EDICIONES COMPLUTENSE

Cuadernos de **Documentación Multimedia**
ISSN: 1575-9733

ARTÍCULOS

Usos, resignificación y circulación de las imágenes de archivo en el ecosistema mediático digital convergente. Las producciones argentinas de *YouTube* "La basura semanal" (2020-2023) e "Historias Innecesarias" (2018-)

Javier Cossalter
Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

https://doi.org/10.5209/cdmu.107926

ES **Resumen:** Las innovaciones tecnológicas desarrolladas a partir de la primera década del nuevo milenio democratizaron el acceso a los medios de producción y transformaron los modos de distribución y consumo de contenidos en el campo del audiovisual. Los procesos de digitalización masivos, la convergencia de medios y la cultura participativa son tres pilares que sostienen al ecosistema mediático contemporáneo. En este sentido, la plataforma digital YouTube se posicionó rápidamente como una nueva usina de entretenimiento y comunicación, que difunde materiales originales y de terceros de alcance masivo. En el último tiempo, en sintonía con un impulso socio-cultural hacia lo retro (Reynolds, 2012) y con el *giro archivístico* (Sánchez-Macedo, 2020) acaecido en el ámbito de las ciencias sociales, sobresalen aquellos productos híbridos que articulan en su propuesta imágenes de diversos medios (audio)visuales. Así pues, el objetivo del artículo consiste en analizar el empleo y las funcionalidades de las imágenes de archivo en dos producciones audiovisuales argentinas de impacto comercial que lograron visibilidad desde el aislamiento ocasionado por la pandemia del COVID-19: "La basura semanal" de Matías Bottero e "Historias Innecesarias" de Damián Kuc. El trabajo coloca el foco de atención en las estrategias enunciativas y en los procedimientos estético-narrativos que utilizan los creadores de contenido mencionados para organizar, reconfigurar y dotar de sentido a los materiales de archivo en sus videos. Asimismo, se reflexiona sobre la circulación de estas imágenes en la arena digital, gracias a la popularidad de los youtubers en el medio y a la participación dinámica del produsuario.
Palabras clave: YouTube; archivos audiovisuales; convergencia mediática; ecosistema mediático digital; creadores de contenido.

ENG Uses, Re-signification and Circulation of Archival Images in the Convergent Digital Media Ecosystem. Argentine YouTube Productions "La basura semanal" (2020–2023) and "Historias Innecesarias" (2018–).

Abstract: Technological innovations developed since the first decade of the new millennium have democratized access to the means of production and transformed modes of distribution and consumption of content within the audiovisual field. Large-scale digitization processes, media convergence and participatory culture are three pillars underpinning the contemporary media ecosystem. In this context, the digital platform YouTube quickly positioned itself as a new hub for entertainment and communication, disseminating both original and third-party materials with massive reach. In recent years, in line with a sociocultural drive toward the retro (Reynolds, 2012) and with the *archival turn* (Sánchez-Macedo, 2020) that has taken place within the social sciences, hybrid products that integrate images from various (audio)visual media have stood out. Thus, the aim of this article is to analyze the use and functions of archival footage in two commercially successful Argentine audiovisual productions that gained visibility during the isolation caused by the COVID-19 pandemic: "La basura semanal" by Matías Bottero and "Historias Innecesarias" by Damián Kuc. The study focuses on the enunciative strategies and the aesthetic-narrative procedures employed by the aforementioned content creators to organize, reconfigure and to give meaning to archival materials in their videos. Additionally, it reflects on the circulation of these images in the digital arena, enabled by the popularity of these youtubers and by the dynamic participation of the prosumer.
Keywords: YouTube; Audiovisual Archives; Media Convergence; Digital Media Ecosystem; Content Creators.

Sumario: 1. Introducción. 2. La incidencia de la digitalidad en la producción y el consumo audiovisual, y en la reconfiguración y remediación de imágenes de archivo de medios tradicionales. 3. Las potencialidades en el

uso de los archivos en productos audiovisuales digitales de entretenimiento y comunicación. 3.1. "Historias innecesarias": las imágenes de archivo en la convergencia digital y la reconfiguración de la memoria cultural. 3.2. "La basura semanal": la remediación crítica de las imágenes televisivas en clave de humor y la configuración de un archivo en la inmediatez del presente. 4. Reflexiones finales. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cossalter, J. (2026). Usos, resignificación y circulación de las imágenes de archivo en el ecosistema mediático digital convergente. Las producciones argentinas de *YouTube* "La basura semanal" (2020-2023) e "Historias Innecesarias" (2018-). *Cuadernos de Documentación Multimedia,* 37, e107926. https://doi.org/10.5209/cdmu.107926

1. Introducción

A partir de la llegada de la web 2.0 y de la progresiva consolidación de los procesos hipermediales se transformaron las modalidades de creación, distribución y recepción de contenidos en el terreno audiovisual. Las facilidades tecnológicas democratizaron, en principio, el acceso a los medios de producción y ampliaron las vías de difusión. Asimismo, la interrelación entre los viejos y los nuevos medios, junto con la intervención activa del usuario-consumidor, son dos rasgos medulares del tejido medial emergente (Jenkins, 2008). En este sentido, la plataforma digital YouTube, surgida en 2005, se posicionó rápidamente como una nueva usina de entretenimiento y comunicación, y se erige hoy en día en tanto una vidriera global y un repositorio colectivo que promueve celebridades transmedia y divulga contenidos originales y de terceros de alcance masivo. En el último tiempo, como parte de esta cultura digital convergente, sobresalen aquellos productos híbridos que articulan en su propuesta imágenes de diversos medios (audio)visuales; en sintonía con un impulso socio-cultural hacia lo retro (Reynolds, 2012) y con el *giro archivístico* (Sánchez-Macedo, 2020) acontecido en el ámbito de las ciencias sociales.

De este modo, el propósito del presente artículo consiste en examinar el empleo y las funcionalidades de las imágenes de archivo dentro de producciones audiovisuales contemporáneas de impacto comercial, así como la propagación de estas a través de la red de hipermedios, mediante un estudio de caso. Así pues, el trabajo estará focalizado en dos canales de YouTube argentinos cuyos productos audiovisuales lograron popularidad desde el aislamiento ocasionado por la pandemia del COVID-19: "La basura semanal" de Matías Bottero e "Historias Innecesarias" de Damián Kuc. En una primera parte se plantearán algunas cualidades del ecosistema de medios actual en relación a la convergencia, a las mutaciones en las formas de producción y de consumo, y a las tácticas mercantiles preeminentes en los grandes conglomerados mediáticos. A su vez, se expondrán ciertas claves acerca del *boom* de la apropiación y reconfiguración de material de archivo en derredor a los procesos de digitalización masivos acaecidos en los últimos años. En segundo lugar se abordarán las estrategias enunciativas y los procedimientos estético-narrativos que emplean los creadores de contenido mencionados para organizar y dotar de sentido a los materiales de archivo en sus videos. Dichos procedimientos están atravesados por la convergencia entre televisión y nuevos medios, la tendencia nostálgica, la voluntad comunicacional y de entretenimiento, la performance, el humor y el periodismo, entre otras nociones fértiles al interior del entramado medial dominante. En las conclusiones se reflexionará sobre la circulación de estas imágenes, gracias a la popularidad de los youtubers en el medio y a la participación dinámica del produsuario, en pos de vislumbrar el lugar que aquellas ocupan en la cultura digital.

2. La incidencia de la digitalidad en la producción y el consumo audiovisual, y en la reconfiguración y remediación de imágenes de archivo de medios tradicionales

La extensión de la Internet, pero sobre todo la entrada de la web 2.0 promediando la primera década del nuevo milenio, impactaron profundamente en las formas de comunicación e interacción social. Las nuevas tecnologías digitales, al tiempo que ampliaron el acceso a los medios audiovisuales, propiciaron dos procesos complementarios que reformularon de manera contundente las variables del ecosistema mediático: la hiperconectividad —caracterizada por la sobreabundancia de información, la velocidad, la accesibilidad inmediata, la fugacidad y la fragmentación— y la hipermediación (Scolari, 2008) —fenómeno que promueve la convergencia mediática/multimedia y el desarrollo colaborativo/participativo—. Tales premisas provocaron cambios sustanciales en los modos de producción y de recepción de contenidos audiovisuales, ya sean de carácter informativo como de entretenimiento. Por tanto, el abaratamiento de los costos de producción —en cuanto a equipamiento y personal técnico—, las posibilidades de financiación en proyectos de pequeña y mediana escala —suscripciones, donaciones, canje, sponsoreo—, la hibridación de estrategias mediales, las facilidades para la distribución de los productos, la segmentación de las audiencias, la conformación de una comunidad fiel de seguidores, la participación activa del produsuario en el proceso creativo y en la propagación del producto son los aspectos medulares que asume este nuevo mapa medial reticular.

