



**Tipo de documento: Tesis de Maestría**

**Título del documento: Clasificación y trayectorias en el intercambio de archivos audiovisuales digitales: la fuerte vigencia de criterios intertextuales y extramediales**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Sergio Ramos**

**Oscar Steimberg, dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2008**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





**Tipo de documento: Tesis de Maestría**

**Título del documento: Clasificación y trayectorias en el intercambio de archivos audiovisuales digitales: la fuese vigencia de criterios intertextuales y extramediales**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Sergio Ramos**

**Oscar Steimberg, dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2008**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



**CLASIFICACIONES Y TRAYECTORIAS EN EL INTERCAMBIO DE ARCHIVOS AUDIOVISUALES DIGITALES: La fuerte vigencia de criterios intertextuales y extramediales**

Sergio Ramos

Tesis Maestría en Comunicación y Cultura (UBA)

Director: Oscar Steimberg

2008

Incluido en proyecto de investigación: "Consultas y empleos de la memoria audiovisual en Buenos Aires. Diseño de un esquema de actualización permanente de registros de la producción audiovisual.

Palabras claves: archivos, Internet, recuerdo, memoria, hiperdispositivo.

## **RESUMEN**

Se aborda en este trabajo la problemática de la interacción entre las nuevas modalidades de consumo y guarda de textos audiovisuales que emergen con Internet.

Se ha registrado en los últimos años un fuerte crecimiento de los archivos audiovisuales digitales, tanto en extensión como en variedad. Y esta expansión ha sido ampliamente tematizada en los medios de comunicación hoy llamados "tradicionales", por ejemplo en lo que respecta al "fenómeno" de Youtube.

El análisis que se ha practicado en este trabajo de tesis focaliza, dentro de estas nuevas modalidades, los modos de articulación de estos sitios y archivos con esos medios "tradicionales", atendiendo a la posibilidad de la convocación, en esos vínculos, de nuevos o simplemente diferentes procesos de memoria.

El trabajo se dividió en dos módulos:

- Un análisis cualitativo con instrumental semiótico de los archivos audiovisuales digitales disponibles actualmente a través de internet (tanto a través de sitios como de programas de intercambio).
- 26 entrevistas a personas que intercambian y guardan este tipo de archivos.

Estos módulos no se implementaron de manera secuencial ya que el análisis de los archivos debió continuar durante las entrevistas, fundamentalmente porque ese "disponible" demostró ser muy dinámico y cambiante durante el tiempo de la investigación.

Al abordar la enunciación en este hiperdispositivo, y en función del marco teórico establecido, se llegó a la formulación de cinco rasgos que definirían su especificidad:

1. La necesaria inclusión de propuestas de interacción, como un hacer del usuario con consecuencias en el producto final.

2. La circunstancia de que los resultados del hacer del usuario pueden quedar registrados y ser visibles en próximas interfaces.
3. El rasgo compartido de que se trata, en general, de programas que se proponen como herramientas para hacer.
4. El hecho de que cada "pantalla" es producto de la superposición de diferentes contextos de enunciación:
  - Sistema operativo (y sus interfaces)
  - Aplicativos (y sus interfaces)
  - Sitios de Internet y archivos
5. La figuración permanente del usuario en pantalla a través del cursor y los recorridos del *mouse*.

En relación con la problemática de la enunciación, se desarrolló el análisis utilizando un concepto de "operador", en lugar de "navegante", ya que el hiperdispositivo implica *per se* la necesidad de realizar múltiples operaciones con el archivo audiovisual antes y durante su exhibición.

En el análisis de lo disponible, se registró que no existe hoy un sitio que pueda adscribirse a la categoría de archivo audiovisual como institución. El archivar textos audiovisuales digitales es una operación de lectura que se produce en el espacio de lo privado.

En ese espacio, las "bajadas" de archivos audiovisuales se articulan con series textuales casi siempre anteriores al surgimiento del hiperdispositivo PC-Internet. En este sentido, postulamos que el intercambio y la guarda están (in)formados por otros medios, que definieron, previamente al consumo, el valor del archivo en cuestión.

En cuanto al material que se guarda y cómo se conecta con la memoria personal y con los restantes consumos culturales, se delimitaron cuatro operatorias:

- Transformación: Un uso pragmático, ligado a una actividad profesional o genéricamente productiva, donde el material bajado se utiliza como

un ejemplo de algo que se puede volver a producir

- Acumulación: Un uso hedónico, propio de la posesión en extensión y la utopía de poseer un archivo universal. Es el intento de tener todo y antes, se trata de acumular y conservar.
- Repetición: Un uso hedónico predominantemente desde el humor, donde los acontecimientos vistos en el archivo pierden su contexto y su historia. El consumo que caracteriza esta modalidad es la repetición.
- Conservación: Un uso de algún modo ético, asociado a grupos primarios, donde el consumo del archivo puede activar el sentimiento de pertenencia. Ver es revivir algo que tiene que ver con esos grupos.

En las operatorias de Repetición y Conservación, los archivos audiovisuales digitales suelen jugar el rol de afirmadores de grupos de pertenencia ya establecidos.

Respecto de la cuestión de la memoria, podemos afirmar que, si bien no nos encontramos con la producción de memoria social desde un archivo institucional, existen distintos modos del coleccionar que abren, desde las series que constituyen, desde el trabajo de nominación y clasificación, desde la palabra sobre esas colecciones, lógicas de memoria válidas para distintos niveles de grupos o colectivos:

- La Conservación como rememoración (por ejemplo, álbum familiar) acercándose al recuerdo individual y proyectándose hacia el largo plazo.
- La Conservación como adhesión-identificación (por ejemplo, telenovelas, grupos musicales) articulando colectivos en una proyección de tiempo menos lejana
- La Acumulación (la colección de películas) que puede volcarse más decididamente a la memoria social

Entendemos entonces que, dentro de la problemática de la relación entre archivos audiovisuales digitales y memoria, la especificidad de este

hiperdispositivo pareciera darse en el registro de esas posibilidades intermedias –diferenciadas y, según los casos, opuestas entre sí- entre el recuerdo individual y la memoria social.

## **SUMMARY**

The subject of this work is the interaction between the new ways of consuming and saving audiovisual files that appear with Internet.

In the past years, digital audiovisual files had experienced strong growth in quantity and variety. This expansion had been widely covered by the so called traditional media, for example regarding the “Youtube” phenomenon.

The analysis, that this thesis proposes, focuses, among this new ways, on the types of articulation between these sites and files and the “traditional” media, regarding the possibility of involving, in this links, new, or simply different, memory processes.

The work has been divided in two modules:

- A qualitative analysis with semiotic tools for digital audiovisual files available today through Internet (by sites or exchange programs).
- 26 interviews to people who exchange and save this kind of files.

The implementation of these modules wasn’t sequential because the file analysis had to continue during the interviews, mainly since that “available” was very dynamic and changing during the time the investigation lasted.

Approaching the enunciation in this hyper-dispositive, and considering the theoretical frame established, five characteristics were set, that define the singularity of this hyper-dispositive:

6. The necessary inclusion of interaction proposals, as a user-making with consequences in the final product.
7. The circumstance that the consequences of the user-making can be

registered and be visible in future interfaces.

8. The common characteristic of being, in general, programs that propose themselves as making tools.
9. The fact that each "screen" is product of superposing different enunciation contexts:
  - Operational system (and its interfaces)
  - Applications (and its interfaces)
  - Internet sites and files
10. The constant presence of the user in the screen through the cursor and the mouse routes.

Related to the enunciation, the analysis has been developed using the "operator" concept, instead of "navigator", since the hyper-dispositive implies *per se* the obligation of doing multiple operations on the audiovisual file before and during its exhibition.

In the analysis of the "available", has been founded that today doesn't exist a site that could be described as institutional archive. Saving digital audiovisual texts is a reading operation produced in the private sphere.

In that sphere, the audiovisual file downloads are articulated with text's series often previous to the arising of the hyper-dispositive PC-Internet. In that sense, we propose that the exchange and saving are influenced by other media that have defined, before the consumption, the value of that file.

Regarding the saved texts and their connections with individual memory and other cultural consumptions, four types of operations were established:

- Transformation: A pragmatic use, associated to a professional -or generally productive- activity, where the downloaded text is used as an example of something that can be produced again.

- Accumulation: A hedonic use, linked to the quantitative possession and the utopia of having a universal archive. The motivation is having it all and before everyone, it's about accumulating and conserving.
- Repetition: A hedonic use, mainly from humor, where the events shown in the file lose their context and history. Repetition is the main way of consume in this modality.
- Conservation: A somehow ethical use, associated to primary groups, where the file consumption can activate belonging feelings. Watch is live again something related to these groups.

In Repetition and Conservation, digital audiovisual files usually function as consolidators of belonging groups previously established.

Regarding of the memory subject, we can sustain that, even if we are not in front of the production of social memory from an institutional archive, there are different ways of collecting that open –from the series that are involved, from the work of nomination and classification, from the words about those collections- memory logics valid for different levels of groups or collectives:

- The conservation as remembrance (for example, family album) getting closer of individual remembering and projecting to the long term.
- The conservation as adhesion-identification (for example, soap operas, music groups) articulating collectives in a closer time projection.
- The Accumulation (the movie collection) that can be oriented more directly to social memory.

So we understand that, in the question about the relation between digital audiovisual files and memory, the singularity of this hyper-dispositive could be in the registry of the intermediate possibilities – different and, according the cases, opposite with each other- between the individual remembering and the social memory.

