

YouTube: Archivo electrónico de la memoria

María Amparo Collazos Azcárate

**Trabajo de Grado para optar al título de Comunicadora Social - Periodista
dirigido por el profesor Manuel Silva**

**Comunicación Social
Escuela de Comunicación Social
Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle**

Santiago de Cali, Agosto de 2015

*Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de
formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges

Poema “Cambridge” del libro “Elogio de la
sombra” (1969)

Abstract

Este trabajo es una exploración ensayística de las dinámicas de producción de relatos de la memoria en internet con base en la apropiación de videos de YouTube, compuesta por cinco capítulos. Primero se hace una caracterización de los videos de YouTube. A partir de esta se realiza una breve caracterización de los itinerarios de dichas fuentes y sus posibles usos. En tercer lugar se describen itinerarios generales (apropiaciones y movilizaciones), en la red, de los videos que se encuentran en YouTube. En cuarto lugar se aborda la problemática de una concepción de YouTube como archivo audiovisual al servicio de la memoria. Para finalizar se describe la experiencia ensayística de ejercicio audiovisual de la memoria a través de un blog llamado Retrovision.net, creado como experiencia concreta de la presente reflexión.

Palabras Clave

YouTube, Fuentes audiovisuales, video, archivo, huella, memoria, relato, hipertexto, hecho, acontecimiento

Abstract

This work is an essayistic exploration of the dynamics that underlie de processes concerning the production of memory based on the appropriation of YouTube videos, formed by 5 chapters. At first there is a characterization of said videos. Then there is a brief characterization of the itineraries of these sources and its possible uses. In third place, general itineraries (appropriations and mobilizations) of YouTube videos on the www are described. Then the work tackles the problematic of a conception of YouTube as an audiovisual archive serving memory. Finally the essayistic experience of an audiovisual exercise of the memory, which is carried on a blog named Retrovision.net is described. This blog works as a concretion of all the former reflections.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	6
Características y estructura del trabajo.....	10
Motivación y antecedentes	11
Capítulo 1.	14
1.1 Los videos de YouTube. Usos de las imágenes en tiempos de Internet.	14
Capítulo 2	17
2.1 Caracterización de un conjunto de itinerarios del video con origen en YouTube.....	17
2.2 Los Recomendados.....	23
2.3 La idea de generación	26
2.4 Recuerdos de Fútbol	28
2.5 Marcando el tiempo con documentos audiovisuales	29
2.6 El homenaje virtual a los íconos de la cultura popular.....	30
Capítulo 3	32
3.1 Internet como archivo universal, YouTube como archivo audiovisual universal	32
3.2 Las huellas en las historias de vida.....	33
3.3 La inserción del video-sharing en las prácticas cotidianas de la memoria.....	35
3.4 La explosión del video sharing.....	36
3.5 Las vicisitudes de la memoria en la era tecnológica	39
3.6 La Memoria como Producción	40
3.7 La semiotización de los registros audiovisuales.....	41
3.8 Los relatos de lo social	44
3.9 Prácticas de lo cotidiano	47
Capítulo 4	53
4.1 Retrovisión.net.....	53

4.2 Las secciones de Retrovisión.....	54
Capítulo 5	58
5.1 Conclusiones.....	58
5.1.2 La memoria como discurso fragmentario.....	60
Lista de referencias.....	64

Introducción

El presente trabajo de grado consiste en una exploración de la forma en que los videos que integran el archivo online del sitio web YouTube son usados por las personas como signos de acontecimientos pasados. En este sentido, se afirma que estos videos, en tanto signos, permiten a sus usuarios recuperar las huellas que han marcado momentos, estados emocionales, recuerdos que pasan a constituir fragmentos de un relato de la propia historia en relación con los temas, poéticas, estéticas y contenidos de la cultura popular.

La forma en la que se presenta este trabajo es la del ensayo. Específicamente, se trata de un ensayo web con la estructura de un blog, titulado *retrovisión.net*, que también posee un grupo del mismo nombre en la red social Facebook. De este modo se puede explorar la interacción de los visitantes de la página con los contenidos, y reconstruir las dinámicas que subyacen a la producción online de los relatos de la memoria a partir de los videos de YouTube.

Estos relatos, debido a su naturaleza fragmentaria, a la cualidad circunstancial de su producción (se reeditan cada vez que la memoria activa un recuerdo por medio de la vista de un video), y al hecho de que no hacen uso de escrituras lineales y tradicionales suelen pasar desapercibidos. Pero el investigador tiene a su disposición las fuentes que representan los comentarios que se incluyen debajo de cada video para articular los itinerarios de la interacción con los videos, e inferir a partir de los discursos las dinámicas de estas construcciones autobiográficas que se encuentran a medio camino entre los espacios de lo privado y de lo público, en el seno de la iconósfera.

Debido al carácter del medio en el que se construyen estos relatos, es inevitable que se encuentren sujetos a las dinámicas del hipertexto. Con respecto a dichas dinámicas, Bianchini afirma que

Los sistemas hipertextuales están basados en un enfoque en cual el usuario tiene la posibilidad de crear, agregar, enlazar y compartir información de fuentes diversas, proveiendo la posibilidad de acceder a documentos de manera no secuencial a diferencia de sistemas de información más tradicionales en los cuales el acceso es naturalmente secuencial [Balasubramanian, 1995]. Esta flexibilidad de acceso genera las nociones de navegación, personalización de presentaciones y anotaciones (1999, p.1)

Los hipertextos no son lineales, y esto obligaría a que una aproximación científica a los mismos, que se pretenda válida, hiciera uso de teorías no lineales, como la de los sistemas dinámicos. No obstante, este tipo de aproximación no se ajusta a los objetivos de este trabajo, con el que se pretende explorar la dimensión humana, las sensibilidades, las intuiciones que se manifiestan a través de los discursos; y, en fin, la dimensión social e íntima, y las significaciones mutables de los videos de YouTube en relación con la memoria (individual, grupal y colectiva).

Es por ello que, siguiendo la tradición fundada por Michel de Montaigne, aquí se ha recurrido a la tipología textual conocida como *ensayo*, la cual, a medio camino entre el género discursivo literario y la reflexión filosófica o antropológica, permite abordar la problemática de la memoria en relación con internet, y específicamente en relación con los videos de YouTube, de una forma que admite la exploración y el intercambio ilustrado entre ciudadanos y sujetos críticos. El ensayo es una herramienta de conocimiento que no pretende comunicar verdades científicas, pero tampoco se trata de una simple presentación de la opinión personal. Por el contrario, el ensayo supone una exploración literaria del yo del autor en relación con un tema de interés general, en el marco de un diálogo ilustrado que suele estar mediado por las prácticas de escritura y lectura.

Esta exploración procede por medio de una argumentación en regla, y parte importante de ella no son sólo los argumentos sino también la estética y la poética de su presentación. Es decir, en el ensayo, la enunciación, culta, docta, amena, aspirando a comunicar valores no sólo a través de lo dicho sino también del tono conversacional, se dirige a lo que en tiempos de Michel de Montaigne se denominó una comunicación de los espíritus.

Con respecto al ensayo, Heilker (1996) señala que éste debe comprenderse básicamente, en cuanto medio de construcción de un conocimiento riguroso pero no científico, sino más bien de carácter humanístico, como un modo de pensamiento y discurso “que examina en profundidad las opiniones recibidas” (p.16). Y esto lo hace en el marco de “una búsqueda tanto por verdades íntimas como verdades exteriores” (susceptibles de ser asumidas como verosímiles por toda una comunidad de lectores). El ensayo, a partir de Michel de Montaigne sería entonces “un Nuevo género escrito y un Nuevo estilo de prosa” (p.16). Este nuevo género trae consigo un Nuevo espíritu, de acuerdo con el cual, según Hall (citado por Heilker, 1996):

La verdad, en cualquier campo, no es nunca más algo que se adquiere por asimilación de opiniones recibidas, sino algo que uno mismo debe buscar por sí mismo y a partir de la propia experiencia, como un explorador que realiza por primera vez el mapa de nuevas tierras (p.17).

Para Heilker (1996) la palabra clave en la anterior cita de Hall es “experiencia”. Según Heilker, para el modo de pensamiento y de escritura que es el ensayo, la experiencia “aplica tanto para viajes de auto-descubrimiento como para aventuras de exploración externas” (p.17). En este sentido, el ensayo provee “un tipo de composición en prosa que es particularmente adecuado para someter a examen la sabiduría convencional, la exploración de las opiniones recibidas; y para el descubrimiento de nuevas ideas e insights” (p.17). El ensayo sería, entonces “una forma de discurso escrito que permite al autor pensar libremente por fuera de los constreñimientos de la autoridad establecida y de las formas retóricas tradicionales” (Heilker, 1996, p.17).

Quien escribe un ensayo, desde los principios del género, lo hace “en respuesta a la idea de descubrimiento, en respuesta a la noción de que el mundo está en flujo constante, y de que el conocimiento no se encuentra fijo a una autoridad sino que está en estado de transición” (Heilker, 1996, p.17).

En este punto es importante notar que desde su surgimiento “el ensayo emerge entre el Viejo y el Nuevo modo de aprender” (Heilker, 1996, p.17), y al hacerlo “recusa el viejo método de acumular acríticamente comentarios, pero también recusa las ambiciones sistemáticas de la nueva ciencia”. Como Michel de Montaigne, el ensayista no pretende verdades absolutas, pero tampoco pretende ser el mero depositario y reproductor de opiniones estimadas como autorizadas. Por el contrario, el ensayista está al tanto de lo inabarcable de la experiencia humana, la cual pretende iluminar por medio del pensamiento crítico y autónomo.

El ensayista debe, por tanto, ser escéptico, tanto con respecto a los saberes al uso, como con respecto a sí mismo y los alcances de su exploración. Este escepticismo implica que el ensayista escribe desde el reconocimiento “de la insuficiencia de su propio conocimiento y de su falta de certeza” (Cherica citado por Heilker, 1996, p.17). En esto radicaría uno de los aspectos más importantes que han guiado la elección de la forma ensayo para este trabajo:

“el ensayo es epistemológicamente escéptico, y es una manifestación del espíritu de descubrimiento en medio de un universo incierto, una exploración de un mundo en flujo que constantemente deja atrás órdenes inadecuados en su búsqueda por nuevas ideas, nuevos insights y nuevas visiones de la verdad” (Heilker, 1996, p.17).

El ensayista sabe que, conforme escribe, avanza en su comprensión de la existencia propia, y colabora en el ejercicio ilustrado y social de producir discursos que den sentido a las experiencias individuales y colectivas.

En este trabajo, la composición ensayística sigue el orden de la exploración online de la producción de los relatos de la memoria. Dada la naturaleza de estos relatos, y el carácter exploratorio del trabajo, no se presenta una cronología exacta que dé cuenta de la puesta a prueba de un conjunto de instrumentos de carácter más o menos científico, en el marco de una metodología positivista. Por el contrario, este documento da cuenta de un conjunto de referentes teóricos que permitieron abordar la problemática de la producción online de la memoria a partir de videos de YouTube al aportar conceptos de base para el análisis. Pero el grueso del trabajo consiste, básicamente, en la producción ensayística de páginas que dan cuenta de la compleja conformación de la memoria en el marco del hipertexto de internet y con el material semiótico del video.

El producto final es híbrido. En primera instancia consiste en un ensayo crítico en el que se otorga sentido a las fuentes (comentarios de YouTube, de Facebook y de la página Retrovisión.net) a partir de su puesta en relación con los referentes teóricos de la investigación. Por otra parte, la página Retrovisión.net es en sí misma una producción ensayística en el sentido más amplio de la palabra, a través de la cual se puede observar, en el intercambio entre los enunciados de cada publicación y los enunciados de quienes las comentan, la rica dinámica de la socialización a partir de memorias compartidas y actualizadas con base en los videos de YouTube.

Características y estructura del trabajo

En la medida en que este trabajo, de tipo exploratorio y de orientación cualitativa, pretende explorar las dinámicas que sirven a la producción de la memoria a partir de los videos de YouTube, en el medio hipertextual de internet, se ha determinado que esté compuesto por 4 capítulos, en cada uno de los cuales se abordan los aspectos teóricos propios de cada una de las dimensiones a ser estudiadas.

La primera dimensión es la que corresponde a una caracterización de los videos de YouTube. Este es el paso inicial para dar cuenta del material con el que se está trabajando y la manera en que se lo aborda. Las nociones de fuente y archivo son fundamentales en este punto.

La segunda dimensión corresponde a una caracterización de los itinerarios que describen las publicaciones y los usos de estas fuentes. En este caso se recurre a la noción de usos sociales de la imagen para llevar a cabo tal caracterización.

Complementariamente se trasciende el espacio de YouTube para describir itinerarios generales de las imágenes que internet provee a través de este sitio web. En este punto se tienen en cuenta prácticas¹ de relación con el video como la de las recomendaciones, aspectos que determinan dicha relación, como la representación social de pertenencia a una generación que estaría anclada a los referentes del video, y rasgos temáticos que fueron identificados como relevantes en la determinación del contacto y el consumo de los videos. Por ejemplo, rasgos que se refieran a fútbol, que sirvan para realizar un homenaje a los íconos de la cultura popular.

La cuarta dimensión aborda la problemática de la naturaleza de internet, y específicamente de YouTube como archivos. Esto implica un abordaje que hace uso de conceptos historiográficos, como el mismo de archivo; y de conceptos útiles para el análisis como los de huella, documento, fuente, que se complementan con diversos conceptos tomados de la narratología y la semiótica, con el fin de permitir una comprensión de la dimensión narrativa de la memoria online, y de sus mecanismos de producción de sentido.

¹ Estas prácticas son observadas y comentadas a partir de las acciones de diversos contactos de Facebook. En este trabajo se referencia a dichos contactos por medio de iniciales. Esto se debe a la necesidad de respetar su privacidad online, toda vez que se trata de relatos que, aunque públicos son restringidos a la selección de los contactos personales y dan cuenta de un ejercicio íntimo. Además, para los fines de la reflexión ensayística no es relevante, necesario ni pertinente la identidad concreta de las fuentes.

Esta dimensión se complementa con una aproximación a la dimensión social de estos relatos de la memoria y de su forma de insertarse en una teoría de las prácticas de lo cotidiano.

En la quinta dimensión se presenta la caracterización de un sitio web, de tipo blog, que responde al título de Retrovisión.net. Este sitio, que llegó a tomar forma gracias a una serie de conversaciones con mi director final de trabajo de grado, tras un largo proceso con otros dos directores, sirvió como espacio en el cual, en la experiencia concreta, pude observar y experimentar de primera mano las dinámicas que habían sido inferidas en el análisis que conforma las partes anteriores de este trabajo, y es a su vez un ensayo a través del cual se puede explorar, en clave humanística, y dentro de la tradición de escepticismo y crítica de las ideas recibidas inaugurada por Michel de Montaigne, las formas en que la producción de sentido de la memoria, con base en materiales audiovisuales se acerca y se distancia de la reflexión tradicional sobre el yo, y de las sociabilidades que a partir de esta reflexión se establecían a partir de la escritura sobre papel en las culturas tradicionales previas al advenimiento del internet.

Por último se presentan las conclusiones de este trabajo, en las cuales se presta especial atención a la discursividad de la memoria online basada en fuentes audiovisuales, y a sus propios procesos y características en relación, una vez más, con prácticas de la escritura más lineales y tradicionales.

Motivación y antecedentes

La Website conocida como YouTube se encuentra en funcionamiento desde el mes de febrero del año 2005. En el lapso de los diez años que han transcurrido desde el momento de su apertura, se han “subido” en ella miles de millones de documentos en formato video, una cifra que supera con mucho cualquier cifra imaginable para el “almacén” de cualquier biblioteca de la historia.