En este sentido, la plataforma digital YouTube se vislumbra como uno de los focos principales de dicho entramado medial audiovisual, puesto que en ella convergen cualidades de diferentes medios —cine, radio, televisión, prensa gráfica— y diversos agentes —creadores amateurs, youtubers profesionales, conglomerados mediáticos, prosumidores— cuyos vínculos e interacciones ponen de relieve los rasgos recién mencionados. Por su masividad se ha tornado en un espacio que centraliza la circulación de imágenes audiovisuales —originales o de terceros— (Varela, 2009) y en un bastión de las hipermediaciones, convirtiéndose en una red social y en una mediateca multimedia (Scolari & Fraticelli, 2016) de trascendencia comercial y vasta

repercusión a nivel mundial. Sin embargo, aquello que comenzó como un proyecto de expansión de oportunidades para hacer y divulgar producciones audiovisuales, pronto fue adquiriendo ribetes mercantiles que transformaron efectivamente las premisas iniciales. A partir de la adquisición de la plataforma por parte de la empresa Google en 2006 la consigna identificadora pasó a ser el "transmítete a tu mismo" (*broadcast yourself*), slogan que todavía mantenía ese espíritu democrático y participativo, y que posicionaba al sitio como una alternativa a los medios tradicionales (Ardèvol & Márquez, 2017). No obstante, el impacto a gran escala que fue experimentando implicó que poco a poco se fuera profesionalizando y apropiándose de rasgos de medios masivos como la televisión. Para 2011 la interfaz abandonó la presentación de los videos como una colección en favor de una organización por canales que comenzaba a direccionar, bajo la segmentación en distintas temáticas y el destaque de los rankings, la recepción del usuario (Van Dijck, 2016). Pero el cambio más significativo en este sendero de institucionalización llegó ese mismo año con el programa YouTube Partner, que permitía a los usuarios obtener ingresos mediante "Google Adsense o a través de la relación comercial con grupos de anunciantes" (López, 2018, p. 230). Es decir, la posibilidad de monetizar los videos mediante la incorporación de publicidad. Desde entonces, el éxito de un producto estará determinado por su capacidad de venta, y por este motivo el contenido ya no circulará de forma democrática, sino que el sitio promocionará tales o cuales producciones de acuerdo a los índices de popularidad y a los algoritmos de ranking. Estos guiarán a los motores de búsqueda. Así pues surgirán los youtubers, nuevos sujetos mediáticos en tanto creadores de contenido e influencers que, gracias a la generación de una comunidad de seguidores, lograrán visibilidad para imponer su producto y trascender en el ecosistema.

Por otra parte, estamos en condiciones de enlazar aquellas potencialidades de las nuevas tecnologías en lo que refiere a la producción y al consumo del audiovisual con los procesos de digitalización masivos que desembocaron en un auge en el uso/apropiación de imágenes de archivo procedentes de diversos medios y prácticas discursivas. En principio hay varios factores de orden socio-tecnológico que allanaron el camino para este incremento en la circulación de material de archivo: la consolidación de las interfaces digitales, el aumento en la velocidad de la transmisión e intercambio de datos, la producción continua de documentos y su abundancia, la creciente capacidad de almacenamiento —y su contrapartida en la sensibilidad del usuario que acopia cada vez más contenidos— (Pons, 2017), y finalmente la inmediatez en el acceso a materiales hasta entonces analógicos otrora inaccesibles (Arán & Casarin, 2015). Asimismo, entran en juego en este estado de situación aspectos de carácter socio-cultural. Mercedes Caridad Sebastián et al. (2018) incorporan un nuevo cariz de los archivos audiovisuales más allá del valor patrimonial y del valor comercial de estos en tanto funciones canónicas, el cual cobra relevancia en este contexto de digitalidad: el valor social. El mismo se vincula con este ejercicio en ascenso de puesta en valor del archivo en los medios digitales gracias a la intervención activa de la comunidad; accionar que deriva de las mutaciones en los modos de consumo, en donde predominan los hipermedios, la hibridación y la convergencia mediática, junto con la cultura participativa que coloca el eje en la aportación concreta del produsuario. En estrecha conexión con lo anterior podemos aseverar, siguiendo a Simon Reynolds (2012), que estamos en una era marcada por una obsesión por el pasado inmediato que se traduce en una tendencia hacia lo retro y en una cultura de la nostalgia, con la particularidad de que a cada paso se reduce aún más la distancia entre el hecho y su reposición. Esta sensibilidad desemboca en una exacerbación de la reutilización de artefactos del pasado, motivada y/o retroalimentada por las facilidades tecnológicas antes mencionadas. De acuerdo al autor, "en Internet, el pasado y el presente se mezclan de una manera que vuelve al tiempo blando y esponjoso. YouTube es Web 2.0 por antonomasia (...) teóricamente, el contenido puede quedarse allí para siempre" (2012, p. 97). Por último, el auge en el uso de imágenes de archivo en productos audiovisuales digitales tiene un punto de contacto con el *giro archivístico* (Sánchez-Macedo, 2020) ocurrido en las últimas décadas al interior del campo de las ciencias sociales, a partir del cual el archivo trasciende su naturaleza probatoria para constituirse en un objeto de estudio autónomo. Esto posibilitó, como bien señala Jaime Sánchez-Macedo, que "los conceptos de documento y Archivo se [fueran] adoptando dentro de otras disciplinas" (2020, p. 215). De este modo, esa autarquía contribuiría a la internalización de las imágenes audiovisuales en tanto documentos de archivo.

Finalmente, teniendo en cuenta este escenario, rescatamos algunos postulados teóricos en derredor al archivo y a las imágenes de archivo que iluminarán las premisas vertidas en el análisis de las producciones audiovisuales escogidas. Ante todo, señalamos al menos dos consecuencias de este proceso de digitalización de la información que expone Darío Pulfer (2022): la desmaterialización de los documentos y la problemática del *solucionismo tecnológico*. En cuanto a lo primero, dicha condición genera una desvinculación del archivo de los contextos de origen. Asimismo, como expresa Graciela Goldchluk, esta nueva domiciliación que congrega en un mismo espacio virtual documentos materialmente alejados entre sí vislumbra "la amenaza de una migración incontrolada, la diseminación" (2021, p. 31). Con respecto a lo segundo, por ejemplo al interior de estudios de tipo histórico —aunque trasladable a otros ámbitos—, esta abundancia y disponibilidad de datos que trae consigo el fenómeno de la digitalización puede llevar a reemplazar y simplificar el trabajo intelectual del investigador. Por tanto, el acceso aparentemente irrestricto a la información en el terreno digital podría dejar de ser una ventaja para convertirse en un obstáculo que desalienta la labor cognitiva y proactiva del usuario. En segunda instancia, Andrés Tello (2015), interpretando las ideas de Jacques Derrida, plantea que las nuevas tecnologías que posibilitan la archivación no sólo cumplen la función de registrar, conservar y divulgar las imágenes, sino que también colaboran con la capacidad del archivo de forjar y transformar el pasado —no simplemente depositarlo de forma pasiva—. Estamos frente a la noción de *archivo-archivante* y su carácter performativo. En este sentido, y como bien apunta Guadalupe Álvarez, "las prácticas de archivación no constituyen una tarea neutral, sino que están influenciadas por las relaciones de poder y por la acción de enunciación" (2023, p. 6). Por ello, todo archivo deja entrever su carácter de

arbitrariedad y está sometido a una subjetividad múltiple, conformada por capas superpuestas que se corresponden a los momentos de creación, apropiación y recepción de tales documentos patrimoniales.

Por otro lado, Lara Novomisky y Betiana Burgardt (2023) focalizan la atención en la potencialidad narrativa y estética que tiene el montaje como procedimiento estructurador y organizador en relación al material de archivo dentro de los medios audiovisuales en la era digital. En palabras de las autoras, "puede [el montaje] convertirse en una herramienta potente para construir relatos, explorar la memoria y el pasado, y expresar visiones subjetivas y discursos propios" (2023, p. 3). En consecuencia, el campo del arte en un sentido amplio se erige como un espacio potencial de enunciación productivo para el encuentro entre el archivo, el artista/creador de contenidos, la función archivística y la sensibilidad estética (Foster, 2004; Álvarez, 2023). Asimismo, Pampa Arán y Marcelo Casarin (2015) sostienen que el archivo ejerce un papel fundamental en la reconstrucción de la memoria cultural, que supone siempre una redefinición del significado de esos hechos del pasado, y que implica "usos y abusos de memoria y olvido" (2015, p. 7). Así pues, en concordancia con Laura Álvarez, "el archivo no es la base de la memoria histórica, sino su forma alternativa de conocimiento" (2019, p. 166).

