configurar la posición nostálgica aunque reflexiva del sujeto enunciador frente a tales fragmentos de la cultura televisiva local. Por otro lado, el origen de los documentos audiovisuales incluidos –cuyos créditos figuran sobreimpresos en las mismas imágenes– denota el papel determinante que han tenido los procesos de digitalización e interacción de los prousuarios en la circulación y convergencia de las imágenes televisivas en la red, puesto que la mayoría de los sitios consignados pertenecen al ámbito del coleccionismo y no responden a

canales oficiales.⁴⁵ Internet se ha convertido en un gran archivo multimedia de acceso público y masivo que provee fragmentos de nuestra historia audiovisual, y que gracias a la centralidad de los hipermedios como *YouTube* y a la primacía de la cultura participativa se mantienen vivos y activos.

Entre tanto, esta misma cultura participativa tiene la capacidad de incidir en la elección temática de la producción de un canal y/o reajustar el derrotero del mismo en el transcurso del tiempo. En particular, “Masterchef Celebrity Argentina: el bien vs. el mal” surgió como resultado de la interacción entre el creador de contenidos y su *fandom*, producto de una transmisión en vivo que realizó Navaja crimen en la plataforma Twitch. Y en este video la metarreflexividad es llevada a su máxima expresión. El mismo se inicia con una reflexión sobre “qué es hacer contenido” en televisión para luego trasladar esta discusión al terreno de los medios digitales, al tiempo que visualizamos imágenes intercaladas de los productos audiovisuales locales con mayor repercusión en *YouTube* en el contexto de publicación de esta entrega, el cual coincide con el período de aislamiento asociado a la pandemia del COVID-19. De hecho, el programa que analiza en esta oportunidad fue emitido en pandemia, y su éxito se debe, según el *youtuber*, a una readecuación del contenido que

⁴⁵ Algunas de las entradas referidas son DiFilm, lateledelreucerdo.blogspot.com, VHS Hunter, abretv.blogspot.com, ElisaTrujillo-YouTube, elforotv.

llevó a cabo el canal que lo produjo en dicha coyuntura singular. Luego de la caracterización de los participantes del programa según los comentarios vertidos por su audiencia, y mediante una imitación paródica de la forma de presentación de los personajes propia del consagrado producto “Te lo resumo así nomás”, Navaja crimen de adentra en el meollo de la cuestión. Concretamente, desde su punto vista, este expresa que el escándalo y el insulto en televisión ya no interpelan al público como en épocas pasadas. El rating y la repercusión en redes sociales de “Masterchef celebrity” responden a un cambio de eje, donde el conflicto ya no ocurre entre los participantes, sino entre el programa y la audiencia. En palabras del creador: “la caracterización de los personajes que genera un contenido *memeable*”. Dicho de otro modo, es esta cultura participativa sobre la cual hemos aludido en este trabajo aquella que promueve la propagación a través de las redes digitales de breves fragmentos de un programa que rápidamente se convierten en divertimentos virales –recortes de imágenes televisivas que, en este caso puntual, el *youtuber* exhibe bajo un montaje rítmico–. Tal accionar puede determinar el éxito o el fracaso de un contenido audiovisual concebido en otro medio. Recuperando el enfoque ecológico, un medio no actúa de forma aislada, sino que cobra trascendencia en la interacción con otros medios. Para concluir, cabe resaltar que este último video comentado fue estrenado el 19 de enero de 2021, apenas un día después de que se emitiera el capítulo final del programa analizado. Como bien señala Simon Reynolds respecto a la nostalgia, cada vez más se acorta la distancia temporal en la recuperación del pasado

cultural, y esto es consecuencia, entre otros factores, de las constantes –y actualmente– aceleradas mutaciones que experimenta el ecosistema mediático.