Con YouTube estamos frente a frente con el sueño de la Biblioteca de Babel: videos de todas las facturas, de infinidad de temas, en casi cualquier idioma que se hable en el mundo; esperando ahí, en la virtualidad de la World Wide Web, por aquel que quiera consultarlos o que simplemente se los encuentre.

YouTube administra y difunde cantidades de información que resultan casi imposibles de calcular, y se caracteriza por ser un lugar ubicuo (como todos los lugares

virtuales basados en tecnología electrónica de la información y la comunicación: basta un dispositivo electrónico dotado de la tecnología necesaria: computador, *tablet*, teléfono móvil, y una conexión), gratuito (no hay ningún costo para acceder a cualquiera de los contenidos de la página, para inscribirse o para subir los propios,) y “democrático”, esto último determinado por la naturaleza de la WWW, que tantos debates acerca del control y la censura ha suscitado prácticamente desde el momento de su aparición. Estas tres características son de gran importancia para empezar a describir este objeto. La WWW admite cualquier tipo de información y la dispone, sin mayores impedimentos, para cualquiera que quiera consumirla. Por todo ello, respecto a esta Biblioteca de Babel electrónica surgen dos preguntas: ¿Qué usos se le dan? Y ¿qué usos se le da a la información de la que dispone?

La respuesta en realidad debería entenderse como “las respuestas”, que han de ser inagotables, tantas como usuarios y necesidades éstos tengan. Autores como Bourdieu (1988), Peter Burke y Assa Briggs (2002), Peroni² (2005) y Gombrich (2004), nos han enseñado que las imágenes y los llamados “bienes simbólicos” no se limitan a un solo uso, sino que, por el contrario, su uso depende de múltiples condicionamientos que afectan a sus usuarios y de los intereses específicos de los mismos. Desde este punto en adelante nos centraremos en un uso particular de los medios de comunicación, y, específicamente, de aquellos que, de una u otra manera, responden a la definición de archivo³: lo denominaremos la función social de los archivos digitales de la memoria.

Los archivos están destinados a facilitar la conservación y la recuperación de información, a sustentar y hacer posible el ejercicio de la memoria básica para la existencia de los sujetos, los grupos, las sociedades y, en general, las culturas. Durante el período que nos hemos acostumbrado a denominar “Edad Moderna”, desde la introducción y masificación del papel en occidente y la invención de la imprenta, los archivos, empujados

² PERONI, M. (2005). *Historias de Lectura*. Fondo de Cultura Económica. México. En esta investigación el sociólogo francés, siguiendo la herencia de Bourdieu, desenmascara el mito de la “alta lectura” (la lectura como actividad culta) y expone, por medio del análisis etnográfico basado en la metodología de las historias de vida, de qué manera los llamados “consumos culturales” presentan múltiples modalidades que están condicionadas no sólo por el enclavamiento de los sujetos (su “capital cultural”) sino también por otras múltiples variables como por ejemplo sus intereses particulares en un momento dado de su existencia. La gran conclusión de este estudio sería que no hay una sola modalidad de apropiación de los bienes simbólicos y que el investigador debería primero reconstruir la historia de vida en la que el consumo tiene lugar antes de categorizar y adjudicar significados unívocos a aquello mismo que está indagando.

³ Es decir, conjunto organizado (de una u otra forma) de documentos de índole particular o diversa, destinados a la consulta, ya sea ésta masiva o exclusiva (en este caso pareciera que evidentemente masiva, sino “global”) y, por lo tanto, a la facilitación de los procesos de “recuperación o apropiación de información”, sin importar los fines específicos a que dichos procesos estén dirigidos por parte de quienes actúan como agentes de los mismos.

por el avance tecnológico (el libro, la cinta, la fotografía, el filme, y, últimamente, los soportes electrónicos y digitales y la WWW) nos han permitido recuperar, clasificar, administrar y recopilar información en múltiples registros y formatos cada vez con mayor fidelidad y eficiencia. En consecuencia, el trabajo de la memoria colectiva, de lo que Ernst Hans Gombrich denominaría *La tradición* (y que aquí se prefiere denominar las tradiciones) o *el saber general*, lo hacen en nuestro tiempo en buena medida las *Websites* del tipo de YouTube. Además, este tipo de archivos también parecen evidenciar una cierta “moda de la memoria”, caracterizada especialmente por el revival, al permitir la recuperación de documentos (imágenes, en este caso) que de otro modo sería muy difícil conseguir, conservar o compartir y que tienen un valor emocional al “evocar” épocas anteriores de la vida de quien los utiliza.

Es en este aspecto en el que se centra mi interés: con vistas a posteriores investigaciones destinadas a la comprensión de las modalidades de la comunicación que caracterizan a las redes sociales, me gustaría empezar por reconstruir y describir una dimensión social fundamental de las mismas, como lo es la de archivo para la (re)producción de la memoria, y explorar los procesos contemporáneos de producción de la memoria individual en el contexto de la comunicación en dichas redes. Ello no implica que mi exploración consista en una propuesta de investigación circular, del tipo en el que ya se sabe de antemano qué se va a encontrar. Por el contrario, lo que se propone es una reconstrucción y caracterización de un hecho social, de carácter comunicativo: los usos de los archivos electrónicos de YouTube en función de la memoria individual (y, por extensión, de la colectiva, de la cultura, en el sentido de *cultivo*, de conjunto de disposiciones y saberes compartidos), y, concretamente, del acceso, recuperación “inmediata” y socialización de información existencialmente significativa, es decir, importante en la producción de sentido de la vida de un individuo; reconstrucción destinada a ser un primer paso en el camino de una investigación de más largo aliento en el que quisiera poder ampliar conforme se desarrolle mi vida académica.

Capítulo 1.

1.1 Los videos de YouTube. Usos de las imágenes en tiempos de Internet.

A continuación se presentará la caracterización de las funciones que cumplen los videos de YouTube en el contexto de las prácticas que configuran sentido con las imágenes propias de la cultura popular y de acceso masivo en Internet. La perspectiva desde la que se llevará a cabo tal tarea será en un sentido afín al propuesto por Gombrich (2004) en *Los usos de las imágenes*. A pesar de que él no se refiere a documentos audiovisuales, sino a obras de arte y otros tipos comunicación visual, como instrucciones gráficas, caricaturas o propaganda, en su libro privilegia una aproximación a las imágenes en la que el punto de partida del estudio es la consideración de las funciones que éstas cumplen de acuerdo con la manera en que llegan a los usuarios y la forma en que son apropiadas posteriormente por éstos.

Las imágenes no tienen una sola función, y si es cierto que la materialidad de las mismas, los capitales culturales y las expectativas de los usuarios limitan las posibilidades de sus usos, también es cierto que las distintas formas de apropiación hacen de éstas dispositivos que no terminan de estabilizarse en un único sentido y que sirven a muchos fines sin dejar de poseer una unicidad que es la garante de su reconocimiento.

También hay que tener en cuenta, a la hora de acercarse a los usos de las imágenes, que éstas deben su existencia, tanto como otros tipos de bienes, a las fuerzas del mercado, entendido en la acepción extensa de la palabra: “el conjunto de actos de compra y venta referidos a un producto determinado en un momento del tiempo”⁴.

En este sentido, el uso extendido de YouTube que se evidencia al presente debe ser tomado como la materialización de unas condiciones específicas, históricamente determinadas, del mercado de los *bienes simbólicos* (Bourdieu, P., 2003; Bourdieu, P., Passeron, J. C., Melendres, J., & Subirats, M., 1981; Douglas & Isherwood, 1990). En efecto, este uso generalizado sólo ha sido posible tras el desarrollo de las tecnologías de la informática en la fase de Internet y el complementario desarrollo de sensibilidades y prácticas del intercambio gratuito y masivo de información audiovisual en registro electrónico. Estas

⁴ Mercado. (2006-2009). [Enciclopedia de economía](http://www.economia48.com) [versión electrónica]. <http://www.economia48.com>. Página consultada en junio de 2015.

condiciones han hecho posible la materialización de las dinámicas que a continuación serán descritas de manera general, a partir de casos particulares que pueden identificarse tras una revisión de las páginas de perfil de Facebook de un conjunto de internautas que hacen parte de los contactos de la autora de este texto o de algunos contactos de sus contactos.

Esta elección se justifica gracias a la disposición para el análisis y la evaluación de las prácticas de navegación y uso de las imágenes de YouTube que representa su consignación, con distintos fines, en los “muros” de esta red social.

No se ignora que al realizar tal elección se está adecuando el estudio a los desplazamientos mismos que el avance de la tecnología opera sobre los usos de las imágenes. En este caso el que se verifica es un desplazamiento que al presente ha generado una utilización complementaria de esta exitosa y masiva red social y del website de YouTube.

Es a partir de esta confluencia que se trata de identificar las funciones que cumplen las imágenes (hasta cierto punto asignadas conscientemente por sus usuarios) a partir de la consideración de los relatos de los que forman parte, de las posibilidades de significación que les confieren su forma y apariencia, y de las implicaciones de su materialidad y las formas del acceso y la manipulación que permiten.

Así mismo, y en función del análisis, se parte de la premisa fundamental del estudio de las imágenes: que la formalidad de las mismas acompaña a la función o el espectro de funciones para el que son creadas (por ejemplo, el formato de corta duración: el usuario regular de la página puede subir videos con un límite de 15 minutos de duración) o re-creadas (no debemos olvidar que muchas imágenes de YouTube han sido editadas para poder insertarse en este formato), y que es partir de aquí que se hacen posibles los fines o jerarquías de fines que pueden surgir al margen del propósito dominante con el que fueron creados los dispositivos icónicos.

Sin embargo, tal propósito dominante, si estamos hablando de imágenes que comparten un mismo sitio, unas mismas formas básicas de edición, y de reproducción, debe persistir, pese a los cambios que se puedan reconocer entre una práctica de apropiación concreta y otra. En este caso la función englobante es obviamente la de archivo, ayuda de la memoria. Pero habrá que delimitar y precisar la manera en que se manifiesta tal función y lo que hace única a la forma en que se lleva a cabo a través de YouTube, gigantesco archivo en el que se representan (en todas las acepciones de la palabra) otras representaciones por medio

de las cuales se generan formas del intercambio, es decir, formas de la sociabilidad, que pueden prescindir del contacto, al ser mediatizadas, pero que sin embargo, y quizá por ello mismo, por su potencial para penetrar y expandirse de un lugar a otro, salvando el obstáculo material de las distancias físicas y el de la sujeción a la programación (como en la televisión tradicional, las salas de cine o los programas de radio), o los límites de los archivos materiales y del acceso a éstos, generan las condiciones para la emergencia de nuevas formas del intercambio, de nuevas dinámicas de apropiación del acervo audiovisual de nuestra cultura, que a su vez son manifestaciones de un estado dentro del mercado de las imágenes y específicamente del mercado de los bienes simbólicos de carácter audiovisual.

Capítulo 2

2.1 Caracterización de un conjunto de itinerarios del video con origen en YouTube

Últimamente me produce mucho estrés la cantidad de ofertas y posibilidades que ofrece la posmodernidad. Al tener tanta información a la mano y en tan diversos formatos quiero absorberla toda, consulto muchas cosas, abro muchas páginas de Internet al tiempo, enciendo el televisor y conecto mi ipod, al final no le presto atención a nada y sólo quedo con un cansancio interminable, muchas ganas de saberlo todo y una angustia enorme por no poderlo abarcar.

M. Entrevistada.

M. es una estudiante universitaria de 28 años que pasa buena parte del tiempo en su casa. La mayor parte de sus contactos con el mundo exterior se verifican a través de la pantalla de su computador. Tiene una colección considerable de películas que ha ido adquiriendo con el paso de los años y que, pese a ser una gran cinéfila, aún no ha visto, y cuando sale con sus amigos el sitio de encuentro es generalmente el mismo: un bar a unas cuantas cuadras de su casa en el sur de Cali, que en el transcurso de los últimos años se ha convertido en una de las opciones de esparcimiento preferidas de este sector de la ciudad.

El resto del tiempo lo ocupa en lecturas esporádicas (en algún tiempo su actividad lectora se caracterizó por el amplio volumen de lecturas que solía consumir, pero las cosas han cambiado, desplazando la lectura de textos largos por micro-lecturas fragmentarias, debido al carácter hipertextual de la web) y frente a la pantalla de su computador, en donde suelen estar abiertos los Website de Facebook (más que nada el Messenger) y YouTube.

La mayor parte de las cuatro horas que en promedio dedica a estar frente a la pantalla a diario, las ocupa chateando con sus amigos (algunos residentes en el extranjero o en otras ciudades del país, pero la mayor parte residente en Cali), en una operación que ha reemplazado a la conversación cara a cara y que se ha ido convirtiendo en la forma natural de entrar en contacto con los demás. De hecho, en ocasiones envía sus mensajes urgentes por

estos medios, evitándose recurrir al servicio de mensajería del teléfono celular e incluso a la necesidad de llamar.

Como lo deja ver la cita con la que comienza este apartado, M. es poseedora de un ingente registro de documentos en formato electrónico, incluyendo música, y tiene a la mano el conjunto de los dispositivos (equipamiento cultural doméstico) que le permiten hacer uso de estos registros cuando lo desee. No obstante, en su discurso con respecto a la experiencia que ella denomina como “de la postmodernidad” se evidencia cierto malestar. Poseer tal cantidad de recursos de entretenimiento en línea no la satisface.

De hecho, la riqueza tecnológica a su alcance y la vastedad de las opciones y operaciones de entretenimiento de que dispone, ha generado en ella una sensación de hastío, que no se contradice con el impulso, estimulado por la variedad de su entorno tecnológico, *de poseerlo todo, saberlo todo, verlo y oírlo todo*, como ella misma dice.

Se podría decir que su caso es el de quien ha asumido la promesa posmoderna⁵ de estar en todos los lugares al tiempo, de tenerlo todo a la mano, circular con relativa seguridad por el Aleph de la Internet y saciarse de todas las imágenes que puede proveer el mundo. Pero precisamente la posibilidad cada día más concreta de realizar el viaje alrededor del mundo desde la propia casa, se transforma en fuente de angustia y frustración.

La misma facilidad con la que se accede a todos los recursos, a todos los lugares que se desea con sólo llevar a cabo la mínima operación de digitar direcciones y dar clic en el sensor del cursor de su computador, resta fascinación a un viaje que, como ella misma lo reconoce, para las generaciones precedentes hubiera sido como una maravilla, casi como un sueño de la ciencia ficción.

En medio del universo de la información codificada en medios electrónicos, del video y las redes sociales por internet, de la posibilidad de encuentro inmediato con personas que se encuentran en cualquier lugar del mundo, sin importar las distancias, el sujeto se resiente debido a la paradoja de una cercanía que no se verifica físicamente, de la ilusión de la

⁵ Entendiendo *postmodernidad* como “una especie de ‘babel informativa’, donde la comunicación y los medios adquieren un carácter central” como la define el autor Gianni Vattimo, quien plantea que “las ideas de la postmodernidad y del pensamiento débil están estrechamente relacionadas con el desarrollo del escenario multimedia, con la toma de posición mediática en el nuevo esquema de valores y relaciones”. Recuperado de <http://blogs.hoy.es/masalladelanoticia/2013/05/20/el-pensamiento-debil-de-gianni-vattimo/> en junio 10 de 2015.

posesión de algo que no tiene más materialidad que la de los dispositivos tecnológicos que permiten su reproducción (Arenas, L., Bauman, Z., 2012).