Para culminar, exponemos una serie de preceptos que ameritarán una reflexión particular en el próximo apartado y que se desprenden de la intersección de algunos de estos rasgos socio-tecno-culturales que caracterizan al ecosistema digital actual como la (sobre)abundancia, disponibilidad y obsesión por las imágenes del pasado: la idea de YouTube como un archivo audiovisual "que promete inmortalidad a cualquier video que se suba" (Reynolds, 2012, p. 97) y que genera vínculos sociales entre las personas a través de las imágenes (De Cicco, 2008); el tema de los costos del material de archivo en producciones de bajo presupuesto; el uso de imágenes de stock para recrear o ficcionalizar un acontecimiento, y los límites en la definición de a qué consideramos en tanto imagen de archivo.

3. Las potencialidades en el uso de los archivos en productos audiovisuales digitales de entretenimiento y comunicación

Las restricciones sanitarias establecidas a nivel mundial y el confinamiento impuesto a causa de la pandemia del COVID-19 profundizaron las mutaciones que se venían gestando en el último tiempo en el ámbito de la comunicación y del desarrollo audiovisual. Edorta Arana Arrieta et al. (2020) afirman que a partir del advenimiento del COVID-19 se produjo un aumento del consumo de medios de comunicación y un incremento en el uso de plataformas de *streaming*. Por su parte, en relación al estudio de los consumos culturales en América Latina durante la pandemia y en el lapso inmediatamente posterior, Marina Moguillansky y Brenda Focás (2025) agregan también a la situación descripta un mayor interés en el empleo de las redes sociales. Estos cambios en el terreno de la recepción, fortalecidos por el aislamiento aunque impulsados y sustentados por los procesos de convergencia y digitalización iniciados previamente, impactaron "en la necesidad de reconfigurar oferta de contenidos informativos y de entretenimiento para adecuarse a las nuevas demandas" (2024, p. 8). Por otro lado, dicha coyuntura intensificó la digitalización de contenidos artísticos y culturales, fomentando la circulación de materiales de diversos medios —entre ellos televisivos— y la remediación de estas imágenes en las redes sociales (Moguillansky, 2021).[1] Al efecto, en el ámbito local y en lo que respecta a la plataforma YouTube, tal escenario propició el nacimiento de nuevos canales y el relanzamiento de otros ya existentes, muchos de los cuales manifiestan —a través de enfoques diversos— un interés particular en los documentos de archivo y una voluntad por reconfigurar o revalorar en clave audiovisual el pasado cultural. Es dentro de este entorno que se insertan los dos casos de estudio aquí propuestos.[2]

Damián Kuc —joven chaqueño que estudió la carrera de Comunicación Social y Criminalística por algún tiempo— subió el primer video a su canal de YouTube en noviembre de 2018, trasladando a esta plataforma el contenido que había inaugurado en su cuenta de Instagram apenas un mes antes bajo el título de "Historias Innecesarias". De hecho, las primeras entregas en YouTube conservan el formato vertical y duran unos pocos minutos. Con el inicio de la pandemia a mediados de marzo de 2020 esta producción audiovisual alcanzó una gran masividad, aumentando considerablemente la cantidad de vistas, lo que derivó en una reorganización del producto, con la incorporación de un logo, un prólogo renovado y la publicación sistemática de dos historias semanales —una corta y otra larga— en días y horarios pautados, lo que en términos generales se sostiene hasta la actualidad. Por su parte, Matías Bottero —quien había estudiado la carrera de Dirección y Producción de Cine, Radio y Televisión en la ciudad de Buenos Aires— dio apertura a su canal a fines de 2017 con un contenido denominado "Top 5 de la tv Argentina", el cual tuvo que ser readaptado para asegurar la monetización. Este derivó, en pleno aislamiento durante el mes de mayo de 2020, en la sección que aquí abordaremos: "La basura semanal". La misma tuvo un desarrollo que alcanzaría cierta organicidad y relativa popularidad a lo largo de las cien entregas realizadas, aproximadamente una por semana, hasta su culminación en agosto de 2023. El youtuber se dedicaría luego a la creación de otro tipo de producciones audiovisuales dentro de la plataforma.

---

1 A partir de la información ofrecida por el Observatorio de Medios UNCu, este trabajo parte del contexto regional para luego abordar dicho fenómeno en el territorio argentino.

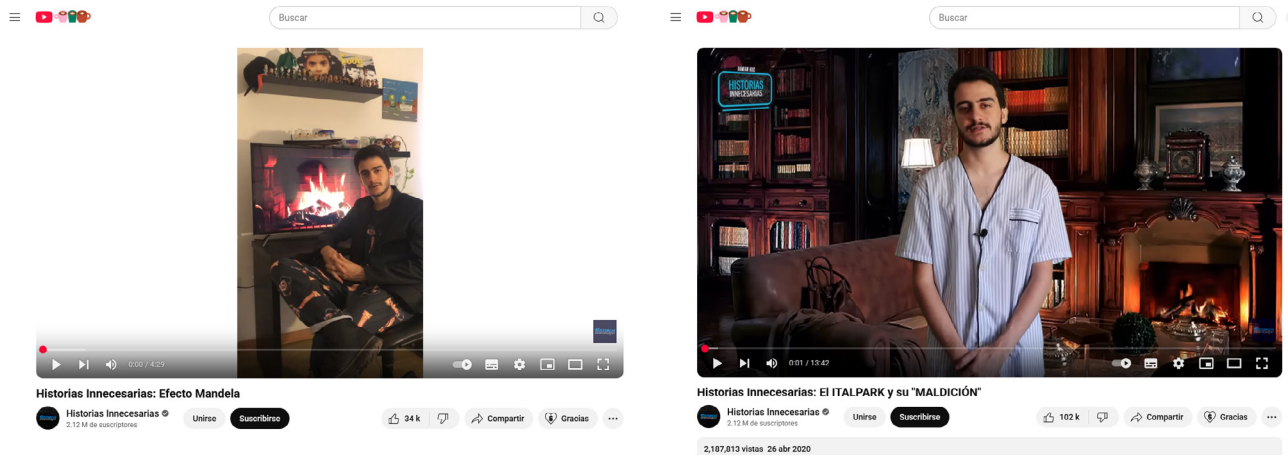
2 La selección de los productos de "Historias Innecesarias" y "La basura semanal" en pos del análisis se fundamenta en varios factores: los dos canales se habían gestado previo a la pandemia y a partir de entonces cobraron especial notoriedad; los índices de popularidad y los algoritmos de ranking posicionaron a estos contenidos en el ecosistema audiovisual contemporáneo; los creadores detrás de estas producciones lograron conformar una comunidad fiel de fanáticos y alcanzaron un reconocimiento mediático y popular; ambos proyectos evidencian dos formas distintas de enlazar la convergencia de medios y las imágenes de archivo.

A continuación procuraremos desentrañar de qué se tratan ambos productos, qué lugar ocupan, cómo se configuran y qué sentido producen las imágenes de archivo en estas piezas, y cuáles son las estrategias que emplean dichos creadores de contenido para llevar a cabo sus objetivos comunicacionales y/o de entretenimiento en función de esta convergencia mediática.