INTRODUCCIÓN.....	11
Objetivos.....	12
Secuencia de trabajo.....	12
ESTADO DEL ARTE.....	14
La circunscripción del objeto.....	14
La “vocación empírica”.....	15
MARCO TEÓRICO.....	19
El hiperdispositivo.....	19
Enunciación e interactividad.....	20
Enunciación y arquitectura.....	24
Intertextualidades.....	26
Fin y comienzo.....	28
METODOLOGÍA.....	29
Selección del corpus y criterios de análisis.....	29
La producción de las entrevistas.....	31
Orden de exposición.....	34
EL HIPERDISPOSITIVO Y EL OPERADOR.....	36
Un hiperdispositivo modular de convergencia de operaciones.....	36
La necesidad de superar la metáfora mecánica (transmisión de información).....	37
Cómo encontrar los archivos: El operador experto.....	38
Almacenar: Organizar nuevas trayectorias.....	40
Nominar: La inestabilidad del nombre.....	43
PC-Internet ¿vs.? TV.....	44
Catalogadores: La entrada de los metadiscursos.....	45
Más allá del navegante, el operador.....	48
LO DISPONIBLE: LA BÚSQUEDA DE OBJETOS DISPERSOS.....	49
La memoria institucional como excepción: <a href="http://www.acceder.buenosaires.gov.ar">www.acceder.buenosaires.gov.ar</a> .....	49
Programas de intercambio de archivos: La ética del compartir y la búsqueda por afinidad.....	61
Sitios: (Re)conocernos como espectadores.....	69
Un largo otros.....	73
Buscadores: La elección por afinidad.....	75
IMDB (Internet Movie Database): Un catálogo con registro de sus usuarios.....	89
Miradas sobre el sexo.....	92
Figura/ fijación.....	92
Trayectorias/ descentramiento.....	93
LOS USUARIOS.....	98
Rasgos generales observados: La fuerte vigencia de lo extramedial.....	98
Marco: el lugar del Archivo Audiovisual Digital entre otros consumos.....	98
Criterios de clasificación y búsqueda: la dominancia del título.....	102
Nombres y espacios.....	108
Múltiples modos de ver.....	111
Rasgos divergentes observados: la multiplicidad de operatorias.....	112
Transformación.....	112
Acumulación.....	113
Repetición.....	113
Conservación.....	115
CONCLUSIONES.....	117
Objeto en formación.....	117
Enunciación: registro y capas.....	120

<u>El operador.....</u>	<u>121</u>
<u>Intertextualidad y registro de usuarios.....</u>	<u>123</u>
<u>Los criterios de clasificación y nominación como problema.....</u>	<u>126</u>
<u>Los públicos.....</u>	<u>127</u>
<u>La inserción temporal como un problema de lectura.....</u>	<u>129</u>
<u>Recomendaciones.....</u>	<u>131</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA.....</u>	<u>134</u>
<u>ANEXO: SITIOS CITADOS.....</u>	<u>140</u>

“El temor a la pérdida obsesionó a las sociedades europeas de la primera modernidad entre los siglos XVI y XVIII. Para dominar su inquietud, fijaron mediante la escritura las huellas del pasado, el recuerdo de los muertos o la gloria de los vivos, y todos los textos que no debían desaparecer (...) el escrito tuvo como misión conjurar la ansiedad de la pérdida. En un mundo donde las escrituras podían ser borradas, donde los libros estaban siempre amenazados por la destrucción, la tarea no era fácil. Paradójicamente, su éxito no dejaba de crear otro peligro, el de una proliferación textual incontrolable, el de un discurso sin orden ni límites. El exceso de los escritos, que multiplica los textos inútiles y sofoca el pensamiento bajo los discursos acumulados, fue percibido como un riesgo tan grande como su contrario. Temido, el borrar era entonces necesario, como lo es el olvido para la memoria. No todas las escrituras fueron destinadas a convertirse en archivos sustraídos de los avatares de la historia. Algunas eran trazadas sobre soportes que permitían escribir, borrar, y luego volver a escribir.”  
(Chartier, 2006: 9)

## INTRODUCCIÓN

Las primeras cintas de los hermanos Lumière, el film *La Historia Oficial* y los capítulos de la serie *Los Simuladores* son sólo algunos de los variados archivos que conforman el acervo audiovisual disponible hoy en Internet. A su vez, la cantidad de usuarios de archivos audiovisuales digitales muestra un decidido crecimiento. Así lo demuestran los más de 53.000 usuarios que llegó a tener registrados Bit Torrent Argentina, una página que se dedicaba al intercambio de archivos y especializada en audiovisuales.

Ahora bien, más allá de la variedad de títulos y de las cifras crecientes, se intenta en este trabajo considerar en primer lugar el fenómeno que lo permite: Las posibilidades distintivas de guarda de textos que establece la conjunción del desarrollo de las PCs con el crecimiento de Internet, atendiendo a que esa conjunción y esas posibilidades han definido espacios y trayectorias singulares y novedosos en la conformación de las memorias privadas y en las institucionales y sociales en general.

Nuestro propósito es el de circunscribir las modalidades de uso del soporte digital y de las redes públicas de conectividad (Internet) para la constitución de archivos audiovisuales. Se indagará acerca de lo que Internet ofrece como disponibilidad (mediante programas o sitios) para el acceso a archivos y sobre su uso efectivo para la construcción y el consumo de colecciones privadas, comunitarias o públicas.

Sea como objeto específico de estudio, como medio para la constitución de un patrimonio público o como registro para futuros estudios culturales, consideramos que el estudio de la guarda de estos archivos tiene singular importancia en este momento, en el que se van configurando sus hábitos de uso.

Al respecto, una asunción que emerge como punto de partida es la de que los criterios de clasificación y colección de archivos audiovisuales

digitales están fuertemente informados por categorías externas a “la red”.

## **Objetivos**

Los objetivos del trabajo son:

### Objetivo general

- Circunscribir las modalidades de uso del soporte digital y de las redes públicas de conectividad (Internet) para la constitución de archivos audiovisuales

### Objetivos específicos

- Definir las operaciones implicadas en la presentación de la oferta de lo “disponible digitalmente”
- Reconstruir los distintos perfiles de uso de Internet para la constitución de archivos audiovisuales
- Contrastar los resultados con los tipos de búsqueda de archivos audiovisuales no virtuales reconstruidos en el proyecto UBACYT S087: “Procedimientos constructivos de la memoria visual y audiovisual de Buenos Aires. Un estudio sobre archivos y consultantes.”
- Aportar recomendaciones para la presentación digital de catálogos y archivos en el diseño resultante del proyecto UBACYT S047: “Consultas y empleos de la memoria audiovisual en Buenos Aires. Diseño de un esquema de actualización permanente de registros de la producción audiovisual”.

## **Secuencia de trabajo**

Para alcanzar esos objetivos se realizará una investigación en dos etapas:

- Análisis de los programas y sitios que definen lo “disponible digitalmente”, con sus rasgos de configuración, promesas y

restricciones y con sus articulaciones con el nuevo hiperdispositivo.

- Indagación y reconstrucción del uso efectivo de estas disponibilidades a través de entrevistas en profundidad acompañadas por una instancia de observación.

Las entrevistas también se implementarán en dos etapas. La primera se orientará a la reconstrucción de las operaciones de constitución del archivo por parte del usuario y al esbozo de la descripción de las distintas trayectorias y lugares de memoria implicados. Como resultado del análisis de estas entrevistas se formularán hipótesis de segmentación, y a partir de estas hipótesis se establecerán las pautas de indagación para la segunda ronda de entrevistas, centradas en la exploración de las variables de segmentación que constituyen distintos perfiles de usuarios a partir de sus operatorias.

## ESTADO DEL ARTE

### La circunscripción del objeto

El propósito de analizar la vida de los archivos audiovisuales digitales nos sitúa en un campo en el que la bibliografía es abundante. Son ya inabarcables los trabajos publicados sobre Internet, sobre lo digital, sobre las nuevas tecnologías, sobre la cibercultura, y sobre múltiples campos afines.

Ahora bien, entendemos que no casualmente ha debido optarse en el párrafo anterior por retomar una lista, en vez de citar una definición. El objeto, en realidad, suele permanecer en la indefinición o es definido en relación con una parte de la problemática.

Se lo ha definido como:

- Tecnologías de información y comunicación (pero la televisión, el diario, la radio también lo son)
- Nuevas tecnologías de la comunicación (pero es constitutivamente insuficiente una definición por la novedad)
- La red (pero no se trata sólo de una cuestión de distribución multipolar)
- La Internet (pero no se trata sólo de ese "lugar")
- Lo virtual (pero no se trata sólo de lo que *parece* opuesto a lo (un) real)
- La era digital (pero no se trata sólo de una cuestión de organización del significante -en un nivel, de hecho, ajeno a la percepción del ojo y del oído humano-)
- La cibercultura (pero es, quizá, demasiado abarcativo ese concepto que imaginó la ciencia ficción -más precisamente William Gibson en *Neuromante*-)

## La "vocación empírica"

Dos de los libros que se retomarán en la elaboración del marco teórico comienzan señalando en los textos anteriores sobre la temática una carencia de poder descriptivo, que se liga con esa indefinición del objeto:

!" #\$\$%&'()\*\$+  
' & -  
) / . 1 0  
2 1 1  
/ 1 &  
. 1 " 3  
4 / 5 2  
& / 2 ) )  
6 1 ) )  
) &  
! #\$\$' & 89+

En una línea coincidente con esas observaciones, la mayor parte de la bibliografía consultada apunta a extraer conclusiones sobre lo que Scolari denomina "macroprocesos". Son textos preocupados por llegar a generalizaciones sobre el desarrollo de "la red" hasta el momento y sobre su evolución futura; en muchos casos para permitir la formulación de propuestas de intervención.





= B 2 :

2 & !"# \$\$\$%& #A' )A\*+ 1

c 2 D

/ 1 2 ! 2

2 + 2

2 2

.

.

=

2 !"

##\$%& A' \*+

Otro texto que se retoma es *Hacer Clic* de Carlos Scolari, que escapa en mayor medida a la tentación de afirmar sobre los efectos a partir del análisis del dispositivo y sus textos, ya que entendemos que en su recorrido sobre las metáforas y la sintaxis de la interacción se preserva la especificidad del objeto de análisis.

Cabe aclarar que no se objeta la idea de establecer hipótesis sobre los efectos a partir del análisis de los discursos presentes en Internet; lo que se objeta es afirmar de manera conclusiva sobre los efectos desde lo observado en esos textos. Se trata de mantener la distinción conceptual y metodológica entre las instancias de producción y reconocimiento, sosteniendo el carácter indeterminado de la producción de sentido: "el desajuste perpetuo entre producción y reconocimiento" (Verón, 1998: 133).

En este trabajo, justamente, se intentará retomar esta perspectiva semiótica en los dos momentos de la investigación, tanto en los textos encontrados en el relevamiento de la oferta como en los textos producidos por los usuarios en las entrevistas.

## MARCO TEÓRICO

### El hiperdispositivo

El tipo de categorías teóricas que se explicitarán en este apartado es consecuencia de una serie de asunciones previas. Al respecto, se asume:

- a) al conjunto PC-Internet como un hiperdispositivo específico que implica una variedad de restricciones y posibilidades de operaciones de sentido,
- b) a las taxonomías textuales convocadas por Internet en su variedad y en su remisión a clasificaciones sociales de textos previas y externas a Internet, y
- c) a la PC (su "escritorio", sus títulos de archivos, sus "carpetas", etc.) como un texto "escrito" por el usuario.

De esta manera, las remisiones bibliográficas en estas descripciones incluirán textos que no están dedicados específicamente a Internet, pero que problematizan la cuestión del dispositivo o de las clasificaciones textuales.

Considerar al conjunto PC-Internet como un hiperdispositivo implica partir de la problematización de su materialidad:

<

!E 8(((& #+

Para Traversa "entre medio y técnica se abre un espacio que requiere ser precisado –el del dispositivo, a nuestro entender-, lugar soporte de los desplazamientos enunciativos". (Traversa, 1999: 10). El dispositivo habilita distintas ecuaciones entre los espacios sociales adjudicados a la emisión y a la recepción.