En otros tiempos, cuando todavía era una adolescente, M., como muchos de sus coetáneos, gustaba de coleccionar, ir sumando libros a su biblioteca. Sus amigos, que conocían su pasión por la lectura, le regalaban libros, y eso la satisfacía. Así mismo, eran tiempos en los que la costumbre era adquirir los álbumes musicales que le gustaban, lo que le permitía acceder al placer del coleccionista, del dueño de un objeto que se estima precioso y que poco a poco va completando un tesoro personal en el que están cifrados los gustos y, por tanto, de un retrato tangible de los rasgos que constituyen una subjetividad. Pero con el advenimiento de las descargas por la Internet esas prácticas han quedado relegadas a un pasado que se experimenta como lejano, pese a que, en términos estrictamente cronológicos, quizá no lo sea tanto. Se ha operado una vuelta de tuerca más en el orden de las prácticas sujetas a la reproducción por medios tecnológicos de carácter industrial.

Ya desde el siglo XIX, John Ruskin, como estudioso del arte, dedicó su vida a llamar la atención sobre las consecuencias deletéreas para el estilo de vida y para la concepción del valor de lo manual victoriano que tendría la adopción de medios mecánicos de producción en la elaboración de ornamentos y decorados para estructuras arquitectónicas.

Varias décadas después, Walter Benjamin (2003) vería en la reproducción mecánica de las obras de arte un conjunto de operaciones que tendría un influjo considerable en las bases mismas de la civilización occidental, y cuya manifestación más relevante sería la pérdida del *Aura*, de la experiencia estética mediada y determinada por la unicidad de los objetos artísticos, concebidos como materializaciones de los ritmos mismos de su creador, como trasuntos existenciales a través de los cuales se constituía la posibilidad de una comunicación trascendente entre el autor y el usuario de la obra.

Ahora estamos ante un paso más en esa evolución: tras de la pérdida del aura de los dispositivos artísticos, vemos que éstos se revisten de una materialidad cada vez más precaria, hasta llegar a la materialidad casi inexistente del registro electrónico almacenado como descarga en el computador, cuando no del registro electrónico que ni siquiera se almacena en el propio disco duro sino que se visita una y otra vez (o acaso sólo una vez) en ese espacio sin espacio que es la Internet.

Los dispositivos artísticos ahora son códigos de programación, y están a la mano, sin mediación de vendedores ni bibliotecarios, pero precisamente por ello ya no son aquellos objetos que se podían marcar con la impronta de un estilo, clasificar por órdenes personales en anaqueles que cumplían al mismo tiempo la función de almacenes y la de altares de la cultura personal.

En este universo de dispositivos electrónicos no es posible experimentar el placer del préstamo como don entre personas que comparten los mismos referentes, ya que ése ha sido reemplazado por el envío del link en internet, por la operación de compartir enlaces en la cuenta de Facebook del otro, haciendo cada vez menos material el contacto; privándolo así de buena parte de su significación ritual y por tanto, del estatuto semántico y las posibilidades antropológicas que Marcel Mauss, a comienzos del siglo XX, veía en todos los intercambios humanos.

No es que se haya terminado para siempre con la dimensión simbólica de las operaciones de intercambio (todavía existe el placer de dar a conocer algo nuevo, o de recibirlo, por ejemplo), sino que se ha llevado a cabo una profunda modificación en su sentido, que se nota desde el examen mismo de las dinámicas que tienen lugar en función de éste. Ya no es necesario escribir la carta, la esquela, la tarjeta, la nota de puño y letra y cada vez es más difícil que exista la posibilidad del primer contacto con el objeto y su descubrimiento, que se producía fácilmente en presencia de la otra persona, seguido por el intercambio de opiniones, de experiencias, de formas de apropiárselo.

El intercambio inmediato de libros, videos, imágenes y películas, vía internet, si acaso deja abierta la posibilidad de comentarios cortos (como ocurre en facebook, twitter y otras redes sociales), y su misma profusión (se pueden enviar en un solo día decenas de “enlaces”) resta valor a lo enviado, como si estuviéramos ante una inflación de la imagen, la palabra y el intercambio que, de tan fáciles, han perdido peso simbólico.

En cierta ocasión M., en una tarde como muchas otras en la que no tenía mayor cosa qué hacer, y en la que, como de costumbre, se encontraba conectada a Internet, se encontró con J., un amigo que conoce desde hace muchos años y que también es un estudiante universitario. Ese día J., que andaba buscando alguna forma de pasar de manera entretenida el tiempo del ocio (es decir, que quería combatir el tedio) publicó un enlace en Facebook en la cuenta de M. Se trataba de la canción principal de la banda sonora de una película que para

ambos adhiere a la categoría de un clásico (*Back to the future*, de Robert Zemeckis). El video fue tomado de YouTube, página que J., al igual que M., mantiene abierta cada vez que enciende su computador y se conecta a Internet.

A M. le gustó el enlace y propuso a su vez otra canción extraída de una banda sonora (*Maniac*, de Michael Sembello, perteneciente a la banda sonora de *Flashdance*). Al poco tiempo estaban uno y otro “montando enlaces” en la cuenta de su interlocutor. Se dedicaron toda la tarde a buscar videos de canciones o temas principales de bandas sonoras que les resultaban especialmente valiosas en sus propias historias de vida.

En algún momento, otro contacto de Facebook se unió a la dinámica, y al término del día, ya bien entrada la noche, habían montado, entre los tres, más de sesenta enlaces de este tipo. A la actividad la nombraron “Seminario de bandas sonoras de películas de carretera”⁶. Y mientras montaban los enlaces, comentaban los que les parecían más relevantes e incluso planeaban una sesión maratónica de cine para compartir algunas de las películas aludidas.

La reunión planeada con motivo de esta dinámica nunca tuvo lugar. Al poco tiempo también se olvidó el acuerdo de volver a hacer un “Seminario de Bandas Sonoras de Películas de Carretera II” y dos semanas después de haber montado semejante cantidad de videos (todos tomados de YouTube) en Facebook ya no era posible volver a ver estos documentos, toda vez que al avanzar la página del perfil de cada uno y llenarse con nuevos enlaces (que suelen ser muchos en el transcurso de la semana), se va perdiendo el acceso a los anteriores.

De hecho, tal y como lo comentan M. y J., fueron pocos, muy pocos, los archivos que volvieron a revisar en los días siguientes. Lo que importaba no era escuchar la música, sino, por medio de los referentes, ir activando una memoria cinematográfica y musical compartida, generar un espacio alternativo para la conversación entre amigos mediado por los enlaces de YouTube.

Algo distinto suele pasar con los enlaces “individuales”. A veces, cuando lleva mucho tiempo sin verse con algún amigo o amiga, M. recurre a la posibilidad del enlace de YouTube en Facebook para establecer, re-establecer o sustentar un lazo afectivo. Este tipo de enlaces, por lo general, tienen un mensaje. Lo que se dice a través de ellos, apenas presentados por

⁶ Dicho “seminario” ocurrió el 18 de agosto de 2009. J. y M. han cerrado sus respectivos perfiles, por lo que el único registro que queda de esa actividad es este, y mis aportes que aún se pueden ver en mi perfil personal.

una frase corta y lacónica, es el sentido que entre ambas personas adquiere la canción o la secuencia de película.

Para J. por ejemplo, es muy importante, en su construcción como sujeto, la poética de la película *“The Maltese Falcon”* de John Huston, referente que comparte junto con M. y su amigo M. G. Es por ello que, en cierta ocasión, cuando los comentarios sobre el estado de ánimo de M., que ella había publicado en su muro de Facebook, le indicaron que se sentía deprimida por ciertos problemas personales que no se comentaban (y a los que sin embargo se aludía), le envió una secuencia de la película, aquella en la que Sam Spade, el héroe de la trama, manifiesta, con un tono seguro y acaso irónico, a los policías que lo acosan tratando de inculparlo por el asesinato de su socio, que para él “es aceptable una cantidad razonable de problemas”.

Esta frase ya se la había enviado, en inglés y en otra oportunidad, M. a J. En esta ocasión le sirvió para levantarse el ánimo, y de paso re-confirmó la afinidad de gustos y, sobre todo, de actitudes (marcadas por las formas de apropiación de los bienes culturales) con J.

En otra ocasión el enlace fue una secuencia de la película de Disney *“La Espada en la Piedra”*. M. lo había montado, otra vez directamente desde YouTube, en su Facebook, y al abrir el website la encontró J., quien gracias a este referente recordó su infancia y se sintió identificado con la secuencia, en la que la hechicera Madame Mim canta una canción que le sirve de presentación y describe su carácter: es loca, es fantástica, puede hacerse muy grande o muy chiquita, puede ser muy fea o muy hermosa, etc. J. entendió que M. se estaba describiendo a través de la secuencia, que ésta se encontraba ahí a la espera de alguien que identificara su sentido, su función, y procedió a comentar el video de M. recalcando el hecho de que expresaba las características de su amiga, es decir, que el personaje de Disney, en ese momento específico de la película, operaba como una sublimación, un símbolo de la imagen de M., una idealización que cumplía la función de transmutar en algo especial a la persona a quien en última instancia se refería.

2.2 Los Recomendados

Abrí la página de YouTube para buscar el link de una banda que escuché nombrar, que dicen que es buena, y encontré este video entre los recién añadidos de mis suscripciones. Los agregué hace un tiempo porque me parecieron muy cómicos, cantaban la canción de “Marimar”, y me sorprende que en sólo un día el video ya haya sido visto más de 12 mil veces.

M. refiriéndose al siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=KKHqbTxnOdQ>

A veces, en alguna de las conversaciones que tienen lugar las noches de fin de semana en la mesa de un bar de música pop, o quizá en alguna lectura rápida de lo que escribe la gente conocida en las páginas de las redes sociales, se escucha la alabanza o la burla de algún producto cultural.

Tras esto, puede ser que la cosa se olvide, o que se llegue a casa e inmediatamente, o tras algunos días, se vaya a YouTube para buscar de qué se trata, para confrontar los juicios escuchados con la propia experiencia, no porque el video importe mucho en realidad, sino por curiosidad de consumidor de cultura masiva. Se trata de saber, de primera mano, aquello que ya es un referente conocido para otros, quizá no demasiado importante, pero sí tema de conversación y por tanto saber que se requiere poseer.

En términos de consumos culturales, una de las características de los cibernautas que hacen uso constante de YouTube es que la apropiación que realizan de los bienes simbólicos que hacen parte del inagotable archivo de la plataforma está motivada, en muchas ocasiones, por la necesidad de estar enterados de las últimas novedades, que no necesariamente serán los últimos lanzamientos del mercado discográfico o cinematográfico, sino también fragmentos de entrevistas televisivas, videos de entretenimiento (humorísticos, producidos o espontáneos), y en muchas ocasiones registros de televisión “antiguos” que algún cibernauta descubre en el transcurso de sus muchas horas navegando, yendo de un link a otro frente a la pantalla de su computador, y que se convierten en tema de conversación, o de intercambio a través de las redes sociales virtuales.

Estos referentes, estas efímeras modas (el video que se comenta durante una semana, que se comparte y del que después no se vuelve a decir nada), son, no obstante su permanencia mínima entre los intereses de los cibernautas, eslabones a través de los cuales se estructuran sociabilidades basadas en la novedad del bien simbólico. Bien en torno al cual se emiten juicios estéticos que no pretenden ser decisivos ni profundos, sino todo lo contrario: ligeros, no comprometidos, matizados por el humor o una admiración que no se manifiesta por medio de encomios demasiado académicos de la bondad o relevancia del producto.

En torno a la novedad de lo recién descubierto o lo re-descubierto (como, por ejemplo, las secuencias de películas, series de televisión, telenovelas, e incluso cabezotes de programadoras y comerciales de televisión, etc), se configura una práctica del consumo audiovisual en la que lo que importa es la búsqueda del documento que se puede caracterizar como especial y que como tal se presenta ante los demás.

Estas dinámicas son búsquedas de tesoros mínimos que sirven a la activación de una memoria y la configuración de unos grupos sociales en torno a formas del gusto que cada vez requieren menos de la visita a la sala de cine, el encuentro en el café, la fiesta en casa de los amigos.

Dinámica no lineal, caracterizada por la latencia del referente que siempre está listo a aparecer, la emergencia de los recomendados de YouTube en las pantallas de los usuarios puede ser el resultado de itinerarios compartidos pero no similares, que las imágenes atraviesan hasta llegar al encuentro de los sujetos. Este es el caso de la parodia que Sesame Street –el programa didáctico infantil clásico de la televisión norteamericana– hizo de Casablanca –el filme clásico de Hollywood–. Gracias a que J. conocía la pasión de M. por todo lo que tuviera que ver con la película de Michael Curtiz, se lo recomendó como “muy divertido”, una “muy buena adaptación” de la película al estilo de los muppets. M. no lo revisó hasta que otro contacto de Facebook lo publicó en su perfil. Las cifras son altísimas: ese video, el titulado “Casablanca Parody” (en el que confluyen dos referentes compartidos por las tres personas involucradas en este itinerario de un recomendado) había sido visto 29,777 veces en enero de 2009 y 121,273 en mayo de 2015⁷.

En este sentido, las cifras son suficiente evidencia de un fenómeno que es característico de nuestra época: sin abandonar el *zapping*, los nuevos medios digitales

⁷ Dicho video fue recuperado del link <https://www.youtube.com/watch?v=0zrEcBikzb8>

permiten que sus usuarios “armen” sus propios collages audiovisuales con unos elementos tan variopintos como impredecibles en su sucesión, con una asiduidad que quizá haya convertido a YouTube y las páginas análogas en alternativas y complementos de primer orden de la televisión.

Estos *websites* posibilitan la experiencia de la elección, de la navegación, la exploración, y, sobre todo, de la vista rápida, siempre a la mano, de secuencias, fragmentos cortos de documentos audiovisuales, que han sido seleccionados a partir de una nueva idea de la completitud: lo que importa es la completitud de la secuencia más que la del programa o la película completa. Es en la brevedad en donde radica buena parte del atractivo de lo que se ve en YouTube.

El usuario se mueve por la página como un consumidor insaciable que no tiene tiempo para largos relatos. El microrelato se impone y todo un universo de documentos fílmicos se fragmenta, en función de las limitaciones técnicas del *website* (es cierto), pero también en función de una estética, de un gusto, que es el del cazador, el ojo y el oído que no tienen tiempo que perder con estructuras narrativas de mayor envergadura, porque ese tiempo es tiempo que debe invertirse en una exploración que debe llevar a muchos lugares, tantos que la vida parece corta como para agotar las posibilidades (De Certeau, M., & Giard, L., 1996; Guarinos, V., & Gordillo, I. 2010).

Una vez más surge la angustia del navegante de Internet que se enfrenta a la posibilidad de la frustración como resultado de la enorme cantidad de información que está a su disposición. Por ello mismo es que tampoco los recomendados se convierten en “descargas” (salvo en raras ocasiones) y no ocurre con ellos lo que solía ocurrir con los libros o los discos recomendados, que cuando gustaban eran comprados o conseguidos por otros medios.

En efecto, la capacidad de almacenamiento de los equipos, por muy grande que sea, es limitada si se la compara con la cantidad de videos que un internauta del tipo de los adeptos de YouTube consulta en el transcurso de 1 año, a lo que se suma la naturaleza misma de estas consultas, que están determinadas por las dinámicas del cambio constante, casi que se podría decir que susceptibles de ser descritas como prácticas de turismo virtual, de interminable vuelta al mundo en la que lo que menos se pretende es quedarse demasiado tiempo en un mismo lugar.

Es en el entramado de este relato de navegación y cambio constante de panoramas, de vistas, en donde tienen lugar los itinerarios de los recomendados de YouTube, que, como todos los demás documentos del que quizá es el registro audiovisual más grande de todos los tiempos, están sujetos a las normas que rigen las prácticas de una apropiación constante pero discontinua de unos bienes simbólicos que no se quieren poseer como objeto, sino como lo más desasido e inmaterial del mundo, y paradójicamente lo más omnipresente de todo: imágenes.