3.1. "Historias innecesarias": las imágenes de archivo en la convergencia digital y la reconfiguración de la memoria cultural

"Historias Innecesarias" consiste, mayormente, en la exposición de hechos históricos significativos o emblemáticos, de carácter local o extranjero, y de temática variada —social, cultural, publicitaria, criminal—; prevaleciendo con mayor frecuencia los videos en torno a tragedias y casos policiales resonantes. El relato se construye a partir de imágenes de diversos medios —fuentes gráficas, audiovisuales e imágenes digitales de stock—, articuladas y apuntaladas por una narración en over continua de índole pedagógica que coloca el acento en la cronología de los acontecimientos, la especificación y el esclarecimiento de las voces y los actores involucrados, y la presentación de curiosidades. Dos cuestiones preliminares que se desprenden de esta apreciación inicial: por un lado, el valor de lo visual colocado en las imágenes de archivo, las cuales ocupan la totalidad del cuadro, reservando la presencia en cámara del youtuber al prólogo y epílogo del video —estrategia performativa que ha sido abandonada en la actualidad—; por el otro, el papel fundamental del montaje para construir una determinada narrativa en derredor a las imágenes y al evento sobre el que se posa la mirada. En términos de la convergencia, y más allá de la heterogeneidad medial de los documentos incluidos, la televisión y el cine aportan elementos expresivos/estructurales. De un lado, la intervención del youtuber en el prólogo encuentra similitudes con el rol del presentador en el informativo televisivo, quien encarna la figura del narrador y se erige como organizador del sentido construido al tiempo que asume una función persuasiva para con la audiencia (García Avilés, 1999). Del otro, dadas las características de la duración, la edición, la narración y la organización del material de archivo en la banda de imagen, el producto se asemeja, en un sentido general, a la categoría del cortometraje documental cinematográfico expositivo.[3]

Figura 1 y Figura 2. "Historias Innecesarias" - Primeros videos / Prólogo



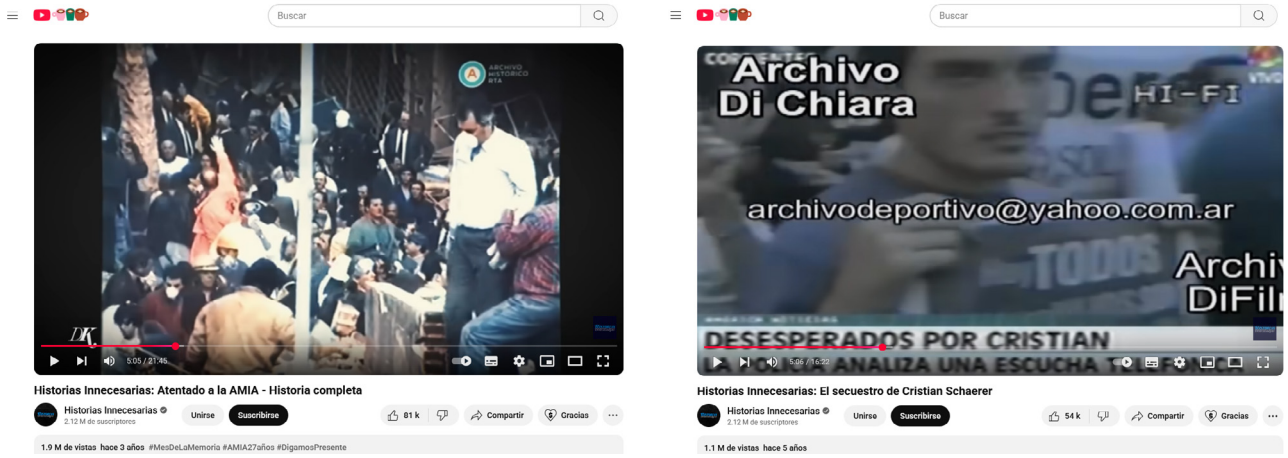
(Fuente: capturas de pantalla de YouTube)

Ahondemos entonces en las particularidades acerca del tratamiento de las imágenes en esta producción audiovisual. En los primeros videos, conformados únicamente por imágenes fijas —fotografías y notas periodísticas—, queda asentado el objetivo de la propuesta del canal: informar sobre diferentes tópicos desde una perspectiva comunicacional didáctica apuntada a todo público, que combine datos fácticos y una relectura de los hechos. Con la inclusión de material audiovisual se incorporan así también otras voces que de alguna manera dialogan con el narrador y con el montaje visual expuesto. Ahora bien, lo interesante aquí es la procedencia de estas imágenes, que da cuenta de los rasgos anteriormente mencionados vinculados a la masiva digitalización, al acceso inmediato y a la problemática del *solucionismo tecnológico*. Gran parte de los videos —sobre todo aquellos abocados a incidentes criminales— están organizados en función de recortes de prensa, fotografías e imágenes de noticieros televisivos. En especial estas últimas son extraídas de la red, subidas por las señales televisivas en sus propios espacios digitales, ofrecidas por youtubers particulares o alojadas en los canales de archivos, públicos y privados, reconocibles por sus logos y/o marcas de agua. Por ejemplo, en el caso de los primeros sobresale el Archivo Prisma, plataforma web del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina, mientras que por el lado de los segundos se impone el Archivo diFilm, del coleccionista Roberto di Chiara y su familia. Es decir que se

3 Según Bill Nichols (1997) la modalidad expositiva del documental es la fórmula privilegiada de transmisión informativa en el audiovisual, en donde las imágenes sirven de ilustración o contrapunto del comentario dirigido al espectador y en la cual el montaje tiene una función retórica en relación a la argumentación propuesta en torno al mundo real.

trabaja con aquellos documentos que se encuentran disponibles a primera mano, fácilmente asequibles, esquivando la búsqueda pormenorizada por fuera de la plataforma y la compra de material a aquellas entidades que detentan los derechos de tales imágenes o que al menos las conservan en formato de alta calidad.

Figura 3 y Figura 4. "Historias Innecesarias" - Imágenes de archivos públicos y privados



(Fuente: capturas de pantalla de YouTube)

En este sentido, varios puntos de reflexión suscita esta lógica singular de producción. En primer lugar, el valor de venta de un minuto de material de archivo proveniente de instituciones oficiales suele ser extremadamente alto en relación al bajo presupuesto característico de este tipo de producciones. Sumado a esto, la periodicidad semanal de los videos y la reducida estructura de negocios detrás de estos canales limitan la capacidad de gestión en derredor a la burocracia que supone la adquisición de tales imágenes en un período de tiempo muy acotado. Contrariamente, los procesos de desmaterialización y dispersión no controlada de los archivos como resultado del fenómeno de la digitalización masiva, que pueden traer consecuencias negativas desde el punto de vista de la archivística, resultan beneficiosos para un proyecto audiovisual que debe respetar ese riguroso ritmo de publicación para sostener a la comunidad y que no evidencia un particular tratamiento o sensibilidad estética en torno al montaje visual ofrecido. Al margen de esta cuestión formal o expresiva —comprensible en un contexto de homogeneización y estandarización de la producción audiovisual de índole masiva—, lo interesante resulta de esta aparente ausencia de exhaustividad en la pesquisa de la documentación de archivo alrededor de los temas abordados más allá de los límites de la Internet, que remite a esta problemática del *solucionismo tecnológico*. Gran parte de las fuentes mencionadas se corresponden a otros canales de YouTube; práctica de selección de archivos endógena y un tanto simplificadora ¿Podrían existir registros analógicos o digitales no disponibles en la Red que enriquecieran la propuesta comunicacional? La construcción de la autenticidad informacional de las entregas, ¿depende exclusivamente de la cantidad y calidad del material visual recabado? Por lo pronto, pese a que las imágenes de archivo tienen un lugar destacado en la composición del relato, estas parecieran servir, paradójicamente, de complemento y apoyatura a la narración oral forjada en torno al evento retratado. No obstante, esta compaginación de imágenes circulantes en la arena digital, dentro de un producto que si bien puede tener un valor educativo efectivamente busca cierto rédito económico —esté monetizado o no—, abriría la puerta al problema del copyright. Aunque la fuente de origen de extracción del material utilizado es citada —ya sea dentro del video o en la descripción del mismo—, muchas veces el canal de procedencia no cuenta con los derechos de tales imágenes. YouTube dispone de las herramientas pertinentes para detectar infracciones a la propiedad intelectual —por ejemplo, el sistema automatizado Content ID— y oficia como mediador entre las partes involucradas. Así y todo, el canal analizado no vislumbra registros públicos de denuncia o reclamos por violación a los derechos de autor.