Ahora bien, estas transformaciones en el entramado medial marcaron asimismo el devenir de la producción de Navaja crimen por fuera de su canal de *YouTube*. Al momento de culminación de este artículo el único video subido en 2024 es el resumen anual de los eventos destacados de 2023; y en los últimos dos años el espacio apenas cuenta con dos entregas. No obstante, y en medio del auge del *streaming* en donde convergen estrategias propias de la radio con otras más cercanas a la televisión y recursos característicos de la era digital, desde el 2023 el *youtuber* participa con una columna semanal los días jueves en el programa “Escucho ofertas” del canal de *YouTube* Esto es Blender. La singularidad y popularidad de sus productos que lo convirtieron en una personalidad reconocida en los medios digitales llevaron a Navaja crimen a readaptar sus contenidos para poder ofrecerlos en otro formato, como es un programa en vivo, y alcanzar a un nuevo público, que excede a su propio *fandom*. Su contribución consiste en un análisis narrativo-conceptual acerca de películas, series completas, episodios individuales, comedias, programas de televisión y otras realizaciones audiovisuales, nacionales y extranjeras, de carácter popular y masivo, que en algún punto se conectan con las producciones ya realizadas en su canal. Sin embargo, en dichas incursiones este acompaña su narración frente a cámara con filminas estructuradas

mayormente en base a imágenes fijas, algunas imágenes en movimiento de archivo y comentarios escritos, en reemplazo de los intertítulos empleados en sus productos anteriores. Aquí la ironía y la parodia en tanto procedimientos discursivos predominantes en sus videos primigenios se diseminan en las intervenciones de los otros miembros de la mesa, en sintonía con el estilo y la estructura del programa en el que se exhibe este nuevo material audiovisual.

Reflexiones finales

A lo largo del presente artículo hemos procurado caracterizar el mapa medial contemporáneo, enmarcando la reflexión desde la perspectiva de la *ecología de los medios* y la *cultura de la convergencia*. De un lado, es posible afirmar que un medio conforma un ambiente que determina la percepción del sujeto, aunque ese medio no actúa de forma aislada, puesto que se erige como una *especie relacional* al interior de un ecosistema medial. Del otro, la convergencia no implica solamente la cooperación de diversas industrias mediáticas, sino también la confluencia de lenguajes y la circulación constante de contenidos a través de distintos medios, gracias a la participación activa del nuevo espectador, ahora devenido en produsuero. Así pues, en palabras de Carlos Scolari a propósito del entramado medial conformado a partir de la irrupción de los hipermedios y la llegada de la web 2.0, “las nuevas tecnologías no desplazan a las anteriores ni se suceden linealmente en una cuenta

regresiva hacia el paraíso digital, sino que transforman el ecosistema al interactuar entre sí y dar lugar a nuevas configuraciones”.⁴⁶ En este sentido, la plataforma *YouTube* se ha convertido en el bastión de las hipermediaciones, en donde convergen de forma reticular e interactiva contenidos multimedia heterogéneos, tanto de creación original como de terceros. Por su parte, en ese tránsito continuo y acumulativo de imágenes audiovisuales dicha mediateca y red social vislumbra desde hace un tiempo una sobreabundancia de documentos de archivo. Esta situación responde a factores tecnológicos –mayor velocidad de transmisión y capacidad de almacenamiento, masiva digitalización de imágenes analógicas, democratización del acceso– como culturales –independencia del campo en las ciencias sociales, una tendencia nostálgica hacia el pasado, la revalorización social del archivo a raíz de la intervención dinámica de la comunidad–.