2.3 La idea de generación

Esta cacería, como ya lo hemos señalado, también tiene lugar en los sitios en la web de los amigos, especialmente en los perfiles que cada quien posee en las diversas redes sociales en que confluyen la mayor parte de los internautas. Es en uno de estos lugares en donde yo encontré, entre los enlaces compartidos de YouTube, la secuencia del cabezote de la serie infantil de dibujos animados “Banner y Flappy”⁸.

Es a partir de la vista de esta secuencia, que realicé junto con quien era mi novio, que me sentí movida a “reflexionar a propósito de mi infancia”. Inmediatamente después empecé el ejercicio de compartir el enlace con aquellos conocidos que “pudieran comprender y compartir lo que representaba Banner y Flappy” para mí. Se trató de la práctica de la búsqueda de un reconocimiento por medio del cual se establece la noción de la pertenencia a una generación, en este caso marcada por referentes audiovisuales, principalmente de carácter televisivo, pues fueron los consumos culturales más significativos en mi infancia.

Estamos ante la experiencia de un segmento de la población en la que me incluyo: los adultos jóvenes internautas de YouTube. Este segmento marcaría sus hitos de vida más que en términos históricos generales en términos de lo visto, del conjunto de referencias del universo del espectáculo que marcaron un proceso de socialización, de individuación y subjetivación compartido a través de las pantallas.

De esta manera, y a partir de este tipo de prácticas de recuperación (acaso de identificación y re-creación) de la memoria generacional, se genera el conjunto de representaciones que estructuran en su constante fluir en el universo virtual una idea de

⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/Banner_y_Flappy. Entrada recuperada de Wikipedia el 20 de junio de 2015.

época, una forma de insertarnos en la historia, más que como actores de la misma, como espectadores, como público constituido por sujetos contruidos a partir de aquello mismo que vemos.

Estas operaciones no son otras que las que configuran una estructura narrativa (Ricoeur, P., 2008) cuyos materiales así como en otros tiempos fueron los de los cuentos de hadas o los folletines (Chartier, R., 1993; Darnton, R., 2003), han pasado a ser los de los programas y la publicidad, que reproducidos de manera fragmentaria, como secuencias mínimas (de lo que es ejemplo la práctica de “subir” en YouTube cabezotes de series, telenovelas, noticieros, etc.), son utilizados en función de la reconstrucción metonímica del pasado.

Así es como en cierta ocasión M.G. y J. se enfrascaron en la publicación de enlaces de cabezotes de telenovelas de YouTube (consideradas como clásicas por ambos) en Facebook, que tuvo como resultado una conversación en la que pudieron confirmar que el tema resultaba interesante para sus amigos.

Se trataba de publicar los enlaces más significativos, como una especie de torneo de la memoria audiovisual. Al final de este ejercicio habían publicado los enlaces correspondientes a las telenovelas Topacio, Cristal, Leonela, Colorina, Los Ricos también lloran, entre otras. A M.G. le produjo una satisfacción especial el hecho de haber sido él quien compartió los enlaces más significativos.

Quizás estamos ante la manifestación de otra característica de los usos que se hacen de las imágenes de YouTube: el pequeño segmento de usuarios que ha sido identificado para este análisis, caracterizados por el hecho de publicar videos en páginas como Facebook, está integrado por sujetos con un nivel de escolaridad que llega a la educación superior y cuyos capitales culturales y horizontes de expectativas son la base para una apropiación culta de los registros audiovisuales.

Esta apropiación puede caracterizarse como culta en la medida en que concibe los documentos como referentes culturales valiosos, dignos de ser reconocidos y compartidos con una comunidad de interpretación constituida en torno a ellos.

Se marca así una forma de la distinción propia de grupos sociales que se relacionan con la imagen como objeto de culto pero también con la imagen como elemento de primer

orden al que se identifica, de manera consciente, también como símbolo y elemento estructurante de las identidades individuales y grupales.

Esta disposición hacia la imagen, específica de un segmento dentro del universo de los que alguna vez han sido espectadores, es decir, no universal sino propia de aquellos que adjudican a los registros de YouTube un valor estético, poético e incluso histórico que los hace dignos de ser recuperados para la memoria, no es universal, sino que se circunscribe al círculo de las distintas comunidades de interpretación que se generan en los ambientes virtuales, por fuera del cual están los espectadores que no llevan a cabo tales prácticas de la memoria apoyadas en el registro en Internet, y que por tanto no realizan el ritual del redescubrimiento voluntario y personal de las imágenes.

2.4 Recuerdos de Fútbol

D.A. “sube” constantemente enlaces de YouTube en Facebook, pero en su caso son, en general, de fútbol. Por este medio rememora partidos que a su parecer son memorables, y estos son comentados por sus amigos interesados en el fútbol. Esta es otra dimensión del ejercicio de la memoria audiovisual por Internet.

Las características de los videos son las mismas que en el caso de las películas, los programas de televisión y el resto de los documentos consignados en YouTube: se trata de fragmentos, secuencias reconfiguradas, generalmente de no más de diez o quince minutos, que “cuentan” lo que ocurrió en el partido, y que a través de la visión de éste, reconstruyen de manera metonímica los equipos, sus épocas históricas, las épocas mismas de la historia del fútbol que son las épocas de la vida de los sujetos.

H., otro de los que busca videos de fútbol, publicó el 09 de diciembre de 2009 un video documental que celebra los títulos del equipo América de Cali, que presentó recalcando la importancia de la fecha para los fanáticos de su club:

A 10 días del 19 de diciembre. 30 años de Aquel 19: Jairo Alonso, Ortega besa la grama, el estadio se mece en voz de Jairo Aristizábal, A-Tac patrocinando, Doña Beatriz llevando a Dante al paraíso...

Toda una remembranza, una poética del fútbol, de los referentes entrañables, cuya función es la de re-cordar en el sentido original de la palabra, de hacer una imagen o un

conjunto de imágenes del pasado lo suficientemente presentes como para que “vuelvan a pasar por el corazón”⁹. Se trata de una forma de gestionar los afectos por vía de la memoria a la vez que de una forma de manifestar la inserción en un grupo social cuyos referentes cumplen la función de elementos fundamentales de la construcción de sujeto.

Para ello, los partidos se editan, se presentan los momentos previos, se muestran los rostros de las hinchadas, las salidas de los equipos, los momentos definitivos, a veces con una canción como banda sonora, a veces con la narración de fondo, pero siempre estructurados como microrelatos. Y estos, tal y como los documentos de los que ya hemos hablado, sirven a la configuración de comunidades virtuales de interpretación dentro de las redes sociales del tipo Facebook.

En consecuencia, tenemos que los distintos géneros audiovisuales que integran el registro de YouTube, tienen en común su uso como referentes de la memoria y elementos icónicos en torno a los cuales se configuran sociabilidades en el espacio virtual de Internet.

2.5 Marcando el tiempo con documentos audiovisuales

J.A., al igual que los sujetos que han sido referidos anteriormente, posee una educación universitaria, y se puede caracterizar como un “conocedor” de la historia de la salsa, rasgo en torno al cual se define buena parte del personaje que presenta a sus amigos y conocidos.

Los enlaces de J.A son por lo general de canciones de salsa, que éste presenta con frases cortas y concretas, por medio de las cuales se señala la importancia del video, que estriba en el hecho de que sirve como un símbolo y marcador del tiempo, al conferir a cada época del año o momento importante de la historia de vida personal y familiar, una canción significativa que se usa para configurar el sentido del tiempo presente y de su transcurso.

De esta manera aparece, en los días previos a la Feria de Cali del año 2009, una canción del grupo Niche, *“Del puente pa’llá”*, emblemática de tales fechas y representativa de la imagen de la ciudad de Cali que se ha construido históricamente en función de estas

⁹ Etimológicamente, la palabra recordar está “conformada por el prefijo “re-” – “de nuevo” y “cordare” que proviene de “cordis” – “corazón”, que es donde antiguamente se pensaba que yacían las facultades de la memoria”, de ahí la expresión usada. Referencia tomada de <https://etimologia.wordpress.com/2007/08/23/recordar/> en junio de 2015.

fiestas. Después, el 25 de diciembre, tras la fiesta de navidad, aparece “La juma de ayer”, de Henry Fiol, una canción que se ha erigido como un ícono de la poética de la salsa, y específicamente como un símbolo de una forma de vida caracterizada por la constante recaída en los estados de ebriedad (jumas), que se suceden uno tras otro, y que se asumen como rasgos fundamentales de la forma de vida del salsero.

Lo que se quiere decir y dar a entender a través de este enlace es que esa es la forma de vida que quien ha montado el video asume, y que lo que la canción dice es lo que se está viviendo. Es una forma de afirmar una identidad, ante sí mismo y ante los demás, mientras se marca el paso de los distintos momentos del año, que se divide en temporadas, en instancias más o menos festivas, en situaciones cíclicas que son referidas por medio de los videos buscados y enlazados desde YouTube.

2.6 El homenaje virtual a los íconos de la cultura popular

Tras la muerte de Mercedes Sosa en los perfiles de Facebook aparecieron múltiples homenajes a la cantante argentina, todos con base en videos tomados de YouTube y presentados con frases como:

Una gran canción, por una gran mujer q.e.p.d, NEGRA, de J.A.

Y, tras la muerte del humorista Jaime “el flaco” Agudelo, H. publicó un video tomado de YouTube en el que se muestra al primero en el escenario, que fue presentado con las siguientes palabras:

"Los niños son más cansones que una papaya en un llavero". "Yo soy más viejo que una bacenilla". "Ya los gallinazos están cabeceando en la baranda de la cama". Cuando el país se reía de estos chistes. Jaime "El Flaco" Agudelo. Risas en su tumba.

De nuevo aparece la celebración, el homenaje a una figura pública con la que se tiene una relación entrañable, toda vez que es referente de una época, precisamente porque es un referente televisivo al que se identifica con esa época.

Y a través del homenaje a esa figura pública, se manifiesta nuevamente la pertenencia a una generación de televidentes. El tono con el que se expresa el sentimiento que se quiere transmitir se pretende nostálgico, y quizá podríamos decir que, en términos generales, de eso es que se trata una parte del comercio con las imágenes de YouTube: de la representación de una nostalgia siempre renovada, la de aquel cazador de imágenes significativas del pasado del que ya se había hablado, la del degustador de fragmentos del presente que pronto ya serán pasado, pero un pasado siempre dispuesto para ser resucitado por unos instantes, como un fragmento que, en una operación metonímica constantemente repetida, es rescatado del universo de las imágenes de archivo que se convocan en la memoria externa de la cultura en que se ha convertido Internet.

Capítulo 3

3.1 Internet como archivo universal, YouTube como archivo audiovisual universal

Hubo un tiempo en que la gente ilustrada escribía diarios. Esos documentos, en los quedaba cifrado el relato de una vida, organizado en torno a los acontecimientos, pensamientos, prácticas cotidianas que eran considerados como importantes para el autor se convertirían, posteriormente, en fuentes importantes para la historiografía (Chartier, 2001).

Por medio de la consulta de estos registros, complementada con la revisión de partidas bautismales, actas de defunción, documentación notarial, testamentos, etc., la historiografía podía reconstruir mentalidades (Ariès, 1996), y los itinerarios de prácticas como la lectura y la escritura a partir del testimonio de los individuos sobre su propia vida.

El conjunto de estos documentos en los que consta la información que permite reconfigurar itinerarios, trayectorias de vida, prácticas y representaciones sociales recibe el nombre de archivo.

Los archivos están básicamente constituidos por los documentos (que incluyen los objetos de la vida cotidiana) que han quedado como huellas del paso de las personas por el mundo (De Certeau, M., & Giard, L. 1996). La noción de huella remite a los signos que representan lo ausente. Todo archivo sería entonces un repositorio de instancias de lo vivido.

En este sentido, los documentos serían significantes que remiten a realidades pasadas. Fuera de su contexto, sacados de las instancias de vida en las que tuvieron el uso para el que fueron elaborados, se encuentran como clausurados, cerrados sobre sí mismos, a la espera de ser interpretados. En el archivo los documentos equivalen a materialidades cuya significación es una virtualidad. Un mismo documento podría servir a distintos usos interpretativos. El investigador rastrea en la *huella* los *rasgos* semánticos que podrían llevarlo a restablecer el *sentido* que persigue.

3.2 Las huellas en las historias de vida

Cuando cuenta la historia de su vida el individuo no está reflejándose como sujeto, sino constituyéndose como tal al situarse en un sistema organizado de símbolos que pretende cubrir la totalidad de una experiencia, animarla, darle su sentido (Braunstein, 1985: 190)

Del mismo modo en que el historiador realiza un trabajo de arqueología en los archivos profesionales con el objetivo de reconstruir algún aspecto o dimensión de la vida en instancias pasadas de la sociedad, los individuos se remiten a las *huellas* que corresponden a su propia *historia de vida*.

La memoria individual es, en gran medida, una historia que puede ser escrita en el diario personal, consignada en el álbum familiar de fotografías, registrada en los videos de los eventos importantes y de la vida cotidiana, o simplemente instaurada en el secreto del monólogo interior. Los referentes de la escritura, la fotografía y el video sirven a la constitución de archivos de la *memoria particular* (Ariès, 1996).

Pero no siempre estos archivos están conformados exclusivamente por los fragmentos autobiográficos y las imágenes que representan y referencian al sujeto de forma evidente y manifiesta. Buena parte de las *huellas* que sirven a la *efectuación de la memoria* (Ricoeur, 2008) son de naturaleza tal que, en primera instancia, refieren a algo más, a otras cosas, objetos, situaciones, aparentemente ajenas al sujeto, pero *inscritas* en su *historia personal* como significantes que remiten a gustos, momentos, relaciones, identificaciones y realidades pasadas de las que no necesariamente existe una conciencia constante o un reconocimiento de su importancia.

En las sociedades contemporáneas buena parte de esas huellas tienen su origen en los acontecimientos que reciben atención y difusión mediáticos, y en los registros de música, videos y películas que sirven como indicadores y referentes de periodos pasados. No necesariamente dichos referentes deben responder al gusto de sus usuarios, lo que nos remite a la infancia usualmente se relaciona más con lo que estaba de moda en ese entonces, o con el gusto de quienes nos rodeaban. Lo que importa es que permitan acortar la distancia temporal y sirvan a la evocación de lo vivido (Ricoeur, 2008).

Esto ocurre, explica Ricoeur, porque la memoria puede ser comparada, en términos generales, con una tableta de cera en la que quedan grabadas (inscriptas) las instancias de realidad (lo que se vio, lo que se oyó, lo que se supo, lo que se sintió) que, citando a Platón, tienen importancia para la constitución de los sujetos (Teeteto 191-195: 86 en Ricoeur, P., 2008). La presencia de los referentes permite que se ponga de manifiesto la inscripción que los hechos y acontecimientos relacionados con éstos han dejado en la trayectoria de la historia de vida. El recuerdo, en buena medida, tiene la naturaleza de un fantasma: habita en las personas, pasando desapercibido la mayor parte del tiempo, pero aparece cuando es invocado (evocado) por medio de la confrontación con los significantes adecuados.

En lo que respecta a la manera en que sirven al recuerdo, dichos significantes se comportan como símbolos y como unidades sintagmáticas prestas a ser dispuestas en un sistema organizado, con base en el cual el sujeto se constituye al configurar un relato de su experiencia (Braunstein, 1985). El carácter simbólico de las imágenes que se refieren al pasado descansa principalmente en el hecho de que no solamente sirven para expresar lo que denotan, sino que están cargados de sentidos connotados, que se les atribuyen con base en el estado resultante de la confluencia entre el pathos (afección) a partir del cual se recuerda y el pathos rememorado de lo que se sintió en la instancia pasada objeto del recuerdo.

Desde la llegada de los websites que permiten que las personas tengan un acceso fácil y constate a los registros audiovisuales que funcionan como archivos globales de cine, música, programas de televisión y documentos particulares referidos ya sea a la vida privada o a acontecimientos sociales o históricos considerados relevantes, la relación con este tipo de *huellas* ha cambiado.