La escena actual se complejiza cuando se considera el surgimiento de los hiperdispositivos:

/ 1  
 2 3 4  
 ! 3 4  
 +& !E 8(((& 8\$+

La convergencia de múltiples posibilidades técnicas que habilita el hiperdispositivo PC-Internet conlleva una mayor distancia del equilibrio, que se traduce en incertidumbre sobre el devenir de los textos y las posiciones enunciativas.

**Enunciación e interactividad**

Al respecto, una definición previa y necesaria, la de enunciación:

, . 1  
 F =  
 3 4 3 4  
 ! 8((; & ' ')\*+

En este hiperdispositivo, la enunciación se complejiza, tan es así que Bettetini llega a afirmar:

= ) < > - !, +  
 1 8((\*& A' + !B

En las formulaciones de Bettetini y Vittadini, el rasgo distintivo más recurrente de la enunciación en este hiperdispositivo es que el "sistema" prevé acciones del usuario y su participación en el producto final:

/ - -  
 & 3 4  
 ! / +  
 1  
 !B 8((\*& A\*+  
 / 1  
 !B 8(; '+  
 3 4 != 8((8+  
 2  
 . -  
 .  
 =

! : 8(( \* & 8 % \$ +

/1

! : 8(( \* & 8 % \$ +

Antes Renaud ya había señalado:

'

G

!H 8(( \$ & 8(+

<

3 4 - 3

4

, !H 8(( \$ & #A+

Podemos objetar en el texto de Vittadini una esquematización incorrecta (quizás por el énfasis en la oposición) de los “*media unidireccionales*” ya que, por ejemplo, la televisión puede contemplar múltiples mecanismos de participación del público (desde la presencia en el estudio al llamado telefónico) o el diario habilita la posibilidad de ensayar diferentes recorridos de lectura.

Para Manovich la posibilidad de participación configura una diferencia sustancial con los medios anteriores:

I 3 4

2

!

2

2

!" #\$\$%& 8A\$+

Corresponde consignar algunas operaciones del usuario propias del hiperdispositivo (y con importantes consecuencias enunciativas) que se señalan en los textos citados:

- Selección
- Definición de la sucesión de acciones
- Influencia en los tiempos de la interacción
- Manipulación de objetos

- Construcción de objetos

Esa selección, para Manovich, introduce un cambio importante en la concepción de la creación, yendo contra lo que se suele referir como el ideal romántico de autor<sup>3</sup>:

? JJ 2 2 1 1 K  
 =  
 JGJ  
 &  
 6  
 &  
 , l  
 !"# \$%& ; 8+  
 6  
 - !"# \$%& 89; +  
 ? 1 4 2 -  
 3 2 1 !"# \$%&  
 8; 8+

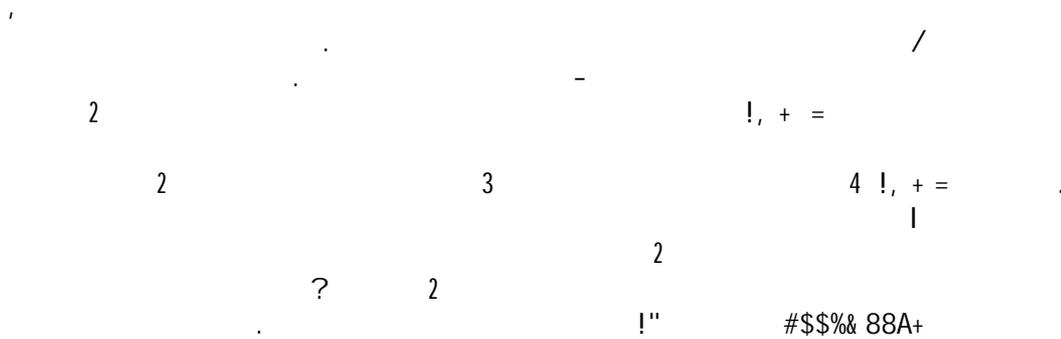
Scolari retoma a Bettetini: "La gran diferencia entre la interacción con el texto tradicional y la interacción con los ordenadores se encuentra en ese plus de visibilidad que permite al usuario dejar sus marcas en la pantalla y colaborar en la construcción del mundo virtual". (2004: 72)

Este autor remarca que el efecto de borrado de la enunciación no debe confundirse con la inexistencia de enunciación: "La ilusión de la manipulación directa de los objetos es tan fuerte que consigue eclipsar al diseñador, quien termina por ser *engullido* dentro del sistema por él mismo creado". (2004: 79) Al respecto, podemos considerar como excepción a esa regla general que algunos programas (como los de código fuente libre) vuelven a poner en primer plano, al menos ocasionalmente, la figura del diseñador.

Manovich advierte también contra el efecto de transparencia:

---

<sup>3</sup> Se aclara "lo que se suele referir", porque es difícil encontrar esa concepción de la figura de autor en referentes importantes del romanticismo como Friedrich Schlegel. Esa simplificada concepción es más bien un efecto de lectura contemporáneo de algunas corrientes del romanticismo. (Steimberg, 2004; Todorov, 1988)



En este momento de la exposición ya podemos señalar la conjunción de cinco rasgos que, a nuestro entender, hacen a la especificidad de la enunciación en el hiperdispositivo:

2. La necesaria inclusión de *propuestas de interacción*, como un hacer del usuario con consecuencias en el producto final, en términos de: selección (dentro de opciones predeterminadas), definición de la sucesión de acciones y sus tiempos, y manipulación y construcción de objetos (ubicación, nominación, composición visual de la pantalla, etc.).
3. Los *resultados del hacer del usuario pueden quedar registrados en la memoria del dispositivo y ser visibles en las próximas interfaces* con las que se encuentre el usuario. Esta construcción progresiva de un espacio propio no es un rasgo menor (a riesgo de exagerar, cada interfaz es única y sólo hubo una –primera- totalmente ajena al usuario como productor). Son las “huellas estáticas” del usuario en términos de Bettetini. Algunos lugares que el sistema operativo Windows reserva para la “personalización” (que es sólo la parte más obvia de esas huellas) son: la imagen de fondo del escritorio, el protector de pantalla o los íconos de identificación de carpetas.
4. Se trata, en general, de programas que se proponen como *herramientas para hacer*, no como hechos de comunicación<sup>4</sup>. La instancia autoral se relega a sí misma, se oculta desde la misma propuesta de funcionalidad de esos programas, que, aún así, insistimos teóricamente en denominar como texto (para destacar su

---

<sup>4</sup> Los videojuegos son la propuesta más cercana a un hecho de comunicación.

carácter de hecho significativo, su hacer sentido siempre). Cabe señalar que en muchos casos, esta instancia se figura como marca.

5. Cada "pantalla" es producto de la *superposición de diferentes capas enunciativas*:

- La enunciación en el diseño del sistema operativo (y sus interfaces): Windows, Linux.
- La enunciación en los aplicativos (y sus interfaces): Microsoft Explorer, Microsoft Word, Internet Explorer, etc.
- La enunciación en los sitios de Internet y los documentos (escritos, sonoros, audiovisuales, etc.)

6. La *figuración permanente del usuario* en pantalla a través del cursor y los recorridos del *mouse*. Las "huellas dinámicas" en términos de Bettetini.

### **Enunciación y arquitectura**

Si tomamos en cuenta estos rasgos, además de la comparación con un medio como la televisión, puede ser útil para entender la especificidad de la enunciación en este hiperdispositivo pensar en la comparación con otros casos, como por ejemplo la enunciación en los libros infantiles para colorear, en los mazos de cartas, en los juegos de mesa, en las calculadoras, en los diarios íntimos o en las viviendas familiares.

En un proceso como el de las capas mencionadas en el punto 4, la vivienda se constituye como la obra de un arquitecto, poblada con los muebles y objetos que sus habitantes eligen y ubican, y que se va cargando con los rastros de su uso. El gesto de decir (de la enunciación) de una vivienda (o de una pantalla) puede ser evidente para quien la visita por primera vez; lo es menos para sus ocupantes (o para sus usuarios), para quienes se despliega en el nivel de lo que Ricoeur (2004) denomina "memoria hábito".



Como se habrá advertido, insistimos siempre en dos términos: PC-Internet. La primera es imprescindible para acceder a/ operar en/ producir en la red, y su estudio es necesario para entender a las operaciones en su materialidad.

Por el contrario, es sólo por el olvido de esa materialidad que puede predominar en las palabras sobre Internet la metáfora de la “navegación”, metáfora de desplazamientos horizontales en velocidad con pasajes instantáneos de una posición a otra dentro de una única sustancia (remite a una intertextualidad puramente intramedial).

A esa metáfora horizontal se puede oponer una metáfora vertical, presente en el uso pero no tanto en la palabra teórica: “bajar”. Sobre esa “bajada”, específicamente de archivos audiovisuales, versará este trabajo. Enfocar la mirada en la “bajada” implica poner el acento en los usuarios como operadores.

## **Intertextualidades**

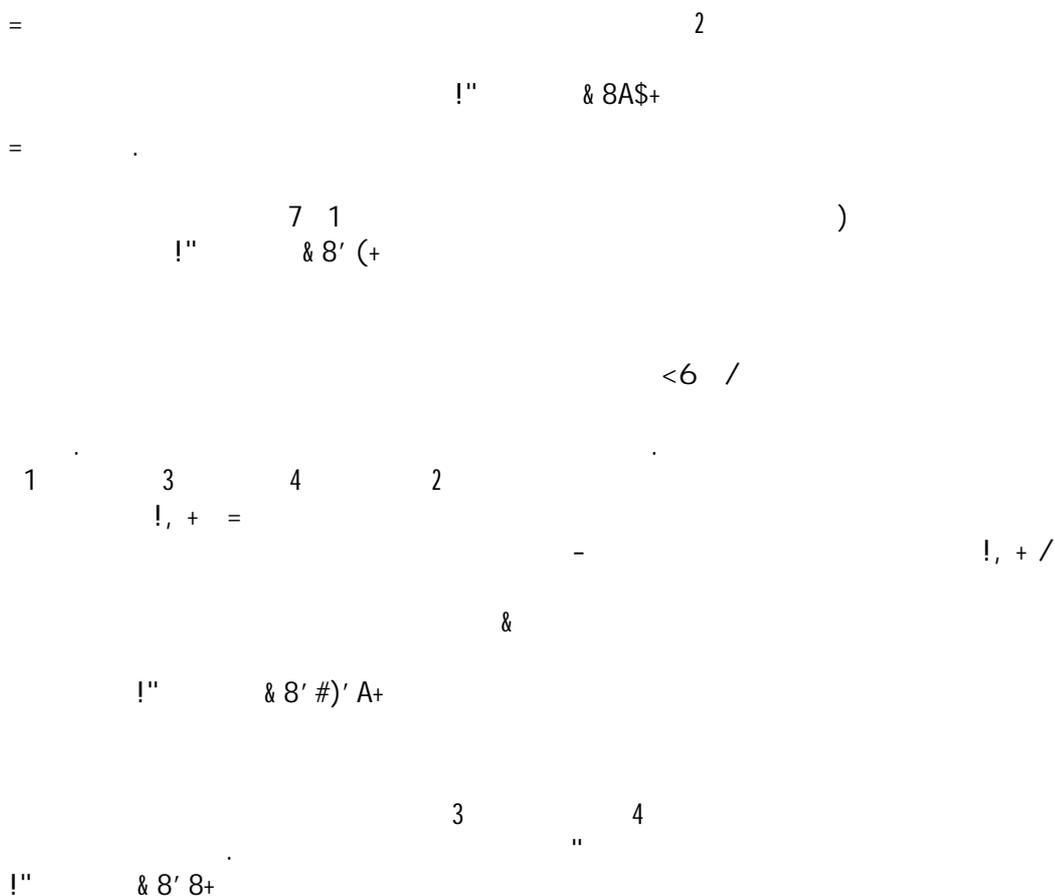
Ahora bien esa sucesión de metáforas obliga a señalar que la presencia de un lenguaje metafórico conlleva la vigencia de categorías cognoscitivas previas a la PC y a la red (Lakoff y Jhonson, 1998; Danesi, 2005).<sup>5</sup> Se piensa al conjunto PC-Internet y se opera en él según categorías de la cultura anteriores a esa técnica. Más aún, se configura a esa técnica según esas categorías.