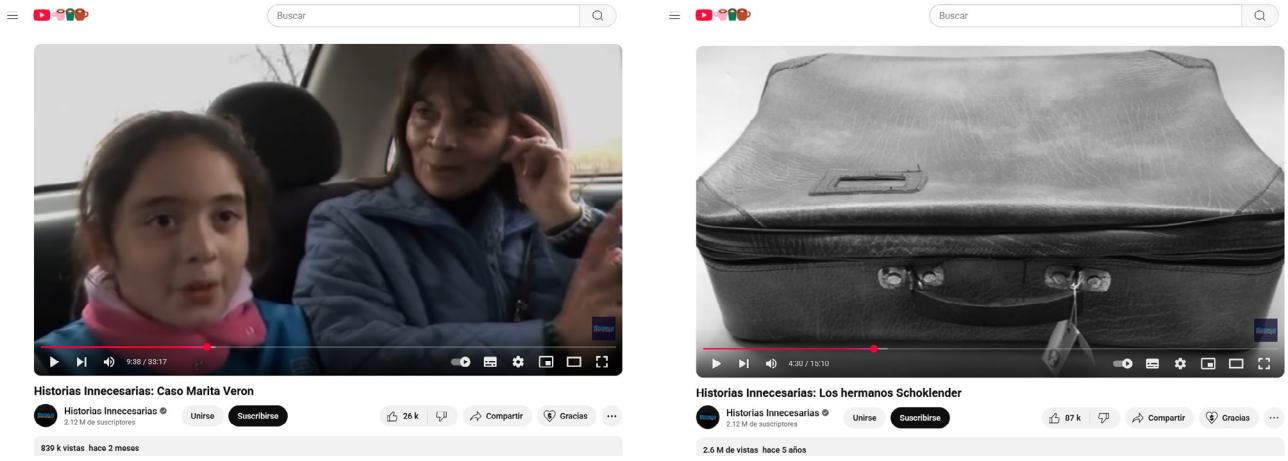
Por otro lado, como parte de esta convergencia mediática, no sólo se incluyen recortes del medio televisivo —generalmente vinculados al ámbito noticioso—, sino que también entran en juego, tal cual lo señalado, imágenes del cine, como por ejemplo las entregas referidas a "La desaparición de Marita Verón"[4] y "La historia del Titanic", que articulan ambas fragmentos de las películas realizadas sobre dichos temas. A su vez, se emplean imágenes de stock para recrear ficcionalmente ciertos eventos acaecidos, como en el video sobre "Los hermanos Schoklender"[5], o imágenes fijas oriundas del fotoperiodismo que se erigen asimismo en tanto documentos de archivo —el material dedicado a "Los muertos del Everest", entre otros—. Y si bien hemos señalado que no hay una construcción estética singular o espectacularizada sobre las imágenes, esta confluencia y articulación de materialidades heterogéneas no resulta para nada neutral, puesto que en

4 Este es un caso resonante asociado a la trata de personas en el norte del país que al día de hoy no se ha resuelto.

5 Se trata de un hecho policial emblemático de la década del ochenta en donde dos hermanos, envueltos en una trama familiar de violencia y maltrato, idearon y ejecutaron el doble crimen de sus padres.

todas las entregas interviene una edición muy precisa en torno a la elección y duración de cada fragmento (audio)visual insertado, de acuerdo a un guion que vertebra cuidadosamente la alternancia del foco puesto en la imagen o sobre la narración y que le brinda un sentido de continuidad y unidad al relato. Así pues, en cuanto a la puesta en relación de las imágenes de archivo en la cultura digital, este es un claro ejemplo de cómo "la dinamización de los fondos en formato digital implica procedimientos basados en el tiempo y el montaje aparece como una posible forma para representarlo, dinámicamente" (Álvarez, 2019, p. 166). El montaje resulta entonces un procedimiento clave para ordenar la mixtura de los archivos en función de la narrativa propuesta. Con respecto al empleo del material de stock —el cual también forma parte de un gran archivo digital o banco de imágenes que puede destinarse a diversos fines de acuerdo al tipo de licencia registrada— señalamos que su uso vislumbra dos aspectos concretos: la posibilidad de suplir la ausencia de una imagen factual —imagen de un suceso real que no existe o que no está disponible— mediante la representación o reconstrucción ficcional del hecho/objeto en cuestión, y la importancia de sostener el estímulo visual constante para acompañar el relato oral.

Figura 5 y Figura 6. "Historias Innecesarias" - Imágenes del cine / Imágenes de stock



(Fuente: capturas de pantalla de YouTube)

Finalmente, retomamos dos conceptualizaciones específicas expuestas en el apartado anterior que dan cuenta de la funcionalidad y eficacia de los documentos de archivo en las producciones audiovisuales de este canal: la noción de archivo-archivante —el archivo no como mero registro sino en tanto productor de la historia y puente hacia el futuro— y esta idea de la reconstrucción de la memoria cultural a través de las imágenes de archivo. A tal efecto, podemos reconocer dos objetivos concretos a propósito de las entregas de "Historias Innecesarias" en donde el archivo cumple un rol fundamental —sobre todo en derredor a aquellos videos de carácter histórico-local—. Por un lado, dicha propuesta procura reconstruir un suceso del pasado, otorgándole una unidad a la fragmentariedad. Asimismo, se intenta reivindicar una memoria integral del hecho a través del montaje de archivos y el punto de vista narrativo con perfil periodístico que apunta, ante todo, a un público joven desinformado. Esto se sustenta, por ejemplo, en la actualización de las historias ya realizadas cuyos casos hayan sufrido algún cambio desde su fecha de publicación. Por otro lado, este proyecto comunicacional pretende a su vez decir algo sobre el presente —en términos sociales, políticos o culturales— a partir de ese pasado recuperado, en favor de una reflexión colectiva y de una concientización de las nuevas generaciones acerca de nuestra propia identidad nacional, en vistas a una potencial transformación hacia el futuro. Este enfoque se evidencia parcialmente en la decisión del youtuber de publicar tal o cual video de acuerdo a la coyuntura, como por ejemplo los casos de "La guerra de Malvinas",[6] "La Noche de los Lápices"[7] y "El atentado a la AMIA",[8] subidos a la Red en la víspera de un nuevo aniversario de los respectivos acontecimientos históricos. Por lo expresado, se manifiesta aquí el carácter performativo del archivo. En palabras de Guadalupe Álvarez,

> quienes operan sobre los materiales disponibles en internet, encuentran en ellos un sentido disruptivo que, al volverlos archivo, permiten recuperar el valor performativo —esa capacidad de hacer efectiva la carencia de sentido de la cual parten— y ofrecer una nueva mirada que los articula (2023, p. 5).

Este punto de vista no necesariamente debe reproducir de manera inmutable las narrativas hegemónicas consolidadas, sino que puede —como en el objeto analizado— abordar la historia de forma dinámica y crítica.

---

6 Este video, que tiene una duración mayor a la habitual, no sólo abarca el hecho puntual de la guerra por Las Malvinas entre Argentina e Inglaterra, sino que aborda el conflicto diplomático desde sus inicios.

7 "La Noche de los Lápices" hace referencia al secuestro de estudiantes de secundaria perpetrado en la ciudad de La Plata el 16 de septiembre de 1976 durante la última dictadura cívico-militar en Argentina.

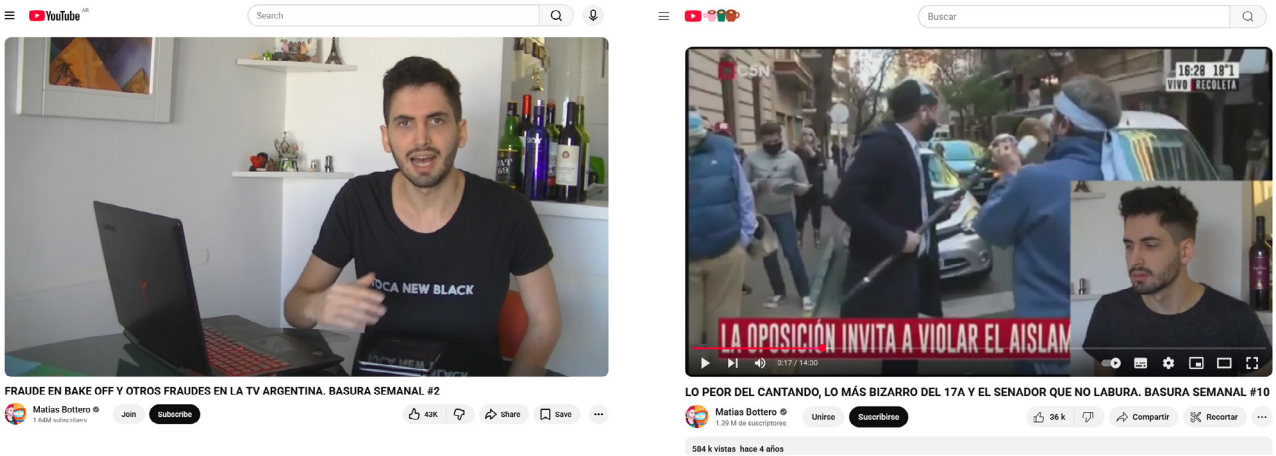
8 El atentado a la AMIA fue un ataque terrorista a la Asociación Mutual Israelita Argentina acaecido en la Capital Federal el 18 de julio de 1994, que dejó 85 muertos y sobre el cual se hicieron varios juicios sin alcanzar la verdad en torno a los acontecimientos.

Es decir que a partir de la revalorización de las imágenes de archivo estas producciones audiovisuales digitales pueden contribuir a deconstruir las memorias tradicionales cristalizadas y postular de este modo lecturas renovadas para un público nuevo.