En otras épocas se recurría a las colecciones personales (siempre limitadas) o se dependía de las decisiones editoriales de periódicos y revistas, y de la programación de los canales de televisión, salas de cine y emisoras radiales para estar en contacto con los documentos que permitieran evocar el pasado y reconstituir el relato de la propia historia de vida. Para el año 2008 (Cheng et al, 2008), YouTube, con más de 40 millones de videos, ya se había convertido en un gigantesco repositorio de imágenes susceptibles de servir a la constitución de relatos acerca de las trayectorias de vida de cada uno de sus usuarios, en lo que concierne a la forma en que éstas se intersectan con las producciones audiovisuales. Dichos relatos, a diferencia de los que se consignaban en los diarios personales, no se

estructuran como discursos que se explicitan y fijan la experiencia en el orden estable de una narración tradicional. Por el contrario, responden a las características de los *usos y apropiaciones tácticos* de la vida cotidiana (De Certeau, M., & Giard, L., 1996). En este sentido se corresponden con itinerarios de reconstrucción del sentido de las vidas que se efectúan de manera casi que cotidiana y que revisten el carácter de lo fragmentario y difuso. En la actualidad, la familiaridad con el archivo siempre a mano, dotado con todas las fuentes que se pudieran desear, sumado a la posibilidad de abrir sendas e itinerarios por medio de la asociación entre unos documentos y otros que se citan y se referencian entre sí sugiriendo rutas de navegación (en internet y en la memoria) que por lo general permiten el redescubrimiento de documentos olvidados (o *archivados*, si se quiere), son determinantes para el establecimiento de prácticas inéditas de la memoria basadas en la facilidad de acceso a las imágenes de la iconósfera que han servido como anclajes a la constitución subjetiva. En este sentido, al referirse a la forma en que las posibilidades tecnológicas de los *nuevos medios* generan cambios en los usos que las personas hacen de la información, Asín y Clavell (2005: 87) señalan que “la aparición de nuevos medios ha tenido también consecuencias en los hábitos de consumo de la población”. Esto se debe no sólo al hecho de que hayan sido adoptados con relativa rapidez a las prácticas de la vida cotidiana, sino también al hecho de que “han generado nuevas necesidades a los consumidores” entre las que se destacan las relativas a la interactividad, la disponibilidad de la información (que ha generado el hábito de un acceso inmediato a la información en cualquier momento y desde cualquier lugar), la *movilidad*, la *inmediatez* (que equivale a la posibilidad de consumir lo que se quiera cuando se quiera), y la *individualidad* (que implica la posibilidad de desarrollar los propios programas e itinerarios mediáticos sin depender de las programaciones ajenas).

3.3 La inserción del video-sharing en las prácticas cotidianas de la memoria

Los *websites* destinados al *video-sharing* (la práctica de compartir material audiovisual con otros usuarios en internet) pueden ser descritos como inmensos archivos que cumplen con las funciones relativas a las necesidades del consumo contemporáneo antes señaladas. De esta manera, se presentan como espacios idóneos para la recuperación y revisión constantes de los referentes audiovisuales que son susceptibles de hacer parte de lo que en adelante será denominado como *itinerarios de la memoria audiovisual* en internet.

Estos itinerarios estarían constituidos sobre la base de la selección y el encuentro, en el *archivo virtual* (la red de video- sharing), de aquellos *documentos* que sirven a la evocación y configuración de trayectorias de consumo y apropiación cultural que actualizan instancias pasadas de la existencia.

Complementariamente, las características del perfil de usuario, su formalidad de bitácora del gusto y *representante* del sujeto, sirven a la estructuración de nuevos registros, en los que incluso los documentos de *actualidad* consultados adquieren el estatuto de *huellas* de los itinerarios de consumo y, por extensión, de las prácticas subjetivas. En consecuencia, YouTube cumple la función de archivo en dos sentidos básicos: es un lugar en el que se puede encontrar instantáneamente todo tipo de documentación audiovisual (videos caseros, testimonios, video-blogs y *videodiaries*, fragmentos de noticias, películas o programas de televisión de diferentes épocas, comerciales de tv, videos musicales e incluso “programas” especializados), y es también el lugar en el que quedan registrados (por medio de la página de perfil personal y de los comentarios, likes, playlists, etc.) los itinerarios dispersos de la memoria audiovisual contemporánea.

3.4 La explosión del video sharing

Según Cheng et al (2008) en los últimos años se ha evidenciado una explosión de las redes de intercambio de videos por internet, siendo YouTube la que más rápido se ha desarrollado, hasta el punto de que ha llegado a experimentar dificultades en lo que respecta a su adecuación tecnológica a la demanda por parte de los usuarios.

Para el momento del estudio, un promedio de 20 millones de visitantes mensuales convertía a YouTube en uno de los cuatro sitios de internet más visitados en el mundo; en cifras de hoy la cantidad asciende a más de mil millones de usuarios y “llega a más adultos estadounidenses de edades comprendidas entre los 18 y los 34 años que cualquier televisión por cable”¹⁰ y “cuenta con más de mil millones de usuarios, cada día se ven cientos de millones de horas, se generan miles de millones de reproducciones y se suben cerca de 300 horas de video por minuto”¹¹, según las estadísticas de dicha página para este año. Siguiendo la hipótesis propuesta como base de este ensayo, se puede suponer que buena parte de estas

¹⁰ Extraído de la website: http://www.clarin.com/sociedad/YouTube-gente-horas-video-minuto_0_964703560.html en octubre de 2014.

¹¹ Extraído de la website: <https://www.youtube.com/yt/press/es/statistics.html> en mayo de 2015.

visitas no sólo están relacionadas con la revisión de documentos de actualidad, sino también con la re visitación de documentos que tienen un vínculo importante con la memoria individual.

Dado que el estudio citado encontró que la categoría de videos más relevante, en términos estadísticos, entre las 12 que conformaban en ese tiempo la clasificación de base del archivo de YouTube, era la de música (22,9% del conjunto de material audiovisual disponible), y teniendo en cuenta que en la lista actual de los videos más vistos de todo YouTube en el mundo¹² 9 de los 10 primeros videos son de música, se podría afirmar que no toda la música que se consigna en el sitio y que se consulta corresponde a lanzamientos recientes. Una parte considerable de ésta corresponde a material “clásico” o “antiguo”; complementariamente, esta música del pasado sirve a la efectuación de una memoria histórica y particular constituida en buena medida por referentes audiovisuales, al mismo tiempo que las “novedades” van empezando a enclavarse en los recuerdos de nuevas generaciones.

Lo mismo se puede afirmar para el contenido relativo a programas y comerciales de televisión hoy en día “fuera del aire” (en las programaciones de televisión), las películas (presentadas en general por tráilers o en segmentos de 10 ó 15 minutos, aunque ya se pueden encontrar numerosos largometrajes completos), y los registros audiovisuales de “noticias” referidas a acontecimientos sociales, culturales o históricos importantes.

De hecho, el *video-sharing* en términos teóricos podría permitir que las nuevas generaciones configuren una visión del pasado más completa al tener acceso a documentos que no revisten actualidad y que, por tanto, no son difundidos en la televisión ni en las páginas de internet dedicadas a este tipo de material (como MSN o los portales de diferentes medios noticiosos). A este respecto, los comentarios que señalan el descubrimiento de tradiciones o géneros musicales desconocidos y las evaluaciones que mencionan la fascinación o la simple aceptación de propuestas del pasado sirven de evidencia.

La duración de los videos de YouTube (todos los usuarios de YouTube pueden subir videos de hasta 15 minutos de duración, sólo usuarios con un buen historial al cumplir con las guías de comunidad del sitio pueden recibir la capacidad de subir videos de hasta 12 horas

¹² Extraído de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/most-viewed-youtube-videos-from-gangnam-style-to-wrecking-ball-9607483.html> en mayo de 2015.

de duración) es otro factor que confluye en la primacía que este sitio de internet tiene con respecto al intercambio y la consulta de documentos audiovisuales. La consulta de material poco extenso facilita la constitución de los itinerarios de la memoria audiovisual y permite al usuario disponer de tiempo para explotar las ventajas que le trae la enorme cantidad de material a su disposición.

De esta manera YouTube, que está estructurado sobre la base de documentos que son en sí mini-relatos (que por metonimia y asociación se colocan en el lugar de épocas enteras del pasado) equivale al archivo ideal de las memorias y las historias particulares para las personas que se han constituido como sujetos en relación con las imágenes audiovisuales, especialmente las del videoclip, la televisión y el cine.

La constitución y el desarrollo de los “nuevos aires de familia” (Monsiváis, 2000) de las sociabilidades, el gusto, los consumos culturales, las sensibilidades, se han ido transformando y desplazando hacia la individualidad y la virtualidad de la consulta y el intercambio de información en el archivo de internet, con el respectivo aumento de independencia de los consumidores con respecto a los productores y difusores tradicionales de productos audiovisuales. En este sentido, no es gratuito que el lema de YouTube sea “Broadcast Yourself”.

Para que la propuesta que se articula en torno a dicho lema haya sido efectiva, es fundamental la noción de “red social” (Cheng et al, 2008), que implica la creación de espacios virtuales en los que la gente establece lazos dispersos con otros usuarios, quedando todos los miembros de la red habilitados para intercambiar información entre sí y disponer, por lo general, de forma gratuita e inmediata de los documentos disponibles en el archivo.

Una especie de solidaridad de internet, que democratiza el acceso a lo que antes era privado (la discografía y filmografía particulares, que sólo se prestaban o mostraban a los amigos, y que dependía del objeto físico en que estaba grabada) ha sido la condición de posibilidad de este archivo.

Anteriormente cada quien debía contentarse con los relatos del pasado que sus propios registros y colecciones en formato físico le proveían. Como mucho, y no en todos los casos, se disponía de colecciones más extensas en bibliotecas públicas, hemerotecas o videotecas, como las de algunos cineclubes o bares especializados, pero estas colecciones aún estaban limitadas a un único formato y espacio. En la actualidad los límites se han ido borrando, y la

posibilidad de disponer de información que no se posee en formato físico ha determinado la explosión y diversificación de la búsqueda y la configuración de las trayectorias audiovisuales particulares.

3.5 Las vicisitudes de la memoria en la era tecnológica

Los últimos años se han comportado como si la Historia se hubiera atascado entre sus grandes sucesos y hubiera empezado a revivir los acontecimientos pasados

Vicente Verdú

En un diagnóstico relativamente reciente Vicente Verdú (2003) señala que la “musealización” se ha erigido en una especie de ideología de una contemporaneidad en la que el prefijo post parece indicar un punto de saturación del devenir histórico, que se resuelve en la actitud de mirar constantemente hacia el pasado, y monumentalizarlo, conjurarlo para que habite el universo cotidiano del que, sin embargo, ha sido expulsado.

La emergencia continua de las modas “retro” serviría como evidencia de esta actitud, que hace de la memoria un ejercicio de lo cotidiano que ha dejado de corresponder estrictamente a la noción de tradición o a la de Historia. Aparece como una construcción constante, siempre móvil (merced a los ingentes recursos que medios como la Internet, la industria del espectáculo y los acontecimientos políticos le confieren) que realizan los sujetos en el marco de una tendencia de época. De este modo, la práctica de la constitución del sujeto, propia de lo más íntimo de la experiencia personal, se articula con las prácticas propias de la producción masiva de relatos y bienes culturales en el seno de sistemas de comunicación que, como la Internet, permiten sólo en apariencia contradictoria la fabricación del sentido individual (en otros tiempos concentrada en producciones tan íntimas como el diario de vida y circunscritas al seno de la familia y de los conocidos) en un ambiente “público”, y más que eso, global.

3.6 La Memoria como Producción

Según el autor Paul Ricoeur, la memoria es básicamente un mythos que resulta de la disposición de los hechos en sistema y, por tanto, es un relato. Su objeto es el pasado, lo que es ausencia, aquello a lo que ya no podemos acceder pero que nos constituye, el Otro con el que dialoga el presente para poder ser.

Ficción a partir de la cual se establece la verdad de lo que se es, este mythos se constituye y se organiza en el discurso y por medio de éste se transmite una fábula¹³, una historia personal o colectiva que sirve de sustrato a la configuración de identidades, lugares en el mundo, derroteros del deseo.

Su misma naturaleza hace que la memoria sea un discurso incompleto, seccionado, móvil, en constante regeneración. En efecto, su referente no está ahí, en ningún lugar, excepto en lo Real, lo que Fue, y que no podemos expresar. El discurso, en este sentido, obtura ese Real perdido (continuum multicausal que no puede ser representado y que es la base y el lugar de la experiencia que debe negarlo para poder contarse tras la semiotización de los hechos y de los acontecimientos) (Ricoeur, P., 1998; Ricoeur, P., 2008).

Dicha semiotización procede sobre la base de las “huellas” que han quedado de lo Real como efectos o marcas que indican que en alguna ocasión, en algún lugar, ocurrió algo. Un ejemplo de ello es el conocido caso Proustiano de la Magdalena a partir de la cual el narrador de *En busca del tiempo perdido* puede realizar el desembrague cognitivo del presente hacia el pasado. Un pasado recuperado momentáneamente como una evanescencia, una fantasmagoría que cobra cuerpo por un instante y que permite reconocerse básicamente como Otro que se fue y que sería el signo antecedente del consecuente que se encuentra en su lugar, que es su producto y su representación: el Yo.

Nuestra sociedad, básicamente sociedad histórica y productora de Historia, constituida sobre la base de una marcada consciencia historiográfica, y dueña de los recursos tecnológicos necesarios y apropiados para el almacenamiento de las “huellas” de lo que alguna vez fue, de las situaciones de comunicación, enunciación, intercambio que han constituido la cultura, y en torno a las cuales se articulan las prácticas, siempre discursivas

¹³ Por fábula me refiero a la trama del relato, o la “historia imaginada”, la *intriga*, como la describen Calvo & Ávila en su comentario de la obra de Paul Ricoeur (1991, p. 398).

(en primera o en segunda instancia, dado que el orden de las prácticas es presentado por el discurso, y es objeto y origen de otros discursos), se caracteriza por su vocación de archivo.

En este orden de ideas, el archivo sería el dispositivo y el conjunto de las prácticas destinadas a la conservación de los “efectos” del pasado. Es decir, de los objetos que en tanto que signos serán susceptibles de ser descifrados como palimpsestos de las prácticas, las representaciones y los órdenes sociales que los hicieron posibles. Dichos objetos involucran no sólo a las instancias institucionales y colectivas que confluyen en la estructura social, sino también a los individuos que a través de estas “huellas” acceden a la posibilidad de utilizarlas como marcas y símbolos a partir de los cuales es posible ubicar acontecimientos de la propia historia de vida que habrán de integrar los constantes reacomodamientos del relato autobiográfico (Ricoeur, P., 2008).

Las “huellas” (un video, una canción, una fotografía) serán pues investidas de un valor histórico personal toda vez que permitan el desembrague cognitivo desde el presente hacia el pasado, y la puesta en marcha del proceso semiótico de reconfiguración del mundo que permite generar relatos acerca del devenir individual.

3.7 La semiotización de los registros audiovisuales

Toda historia o efectuación de la memoria procede por medio de un trabajo de reconfiguración del mundo a partir de las huellas del pasado que sirven como material de archivo, como fuentes. Según Ricoeur (1998), la memoria da sentido a dichas huellas en tres instancias. La primera corresponde a una instancia de pre-figuración o percepción de los hechos (el encuentro con el acontecimiento que marca una ruptura o un hito, o con su recuerdo). La segunda es la con-figuración de dichos acontecimientos a través de la producción de una trama en la que se inserta lo visto u oído. La tercera corresponde a la reconfiguración de los hechos, ya dotados de sentido en dicha trama, al ser revisitados en tanto nuevo discurso. Respecto a las relaciones y la articulación entre estas tres instancias de la mimesis, Ricoeur (2004) afirma que el segundo momento (mimesis II) “constituye el eje del análisis; por su función de ruptura, abre el mundo de la composición poética e instituye (...) la literalidad de la obra literaria” (p.114). Según este mismo autor (Ricoeur, 2004).