Manovich insiste en la búsqueda en el nuevo hiperdispositivo de rastros de los dispositivos y lenguajes que lo precedieron. “A mi modo de ver, el lenguaje de las interfaces culturales se compone en gran parte de

---

<sup>5</sup> Las metáforas más comunes dentro de este campo estarían dentro de los niveles de las metaformas y meta-metaformas de Danesi: “En resumen, la teoría de la estratificación postula que los conceptos abstractos son, primero, experimentados en términos de conceptos concretos produciendo metaformas de primeridad con propiedades icónicas. Estos se transforman luego en dominios de origen de metaforización adicional produciendo meta-metaformas de segundidad con propiedad indicativas. Finalmente, las metaformas y las meta-metaformas son en sí la base de muchos procesos simbólicos que producen meta-símbolos”. (Danesi, 2005: 36)

elementos de otras formas culturales que ya resultan familiares”; ellas son: “el cine”, “la palabra impresa”<sup>6</sup>, “la interfaz de usuario generalista”. (Manovich, 2006: 121)



Estas observaciones también podrían haber incluido la presencia de tipos sociales de textos que atraviesan las técnicas: el diario (electrónico), el correo (electrónico), los juegos (*on line*). De esto se deriva la utilidad de trasladar la problematización de categorías que para otros dispositivos (y para otros pasajes entre técnicas) ya ha realizado la semiótica.

Acerca de este problema de las clases discursivas, nos proponemos aplicar la línea de reflexión instalada por Metz en “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico” (Metz, 1974), en el que parte de considerar las clasificaciones de los “nativos”, la manera o las maneras en que clasifica el sentido común, para intentar una aproximación a ese “algo así como una definición” (Metz, 1974: 38) del cine, que en estado de “intuición semiológica” (Metz, 1974: 38) tiene el usuario social.

<sup>6</sup> Con “palabra impresa” Manovich alude al diseño gráfico aplicado, por ejemplo, en los diarios.

Ese mismo interés en tomar las clasificaciones “silvestres” de los textos como punto de partida lo encontramos en el trabajo de Oscar Steimberg sobre géneros y estilos (1998). Se trata en todos los casos de reconstruir las clasificaciones con las que operan los usuarios, tanto para producir como para consumir textos.

## **Fin y comienzo**

En síntesis, se estudiará el conjunto PC-Internet como un hiperdispositivo, en su materialidad y en las series que establece como objeto, focalizando el análisis en los archivos audiovisuales, los cuales ponen en juego clasificaciones sociales que implican una intertextualidad que atraviesa las técnicas y abren diferentes ecuaciones enunciativas.

Desde la vereda de enfrente, la de la recepción, se estudiará a los usuarios cómo operadores de objetos, desde marcos cognitivos y tradiciones textuales específicas, en prácticas que significan *per se* (es distinto para el usuario “ver TV” que “usar la computadora”). En términos de Verón (1998), se abordará el discurso de los entrevistados como un discurso de reconocimiento determinado por condiciones sociales de reconocimiento, registradas también en sus manifestaciones discursivas.

Ese discurso es producido en la entrevista, lo cual requiere especial atención en delimitar el “trabajo de la cara” frente al entrevistador (Goffman, 1970), reconociendo las significaciones que tienen las prácticas para sus actores (Geertz, 1987), sobre todo cuando se trata de consumos culturales no jerarquizados socialmente.

## **METODOLOGÍA**

### ***Selección del corpus y criterios de análisis***

Como ya se señaló, son amplias y diversas las modalidades de oferta de archivos audiovisuales; van desde portales específicos a foros de usuarios, pasando por los programas de intercambio de archivos. A esta variedad debe agregarse que no existen condiciones extratextuales institucionales que permitan establecer claros órdenes de comparación (como el que implica estudiar a un canal de TV de aire en comparación con los otros canales, o incluso a un diario en Internet frente a otros diarios en Internet).

Tampoco hay espacios metadiscursivos consolidados y de amplia difusión que den cuenta de una organización social de la oferta (como lo hacen para la producción televisiva las guías de espectáculos de los diarios de circulación nacional). En este sentido, sólo encontramos indicios más inestables en los suplementos de informática de los diarios y en las revistas especializadas, que suelen recortar un público más especialista y donde la tematización de los contenidos disponibles ocupa un espacio no jerarquizado entre los comentarios sobre hardware y software.

A su vez, tampoco son claros los límites de la nacionalidad. Los sitios en castellano pueden ser frecuentemente visitados por argentinos y los sitios argentinos también están abiertos a su uso por extranjeros. En este sentido, se trató de acotar la búsqueda a los sitios o foros de origen argentino, y a los sitios, foros y programas que desde sus contenidos o desde los comentarios de los usuarios dieran indicios de ser utilizados por argentinos.

Para seleccionar qué sitios, foros y programas analizar se recurrió a dos criterios:

- Cantidad de usuarios, considerada desde:
  - registros propios de los sitios, foros y programas,
  - rankings externos de uso o descarga –por ejemplo, [www.alexacom.com](http://www.alexacom.com) o [www.terra.com](http://www.terra.com)–,
  - comentarios en revistas especializadas, y
  - menciones de los entrevistados durante este trabajo
- Que el conjunto del corpus diera cuenta de una diversidad de articulaciones entre enunciador (sitio, foro o programa), enunciado (contenidos audiovisuales) y enunciatario (figura de usuario construida). Se trata de reconstruir la escena enunciativa a partir de:
  - El lugar dado a los archivos audiovisuales y al gesto de archivarlos
  - Los criterios de elección, clasificación y nominación de los archivos

Al respecto, el análisis estuvo particularmente atento a las operaciones de clasificación y a las relaciones metadiscursivas propuestas por los textos.

Como se habrá observado, la propuesta de análisis se reconoce como parcial. Se intenta construir una mirada centrada en el vínculo enunciativo con los archivos audiovisuales, que en función de ello puede relegar el análisis de aspectos como los idiolectos presentes en un foro, las propuestas de interacción de un programa o diferencias estilísticas como las que pueden registrarse en términos de las diferencias de diagramación entre un sitio y otro.

Esto supuso además una indagación móvil, a partir de un monitoreo de lo que surgiera en las entrevistas y de las novedades de la oferta. Puede tomarse como ejemplo de esta obligada flexibilidad la necesidad de considerar a [video.google.es](http://video.google.es) y [youtube](http://youtube.com) ya sobre los fines del trabajo de

análisis.<sup>7</sup>

### **La producción de las entrevistas**

Desde el análisis de la oferta realizado, surgió la necesidad de contar en las entrevistas con un mínimo de casos según tipo de programas y acceso a foros/ sitios, tipo de material buscado (TV, cine actual, cine clásico, etc.), edades y antigüedad de uso; ya que estas variables podían incidir en los hábitos y motivaciones de búsqueda de los entrevistados.

Se preveía ya en la primera salida a campo que nos íbamos a encontrar con un usuario que podía asumir el rol de una palabra experta, en tanto poseedor de un saber técnico, y que ello quizás facilitase la posición del entrevistador. Se estimaba también que los consumos *bajos* (en tanto se trata de objetos no jerarquizados socialmente) ligados a la sexualidad y el humor iban a aparecer tardíamente en el discurso de los entrevistados y sólo en tanto el entrevistado no creyese que su reconocimiento pudiese afectar el sostenimiento de su "cara" (Goffman, 1970) frente al entrevistador. Por otro lado, se reservaban las preguntas sobre las problemáticas legales relacionadas con intercambio de archivos audiovisuales para el final de la entrevista, para no poner al entrevistador en una posición de cuestionamiento de los hábitos del entrevistado.

La primera guía de pautas contenía los siguientes módulos:

- ◆ Antigüedad del uso de programas de "bajada" de archivos audiovisuales
- ◆ Motivaciones del "bajarse" archivos audiovisuales
- ◆ Existencia de conversaciones con pares sobre estas prácticas y características de las mismas

<sup>7</sup> La versión en castellano del buscador de videos de Google se lanzó en 2006 y su existencia fue difundida por la prensa en julio de ese año. Youtube se difunde en Argentina a partir de julio de 2006. Tiene presencia importante en la prensa primero por los videos subidos sobre el granizo en Buenos Aires, luego por el "éxito" de tres niños salteños con una versión de un tema del grupo de trash brasileño Sepultura, y ya en octubre de 2006 por el anuncio de que Google compraba el sitio.

- ◆ Programas y sitios utilizados
- ◆ Tipo de material “bajado” y criterios de elección en cada tipo
- ◆ Procedimientos de búsqueda
- ◆ Modalidad de guarda
- ◆ Modalidad de consumo de esos archivos
- ◆ Postura sobre la problemática de los derechos de autor

Previendo la autocensura sobre los contenidos de sexo y comicidad, la guía de pautas establecía, al finalizar el módulo sobre tipos de materiales, que se comentara con el entrevistado la detección, en el análisis de la oferta, de la fuerte presencia de esos contenidos para, a través de esta puesta en tercera persona, legitimar sus posibles consumos y desencadenar su palabra sobre ellos. Este procedimiento demostró ser eficaz para el reconocimiento del consumo de esos contenidos.