3.2. "La basura semanal": la remediación crítica de las imágenes televisivas en clave de humor y la configuración de un archivo en la inmediatez del presente

En una senda distinta ubicamos la propuesta de Matías Bottero, "La basura semanal", que dispone de otros objetivos y presenta un acercamiento diferente en torno a las imágenes de archivo. En su esencia esta sección consiste en una reacción del youtuber frente a determinados acontecimientos destacados, en términos noticiosos y del espectáculo o la farándula, que sucedieron principalmente en la televisión durante la semana, y que en algunas ocasiones sirven como disparador para traer al presente otros materiales de archivo del pasado. Este abordaje está atravesado por una mirada subjetiva y crítica, así como también entran en juego la ironía y el humor negro, junto a comentarios provocativos y subidos de tono respecto de las personalidades y de los eventos que comparecen en las imágenes exhibidas. En esta oportunidad, la performatividad del creador de contenidos —que aparece frente a cámara en el living del departamento de su padre— y su alocución verborrágica casi constante sobresalen en cada una de las entregas. En cambio, las imágenes de archivo —erigidas eminentemente en tanto remediación de contenidos televisivos como parte de esta mutación en los patrones de consumo cultural intensificada por la pandemia— son presentadas de manera intermitente, ocupan parcialmente el cuadro y son interrumpidas por las observaciones del youtuber. Con el tiempo, dichas intervenciones performáticas —sobre todo en la intro y en el segmento dedicado al sponsoreo— fueron incorporando nuevas locaciones y diversas lógicas ficcionales, a través de la participación activa de otros miembros del equipo de trabajo como algunos familiares, su pareja y los guionistas. A pesar del destaque del personaje-youtuber por sobre el material de archivo en la composición del producto, y a diferencia del canal analizado anteriormente, en este los fragmentos elegidos y expuestos son el objeto principal sobre el cual gira el proyecto audiovisual —y no un complemento—. Si bien aquí las imágenes de archivo están al servicio del puro entretenimiento, mientras que su valor informacional o comunicacional queda relegado a un segundo plano. No obstante, y aun cuando los retazos (audio)visuales fueran puestos en relación con la única finalidad del simple divertimento, como bien sostiene Georges Didi-Huberman, "el archivo (...) sigue siendo siempre un testimonio de algo" (2007, p. 7). Un claro ejemplo de esto al interior de "La basura semanal" son todas aquellas imágenes vinculadas al período de aislamiento, las cuales dan cuenta de cómo la televisión retrató dicha experiencia social extraordinaria.

Figura 7 y Figura 8. "La basura semanal" - Prólogo / Reacción del youtuber



(Fuente: capturas de pantalla de YouTube)

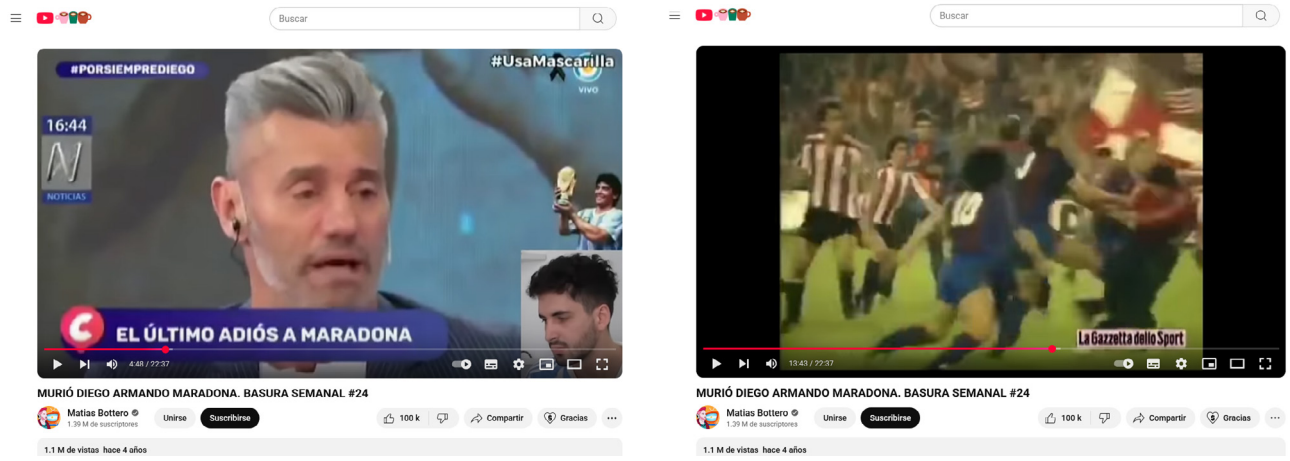
En este sentido, en principio y de acuerdo a lo señalado, la mayoría de las imágenes implicadas en los videos de esta sección pertenecen al medio televisivo,[9] aunque no todas, puesto que también se incluyen recortes extraídos de las redes sociales y de la prensa gráfica. Gran parte de estas imágenes articuladas se corresponden a una temporalidad cercana al presente de la publicación de cada entrega. Ahora bien, en virtud de estas coordenadas espacio-temporales surge entonces el interrogante de a qué consideramos imagen de archivo. ¿Una imagen de la televisión del día anterior podría ser etiquetada como material de archivo? En este caso hay una decisión personal del youtuber, sin mediación de la historia y del paso del tiempo, de recobrar dichas imágenes —ya sean grabadas por el propio usuario o adquiridas de espacios digitales institucionales— y otorgarles en ese mismo acto el status de *archivo*. Esto se sostiene en dos rasgos tecnoculturales del ecosistema mediático actual ya descriptos con anterioridad: por un lado, la disponibilidad inmediata de los contenidos televisivos a partir de su masiva digitalización y puesta en circulación —lo que sucedió en la semana ya está asequible para su uso en la interfaz digital—; por el otro, esta tendencia

9 El grueso de estas imágenes fueron capturadas —y recortadas— por el youtuber directamente de la televisión.

nostálgica planteada por Simon Reynolds que hace que se reduzca cada vez más la brecha temporal entre el evento cultural del pasado y su reactivación. Tal como afirma el autor: "no solo nunca antes hubo una sociedad tan obsesionada con los artefactos culturales de su pasado inmediato; tampoco nunca antes hubo una sociedad que pudiera acceder al pasado inmediato con tanta facilidad y abundancia" (2012, p. 19).

Así pues la noción de archivo evidencia a través de esta forma singular de abordar las imágenes televisivas su carácter subjetivo y arbitrario. Como bien expresa Didi-Huberman: "el carácter inmediato del archivo no debe ser ni exagerado ni subestimado (como mero accidente del saber histórico). De manera inevitable, el archivo debe ser construido" (2007, p. 7). En esta línea cabe resaltar la voluntad de conformar un archivo digital personal, referenciado en los primeros videos de "La basura semanal", en donde el youtuber comparte con la audiencia capturas de su computadora para dar cuenta de la cantidad de material televisivo que dispone (358 GB) y la forma particular de clasificación de estas imágenes. Por otra parte, si bien es una práctica esporádica dentro del producto, resulta interesante la vinculación entre las *genuinas* imágenes de archivo del pasado y aquellas que obtienen esta condición en el proceso de confección del video, en el que un hecho acaecido en la semana desencadena, por analogía temática o conexión directa con las personalidades en juego, la puesta en escena de archivos televisivos de otra época. Es posible citar como ejemplo de este procedimiento la basura semanal número 24, dedicada a la muerte de Diego Armando Maradona, la cual incluye imágenes televisivas del día de su muerte junto a un montaje de diversos archivos emblemáticos y populares sobre *el Diego* cuya (re)presentación en el medio digital en ese contexto particular dota a esas imágenes históricas de nuevos sentidos. También podemos señalar la entrega número 29, que contiene un reportaje al cantante argentino de musical tropical "Ricky Maravilla" referente a la vacunación por el COVID-19. Este recorte dispara la inclusión de una entrevista suya del pasado por la muerte del artista Sergio Denis; imágenes unidas mediante un tono burlón debido a la reiteración de un mismo canje publicitario en ambas apariciones. Finalmente, la basura semanal número 57, destinada a entregar premios a distintos rubros en torno a lo acontecido en la televisión local durante el 2021 —a través de la exposición de imágenes que ya habían sido revisitadas en las diversas entregas publicadas en el año—, se erige como un metacomentario acerca de la potencial concesión de la condición de documento de archivo a los fragmentos audiovisuales remediados por el youtuber en su propuesta audiovisual.