El sentido mismo de la operación constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que yo llamo *mimesis I* y *mimesis*

III, y que constituyen “el antes” y “el después” de *mimesis* II. Con esto me propongo mostrar que *mimesis* II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración (p.114)

Es decir:

Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra. Como colorario, se verá (...) que el lector es el operador por excelencia que asume por su hacer –acción de leer- la unidad del recorrido de *mimesis* I a *mimesis* III por medio de *mimesis* II (Ricoeur, 2004, p.114)

Desarrollando esta relación, Ricoeur (2004), señala que:

Esta misma mediación es la que pasa por las tres fases de la *mimesis*. Con otras palabras: para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración debo establecer el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede (p.114).

En este punto, y con respecto al problema que aquí interesa, es necesario indicar que el que re-construye su memoria por medio de las fuentes del video en el medio online crea un “texto”, es decir una unidad significativa con sus propias estructuras macroproposicionales, unidad y progresión temáticas (aunque no necesariamente lineales, pero sí articuladas en torno al problema del yo y la memoria), cohesión y coherencia (que tampoco son necesariamente lineales, dada la naturaleza del medio hipertextual y de las dinámicas y hábitos del consumo de contenidos online).

Así mismo, quien re-memora es a la vez el lector primero de su relato-trama, aunque no tenga mucha consciencia de ello; y siempre accede a la instancia de la *mimesis* III, en la medida en que lo configurado por sus acciones al frente de la pantalla como usuario de YouTube se reconfigura constantemente, en una producción de sentido que no cesa, lo que se debe a que las operaciones de recepción son tan variadas como las instancias de encuentro con el texto.

Por otra parte, quienes confluyen en el recuerdo ajeno y/o compartido pasan por estas mismas instancias, actualizando los procesos descritos por Ricoeur en un modo que requeriría otras investigaciones para poder ser caracterizado en profundidad.

En lo que respecta al problema que interesa a Ricoeur, y a partir del cual este trabajo se apropia los insumos para abordar sus intereses específicos, el análisis muestra que los historiadores comienzan su trabajo de reconstrucción de la memoria colectiva con una fase documental (la visita a los archivos, la selección de las fuentes), a la que sigue una fase explicativa o interpretativa (que elabora los nexos entre las informaciones obtenidas de la primera fase), y, por último, viene la fase narrativa, en la que la explicación se convierte en relato o en trama que permite la comunicabilidad de los resultados de la investigación. Estas fases tienen su análogo en lo que respecta a la memoria individual. La diferencia estriba en el grado de tecnificación de los procesos y su explicitación consciente. Pero básicamente los materiales son similares: huellas que sirven como funciones semióticas cuyo referente es una situación, un sentimiento, un acontecimiento remitido a un tiempo anterior y escondido en el secreto de la experiencia personal.

Constituir las como funciones semióticas específicas (tal video remite a tal situación, mía y sólo mía, o de los míos) sería la fórmula que expresa este proceso de ficción que produce los efectos de Real que se manifiestan a través de la memoria. Las *huellas* del pasado sirven a la constitución (re-construcción, que se da en la instancia de la interpretación, de la caracterización) de los *hechos* del pasado. Estos *hechos* serán articulados en una trama: una secuencia constituida por acciones de actores que han existido en lugares determinados y en el espacio de una duración determinada (tiempo) y son garantes del presente. Dicha trama es articulada toda vez que los *hechos* se re-presentan, sirviendo como el antecedente necesario para que lo que ahora “es” pueda ser inscrito en el imaginario como una instancia existencial dotada de coherencia.

Y sobre la base de los *hechos*, de las tramas, en las que dichos *hechos* se anudan como macro-proposiciones (resúmenes de lo que en realidad ocurrió), se configuran los acontecimientos, es decir, las secuencias de acciones con sentido completo sobre la base de las cuales se constituyen las historias de vida.

Estos acontecimientos pueden ser de varios tipos, pero siempre son “marcas” en el continuum sobre el que se despliegan las vidas. Algunos son del tipo del accidente, y en ellos

no media intencionalidad humana alguna. Otros, responden al orden de los acontecimientos programados, y corresponden a aquellos eventos que han sido producidos merced a un consenso social que establece duraciones y ciclos en la vida social, cuya función es la de instaurar regularidades que permitan conjurar la incertidumbre del devenir en tanto que azar. Una tercera categoría de acontecimientos es la de los acontecimientos suscitados, que corresponde a aquellos que son el producto de la intencionalidad de grupos o personas específicas y por lo general con una identidad institucional, y que son pre-meditados, con los que se busca generar efectos de sorpresa en el mundo social (el terrorismo es fuente continua de este tipo de acontecimientos). Y por último, están los acontecimientos inferidos a partir de las huellas del pasado, contruidos a posteriori, semiotizados a partir de los registros que permiten volver a una época, a un lugar, e investir lo que ahí pasó de una importancia y un valor que en su momento no tuvo.

Es sobre este esquema básico de tipologías de los acontecimientos, que los sujetos y las colectividades cuentan y articulan su historia, su memoria, que será un constante diálogo con lo que ya no está pero es constitutivo del presente. Lo que cuenta la memoria no es otra cosa que la relación específica del Presente con ese Otro que es su pasado, en el cual los acontecimientos pueden ser mínimos en duración, o abarcar tiempos mucho más amplios (en determinada instancia, una canción servirá como signo que permite presentizar un instante que duró una tarde, pero por metonimia puede servir para referir una relación que duró varios años, un período de la vida, como la adolescencia, que, en rigor, sería un acontecimiento de mayor duración).

3.8 Los relatos de lo social

Esta es la historia del no-consciente colectivo, definido como el sistema de representaciones, común a toda una sociedad, que espontáneamente hace concordar cada gesto con el código compartido y que delimita lo que es posible pensar, decir y hacer. Se trata, por lo tanto, de descubrir en las profundidades culturales, en particular en las de la cultura ilustrada, que son las de más fácil acceso, el “fondo banal de representación común”, “la expresión inconsciente de una sensibilidad colectiva”, allí inscritas.

Roger Chartier (1996), refiriéndose a la obra de Philippe Ariès.

La noción de “sistema de representaciones”, central en esta caracterización de la forma en que se concreta el oficio de la historia en Philippe Ariès, implica la de la existencia de una matriz narratológica, de un relato a través del cual los seres humanos se cuentan y son contados, y, en el entramado de esta operación dialéctica, se constituyen y son constituidos.

Estos sistemas, que no se concretan en univocidades concretas, están integrados por aquellos dispositivos que, siguiendo a Marin (citado por Chartier, 1996), producen el “efecto-representación en un sentido doble. En primera instancia, presentifican lo ausente – o lo muerto-, y en segundo lugar, generan las condiciones de una *autorepresentación* que instituye el sujeto de mirada en el afecto y el sentido”. De tal manera, la *imagen*, entendida como *Imago* (es decir, como instancia perceptible, como marca, huella, signo, en cualquier registro), esa condición necesaria de toda operación que representa algo, nos devuelve como idea y como memoria los objetos ausentes y nos los presenta como “cosa, concepto o persona” (Chartier, citando a Marin, pg. 78, 1996). Por tanto, su estatuto es, en este respecto, el del signo a ser descifrado. Complementariamente, también es la actualización de sí misma, en el sentido de exhibir una presencia, como en el caso de quien exhibe, al mostrarse a sí mismo, aquello que lo constituye como actor social, como en el caso del juez que, togado, ingresa a la sala de justicia.

Así, una doble dimensión caracteriza a las representaciones, caracterizadas por una *transitividad* que supone su función como dispositivo destinado a una enunciación “transparente”, a la que se suma una “dimensión *reflexiva*, u opacidad enunciativa”, en el sentido de que “toda representación se presenta representando algo” (Chartier, citando a Marin, 1996).

Tal concepción de la representación nos permite afirmar que su función implica la “representación de un cuerpo histórico ausente, una ficción en el orden de lo simbólico, y la presencia de algo que hace posible todo esto” (Chartier, 1996).

Como consecuencia de esta naturaleza, y de la inestabilidad semiótica que le es constitutiva, los sistemas de representaciones, históricamente determinados y procesuales, no son estables. De hecho, tras la ilusión de un consenso social, se esconde la multivocidad de las apropiaciones que los sujetos realizan de los dispositivos representacionales, siempre

dispuestos para los más variados usos, y modificados por las particularidades de las situaciones en las que se dan estos usos.

De allí que lo que se ponga en juego en el análisis de los usos que se hacen de las imágenes en tanto que instancias representacionales sea la articulación de ambas dimensiones de las mismas en el contexto de una continua producción de sentido a través de la cual los sujetos particulares se constituyen como tales en el entramado de la vida cotidiana, al apropiarse los signos de una producción cultural y disponerlos en el entramado de relatos personales a través de los cuales se expresan formas específicas de relación con el mundo, con la historia.

Pero una historia que no se debe considerar como el relato consensuado, hegemónico, sin fisuras, que atribuye un lugar y un sentido colectivo a los hechos, y que opera como sustrato a partir del cual es posible un intento de comprensión de los itinerarios individuales de las representaciones “colectivas” al tiempo que las encubre e invisibiliza. Por el contrario, una historia hecha de discontinuidades en la que no se buscarían “las representaciones que se pueden encontrar tras los discursos” (Foucault citado por Chartier, 1996, p. 18) sino las fracturas, los desfases que, en el orden de los acontecimientos, subvierten los valores atribuidos a las representaciones, y modifican su estatuto primero, al otorgar a las imágenes (funtivos en el nivel de la expresión, desde una semiología meramente estructural), sentidos, significados (funtivos en el nivel del contenido) particulares y siempre cambiantes, determinados por los deseos, los lugares de sujeto y las circunstancias de los usuarios de las mismas.

En consecuencia, los *frames* lingüísticos a partir de los cuales se articulan las representaciones no son estáticos ni fijos, excepto hasta el nivel en el que es necesario cierto grado de estabilidad de las reglas de la interpretación para que se pueda dar el juego de las atribuciones de sentido, garante y efecto de la condición generativa de toda gramática.

Esto ocurre porque en la base de todo sistema de representaciones, entendido como código, lo que se encuentra es un sistema de significaciones¹⁴, una estructura que determina las reglas de la interpretación, actualización, permutación y organización de los signos al interior de una comunidad específica. A su vez, las diferentes formas de constituir y articular

¹⁴ En el sentido semiológico que adquiere la expresión en: ECO, U. (1978). *Tratado de semiótica general*. Editorial Nueva Imagen, S.A. México.

estos signos, determinadas por la voluntad de sentido, producen discursos que, en su esencia, son disposiciones de los hechos en sistema, *mythos*. En consecuencia, los sistemas de representaciones se configuran como relatos dispersos de lo social a partir de los cuales, al ser apropiados por los hablantes, y en el momento de su actualización, se generan nuevas versiones, nuevos relatos que corresponden a las experiencias particulares.

El código a partir del cual se delimita “lo que es posible pensar, decir y hacer” no está estructurado solamente a nivel gramatical. Las posibilidades técnicas, las tecnologías y los dispositivos de que se dispone juegan un papel definitivo en lo que respecta a las posibilidades expresivas de todo lenguaje.

En este punto se marca una ruptura con los presupuestos a partir de los cuales escribe Chartier hace más de una década: parecía, en ese entonces, mucho más fácil reconstruir sistemas de representaciones sociales a partir del estudio de la cultura ilustrada, pero la situación ha cambiado con el advenimiento del computador personal y de Internet. Si en algún lugar se encuentran materiales dispuestos que permitan la reconstrucción de “sensibilidades colectivas”, si en algún lugar están armados los relatos que resultan de las apropiaciones que los hombres y mujeres del común realizan sobre los productos culturales que les son ofrecidos tanto por la “cultura ilustrada” como por “las culturas populares”, es en el espacio virtual, en constante flujo, de la Internet.

3.9 Prácticas de lo cotidiano

Este “hacer” con lo dado, con lo que se ofrece desde los lugares en los que se producen los grandes discursos, los grandes relatos, las estéticas y las poéticas sustentadas por su inscripción en la industria editorial, cinematográfica, musical, académica, etc., es aquello en lo que consisten las que Michel de Certeau, en su papel de historiador de las ausencias, de lo que escapa a la totalización de los modelos historiográficos o sociológicos, de lo transitorio que se resiste a la reducción de la teoría y a la descripción científica, denominó “prácticas de lo cotidiano¹⁵”.

Por “práctica” (de lo cotidiano), siguiendo a De Certeau, se entenderá entonces el conjunto de las operaciones por medio de las cuales los sujetos se apropian de aquello que

¹⁵ En el sentido que adquiere la expresión en: De CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad iberoamericana, biblioteca Francisco Xavier Clavigero. México.

es, en principio, ajeno. De aquello que les ha sido ofrecido/impuesto (no importa si hay o no adhesión del gusto) desde los campos en los que se producen los discursos y relatos legítimos y autorizados, cuya diferencia fundamental con respecto a los discursos y relatos cotidianos estriba en la duración de que gozan y a la que aspiran: los primeros pretenden durar, pueden convertirse en doctrina o en clásico, mientras que los segundos son efímeros y se asumen como expresión particular, destinada al olvido. No obstante, estas expresiones son evidencia siempre renovada (y muchas veces soslayada) de la disposición activa del usuario de los productos “culturales”, quien no sólo “consume” (tal y como supone la etiqueta desde la que se han realizado los denominados “estudios culturales” durante décadas), sino que “produce” con lo que se le ha permitido o se le ha impuesto entrar en relación (De Certeau, 2000, p. L)

Estas prácticas son de tipo *táctico*, dado que están caracterizadas precisamente por su “falta de lugar”. Es decir, son prácticas que no se realizan en los campos de producción de discursos y representaciones hegemónicos. No ocurren en el seno de estructuras institucionales garantes de su valor simbólico y social, y no gozan del privilegio de ser dispuestas “estratégicamente” como dispositivos que hacen parte de otros dispositivos mayores de producción, tendentes a afianzar relaciones de dominio en lo que respecta a la producción de bienes simbólicos.

En efecto, las prácticas que producen los videos que se convierten en documentos al ser insertados en el catálogo de YouTube encuentran su característica principal en el tener un lugar, “un campo” propio desde el que se pueden determinar estratégicamente las acciones que se habrán de llevar a cabo en función de la perpetuación de una situación de privilegio y del establecimiento de un orden de los discursos.

Son estratégicas en tanto aparecen como el resultado de estrategias que, desde una perspectiva semiótica, se inscriben en el registro de una pragmática de la manipulación sobre la que se fundan las dinámicas del mercado. Se hablaría de manipulación en el sentido de estar constituidas en función de un hacer-hacer que recae sobre los supuestos consumidores de los videos, y que en su manifestación básica, implica hacer volver al producto, comprarlo, inscribirlo en el orden de los consumos culturales.

Pero, aunque supeditados a estas dinámicas, los supuestos “consumidores”, que aparentemente adhieren al sistema de consumo estructurado desde los lugares de producción, al apropiarse los objetos que se les presentan como posibles elecciones de gusto, aplican

sobre estos un conjunto de operaciones que implican “giros” de sentido, reconfiguraciones de la significación, cuando no de los modos de uso. Estos “giros” se inscribirían en un orden táctico, desprovisto de lugar, furtivo, no estructurado sobre la base de un planeamiento estratégico de gran alcance social.