Ahora bien, al realizarse las primeras entrevistas nos encontramos con tres dificultades principales:

- ◆ La defensa del lugar íntimo: A priori, se había previsto realizar las entrevistas en el lugar donde el entrevistado tuviese alojada su computadora personal, para así poder contrastar su discurso con la observación de sus archivos. Sin embargo, sólo en los casos en que se contaba con una relación previa más directa entrevistador-entrevistado esto fue posible. En el resto de los casos (especialmente en los adolescentes), nos encontramos con una fuerte defensa de un espacio privado, demarcado por el dormitorio personal. Por ello, se debió postergar esta observación para la segunda ronda de entrevistas.
- ◆ La indagación sobre conductas significadas como no importantes por sus actores: Tratándose de indagar las significaciones que tienen las prácticas para sus actores (Geertz, 1987), quizás la primera observación es que, por lo menos de

manera conciente, estos consumos no son importantes para los entrevistados. Aparecen en sus respuestas como actividades *bajas*, no jerarquizadas: "boludeces". Por más que ocupen buena parte de su tiempo de ocio, sólo los que usan una parte de esos archivos de manera profesional (diseñadores gráficos) pueden asumir un discurso natural sobre ellos como si fuesen un tema pertinente de conversación. En relación con el resto de los entrevistados, hablar sobre estas prácticas plantea, en primer lugar, la necesidad de producir una situación de conversación donde estas son un tema relevante.

- ◆ El uso profesional como "salvoconducto": Si bien en los casos en que había un uso profesional del dispositivo y de los archivos ello tornaba más "natural" la conversación, eso también se volvía un inconveniente por la dificultad de pasar de las motivaciones del uso profesional a las motivaciones de los usos ligados al entretenimiento.

Para producir de manera más progresiva esa situación de conversación sobre un tema no importante para los actores (para, de algún modo, jerarquizar sus prácticas como objeto de reflexión), se realizaron en la guía los siguientes agregados:

- ◆ Se introdujo un primer módulo sobre contexto general de consumos en cine y TV y usos de Internet. De esta manera, ahora se comenzaba la situación de entrevista hablando sobre prácticas que también podían ser triviales para el entrevistado pero que como temas de conversación están más "naturalizados" socialmente ("se habla" más de televisión que de archivos audiovisuales digitales). Además, este módulo brindaba información importante para entender las motivaciones y gratificaciones del consumo de archivos audiovisuales digitales.
- ◆ Antes de las preguntas sobre los sitios y programas utilizados, se comenzó a indagar sobre cómo imaginan los entrevistados el

sitio y el programa ideal: ¿Qué tiene? ¿Cómo clasifica? ¿Les recomienda? Esto los colocaba en un lugar de palabra autorizada y además brindó información sobre sus expectativas. También se empezó preguntando sobre su archivo personal ideal (contenidos, clasificación, formas de acceso).

◆ Por último, para poder sopesar de manera adecuada la importancia adjudicada por el usuario a estas prácticas, se le solicitó que imaginara cómo serían sus reacciones ante la pérdida del archivo (por problemas de hardware o software).

Se realizaron en total 26 entrevistas con la siguiente distribución:

- ◆ Sexo: 7 entrevistas a mujeres y 19 a hombres
- ◆ Edad:
  - 8 entrevistas a usuarios de 20 años o menos (2 de 15 años, 1 de 17 años, 3 de 19 años, 2 de 20 años)
  - 7 entrevistas a usuarios de 21 a 25 años (1 de 22 años, 1 de 23 años, 3 de 24 años, 2 de 25 años)
  - 11 entrevistas a usuarios de más de 25 años (4 de 26 años, 2 de 27 años, 1 de 28 años, 1 de 29 años, 1 de 30 años y 2 de 32 años)
- ◆ Usuarios profesionales (técnicos o reparadores de PC, programadores, diseñadores): 10 casos

### **Orden de exposición**

La sección que se encontrará a continuación está dedicada al análisis del hiperdispositivo. Se reflexiona allí sobre sus posibilidades y restricciones en la producción de textos y sobre las operaciones que permite y demanda, en comparación con otros hiperdispositivos.

La sección siguiente incluye el análisis de sitios y programas relacionados con los archivos audiovisuales. Trata en primer lugar el caso

de [www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar), el único sitio que hasta el momento se propone en Argentina como archivo institucional en formato digital.

Después, se relevan los programas de intercambio de archivos más utilizados y algunos sitios que representan modalidades divergentes de posición frente al archivo audiovisual. Y, finalmente, se considera la oferta de archivos audiovisuales sobre sexualidad.

En la anteúltima sección, se consignan los resultados de las entrevistas, distinguiendo resultados en común y resultados diferentes por perfiles de entrevistados, para cerrar luego con las Conclusiones sobre todo el recorrido realizado.

## EL HIPERDISPOSITIVO Y EL OPERADOR

### Un hiperdispositivo modular de convergencia de operaciones

La producción, circulación y exhibición de archivos audiovisuales digitales es, en principio, en un nivel presemiológico, una simple diferencia de materia significativa (imágenes en movimiento y sonido codificados y decodificados en ceros y unos). Ahora bien, esta mera posibilidad está introduciendo cambios de importancia en el sistema de medios de comunicación al ser acompañada de:

- Abaratamiento de la *memoria* de almacenamiento
- Abaratamiento del *ancho de banda*
- *Disminución de las barreras de acceso por saberes técnicos* por incremento en el nivel de metaforización de los programas (interfaces más “amigables”) y también por el proceso de aprendizaje de los usuarios. Al respecto, los usuarios se distinguen cada vez menos por un saber técnico específico, lo cual se puede contrastar con los conocimientos de disciplinas técnicas propios de los miembros de las primeras comunidades virtuales (Fejler, 2000)
- La existencia de *múltiples posibilidades de generación* de archivos audiovisuales digitales (por generación, edición, conexión con dispositivos de captura de imágenes y sonido, o por conectividad con otros medios) y de *digitalización* de archivos audiovisuales grabados en otros formatos

Como intentaremos profundizar más adelante, este proceso conlleva la posibilidad del surgimiento de configuraciones operatorias novedosas, donde la PC-Internet opera como un *hiperdispositivo modular de convergencia de operaciones*. Modular por las posibilidades de integrar nuevos dispositivos de *input* y *output* de información (cámaras de

fotografía y video, micrófonos, escanners, etc. que hoy se amplía con la creciente masificación de servicios GSM para teléfonos celulares).<sup>8</sup> De convergencia porque permite operaciones de almacenamiento (interno y externo a la PC del usuario), de intercambio (enviar y recibir), de exhibición y producción (por captura de textos no digitales, por producción en la propia PC o por edición de textos de otros).

En este proceso, el hiperdispositivo PC-Internet ingurgita tipos discursivos, géneros, lenguajes y materias significantes; esto es, clasificaciones sociales previas y externas a él.

***La necesidad de superar la metáfora mecánica (transmisión de información)***

*Retomar clasificaciones sociales previas no implica disolverlas en información.* A pesar de la coincidencia de textos de distinto tipo en este hiperdispositivo (gracias a la “representación numérica” y la “transcodificación”<sup>9</sup>), su clasificación por campos de desempeño convocados y previsibilidades de géneros puede seguir vigente. En este sentido, la descripción de Internet solamente en términos de circulación de información resigna la comprensión de los hábitos de uso más masivos, que se conectan con el pasado y la actualidad de consumos culturales ajenos a Internet<sup>10</sup>.

De esta manera, un análisis sobre el almacenamiento y uso de archivos audiovisuales digitales requiere de un primer momento donde se intente la reconstrucción de los criterios de clasificación de los archivos audiovisuales digitales existentes.

En la búsqueda de esbozar qué clases de archivos audiovisuales digitales se pueden encontrar hoy, a título de introducción y desde un

<sup>8</sup> A lo largo del trabajo se reserva al término información un valor técnico de secuencias de señales.

<sup>9</sup> Dos de los “principios de los nuevos medios” según la definición de Manovich (2006).

<sup>10</sup> En el otro extremo, el salto de una concepción técnica de la información (como “lo que pasa por Internet”) a una descripción sociológica o antropológica de los hábitos de uso, sin la mediación de una concepción teórica de los “textos de Internet”, puede obliterar la comprensión de las especificidades de Internet como medio.

criterio relativo a variables relacionadas con su producción, podemos detallar:

- *Archivos digitalizados* (donde se registra una transformación del dispositivo de exhibición respecto del texto original), donde se incluyen:
  - Distintos tipos de *archivos audiovisuales externos* con una vida social extensa, correspondientes a géneros discursivos de amplia circulación social (películas, trailers de películas, videos musicales, grabaciones de recitales, documentales, programas de televisión, publicidades, videos familiares). Este primer conjunto se puede subclasificar entre archivos que se establecen como *punto final de una cadena de consumo* (película) y archivos que operan como *intermediarios, con función metadiscursiva* (el trailer de la película).
  - *Fragmentos de textos masivos correspondientes en general a géneros incluidos* que en su circulación digital cobran vida autónoma (el *blooper*, la escena erótica, la crónica periodística del acontecimiento, el *sketch*, la cámara sorpresa, etc.)
- *Archivos generados digitalmente* (animaciones elaboradas en el programa Powerpoint, archivos en Flash).

### **Cómo encontrar los archivos: El operador experto**

Actualmente, el acceso a archivos audiovisuales digitales requiere, en cuanto a conocimiento de herramientas específicas:

- un *mínimo* nivel de conocimiento para obtener los programas de *decodificación* (por ejemplo, Windows Media Player),
- un nivel *importante* para la operación de programas de *intercambio* (por ejemplo, Kazaa, e-Mule o Bit Torrent)
- un nivel *muy alto* para el manejo de programas de *producción*

(captura/ codificación/ producción/ edición de video),

- *un nivel también importante* para acceder a los lugares –sitios, foros–, donde se encuentran disponibles los archivos<sup>11</sup>.

En este sentido, debe considerarse que *no existe en Argentina hasta el momento un espacio social que se proponga como archivo audiovisual digital* (con la única excepción relativa y reciente de [ww.acceder.buenosaires.gov.ar](http://ww.acceder.buenosaires.gov.ar)). *Se plantea así la hipótesis de que el archivar hoy es una operación de lectura que se juega en el espacio de lo privado, una operación linderera al coleccionar.*

El *hallazgo* de archivos audiovisuales digitales puede realizarse *desde varios procedimientos de búsqueda, que pueden ordenarse por el grado de construcción de un efecto de "nosotros"* en la escena comunicacional propuesta.