Figura 9 y Figura 10. "La basura semanal" - Archivo de Diego Armando Maradona



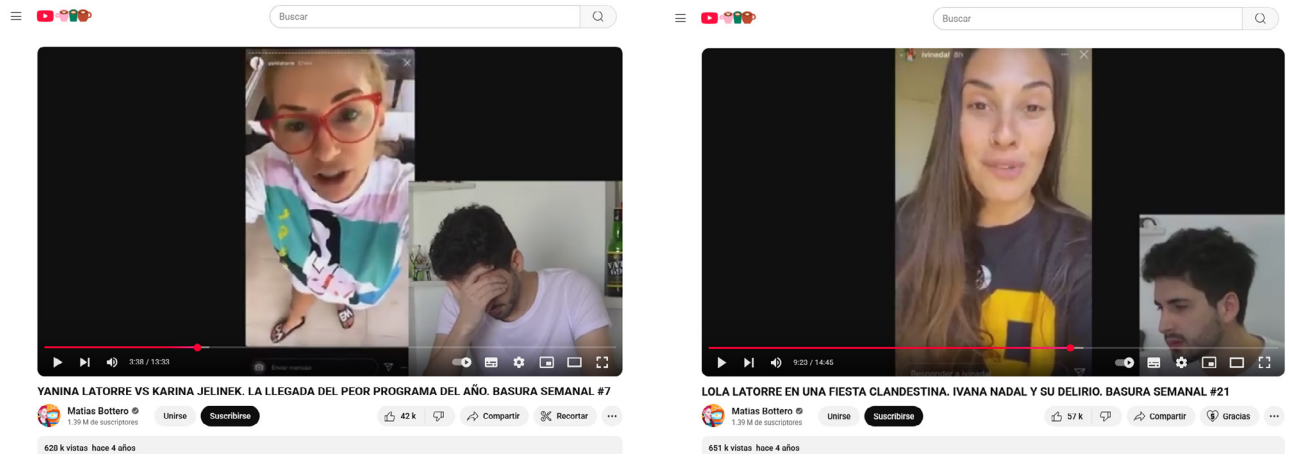
(Fuente: capturas de pantalla de YouTube)

Por otro lado, en relación a la convergencia mediática, un punto de reflexión en donde Bottero se corre de la televisión como única fuente para sus videos es la captura y mostración de imágenes en movimiento de las redes sociales de las celebridades locales. Tales imágenes efímeras, como pueden ser las historias subidas a Instagram, son pensadas para una visualización fugaz y posterior desaparición. No obstante, en dicho accionar de registro y uso se les concede una posible entidad de archivo. De acuerdo a Ana Mayagoitia y Juan Manuel González-Aguilar a propósito de *Internet Archive*, "el hecho de incluir medios efímeros en sus colecciones, ha colaborado a modificar el sentido de los contenidos efímeros, convirtiéndolos en algo perdurable al momento de ser preservados" (2017, p. 165). En el caso de estudio examinado, situaciones banales que ocurren en las redes sociales —como las historias de Instagram de Yanina Latorre e Ivana Nadal durante la cuarentena impuesta por la pandemia del COVID-19—[10] son recogidas y atrapadas en un video de YouTube, lo que favorece su eventual reactivación futura y también su propagación en el presente, de la mano de un producto audiovisual popular de circulación masiva. En palabras de Boris Groys, "su vocación de exhaustividad obliga al archivo a ir siempre en busca de lo real, es decir, de lo pasajero, actual e insignificante" (2008, p. 15). A fin de cuentas esto es lo que se pone en juego mayormente en dicho proyecto digital, explicitado ya

10 Se trata de una panelista de espectáculos y de una modelo/influencer cuyas historias se hicieron virales durante el aislamiento sanitario. Las entregas de este canal número 3 y 7 recuperaron estas imágenes y colaboraron con la propagación y cristalización de tales momentos destinados a la desaparición.

desde su título: rescatar —aun si el enfoque sobre los hechos exhibidos es crítico e incluso por momentos negativo— y exponer lo trivial e irrelevante —*la basura*— que ocurre en los (nuevos)medios en la inmediatez del presente sin mediación de la historia —*contenido semanal*—. Asimismo, con respecto a las imágenes recobradas de las redes sociales, y tal cual lo señalado anteriormente, estas pueden —a pesar de su primigenia efimeridad— convertirse en testimonios de épocas y lugares para terminar aportando elementos trascendentes a la construcción de una memoria cultural digital. Así pues, la remediación, la diseminación y la imposibilidad de controlar el recorrido de las imágenes de medios tradicionales y nuevos medios sociales son hoy en día características medulares para comprender la funcionalidad y potencialidad de los archivos en el ecosistema medial contemporáneo.

Figura 11 y Figura 12. "La basura semanal" - Imágenes efímeras de Instagram



(Fuente: capturas de pantalla de YouTube)

En definitiva, por lo expresado, se podría aludir concretamente en derredor a esta producción audiovisual a ese valor social del archivo en los medios digitales que advertían Mercedes Caridad Sebastián et al. —por fuera de lo patrimonial o comercial—, gracias a la intervención activa de la comunidad y a la primacía de los hipermedios que facilitan la viralización y recontextualización de dichas imágenes. A continuación, en el apartado final, reflexionaremos sobre la circulación —dentro y fuera de la plataforma— de las imágenes de archivo de ambos productos audiovisuales explorados, por medio del impulso de los creadores de contenido convertidos en influencers transmedia y como consecuencia de la participación dinámica del receptor devenido en produsuario —el usuario que abandona la pasividad espectatorial tradicional para asumir un rol proactivo en el proceso de consumo—.

4. Reflexiones finales

"Historias Innecesarias" y "La basura semanal" vislumbraron un éxito masivo en un contexto de aislamiento —y en el período inmediatamente posterior a la pandemia del COVID-19 dentro del ámbito nacional—, en el cual se intensificó el consumo de productos audiovisuales digitales al tiempo que se profundizó el uso de hipermedios como YouTube. Este, según lo examinado, permite fácilmente la expansión de tales materiales a través de las redes sociales, incrementando la visibilidad de sus creadores y nutriendo los índices de popularidad. De acuerdo con José Van Dijck, "los principios de éxito y popularidad regulan la arquitectura de la plataforma de YouTube" (2016, p. 120). Esta conjunción de variables implicó la progresiva aunque acelerada profesionalización de los dos youtubers, así como su resonancia en el ecosistema de medios. Es decir, proyectos caseros, surgidos como pasatiempos aunque con cierta voluntad comunicacional y/o de entretenimiento, puestos en circulación gracias a las potencialidades de las nuevas tecnologías, que lograron entrar en el algoritmo, posicionar a sus creadores y afianzar una comunidad fiel de seguidores, al punto de convertirse esta en un eslabón clave que sostiene y reclama la continuidad de dichas producciones.

Por un lado, Damián Kuc comenzó realizando videos breves, de mediana calidad en Instagram, para luego trasladar el contenido a YouTube, mejorar sus equipos de producción y reservar sus redes sociales a la promoción de su producto principal y a la interacción con su *fandom*, en donde el produsuario suele sostener una participación activa a través de la sugerencia de nuevos temas para las próximas entregas. Sus videos no cuentan con sponsoreo de marcas y los ingresos en derredor al contenido provienen de los aportes de sus seguidores mediante *paypal*, cafecito y la opción de *unirse al canal* de la plataforma, a partir de la cual, tras una donación mensual, el usuario dispone de algunos beneficios como la prioridad al responder mensajes, emojis personalizados, acceso anticipado y videos exclusivos. Hacia fines de abril de 2020 el protagonismo de sus "Historias Innecesarias" en el medio era tal que le valió su invitación al programa "Últimos Cartuchos", de la emisora de radio online-streaming Vorterix, en donde oficiaría posteriormente como columnista cada quince días, con un material adaptado. A partir de entonces, y como consecuencia de su repercusión en ascenso, también sería convocado para adecuar sus mini documentales al formato del portal de noticias FiloNews y para crear un contenido similar auspiciado por History Channel. A fines de 2022, y por

el lapso de un año, abandonó temporalmente la publicación de estas historias para luego, en parte gracias al clamor de su comunidad de fans en tanto elemento central de esta cultura participativa, regresar con el mismo producto hasta la actualidad.[11] Así pues, esta producción audiovisual logró trascender los confines de su propio canal para conectar el contenido con otras audiencias e instalarse en el medio digital como uno de los materiales pedagógico-comunicacionales de revisionismo histórico más relevantes del último tiempo en el terreno local. Y así como su creador extrae las imágenes de archivo que articula en los videos de la interfaz digital, la difusión masiva de este producto reactiva y devuelve esas imágenes a la arena digital, reconfiguradas y recontextualizadas por el montaje propuesto y gracias a una narración dinámica y didáctica. En este sentido, la desmaterialización y dispersión de los archivos en la era digital (Pulfer, 2022; Goldchluk, 2021) efectivamente posibilitan una democratización de las imágenes y que las generaciones más jóvenes —grupo etario central que conforma la audiencia del canal— puedan acceder al pasado cultural de manera crítica a través de un proyecto audiovisual procedente de un medio no tradicional.