Así, la mezcla, la fragmentación, el cambio de sentido, son las características fundamentales de las prácticas de lo cotidiano. Los sujetos toman de los discursos y los relatos hegemónicos los materiales con los que configuran sus propios discursos, sus propios relatos. Estas dinámicas se inscriben en el seno de relaciones de Poder que pasan desapercibidas en el flujo de lo cotidiano, pero que son constitutivas de un ordenamiento del mundo, en el que lo que se juega es el sentido de lo vivido.

En este entramado, en la tensión que surge del cruce de la pretensión de eficacia simbólica de los discursos y relatos hegemónicos y de las apropiaciones cotidianas, es donde los sujetos anónimos, los que no se encuentran en el lugar de productores, los que no aspiran a la función y al rol del autor, sub-vierten o per-vierten, a través de sus *usos*, los materiales con los que se gesta la cultura ilustrada o las versiones hegemónicas de lo popular.

Por un lado, se tiene una gramática, unas estéticas y poéticas; en fin, unos sistemas de representaciones articulados en torno a producciones que se reconocen como música o cine legítimos, o como documentos fílmicos de un momento o un hecho determinado, los cuales alimentan, en buena medida, el archivo de YouTube. Estas producciones tienen un “lugar”, están inscritas en el registro de las “obras”, pertenecen a “autores”, son o hacen parte de la “producción” de un artista, de un género, de escuelas y tendencias. En el caso de los documentos, son fuentes, evidencias, huellas que funcionan como garantías de la existencia de determinados hechos en el pasado. No importa la diferencia, unos y otros son historia, o son susceptibles de ser considerados como materiales para la historia, relato de la memoria que pone en juego “las relaciones que las regularidades (del presente) entablan con unas particularidades que se les escapan” (Chartier, citando a De Certeau, 1996, p. 66)

Se trata de discursos, relatos, que se constituyen desde *hechos*, a su vez contruidos a partir de las *huellas* que descansan en el archivo, y que están dotados del carácter de un alcance y una importancia general, que, como ya se ha mencionado, se instalan en la memoria colectiva y trascienden el instante de su producción. Pero no todas las producciones son el producto de una voluntad, de una intención de durar. En frente de las prácticas que confluyen

en el lugar de la duración, las que aspiran a erigirse como modelos, como referentes culturales comunes, se encuentran las prácticas furtivas, discontinuas, de los consumidores. Estas últimas no son planeadas con arreglo a los fines de la permanencia, sino que son, por el contrario, enunciaciones que sobre la marcha de la cotidianidad, generan nuevas posibilidades de sentido a partir, precisamente, de las fisuras y las “in-determinaciones” que constituyen y hacen posible la ilusión de la completitud, del cierre sobre sí mismos, de las obras y los hechos de alcance global.

Las prácticas de lo cotidiano suponen, entonces, una re-organización, siempre efímera, de los sistemas de representaciones hegemónicos y globales. A través del bricolage de la vida cotidiana, se manifiesta en ellas un siempre renovado principio de creación que no produce sino es con lo que, en primera instancia, viene de otro lado, lo que es ajeno.

Es en ese sentido que, al introducir su exploración de los modos de funcionamiento de esas “maneras de hacer” de lo cotidiano, De Certeau (2000) dice:

Aspira este análisis a una lógica operativa cuyos modelos se remontan tal vez a los ardidés milenarios de peces hábiles en mimetismos o de insectos proteicos, y que, en todo caso, queda oculta por una racionalidad en lo sucesivo dominante en Occidente. Este trabajo tiene pues por objetivo explicitar las combinatorias operativas que componen también (no es algo exclusivo) una “cultura”, y exhumar los modelos de acción característicos de los usuarios de quienes se oculta, bajo el sustantivo púdico de consumidores, la condición de dominados (lo que no quiere decir pasivos o dóciles). Lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente. (pp XLII)

Lo que busca el estudio de las prácticas cotidianas, ese “análisis de una lógica operativa” de los consumidores, es trascender las exploraciones de lo social y de la “cultura” que se restringen al análisis de las representaciones (por ejemplo, el análisis de las imágenes difundidas por la televisión) y el del “tiempo transcurrido frente al receptor (un comportamiento)” (Ibid, pp, XLII), para ir en busca del estudio de “lo que el consumidor *fabrica* durante estas horas y con esas imágenes” (Ibid, pp, XLII).

Y lo que hace el consumidor es *una producción, una poiética*, pero oculta, porque se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de *producción* (televisada, urbanística, comercial, etcétera) y porque la extensión cada vez más totalitaria de estos

sistemas ya no deja a los *consumidores* un espacio donde identificar lo que hacen de los *productos* (Ibid, pp, XLII).

Sin embargo, una vez más, como en el caso de las palabras de Chartier con las que comenzó este apartado, el análisis está limitado por su tiempo. En efecto, desde 1986, año de la publicación de la primera edición de *La invención de lo cotidiano*, han sido muchos los cambios que se han operado en los dispositivos sociales de producción y distribución de discursos y relatos.

Internet ha cambiado, hasta cierto punto, el panorama. Aunque las prácticas de lo cotidiano siguen estando por fuera del campo de las producciones legítimas y hegemónicas, siguen siendo efímeras, se han abierto espacios como YouTube (Broadcast yourself) en los que es posible “cazar furtivamente” y re-organizar los hechos, las piezas musicales, los filmes, en función de tácticas que aprovechan el instante, que generan cambios mínimos, pero que en conjunto van minando el sistema de representaciones que emplean para poder ser.

Por tanto, se debe tener en cuenta, en lo que respecta a las representaciones que confluyen en los universos culturales de la producción audiovisual, que, como lo señala De Certeau:

La presencia y la circulación de una representación (enseñada como el código de la promoción socioeconómica por predicadores, educadores o vulgarizadores) para nada indican lo que esa representación es para los usuarios. Hace falta analizar su manipulación por parte de los practicantes que no son sus fabricantes. Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización (Ibid, pp, XLIII).

De esta manera, el trabajo del analista sería el de indagar por las operaciones de apropiación que construyen frases y relatos propios con la sintaxis y los discursos recibidos. Los usos de las imágenes almacenadas en YouTube, por parte de los usuarios que las disponen de formas y en sentidos no previstos en el momento de su producción, muchas veces a través de soportes significantes como la pantalla de Facebook, y en el seno de relatos propios, son un objeto adecuado a tal abordaje, que consistiría, entonces, en la indagación de unas maneras de hacer, de expresar, con producciones que se extrañan de su contexto

original, que se fragmentan, que se articulan en historias diarias y cotidianas, sucintas, discontinuas, a través de las cuales se configura el diario de vida (se construye el yo, se narra la memoria) y se juega el juego de la espectacularización anónima (ya que no se trata de acceder a la Fama de las estrellas del mundo del espectáculo, de los “autores” o los protagonistas de la Historia) del YO.

Capítulo 4

4.1 Retrovisión.net

Retrovisión.net es un producto de esta investigación. La página blog surgió en el año 2014 como una forma de concretar, por medio de un ensayo online, los hallazgos teóricos que habían sido producto de las lecturas y la reflexión de este trabajo de grado.

Tras un largo proceso en el que participaron tres directores de trabajo de grado diferentes, y gracias a una serie de reuniones con el director final, Retrovisión.net se constituyó en un producto concreto, paralelo al documento escrito, en el que podría dar cuenta de la forma como se manifiestan las dinámicas que ya habían sido descritas para los casos de YouTube y Facebook en lo que compete a los mecanismos de producción de la memoria, con fuentes audiovisuales, en internet.

Este ensayo, por sus mismas características, es progresivo y sigue los lineamientos de la producción discursiva hipertextual. En este sentido, se trata de un relato discontinuo, fragmentario, que adquiere profundidad a partir de la dinámica del hiperlink, y que por tanto puede leerse de diversas maneras y en varios niveles. En el texto confluyen el diseño de página, los audiovisuales y las entradas como pequeños ensayos, y los comentarios.

Cuando empecé a escribir la página tenía la pretensión de construir mi propio relato de la memoria en internet haciendo uso de los videos de YouTube como fuentes principales. En el inicio de la página, que se encuentra bajo el encabezado *quiénes somos*, se afirma que:

RetroVisión es una página web creada en 2014 por María Amparo Collazos con la colaboración de Juan Carlos Penagos (Lic. en Literatura), Octavio Lenis (Diseñador Gráfico) y Mateo Tibaquirá (Ingeniero de Sistemas), como producto de trabajo de grado para optar al título de Comunicadora Social - Periodista.

Pero en realidad las funciones de la página son más personales. En cierto sentido Retrovisión ha sido un diario abierto al público. Como diario, Retrovisión consigna los acontecimientos que emergen a mi memoria y considero importantes, aunque sólo sea, en

primera instancia, para mí. Pero como página de internet Retrovisión me resulta menos aburrida que un diario.

Hace muchos años solía escribir, pero le he perdido interés a la escritura. Supongo que soy una colona digital. Pertenezco a la primera generación de internet, y como tal, puedo recordar el mundo antes de la red. No obstante, con los años me he nacionalizado en internet, y ahora los hipertextos de las páginas web son las direcciones de mi propia patria virtual.

La posibilidad de acceder a los videos, a mi gusto, cuando yo quiera, y de repetirlos una y otra vez fue una de las cosas que me fascinó cuando apareció el sitio web conocido como YouTube. Mi generación es la de MTV y los videos de música pop. No es raro que YouTube se haya convertido en parte cotidiana de mi vida.

Sin embargo, como pertenezco a una generación que conoció el mundo sin internet mi relación con estos videos está matizada por la nostalgia. En efecto, no consulto lo que representa la actualidad, sino lo que representa la nostalgia. Cada video trae consigo memorias que representan el goce de redescubrirme a mí misma, de recuperar un poco de mi propio mundo, el de mi generación y el de mi historia personal.

4.2 Las secciones de Retrovisión

Cuando abrí la página Retrovisión.net me pareció que ésta debía estar dedicada a ciertos aspectos que a lo largo de la investigación descubrí que eran componentes fundamentales de la producción de la memoria online con base en los videos de YouTube.

Estos aspectos son:

- Artistas.
- Memoria
- Música
- Nostalgia
- Otros dicen
- Películas
- Televisión

Es claro que se trata de “géneros” de la experiencia del video en Youtube, y dos de las categorías atraviesan por completo todas las experiencias y todas las demás categorías: memoria y nostalgia. Pero me pareció que, separándolas bajo sus propios encabezados me

permitían explorar la forma en que las personas, y por supuesto yo misma, incluíamos en esas dos categorías generales productos de diversos géneros. De este modo me sería posible identificar si existían patrones más que formales y genéricos audiovisuales o históricos en la actualización de la nostalgia y en la concepción que tiene la gente de lo que corresponde a la memoria.

Así mismo, tenía claro que la mayor parte de lo que fuera a publicarse sería de corta duración. Es claro que, debido a la calidad de los videos, y al tipo de experiencia con la que suele relacionarse YouTube, casi nadie –o por lo menos no yo- querría ver un video largo inserto en la página web de unas memorias personales.

El fragmento es la forma principal del consumo en internet, y así mismo resulta ser la forma principal de composición básica de la memoria. Como se ha dicho en otros espacios de este mismo documento, me encontré avanzando en mi producción de la memoria, de manera casi natural, a partir de fragmentos que se juntaban según un orden del deseo o de emergencia de la necesidad de reconstruir un recuerdo de mi propia historia.

Estos fragmentos funcionaban como metonimias y como sinédoques de épocas completas, de relaciones, de vivencias. Así mismo, la metáfora viva que eran los videos, que no agotaban su representancia en lo que mostraban, sino que se abrían a sus articulaciones con los fantasmas que integran la memoria, poco a poco me fueron permitiendo entrar en contacto con amigos y conocidos. Personas que, en la página, encontraron un punto de encuentro y diálogo con respecto a los significados y los sentidos que podían adjudicarse a cada canción, cada fragmento televisivo o cada objeto recordado gracias a la arqueología cotidiana en el gran archivo de internet.

Y también encontré que el pasado y el presente se articulaban en el ejercicio de la reconstrucción online de la memoria. Esa dialéctica es la que funda el goce del relato, y de la que se surge su valor de conocimiento. Podría decir que los videos de YouTube actúan como pilares a partir de los cuales, por su doble ubicación en el tiempo, que incluye el pasado de su producción y auge, y el presente de la consulta (y en no pocas ocasiones el presente de algún evento actual, como cuando murió el comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños y postee un clip de su programa de televisión “El Chavo del Ocho”), se erigen las columnas siempre móviles, pero no por ello frágiles, de una construcción y reconstrucción, generación

y regeneración constantes de mi propia identidad, la cual, como lo prueba mi relación con YouTube, es en gran medida audiovisual.

En este sentido debo anotar en este punto que la relación con la memoria, en el mundo contemporáneo, parece haber abandonado el plano de lo concreto y la primacía del discurso propio, enunciado en primera instancia por uno mismo, para dejar en su lugar la preeminencia a los anclajes de la vida en los signos de la videosfera. Mientras para un Marcel Proust una Madeleine, objeto concreto y que se podía comer, inmediato y familiar, proveía los materiales del recuerdo que se trabajaba en la narración lineal de una escritura literaria hasta cierto punto tradicional y lineal, para mi generación priman los contenidos ajenos y audiovisuales, propios de una cultura de masas, aparentemente más propicios para el encuentro con otras sensibilidades y experiencias análogas en el espacio virtual y omnipresente de internet.

Dicha construcción virtual del relato de la memoria es un *mythos* contemporáneo, generacional, en el que se intersectan y se yuxtaponen diversos momentos, sin orden lineal. A partir de estos momentos, recuperados gracias a las fuentes audiovisuales se dan comuniones y encuentros espontáneos de la sensibilidad, del gusto o del recuerdo, que adquieren densidad a partir de los comentarios y descripciones. En cada escritura vinculada a los videos una parcela del yo individual y colectivo es explorada, y en muchas ocasiones el recuerdo no motiva un discurso que recupera lo que se sabía o se había sentido, sino que supone un espacio de creación en el que la consciencia produce nuevos sentidos para lo viejo.

Este constante flujo de la memoria a partir del video tomado de YouTube tampoco está necesariamente vinculado al gusto. En ocasiones productos audiovisuales que no se recuerdan como preferencias activan instancias de la nostalgia con mayor fuerza precisamente porque no hacen parte de los consumos con los que nos identificamos. En estos casos, se descubre que la identificación trasciende el gusto y se remite a un proceso cuasi proustiano en el que los sonidos y las imágenes se imponen con el tiempo del que proceden por encima de las limitaciones del goce que se busca conscientemente. Este es el caso, por ejemplo, de un post titulado “llegó diciembre con su alegría”, en el que la nostalgia revive a partir de una canción popular que vale más por lo que refiere en segunda instancia que por su propio atractivo estético o poético como consumo de la persona que soy ahora.

En síntesis, la experiencia de Retrovisión me confirmó que el medio online, y los archivos de YouTube sirven a una producción discursiva de la memoria que es compartida,

fragmentaria, no lineal, circunstancial, metonímica y sinécdoquica, siempre en relación con un universo televisivo, cinematográfico y de cultura popular, a partir del cual se establecen los códigos compartidos generacionales de la identidad y la sensibilidad.

Por último, debo señalar que Retrovisión no termina como proyecto con la entrega de este documento. Por el contrario, el ensayo que en esta página se lleva a cabo sirve, como los escritos de Montaigne, a la exploración de una vida, y a la búsqueda, siempre escéptica, del sentido de la misma a partir de los temas que en cada jornada el deseo y el azar me lleven a abordar. No hay prisa en terminar. El ensayo no es una cartografía científica ni una simple repetición de opiniones ajenas. Quien ensaya quiere degustar del placer de la conversación y de la reflexión, y con las posibilidades de internet, y lo inagotable de la memoria y del archivo de YouTube, este placer y las incertidumbres de la exploración aún pueden darme mayores alegrías en un futuro, cuando mi práctica de postear videos y escribir sobre ellos ya no esté vinculada a los constreñimientos de un compromiso académico.