Algunos ejemplos, con un orden de menos a más delimitación de un "nosotros":

1. *Buscadores* (por ejemplo, Google o Yahoo)
2. *Sitios de producción* de archivos digitales ([www.locoarts.com.ar](http://www.locoarts.com.ar), [www.argentinasanimadas.com.ar](http://www.argentinasanimadas.com.ar), [www.messagemates.com](http://www.messagemates.com))
3. *Programas de intercambio* gratuito de archivos y *buscadores* asociados (E-mule, Kazaa, Kazaalite, etc.)
4. *Foros* donde usuarios avisan que "postearon" un archivo audiovisual
5. Páginas de "*fanáticos*" (por ejemplo: espectadores de animé, o del programa televisivo *Cha Cha Cha*: <http://usuarios.lycos.es/elestigma/elinks.html>)

Cabe señalar que si bien muchos sitios operan restricciones técnicas para la descarga de los archivos que presentan (sólo abren la posibilidad de "visualizar"), existen programas de captura de imágenes y video que permiten capturar el archivo más allá de las restricciones impuestas por

---

<sup>11</sup> Un factor de restricción a tener en cuenta aquí también es que algunos servicios son pagos y muchos se encuentran en inglés.

los administradores del sitio.

Se puede afirmar entonces que la conjunción de la necesidad de distintos tipos de conocimiento con la variedad de posibilidades de búsqueda origina que sólo sea fácil generar una rutina eficaz de hallazgo de archivos audiovisuales para un usuario experto.

Ahora bien, es conveniente llevar más allá esta caracterización como experto en tanto puede llevar a una redefinición del sujeto frente al hiperdispositivo. Es que a partir de este “bajar” se despliegan diversas secuencias de operación.

Ya que bajar un archivo audiovisual implica:

- Ubicar
- Nominar

Y permite:

- Convertir (de un formato a otro)
- Editar (agregar subtítulos, introducir marcadores, cortar)
- Redefinir la exhibición (elegir el tamaño de pantalla, la definición, el volumen, etc.)

Estas últimas operaciones no son exclusivas del formato digital en este hiperdispositivo pero aquí se tornan más fáciles técnicamente y más evidentes.

### ***Almacenar: Organizar nuevas trayectorias***

Respecto del almacenamiento, consideramos relevante recuperar la oposición de base que establece Mario Carlón (2006) para los medios audiovisuales entre grabado y directo, ya que *hoy el consumo de archivos audiovisuales digitales implica en general<sup>12</sup> un doble grabado*, porque

<sup>12</sup> El “streaming” permite ver archivos audiovisuales en tiempo real, sin descarga, pero su uso es menos habitual. Recién se está extendiendo desde 2007 a partir de Youtube y queda acotado a videos de corta duración (sin embargo, aún en Youtube sigue habiendo un salto temporal entre emisión y recepción por el tiempo de “subida” del video).

predomina la puesta en disponibilidad (“subir” un archivo a Internet, y no transmitirlo en directo) para la posterior recepción y el aún posterior consumo (no necesariamente se ve cuando se graba, simplemente porque muchas veces no se sabe cuándo va a terminar de bajar el archivo).

Respecto de ese hoy necesario almacenamiento, podemos postular que se establecen dos niveles de operaciones:

- De *arquitectura*: bajar e instalar los programas de exhibición de videos y de intercambio, y establecer la arquitectura de la memoria interna a la máquina respetando o modificando las opciones predeterminadas (también se abre la posibilidad de una arquitectura de memoria externa)
- De *recorrido*: de recepción (búsqueda/recepción/grabado de archivos, selección de lo que se guarda, nominación, ubicación) y de consumo (búsqueda del archivo que se quiere ver, lectura del índice).<sup>13</sup>

Sobre esa espacialidad, sobre esas trayectorias repetidas en el acceso al material, se construirá luego lo que Ricoeur llama memoria hábito (Ricoeur, 2004).

No obstante, debe considerarse que otra forma de almacenamiento posible es el registro de una ubicación URL donde se puede acceder al material: se trata de guardar un recorrido para ahorrar tiempo en el próximo acceso al material. Esto se puede realizar, por ejemplo, a través de la opción “agregar a Favoritos” del programa Internet Explorer.

Descargar y guardar un archivo es ponerlo en pantalla<sup>14</sup>, y en el Windows Explorer (programa de más uso en las PCs), ello comprende tres posibilidades:

- introducir *accesos directos*: implica jerarquizar, destacar como

---

<sup>13</sup> En las operaciones de los usuarios en estos niveles, probablemente aparezcan similitudes con las operaciones de constitución de un álbum fotográfico digital personal o las operaciones de guarda de mails masivos.

<sup>14</sup> Las opciones predeterminadas en el programa Outlook Express y en el programa Microsoft Outlook hacen que el pasado se vaya cayendo de la pantalla.

operación de ubicación, establecer una imagen de memoria plana (definir un primer plano), y anular los recorridos de búsqueda,

- acumular dentro de una *opción predeterminada de lugar* ("Mis documentos"): no destacar, ubicar de manera inmediata, establecer una imagen de memoria lineal, realizar recorridos de búsqueda por secuencias lineales (y por operaciones de reordenamiento),
- o *crear lugares* ("Carpetas"): entonces la estructura de memoria tomará la forma de un árbol, el encastre será la operación de uso, y los recorridos de búsqueda transitarán círculos concéntricos.

Poner en pantalla la memoria audiovisual es circunscribirla (en principio, por dispositivo) al *espacio privado e incluso íntimo*, en oposición al carácter visible de la biblioteca o la videoteca en el espacio familiar (por ejemplo, en el living).

Aunque también se pueden guardar archivos digitales en soportes externos a la PC (por ejemplo, CD-ROMs) y allí guardar vuelve a ser etiquetar y colocar en un espacio familiar visible.

Afirma Chartier (1999) que, con la representación electrónica del texto, no sólo surge la posibilidad de escribir en el texto, sino también, en relación con lo expuesto en los dos puntos anteriores, de escribir directamente en la biblioteca (sin mediaciones), y por último de constituir una biblioteca universal.

Como había pasado con la permanencia del registro prometida por periódicos y libros (Ball, 1992) que también es inquietud por el exceso y necesidad de seleccionar y elegir<sup>15</sup>, el hiperdispositivo PC-Internet puede alimentar la utopía de guardar todo, aunque no desde el fetiche (Guidieri: 1997) porque aquí se ha perdido el aura.

Sin embargo, esta no es una asunción usual en los textos teóricos sobre Internet; prima sobre ella la definición de la "red de redes" por la velocidad (Piscitelli, 2002, Wolton, 2000a). Frente a ello, se puede

---

<sup>15</sup> Comparable a la crisis por la expansión del libro en 1890 que describe Chartier (1999).

señalar, al menos como caso de excepción, que ver archivos audiovisuales digitales es, en términos de secuencia temporal, descargar (no navegar) y ejecutar. Si la red se define por la velocidad y la movilidad extrema, *el archivo audiovisual digital marca una detención en una duración temporal propia de otros dispositivos* (por ejemplo, el cine).

Hoy con el archivo audiovisual digital se detiene el tiempo -el ritmo temporal- de la navegación (propio de las elecciones del recorrido del navegante), y se desarrolla el tiempo del texto audiovisual (el tiempo de su trama).

Pero se introduce a la vez (al menos, hoy) *una modificación respecto de la duración de otros textos audiovisuales*, ya que hoy con los archivos audiovisuales digitales se instala la posibilidad (simple y rápida) de *volver a ver*.<sup>16</sup>

Sobre ello, se instala una *memoria posible* (el texto que se vio no se pierde), porque como ya se señaló almacenar es copiar (y despreciar el aura), y, a veces, recopiar para conjurar la fragilidad del *hardware* y del *software* (la amenaza de los virus, como los factores físicos que amenazan las bibliotecas). Esos textos constituyen una memoria posible, aunque no se vuelvan a ver nunca<sup>17</sup>.

### **Nominar: La inestabilidad del nombre**

La operación con archivos audiovisuales digitales introduce varias diferencias sobre otras formas de guarda de archivos audiovisuales en la nominación<sup>18</sup>:

- La facilidad para *re-escribir* la nominación previa y por tanto la consiguiente mayor fragilidad de la nominación propia.

<sup>16</sup> Esta posibilidad empieza a introducirse en la TV a través de las propuestas de TV interactiva (sistema lanzado en Argentina por Direct TV en abril de 2007).

<sup>17</sup> Chartier comenta la diferencia entre libros y periódicos: "... (a los libros) se puede volver. Se utilizan, se releen. Pero me parece que el periódico, en esencia, no lleva a la relectura" (Chartier, 2000: 183).

<sup>18</sup> En este punto, surge una pregunta sobre los límites de los campos de indagación: ¿Cómo se relacionan los procesos de indexación de archivos audiovisuales digitales con otras indexaciones en el mismo hiperdispositivo, como por ejemplo poner subjects en los mails?

- La mayor limitación a *una materia significativa* (en un casete de video puede agregarse a lo escrito en el lomo una clasificación por sistema de colores) en la memoria interna de la PC.
- El incremento de las posibilidades de *superposición* entre el registro (por ejemplo, de la temporalidad) de las operaciones de duplicación (cuándo se lo bajó o copió el usuario) y de producción (cuándo se hizo).
- La posible ubicación de los *descriptores en distintos niveles* de acceso más o menos inmediatos, considerando como niveles: el nombre del archivo, la escritura y consulta de sus "Propiedades", las definiciones intratextuales.
- La posibilidad de *presentar el catálogo con variaciones en la articulación de dimensiones sígnicas*: "Vistas" más volcadas al orden simbólico (en el Windows Explorer: vistas "normal", "lista" y "detalle") o con más presencia de la dimensión indicial (vistas "como página web", "íconos").

### **PC-Internet ¿vs.? TV**

*Ver archivos audiovisuales digitales induce, por las características actuales del dispositivo, a almacenar*<sup>19</sup>; ver TV, no. Sin embargo, eso no puede traducirse a una oposición: PC-Internet= memoria posible vs. TV= no memoria.

Si bien es posible encontrar concepciones de la TV como un medio de la no memoria, de lo efímero (Rincón, 2002), se asume aquí que la TV implica formas peculiares de memoria propias de sus características como dispositivo (Carlón, 2006), manifestadas por sus consumidores (Bourdon, 2003) y vigentes aún de forma intramedial en textos televisivos (Petris, 2002). Respecto de esto último, la lista en la programación televisiva argentina es larga: TV Registrada, El Ojo Cítrico, Vale la Pena, Aunque Ud.

<sup>19</sup> Incluso Youtube que no permite descargar los videos, graba el historial de videos vistos por cada usuario.

no lo viera, PNP. De hecho, la televisión atraviesa un momento de fuerte autorreferencialidad muy ligado al estilo de época (Steimberg, 2004).