De este modo, el canal de *YouTube* examinado, Navaja crimen, se inserta dentro de este escenario convergente en el que se reutilizan imágenes de archivo de diferentes industrias mediáticas para generar un nuevo producto audiovisual cuya finalidad, en este caso, combina el entretenimiento con una voluntad comunicacional que pretende, desde un punto de vista explícitamente subjetivo, exponer interpretaciones originales en torno a los artefactos culturales del pasado revisitados. A partir del uso

⁴⁶ Scolari, *Hipermediaciones...*, 201.

consciente del montaje, el comentario en over, la incorporación de intertítulos y la intervención de las imágenes el creador de contenidos analiza narrativa y conceptualmente producciones audiovisuales locales y extranjeras del pasado reciente, como películas, series, telenovelas, videoclips y programas de televisión. Entonces, por un lado, los videos se erigen en tanto divertimentos; productos de entretenimiento que a través de los procedimientos mencionados –y otros como la aceleración de las imágenes, el reencuadre, la ficcionalización, la asociación de imágenes de distinta procedencia, la recreación y adaptación de contenidos– apelan a la ironía y la parodia con la finalidad de generar un humor absurdo y extravagante. Por otro lado, la puesta en relación de los documentos de archivo tiene como objetivo asimismo aportar una nueva lectura acerca de esos fragmentos del pasado, que permita vincular la temporalidad pretérita con el presente de su apropiación, y que –como expresa Reynolds en lo que refiere a lo *retro*– posibilite activar y revalorizar la historia cultural por medio del proceso de reciclado y recontextualización del archivo. Por consiguiente, es la articulación de ambas facetas la que determina que estos videos se consoliden como obras estéticas creativas novedosas, y no en tanto un simple montaje sucesivo de imágenes de archivo.

Con respecto al tratamiento de estos documentos del pasado, la noción de *efecto de archivo* de Baron, y su dimensión afectiva, resultaron iluminadoras. Este efecto,

que coloca la atención en la recepción, valora el posicionamiento que adoptamos frente a las imágenes apropiadas. La recepción crítica que el *youtuber* efectúa de manera manifiesta en la mayoría de los videos del canal supone el reconocimiento de la distancia temporal; sensación de pérdida en relación a ese pasado que sustenta al sentimiento de nostalgia que motoriza la confección de tales productos audiovisuales. Esta manifestación subjetiva de la nostalgia en la instancia de producción se replica también en el terreno de la recepción por parte de su audiencia; un *fandom* que revisita esas producciones del pasado que el creador analiza, y que gracias a la cultura participativa se implica emocionalmente con las propuestas del canal al punto de propagar los contenidos por fuera de la plataforma. A su vez, el efecto de archivo, que hace hincapié en la disparidad intencional entre el archivo originario y su reconfiguración, colabora con la comprensión del grado de utilidad de los documentos de archivo en una nueva creación audiovisual reelaborada. En este contexto de creciente digitalización y amplia circulación de imágenes analógicas, dicho concepto favorece la reflexión en torno a los diferentes usos de las imágenes de archivo en los medios digitales.

No obstante, Navaja crimen, si bien se sitúa dentro de este ecosistema mediático convergente, presenta al mismo tiempo algunos rasgos que escapan a las nuevas convenciones estéticas y comunicacionales establecidas. Estas cualidades lo ubican como un ejemplo excepcional

frente a la proliferación de producciones estandarizadas que responden a los imperativos de mercado y que se adaptan a las tendencias en boga. En cuanto a las estrategias comunicacionales, tal como hemos señalado, el creador de contenidos no explota los recursos disponibles en torno al funcionamiento de la plataforma para aumentar los seguidores y la cantidad de visitas con el interés de hacer más redituables sus productos. Este no negocia la libertad creativa y el margen de acción, y ello no le ha impedido construir una audiencia fidedigna cuya participación en derredor al fenómeno ciertamente ha colaborado con la trascendencia del *youtuber* fuera de los límites de su canal hacia el terreno del *streaming*. Este traspaso es también un aspecto novedoso del entramado mediático actual, todavía en etapa de formación. En relación a las formas expresivas, la explicitación de las huellas enunciativas, la opacidad en los procesos de remediación y la inclusión sistemática de elementos metarreflexivos que evidencian una conciencia sobre el entorno medial le imprimen a Navaja crimen un sello singular. Esta especificidad lo coloca en una posición de vanguardia al interior de un ecosistema mediático en una fase embrionaria y en permanente transformación.