Capítulo 5

5.1 Conclusiones

La no linealidad del hipertexto, tal y como se concreta en internet, y específicamente en YouTube, así como también en Facebook y en la página de Retrovisión.net, se transmite a los productos de las apropiaciones que realizan las personas de los contenidos online.

Por lo general estas apropiaciones son circunstanciales, en la medida en que responden a las dinámicas cotidianas –que pueden pasar por banales para los usuarios- y no dignas de registro en un relato tradicional, de la consulta online dentro de los espacios del tiempo de ocio o entre los intersticios de las prácticas laborales o académicas consideradas como serias.

Por estos motivos, para los mismos usuarios, la producción online de relatos de la memoria se asume como un hábito que no recibe la relevancia de ser puesto aparte, en una estructura discursiva destinada a entronizar la experiencia. La memoria, en la vida cotidiana, posee el carácter de una función sempiterna de la consciencia, cuya presencia naturalizada no reviste mayor extrañeza, y en esa medida no adquiere más espacio que el del diálogo interno del sujeto consigo mismo, o el del intercambio también circunstancial y fragmentario de comentarios en torno a los videos de Youtube.

No obstante, lo que se gesta de esa manera es un conjunto de sociabilidades, que se encuentran en dos tiempos como mínimo. En primer lugar, está el tiempo de lo recordado, de su “actualidad” pasada. Lo que se recuerda sigue siendo presente en un pasado fundador del yo, y como tal, aparece en el presente como fantasma. Los fantasmas que son representados por las imágenes y los sonidos de los videos permiten el encuentro de la nostalgia, es decir, la identificación de la pertenencia a un tiempo otro que el presente, en el que unas claves existenciales, unas estructuras del gusto, unas modas de la cultura popular, unos íconos y unos discursos (con sus correspondientes estéticas y poéticas) forjaron y marcaron las identidades de los que confluyen en el diálogo online.

En este sentido, los videos de Youtube anclan un reconocimiento de los sujetos consigo mismos, con lo que fueron y que funda lo que son, y con los grupos a los que están ligados por virtud de esos mismos rasgos fundacionales del sujeto. No es necesario que, en el pasado, la relación con lo visto y oído haya sido estrecha. El sólo hecho de que las imágenes

y los sonidos vengan del pasado, y que sean reconocibles les da su carácter de hipotiposis del yo y de la experiencia. El video de Youtube, en tanto dispositivo semiótico, es pues la marca de una huella en la consciencia, y dicha marca ha signado al sujeto por el solo hecho de su referencia al pasado.

Se verifica de este modo una múltiple dinámica de metonimia y sinécdoque, en la cual ambos dispositivos retóricos se entrelazan constantemente en la producción de relatos multivariados y multinivel de la memoria. Los signos presentes en los videos tienen, entre sus referentes establecidos por el código de su pertenencia a un género y a lo vivido, diversas articulaciones que operan metonímicamente. Son partes de un todo múltiple y dinámico en el que se intersectan épocas, vivencias inscritas en esas épocas, estados emocionales, y diversos sentidos de la existencia; así como también el presente en el que se recuerda, y las sociabilidades que, tanto en el presente como en el pasado, se constituyen en virtud del encuentro de estructuras del gusto, consumos culturales, recuerdos compartidos, recuerdos personales que se articulan a través del video, poéticas, sensibilidades y códigos de la cultura que están integrados en los contenidos online.

Así mismo, este ejercicio de producción de la memoria tiene una dimensión arqueológica, la cual, nuevamente, se estructura entre los polos de la intimidad y la sociabilidad. Esta arqueología supone el descubrimiento o re-descubrimiento de relaciones, representancias, funciones de signo, acontecimientos, tramas, temas, y objetos que actúan en función de la producción y constante enriquecimiento de los relatos del yo y de la colectividad mediada por la interacción hipertextual en la pantalla del ordenador o del teléfono móvil.

Se entrecruzan pues, circunstancialidad, banalidad de lo cotidiano y habitual, deslocalización de lo hipermedial y online, valores del ocio, nostalgia, arqueología de la propia experiencia, y órdenes audiovisuales de la producción del mito de la persona y la cultura a través de la metonimia y la sinécdoque constantes.

A éstas dinámicas se las concreta a través de los comentarios, por medio de los cuales un diálogo hecho de participaciones cortas (por lo general son pocas las líneas de la opinión) se establece. A través de dicho diálogo se entrecruzan los relatos personales y las sociabilidades de la memoria.

La composición del diálogo sobre los videos está basada en la tipología discursiva del comentario, sugerida e impuesta por las determinaciones hipertextuales de la página online. El comentario es el medio discursivo de la apropiación social de los contenidos publicados, y por este medio se expresan opiniones, mediadas por el recuerdo y con un alto carácter evaluativo referido tanto a la calidad estética y poética de los videos; a su valor histórico personal y colectivo; y a las reglas mismas de la interacción, que incluyen valores y posicionamientos con respecto a aquello acerca de lo cual se enuncia.

5.1.2 La memoria como discurso fragmentario.

Los teóricos de la memoria basan sus aproximaciones a la discursividad de la misma en la idea de un texto constituido como un continuum lineal, que adquiere su propia coherencia en virtud de estructuras narrativas tradicionales. Pero las determinaciones de la participación online en los procesos de producción de la memoria con base en contenidos audiovisuales requieren de una aproximación diferente.

En efecto, en este caso, y dadas las características que fueron indicadas en el apartado anterior de estas conclusiones, se imponen la fragmentación, la descolocación, la banalidad cotidiana, y la no linealidad de los relatos.

Cada post supone la emergencia de un deseo o de un recuerdo. En tanto que emergencia, la voluntad de publicar, consultar, compartir o publicar un video no necesariamente responde a una dinámica de causa y efecto aristotélica, de carácter lineal, como la que parece animar la teorización de autores como Ricoeur a propósito de los mecanismos miméticos que subyacen a la narrativa del yo o del nosotros.

Por el contrario, lo que aquí se observa es, en muchas ocasiones, el surgimiento espontáneo de un deseo de rememorar, o el encuentro con materiales que permiten la arqueología (muchas creativa, inventiva, recursiva), de la memoria. Este carácter emergente, de deseo que no agota su explicación en un plan previo, o en necesidades concretas en términos de exploración temática del archivo de Youtube, matiza y atraviesa las interacciones online.

De este modo no se puede hablar de una cronología lineal del recuerdo online. Lo que se observa es una constante metalepsis¹⁶, prolepsis¹⁷ y analepsis¹⁸ que pueden aparecer como aleatorias a primera vista. No obstante, es de suponerse que una aproximación más científica y cuantitativa, con herramientas de análisis no lineal y de clustering, quizá permitiría apreciar patrones de incidencia de estos procesos.

Lo que aquí nos importa es que el carácter no lineal, metaléptico de los ejercicios de la memoria implica que los relatos mismos, además de fragmentarios, poseen una aparente indeterminación, una aparente falta de coherencia narrativa que son propias de su inserción en las prácticas de producción, reproducción y extensión de los dispositivos hipermediales. No estamos en presencia de una sintaxis lineal, constituida por signos que denotan hechos, los cuales serían la punta de iceberg y los significantes de acontecimientos en una vida. En este caso, la sintaxis es más bien la superposición constante de diversos tiempos y esferas de la vida.

Este último fenómeno está vinculado con los diversos géneros de los videos y materiales compartidos y comentados. Para cada género parecieran existir unos modos de apreciación y unos órdenes de apropiación y de referencia que son distintos, y que como un código no escrito pero eficazmente compartido, subyacen a los discursos que las personas producen con respecto a los videos.

De este modo, podríamos hablar de niveles, y hasta de géneros de la nostalgia. Existiría una nostalgia televisiva, en la que se insertan formas del recuerdo vinculados a diversos tipos de géneros televisivos y a su entrecruzamiento con diversas esferas de la vida. En el espacio de los comentarios, los filtros cognitivos de cada uno de los participantes en el diálogo online apuntan a intereses diversos con respecto al mismo significante. Así, se pone en evidencia la múltiple focalización, o los múltiples cortes semióticos que pueden hacerse de un mismo material, integrando la siempre inacabable tarea de dar cuenta de los sentidos de lo visto y oído.

Cuando el material es un video musical, las atribuciones genéricas de la misma música, y las épocas a las que se refiere ésta (tanto en la vida de las personas como en la historia de la cultura popular contemporánea), cumplen la función de filtros de la expresión,

¹⁶ Transgresión de niveles narrativos (Rudin, 2003).

¹⁷ La anticipación de un acontecimiento posterior al momento en que se encuentra el relato (Ibid, 2003).

¹⁸ La evocación de un acontecimiento anterior al momento en que se encuentra el relato (Ibid, 2003).

determinantes de la interacción, y límites de la expresión. Esto quiere decir que la poética y la estética de lo visto y oído, y sus principios genéricos son generatrices, en la medida en que permiten actualizar unas dimensiones del yo y de la memoria y dejan otras silenciadas.

En este sentido, la música de carácter “romántico” por lo general genera no sólo las referencias al tiempo de su “novedad” sino que también produce los lineamientos de una situación de comunicación en la cual los recuerdos de las relaciones afectivas se convierten en el material por excelencia de la arqueología de las memorias individuales y colectivas y su socialización.

Pero como el relato de la memoria por medio de los videos de Youtube no es lineal, es posible que a un video musical siga un video publicado o compartido con una intención arqueológica de anticuario. Ejemplo de este tipo de dispositivos son los videos que se refieren a programas de televisión o a objetos que hacen parte del pasado. De este modo se yuxtaponen discursos de la sorpresa del re-encuentro con lo olvidado y cotidiano (que en su momento no tuvo mucha importancia) a discursos del amor o de la nostalgia sentimental.

Por medio de esta dinámica pareciera que todos los objetos, sucesos y eventos que Youtube permite recuperar y actualizar se equilibraran en cierto sentido en la escala de valoraciones del yo y la memoria de la sociabilidad online.

Dicho fenómeno es relevante en la medida en que se distancia de las concepciones tradicionales de la producción de relatos sobre la memoria. La Madeleine proustiana deja de ser un objeto rescatado de entre los demás, al que se ha concedido una relevancia narrativa y semiótica excepcional, para convertirse en hábito cotidiano de encontrar banalidades importantes, celebradas casi al mismo nivel que otros acontecimientos tradicionalmente más relevantes, como los noviazgos o las amistades.

En este ejercicio de equilibramiento de los referentes se encuentra uno de los aspectos más propios de la producción online de la memoria: todo importa, o casi todo, en la medida en que emerge del océano del pasado por medio de los encuentros en Youtube. Se trata de una aproximación a los demás y lo objetual virtual en la que lo que prima es la fascinación con los espejos recobrados, y la posibilidad de integrar las imágenes que estos permiten regenerar en un constante ejercicio de re-descubrimiento del sujeto.

Dicho ejercicio es creativo, recursivo, y no corresponde estrictamente a un plan autobiográfico, sino más bien a una especie de bricolaje audiovisual y discursivo, en el que,

con lo que el azar y el hábito de las prácticas online proveen, los sujetos y los grupos se re-cuentan y re-fundan todos los días, actualizando la historia del yo y del nosotros no ya como un mythos lineal sino como el complejo entramado de diversas emergencias del pasado que por metonimia y sinécdoque, cada día, actualizan y ocultan a las anteriores, conteniéndolas, complementándolas, y negándolas. La producción de la memoria con base en materiales audiovisuales tomados de Youtube, representa no una autobiografía sino la experiencia de una identidad siempre emergente, siempre en movimiento.

Lista de referencias

- ARENAS, L., BAUMAN, Z. (2012) *Paisajes de la Modernidad líquida*. En Aragüés, J.M., López de Lizaga, J. L. (Coord). *Perspectivas: una aproximación al pensamiento ético y político contemporáneo* (p.p.45). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ARIÈS, Philippe. (1996) *Ensayos de la memoria 1943-1983*. Santafe de Bogotá: Norma.
- ASÍN y CLAVELL. (2005). *El nuevo escenario audiovisual: los contenidos multiplataforma. Capítulo IV*. En Pascual, J. A., & Telo, A. R (Coord.). *Comunicación audiovisual digital: nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas* (Vol. 40). Barcelona: UOC.
- BAUMAN, Z. (2007). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Chicago: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Z. (2013). Lyon, D. *Vigilancia líquida*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, W. (2003). *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- BIANCHINI, A. (1999). *Conceptos y definiciones de hipertexto*. Reporte Técnico Interno. Departamento de Computación y Tecnología de la Información, Universidad Simón Bolívar. Caracas. Recuperado de: <http://ldc.usb.ve/~abianc/hipertexto.pdf>.
- BOURDIEU, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- BOURDIEU, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

- BOURDIEU, P., PASSERON, J. C., MELENDRES, J., & SUBIRATS, M. (1981). *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Ed. Laia.
- BRAUNSTEIN, N. A. (2005). *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis: hacia Lacan*. México: Ed. Siglo XXI.
- BURKE, Peter & BRIGGS, Assa. (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- CALVO, T., & ÁVILA, R. (1991). Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación. Barcelona: Anthropos.
- CAVALLO, G. y CHARTIER, R. (2001). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Altea, Taurus, Alfaguara.
- CHARTIER, R. (1992). *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. España: Ed. Gedisa.
- CHARTIER, R. (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. España: Alianza Editorial.
- CHARTIER, R., FOUCAULT, DE CERTEAU, MARIN. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- CHENG et al, Understanding the Characteristics of Internet Short Video Sharing: YouTube as a Case Study (2007). Recuperado de: <http://arxiv.org/pdf/0707.3670.pdf>
- DARNTON, R. (2003). *El coloquio de los lectores: ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- DE CERTEAU, M. (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.

DE CERTEAU, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. Vol. 1.* México: Universidad Iberoamericana.

DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano.* México: Universidad iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.

DOUGLAS, M. T., Isherwood, B. C. (1990). *El mundo de los bienes: hacia una antropología del consumo.* México: Grijalbo.

ECO, Umberto. (1978). *Tratado de semiótica general.* México: Editorial Nueva Imagen, S.A.

Gianni Vattimo. (s.f.) Wikipedia. Recuperado de
https://es.wikipedia.org/wiki/Gianni_Vattimo

GOMBRICH, E. H. (2003). *Los Usos de las Imágenes.* México: Fondo de Cultura de México.

GUARINOS, V., GORDILLO, I. (2010). *El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria.* IX Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática. CISCi 2010/7º Simposium Iberoamericano en Educación, Cibernética e Informática. Recuperado de:
http://www.iiis.org/CDs2010/CD2010CSC/SVD_2010/PapersPdf/OB090CP.pdf

HEILKER, P. (1996) *The Essay: Theory and Pedagogy for an Active Form.* National Council of Teachers of English, 1111 W. Kenyon Road, Urbana, IL 61801-1096.

LE GOFF, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.* Buenos Aires: Ed. Paidós.

- MONSIVÀIS, C. (2000) *Aires de Familia, Cultura y Sociedad en América*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- PERONI, M. (2005). *Historias de Lectura*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, P. (1998). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, D.F: Siglo XXI editores.
- RICOEUR, P. (2004). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, D.F: Siglo XXI editores.
- RICOEUR, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica. 2ª ed.
- RUDIN, E. (2003). Introducción a la terminología de Genette. URL: <http://www.elneto.com/hispa/genette/Z2conceptos.htm>. [Consulta: 28 de abril del 2007].
- VERDÚ, V. (2003) *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- WYATT, D. (2015). Most viewed YouTube videos of all time: From 'Gangnam Style' to Katy Perry's 'Dark Horse'. The Independent. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/most-viewed-youtube-videos-from-gangnam-style-to-wrecking-ball-9607483.html>