Por otro lado, y frente a la TV, uno de los valores que ha marcado las utopías que acompañaron el nacimiento de Internet ha sido la interactividad (Piscitelli, 2002); habilitada, es cierto, por el dispositivo. Sin embargo, *los archivos audiovisuales digitales suponen habitualmente en su "ejecución" un consumo no interactivo (o por lo menos tan interactivo como ver una película en un reproductor de DVD).*<sup>20</sup>

Asimismo, *algunos de los archivos audiovisuales digitales son discursos intermediarios con textos audiovisuales no digitales, especialmente uno de los tipos más extendidos: los trailers de películas. Complementariamente, fragmentos digitales de textos audiovisuales no digitales pueden funcionar como signos de presentación personal en Internet (por ejemplo, uso de imágenes de personajes –Simpsons, Southpark, Shrek- en sesiones de chat).*

### **Catalogadores: La entrada de los metadiscursos**

Se pueden encontrar en Internet varios programas catalogadores de videos (así es su denominación más usual) de descarga y uso gratuito (ilimitado o por un período de prueba): Ant Movie Catalog, NeoDivx, Movie Catalogue, Movie Library, Extreme Movie Manager Professional Edition, Movie Organizer, EMBD, Griffith.<sup>21</sup>

Estos programas permiten confeccionar y gestionar bases de datos de archivos audiovisuales. Los campos de información previstos y su denominación indican que son programas diseñados especialmente para la guarda de películas o series. En la confección de la base de datos, los programas permiten capturar información de los archivos de los usuarios

---

<sup>20</sup> La discusión excede a este trabajo pero muchos de los usos más corrientes de este hiperdispositivo (a excepción del chat, del mail personal y de los videojuegos), pasan por el intercambio de obras "cerradas": anónimas (chistes, cadenas de opinión, presentaciones que cierran con una moraleja) o de autor (canciones o películas).

<sup>21</sup> Se analizan las últimas versiones vigentes a mediados de 2006.

pero también posibilitan buscar y adicionar información sobre cada archivo desde sitios como [www.imbd.com](http://www.imbd.com), [www.culturalianet.com](http://www.culturalianet.com) o [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com).

En cuanto a la forma de ingresar y mostrar la información sobre cada archivo, *estos programas catalogadores siempre privilegian el título y luego alternan director o género como segundo criterio de clasificación*. En Ant Movie Catalogue, el orden de presentación de los campos es: Soporte, Fuente, Prestado a, Título Original, Título Traducido, Director, Productor, País, Categoría, etc. En Extreme Movie Manager es: Título Original, Categoría, SubCategoría, Director, etc.

Respecto de estos campos de información previstos para cada obra, uno de los aspectos más interesantes es la previsión de *descriptores ligados a espacios metadiscursivos*, relacionados con:

- el espacio social de producción de la película: carátula, afiche, trailer, web oficial, backstage,
- las instituciones propias del campo cinematográfico: premios,
- el discurso informativo: entrevistas, biografías,
- la participación del "espectador común" en sitios de Internet: calificación promedio de los usuarios, comentarios.

Por otro lado, casi siempre se prevé un campo (a excepción de Movie Organizer) para: Descripción, *The Plot* o Trama. Y este campo es en algún caso (Movie Catalogue) muy jerarquizado:



Primer "lay out" ofrecido por el programa después de su "Home".

Otros campos de información posibles aunque en general no jerarquizados son país y año. Estos campos tornan posibles clasificaciones estilísticas, aunque no hay descriptores que permitan organizar series por movimientos o genealogías. Y también vale la pena anotar que, si bien en algún caso (Movie Organizer) se prevé un descriptor como "keywords", nunca hay entradas temáticas.

Así, estos programas construyen, en general, un *usuario conectado con el cine desde el placer, que disfruta de las historias, informado sobre el cine desde el discurso periodístico y con una mirada expectante sobre los metadiscursos en producción, que selecciona sus consumos por géneros o directores favoritos, y que valora la opinión de otros "espectadores comunes" que participan volcando su opinión en sitios.*

## ***Más allá del navegante, el operador***

Llegados aquí podemos redefinir a este "navegante" que baja archivos audiovisuales como un operador, ya que el mismo dispositivo plantea la necesidad de realizar múltiples operaciones con ese texto antes y durante su exhibición. Se trata de un sujeto que opera con esos textos, que los manipula, mediante operaciones que se combinan de una manera específica en este hiperdispositivo. Reproducir un archivo audiovisual digital es precisamente volver a producirlo, a situarlo en series y espacios.

En relación con ello, Wolton prevé una jerarquización del rol futuro de "bibliotecarios, archivistas y documentalistas" (2000b: 78) por la necesidad de intermediarios en el acceso a la información en Internet. Al respecto, y ya desde el análisis de este hiperdispositivo, se puede conjeturar que *los saberes requeridos hoy para la operatoria con archivos audiovisuales digitales implicarían la existencia de usuarios expertos con roles específicos de intermediación hacia sus grupos de pares: rol de buscador (quien halla la novedad), de difusor o de coleccionista*, más allá de que correspondan o no a los oficios institucionales que describe Wolton.

## **LO DISPONIBLE: LA BÚSQUEDA DE OBJETOS DISPERSOS**

Como ya se mencionó, no existe un sitio web específico que pueda adscribirse a la categoría archivo audiovisual; ninguno cumple los criterios consensuados internacionalmente (Edmonson, 1998) como constitutivos de un archivo institucional audiovisual: acopio, gestión, preservación y facilitación del acceso a los archivos.

Archivar textos audiovisuales es, principalmente, una operación de lectura, o, mejor dicho, la combinación de una serie de operaciones de lectura. Esas operaciones de lectura se realizan sobre el contenido de diversos sitios o mediante el uso de diferentes programas.

En ese sentido, se trata de un uso posible de un hiperdispositivo que desde el material analizado se caracteriza por la abundancia (se puede encontrar mucho material) pero también por la dispersión (encontrar exige ensayar distintos recorridos).

Por ello, el análisis que se presenta de aquí en adelante se centra sólo en algunos casos de oferta, cuya utilidad radica además en que nos permiten establecer hipótesis sobre sus usos.

### ***La memoria institucional como excepción:***

***[www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar)***

El 4 de octubre de 2005 fue lanzado oficialmente el portal Acceder, un proyecto del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires financiado con un crédito BID y con fondos propios de la Secretaría de Cultura. La dirección para el acceso es [www.buenosaires.acceder.gov.ar](http://www.buenosaires.acceder.gov.ar) y el sitio se lanzó con la siguiente autodefinición como un "Catálogo Colectivo de Acceso Público del acervo cultural de la ciudad"<sup>22</sup>:

?

G

- 2  
B ?

<sup>22</sup> Este análisis se realizó a mediados de 2006.

!, + ?<</6/H 2

< B ? &

8 <

#

?<</6/H &

= < / 5- ? ): <<> " !<

< > " + = E < / G

< < B ? = 6 > = H

< / < 6 < 2 E B ? /

? 6 < < H / < < 6

!<66+

/ 5L6L

!, + MN <L5EG/5/ ?<</6/H0

?<</6/H &

? > &? 6 2 0 >

= &< 6 H

" 0 = "

" - &< 6 G "

< 2 &? ? 0 "

L 2

? &? / " "

L 2 2 L E 1

? &? < / "

?<</6/H #%%\$ \$\$\$

><B? /

! / 1

[@@@](#) 8' #\$\$\$%+

Como se observa, el portal incluye dentro de sus campos "Materiales Audiovisuales" como una subcategoría dentro de la categoría "Música y Audiovisuales"<sup>23</sup>. Si contrastamos a esta categoría con las otras categorías del mismo nivel (Artes Gráficas, Artes plásticas, Libros y Publicaciones, Coleccionismo y objetos, Artes industriales, diseño y artesanía), "Música y Audiovisuales" parece haber quedado como el lugar para las obras que se

<sup>23</sup> Este lugar en la clasificación inicial se mantenía igual en agosto de 2007.

desarrollan en el tiempo (con la excepción de Libros y Publicaciones que se recorta como una categoría aparte).

Pero este situar a lo audiovisual junto con la música también resulta en una presentación secundarizada de lo audiovisual. Lo "audiovisual" comparte el nivel no solo con el registro de la obra musical sino también con los instrumentos y la partitura (aunque no encontramos en ese mismo nivel a los guiones cinematográficos).

El listado de materiales audiovisuales incluye 2146 archivos del Núcleo Audiovisual Buenos Aires del CCGSM, 1516 archivos del Complejo Teatral de Buenos Aires, 395 archivos Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 108 archivos del Instituto Histórico Ciudad de Buenos Aires, y 13 archivos del Museo de Arte Moderno.

Al momento de este análisis, sólo era posible acceder a 35 archivos audiovisuales digitales<sup>24</sup> (a veces son fragmentos de los textos originales), en el resto de los casos nos encontramos sólo con la ficha descriptiva del archivo, que se encuentra físicamente en alguna de las instituciones que participan en el proyecto.

Tanto en la "navegación exploratoria" del portal por "conjuntos temáticos"<sup>25</sup> como en las búsquedas por "título", "tema" o "autor", las fichas se presentan en un orden predeterminado (que no puede ser modificado por el usuario) y con un despliegue máximo de diez fichas por página.

?<</6/H - &  
/1 &  
" 2 )  
"  
E 1 & L - .  
1  
" 1 & =

---

<sup>24</sup> En agosto de 2007, ya era posible acceder a 77 archivos digitales.

<sup>25</sup> La denominación "conjuntos temáticos" no parece muy precisa teniendo en cuenta que las categorías referidas transitan entre disciplinas artísticas y soportes textuales.

"

! / 1  
# \$ \$ % +  
@@@ 8'

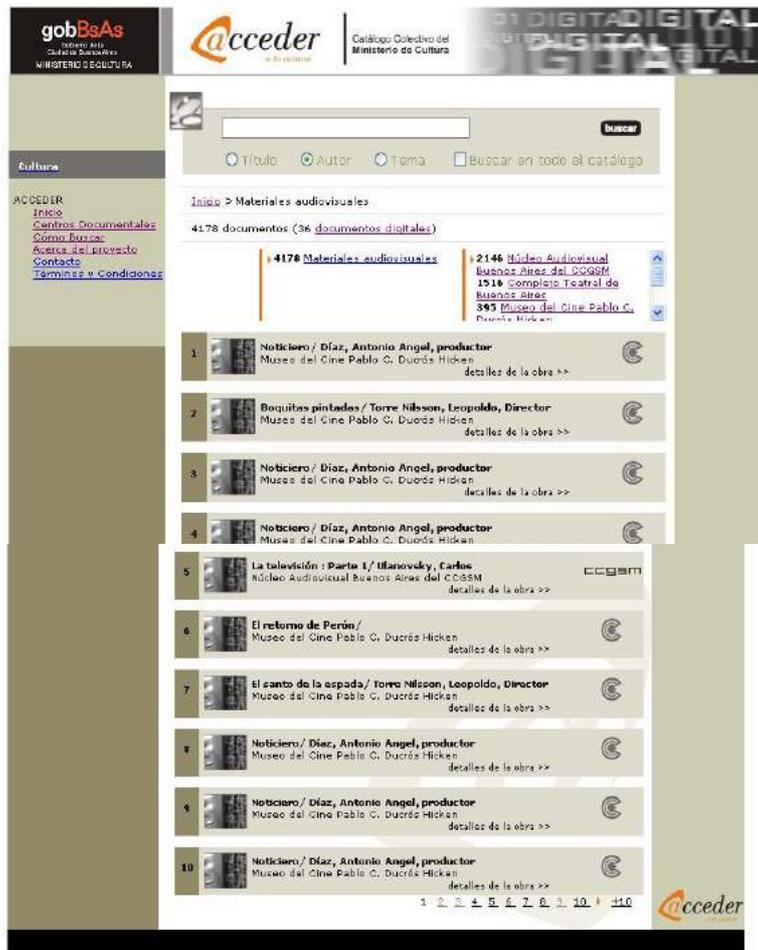
Si la búsqueda por títulos es clara, las búsquedas por autor o tema pueden tener más complejidad, ya que no siempre estos campos fueron completados con el mismo criterio. Esta heterogeneidad se hace evidente al ver la información que consignan las fichas.