Por otro lado, Matías Bottero inició su recorrido en YouTube con unos breves compilados sobre la televisión argentina. No obstante, la plataforma, para poder monetizar el material, le solicitó que aparezca frente a cámara. La sección examinada empezó rodeada de cierta simplicidad para luego, conservando esa matriz creativa, complejizar y consolidar el producto mediante la incorporación de varios guionistas y segmentos performático-ficcionales cada vez más sofisticados. Prácticamente desde su lanzamiento los videos contaron con el auspicio de "1xBet" —una casa de apuestas—, el único sponsor que se prestaba a patrocinar un contenido de humor subido de tono. También dispone de paypal y *patreon* —empresa de micromecenazgo—. Pronto las entregas del canal alcanzarían el millón de reproducciones al mes. Estos números y la popularidad de sus videos hicieron que Bottero fuera elegido por FiloNews como el mejor youtuber argentino del año 2020. "La basura semanal" llegó a su fin a mediados de 2023 al cabo de cien ediciones, y finalizó tanto por los elevados costos de una producción cada vez más ambiciosa como por los problemas judiciales derivados de su humor ácido. A partir de entonces ha probado suerte con diferentes formatos atravesados por la comicidad, pese a que el vínculo de aquella icónica sección con la audiencia fue tan sólido que al día de hoy la comunidad de fanáticos todavía reclama por su retorno. Su reconversión a través de la nueva sección denominada "Entre dos suculentas" está todavía en búsqueda de extender su público, aunque la rápida expansión se puede vislumbrar a través del algoritmo que propaga con éxito fragmentos del producto en redes sociales —en donde el produsuario interviene activamente—. Finalmente, si bien la propuesta audiovisual analizada —debido a su enfoque crítico y por momentos despectivo hacia el contenido reaccionado— no revaloriza estrictamente las imágenes televisivas revisitadas, lo cierto es que el producto selecciona, captura y resguarda determinados instantes televisivos reconvertidos en material de archivo. La vasta circulación de recortes de esta producción, que se han vuelto virales en las redes sociales, permite que una audiencia amplia pero segmentada se acerque al contenido de un medio tradicional que quizás no consume, por intermedio de un nuevo medio con el que se encuentra familiarizado. La accesibilidad inmediata (Arán & Casarin, 2015) de las imágenes de archivo en el escenario digital también facilita que las mismas se mantengan activas y no caigan en el olvido.

En suma, a partir de lo expuesto en función de los dos ejemplos escogidos, hemos podido constatar ciertas características particulares en torno al tratamiento de las imágenes de archivo en producciones audiovisuales digitales populares de YouTube en el contexto de aislamiento de la pandemia del COVID-19, y en el marco de un ecosistema mediático convergente que evidencia cambios profundos en las formas de producción y consumo del audiovisual (Jenkins, 2008). La abundancia y el acceso instantáneo a las imágenes de archivo originarias de diversos medios; la voluntad informacional, comunicacional y/o de entretenimiento expuesta a partir de estos materiales; el papel del montaje, de la narración y de la performatividad para organizar las imágenes y darles una orientación y un sentido específico; la reconstrucción de la memoria cultural a propósito de los archivos y el potencial crítico de estos; la disolución de la distancia temporal en la recuperación del pasado y la conformación de archivo en la inmediatez del presente, son algunos de los rasgos explorados en el análisis de "Historias innecesarias" y "La basura semanal". Es por ello que ambos se erigen en tanto dos casos emblemáticos y singulares de cómo abordar las imágenes provenientes de otros medios en productos audiovisuales digitales argentinos contemporáneos.

Para concluir, en un mundo donde el presente se torna pasado a un ritmo inusitado, y en el cual el pasado está al alcance de un simple *click*, YouTube —plataforma digital que en teoría garantiza una vida eterna a los videos alojados (Reynolds, 2012)— se transforma en un meta-archivo universal y en un repositorio convergente en constante movimiento que conserva, engrosa y expande la memoria histórica y cultural de una época signada por la nostalgia.

Referencias bibliográficas

Álvarez, G. (2023). Desafiando los algoritmos digitales. Estrategias desde el arte para recuperar la capacidad performativa de los archivos de internet. *AREA*, 29(1), 1-13. Recuperado de: https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/ uploads/AREA2901/2901_alvarez.pdf

Álvarez, L. (2019). El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital. *Políticas de la Memoria*, 19, 161-168. Recuperado de: https://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/PM19html/4_Alvarez.html

[11] A partir de su retorno a la exposición mediática comenzó a colaborar también como columnista en el canal de streaming Blender, para luego continuar en 2026 su labor en el medio digital Vorterix. Al mismo tiempo realiza una versión teatral de las Historias Innecesarias, con presentaciones en vivo en suelo nacional y en el exterior.

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

Arana Arrieta, E., Mimenza Castillo, L. y Narbaiza Amillategi, B. (2020). Pandemia, consumo audiovisual y tendencias de futuro en comunicación. *Revista de Comunicación y Salud*, 10(2), 149-183. DOI: https://doi.org/10.35669/rcys.2020.10(2).149-183

Ardèvol, E. y Márquez, I. (2017). El youtuber como celebridad mediática: entre la autenticidad y el mercado. *Rizoma*, (5)2, 72-87. DOI: https://doi.org/10.17058/rzm.v5i2.11288

De Cicco, J. (2008). Youtube: el archivo audiovisual de la memoria colectiva. *Revista Ciencia y Tecnología*, 8, 29-36. Recuperado de: https://www.palermo.edu/ingenieria/Ciencia_y_tecnologia/ciencia_y_tecno_8.html

Didi-Huberman, G. (2007). Das archiv brennt. En Didi-Huberman, G. y Ebelling, K. (Eds.), *Das archiv brennt* (7-32). Kadmos. Traducción de Juan Antonio Ennis.

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22. DOI: https://doi.org/10.1162/0162287042379847

García Avilés, J. A. (1999). La presencia del narrador en el reportaje televisivo y la credibilidad de su discurso. *Trípodos*, 8, 55-71. DOI: https://doi.org/10.51698/tripodos.1999.8.55-71

Goldchluk, G. (2021). Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales. En Goldchluk, G. y Pené, M. (Comps.), *Palabras de archivo* (29-51). Universidad del Litoral.

Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Pre-Textos.

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

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

Mayagoitia, A. y González-Aguilar, J. M. (2017). *Internet Archive*: la conservación de lo efímero. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 40, 133-143. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/DCIN.57196

Moguillansky, M. (2021). La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. *Ciudadanías. Revista de políticas sociales urbanas*, 8, 1-19. Recuperado de: https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ciudadanias/article/view/1127

Moguillansky, M. y Focás, B. (2025). ¿Qué hay de nuevo en la cultura? Aportes desde la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de Argentina. *Dixit*, 39, 1-11. DOI: https://doi.org/10.22235/d.v39.4049

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.

Novomisky, L. y Burgardt, B. (2023). Del archivo al relato: el uso del material de archivo en el audiovisual". En *6° Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (1-9). Universidad Nacional de La Plata.

Pérez Rufí, J. P. (2011). YouTube ya no es 'tu televisión': cultura colaborativa y red comercial en el vídeo *online*. *Revista Comunicación*, 9(1), 146-162. DOI: https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2011.v09.i12

Pons, A. (2017). Archivos y documentos en la era digital. *Historia y comunicación social*, 22(2), 283-292. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/HICS.57844

Pulfer, D. (2022). Archivos, investigación y transmisión en el orden digital. *anuario. escuela de historia*, 37, 1-21. DOI: https://doi.org/10.35305/aeh.vi37.369

Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.

Sánchez-Macedo, J. (2020). El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica. *Revista Humanitas*, 4(47), 183-223. Recuperado de https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Gedisa.

Scolari, C. y Fraticelli, D. (2016). Nuevos sujetos mediáticos en el ecosistema de medios: el caso de los youtubers españoles. En Rodríguez, A. F. y Elizondo, C. (Eds.), *Actas V Congreso AsAECA. Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas* (1670-1690). AsAECA.

Sebastián, M. C., Morales García, A. M., Martínez Cardama, S. y García López, F. (2018). Los archivos audiovisuales de televisión: estrategias para su revalorización en un entorno transmedia. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 870-894. DOI: https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1286

Tello, A. (2015). El arte y la subversión del archivo. *AISTHESIS*, 58, 125-143. Recuperado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812015000200007&script=sci_abstract

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo Veintiuno Editores.

Varela, M. (2009). ¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era. En Carlón, M. y Scolari, C. (Eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate* (209-228). La Crujía.