Bibliografía

Arán, Pampa y Marcelo Casarin. "Configuraciones de la memoria: los archivos en la era digital". *Astrolabio* 15 (2015): 5-15. DOI: <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n15.12280>

Askwith, Ivan D. *Television 2.0: Reconceptualizing TV as an Engagement Medium*. New York: New York University, 2007.

Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. London & New York: Routledge Press, 2013.

Bolter, David Jay y Richard Grusin. "Inmediatez, hipermediación, remediación". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011): 29-57. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93521629003.pdf>

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

Carlón, Mario y Carlos Scolari (Eds.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

Colangelo Kraan, Pedro y Leonel Soto Alemán. "Reflexión crítica sobre los vínculos existentes entre YouTube y la televisión". En *Youtube y la comunicación del siglo XXI*, coordinado por Angel Torres-Toukoumidis y Andrea De Santis-Piras, 69-80. Quito: Ediciones Ciespal, 2020.

Crego Morán, Juan Andrés. "Multimedia y cultura de archivo. La influencia del material de archivo en la creación multimedia". *Arte y políticas de identidad* 9 (2013): 179-196. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191901>

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1965.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

López, Adrián. "Youtubers. Nueva lógica comercial y narrativa en la producción de contenidos para la web". *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada (L.I.S.)* 7(15) (2016): 225-241. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3830>

Moguillansky, Marina. "La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural". *Ciudadanías. Revista de políticas sociales urbanas* 8 (2021): 1-19.

Novomisky, Lara y Betiana Burgardt. "Del archivo al relato: el uso del material de archivo en el audiovisual". Ponencia presentada en *6º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La plata: Universidad Nacional de La Plata, 2023, 1-9.

Pérez Rufi, José Patricio. "YouTube ya no es 'tu televisión': cultura colaborativa y red comercial en el video online". *Revista Comunicación* 9(1) (2011): 146-162. <https://idus.us.es/handle/11441/58253>

Pons, Anaclet. "Archivos y documentos en la era digital". *Historia y comunicación social* 22(2) (2017): 283-292.

Reynolds, Simon. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

Sánchez-Macedo, Jaime. "El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica". *Revista Humanitas* 47(6) (2020): 183-223. <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279>

Scolari, Carlos. *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Scolari, Carlos, ed. *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa, 2015.

Scolari, Carlos y Damián Fraticelli. "Nuevos sujetos mediáticos en el ecosistema de medios: el caso de los youtubers españoles". En *Actas V Congreso AsAECA. Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas*, editado por Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo, 1670-1690. Buenos Aires: AsAECA, 2016.

Sebastián, Mercedes Caridad, Ana María Morales García, Sara Martínez Cardama y Fátima García López. "Los archivos audiovisuales de televisión: estrategias para su revalorización en un entorno transmedia". *Revista Latina de Comunicación Social* 73 (2018): 870-894. DOI: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1286>

Torrisi, Julián. “Youtubers, las nuevas estrellas”. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario, 2018.

Van Dijck, José. *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

Varela, Mirta. “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”. En *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, editado por Mario Carlón y Carlos Scolari, 209-228. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

Verón, Eliseo. “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”. *Espacios públicos en imágenes*, editado por Isabelle Veyrat-Masson y Daniel Dayan, 47-70. Barcelona: Gedisa, 1997.

El Autor

Doctor en Historia y Teoría de las Artes y pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Egresado de la carrera de Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becario doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Actualmente ejerce como investigador asistente del CONICET. Es docente de la cátedra Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en la carrera de Artes, FFyL, UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CINe), IHAAL, FFyL, UBA y es miembro activo de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Se desempeña como Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Es coordinador de los volúmenes *Filmografías comentadas en América Latina*. Tomo I y Tomo II (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2021 y 2023), y coautor de los libros *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi-Cineteca Nacional de México, 2017), *CORPUS LITERALIS*. Performance global y archivo documental (Universidad

Complutense de Madrid, 2022) y Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado (Eudeba, 2022).