Cada ficha presenta datos de título y lugar institucional que alberga el archivo, y entre ellos, a veces, aparece la instancia de producción como nombre propio, acompañada, en algunos casos, con una definición de su rol: "director", "productor", "asistente", "artística", "productora", "edición", "cámara", "texto original", "musical". Junto a esta información, figura un botón "detalles de la obra" que da paso a otra página donde esa ficha se completa con los campos: "Colaboradores", "Palabras claves", "Descripción".<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> En agosto de 2007, se registró el agregado de: tipo, fecha, formato, identificador, lengua, ubicación.

Imagen capturada de [www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar) el 14 de mayo de 2006.



Sin embargo, no siempre estos campos están completos y los criterios para completarlos varían según la institución. Las fichas más sintéticas son las del Museo de Arte Moderno y del Instituto Histórico Ciudad de Buenos Aires; van poco más allá del nombre, la referencia del género y algún dato técnico.

Las fichas del Complejo Teatral de Buenos Aires<sup>27</sup>, del Museo del Cine y del Núcleo Audiovisual son más completas, pero con divergencias en las entradas por categorías. El elenco, por ejemplo, puede aparecer en “Descripción”, en “Autores”, en “Colaboradores” o en “Palabras Claves”.

<sup>27</sup> En agosto de 2007, el nombre de esta entrada había cambiado por “Centro de Documentación de Teatro, Danza y Música”.

**Don Juan**

**Colaboradores** [Tumanishvili, Mijil, director](#)

**Palabra clave** [LITERATURA FRANCESA](#)  
[MOLIÈRE](#)  
[TEATRO](#)

**Descripción** Resumen: La versión se basa no en la historia del traidor, del blasfemo, del villano, sino más concretamente en la crónica de las discusiones con el criado Sganarelle, discusiones cuyo tema dominante tiene una clave ética y gira en torno de cuál es el modo más justo de vivir la vida. 1#. . | Elenco : Zurab Kipshidze ; Nineli Chankvetadze ; Amiran Amiranashvili ; Temur Gvalia ; Zaza Mikashavidze y otros.- Créditos : Gogui Mesjishvili, escenografía y vestuario. | 0#. . | Obra contenida en 2 videocarretes. Corresponde al rollo 2/2.

[Complejo Teatral de Buenos Aires](#) 

[\[Más Información\]](#)

En las fichas del Complejo Teatral Buenos Aires, el campo Descripción contiene un "Resumen" de la historia y menciona el "Elenco". Imagen capturada de [www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar) el 14 de mayo de 2006.

**El resñidero**

**Autor** [Mugica, René, Director](#)

**Colaboradores** [Aronovich, Ricardo, Fotografía](#)  
[Morpurgo, Adolfo, Música](#)  
[Rinaldi, Gerardo, Montaje](#)  
[Ripoll, Antonio, Montaje](#)  
[Rodríguez, Mentasti, Emilio, Escenografía](#)  
[Rodríguez Mentasti, Martín, Guión](#)  
[de Casco, Sergio, Guión](#)

**Palabra clave** [ALCÓN, ALFREDO](#)  
[BASLER, FINA](#)  
[MURUBA, LAUTARO](#)  
[PETRONE, FRANCISCO](#)  
[SALCEDO, JORGE](#)

**Descripción** Contenido: Traslación de la tragedia "Electra", de Sófocles, al Buenos Aires de principios de siglo. Agamenón se transformó en el film en un caudillo bamiel que muere en un duelo criollo. Su hija, Elena, descubre el adulterio de su madre, y llena de odio, conduce a su hermano Orestes, quien acaba de salir de la cárcel, a cristalizar una sangrienta venganza..

[Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken](#) 

[\[Más Información\]](#)

En las fichas del Museo del Cine, ese elenco aparece en Colaboradores y Palabras Clave. Imagen capturada de [www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar) el 14 de mayo de 2006.

**Minas fieles de gran corazón**

**Autor** [Desconocida \(Argentina\), Productora](#)

**Colaboradores** [Desconocida \(Argentina\), Productora](#)  
[Leroux, Inés, Realiz. escenografía](#)  
[Lucena, Elena, Actoral](#)  
[Nuñez, Nora, Actoral](#)  
[Piro, Ligia, Actoral](#)  
[Rinaldi, Susana](#)  
[Ruiz, Chela, Actoral](#)

**Descripción** Resumen: Obra teatral escrita y dirigida por Susana Rinaldi, con: Elena Lucena, Chela Ruiz, Nora Nuñez, Ligia Piro..

[Núcleo Audiovisual Buenos Aires del CCGSM](#) 

[\[Más Información\]](#)

En las fichas del Núcleo Audiovisual, el elenco se puede repetir en Colaboradores y Descripción. Imagen capturada de [www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar) el 14 de mayo de 2006.

En los archivos del campo de la no ficción es donde los problemas de heterogeneidad en la clasificación se vuelven más críticos, como se observa en las fichas siguientes:

Argentina: t 2		Noticiero	
<b>Autor</b>	<a href="#">Ayala, Fernando</a> <a href="#">Barboza, Paul</a> , Musical <a href="#">Carrasco, Jorge</a> , Musical <a href="#">Cava, Domingo</a> , Musical <a href="#">Dexcoff, de [Argentina]</a> , Productora <a href="#">Dávalos, Julia Elena</a> , Musical <a href="#">Díaz, Juana</a> , Musical <a href="#">Fallo, Eduardo</a> , Musical <a href="#">Figueroa Reyes, Hernán</a> , Musical <a href="#">Galarza, Ramona</a> , Musical <a href="#">Landrigna, Luis</a> <a href="#">Los Andariegos</a> , Musical <a href="#">Los Chalchaleros</a> , Musical <a href="#">Los Frontoneros</a> , Musical <a href="#">Los Hermanos Arizal</a> , Musical <a href="#">Los Quilla Huszi</a> , Musical <a href="#">Los del Supulco</a> , Musical <a href="#">Mahabuz, Julio</a> <a href="#">Olivera, Hader</a> <a href="#">Ramírez, Ariel</a> , Musical <a href="#">Ratto, Luis Osvaldo</a> <a href="#">Russo, Edmundo</a> , Musical <a href="#">Torres Vila, Carlos</a> , Musical <a href="#">Torres, Jaime</a> , Musical <a href="#">Viola, Norma y El Chúcaro</a> , Cantante <a href="#">Zaccaratta</a>	<b>Autor</b>	<a href="#">Díaz, Antonio Ansel</a> , productor
<b>Descripción</b>	Resumen: Temas dedicados a las provincias e imágenes de estas. Tucumán: Eduardo Falú en La Candelaria y Cachi Salta; la Samba de La Candelaria (de 2 a 9 Falú y Dávalos), Los Andariegos en Aguy tocan Viva Jujuy (5 a 8), Raúl Boza en Domingo Cruz en el completo cabaño Braco Largo (8 a 11), Carlos Torres Vila en San Luis Calle Angosta (11 a 14), Juana Díaz en Misiones Tema: Misionetas (14 a 18), El Chúcaro con Norma Viola tema: Vieja danza querida en Misiones (17 a 22), Los Hermanos Arizal tema: Chocara del rancho (22 a 26), Hernán Figueroa Reyes en el Parque Nacional Nahuel Huapi (25 a 38), Ariel Ramírez y Jaime Torres (28 a 32), Los del Supulco en La Ríota (32 a 36), Los Chalchaleros en Cataratas tema: Cantata change a mi tierra (39 a 42), conversan Landrigna y Julio Merbiz (42 a 45), Ramona Galarza en Comientes (45 a 48), Norma Viola con el ballet del Chúcaro y Jorge Corraloz (49 a 56), Los Frontoneros en Sierra Grande tema: Mi burrito corribes (56 a 59), Julia E. Dávalos en Mendoza (58 a 63), Los cantores de Quilla Huszi en San Juan tema: volaré siempre a San Juan (63 a 68) Edmundo Russo en La Capital Federal tema: Sur (66 a 70) Diana María Hidalgo (70 a 72), Los Di Puluro en Islas Malvinas (72 a 75), Fiesta de la Tradición en el Pago de Areco (74 a 77), Atahualpa Yucanqui (77 a 82) tema: zamba para mi patria, lo cantan y tocan todos los locos músicos que participan en el documental.	<b>Palabra clave</b>	<a href="#">BARBARA MUGICA</a> <a href="#">BEATRIZ GUIDO</a> <a href="#">CULTURA</a> <a href="#">Cine</a> <a href="#">EVA FRANCO</a> <a href="#">GRACIELA BORGES</a> <a href="#">LEOPOLDO TORRE NILSSON</a> <a href="#">OSCAR ROVITO</a> <a href="#">Premios</a> <a href="#">SERGIO RENAN</a> <a href="#">Teatro Municipal General San Martín</a> <a href="#">Capital Federal</a> <a href="#">UBALDO MARTINEZ</a>
		<b>Descripción</b>	Resumen: Cine. Entrega de diplomas en el Teatro Municipal General San Martín. Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson, Graciela Borges, Eva Franco, Bárbara Mugica, Sergio Renán, Ubaldo Martínez, Oscar Rovito., 8 notas. Faltan 3 y 4. .
			<a href="#">Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken</a> <a href="#">[Más Información]</a>

Imágenes capturadas de [www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar) el 14 de mayo de 2006.

Los nombres propios que aparecen en estos campos abren un link de búsqueda hacia otros archivos contenidos en el portal que incluyen ese nombre, incluyéndose en esa búsqueda no solamente materiales audiovisuales, sino también todas las categorías presentes en el sitio.

Sin embargo, los títulos no ofrecen la posibilidad de la misma operación, por lo cual no es posible acceder directamente desde una obra a otros archivos relacionados con ella. No es posible ir directamente desde la película a sus metadiscursos: crónicas periodísticas, fotocromías, etc.<sup>28</sup>

Como conclusión general, se puede afirmar que el portal construye un *enunciatorio especialista* en tanto detenta un saber, ya que entra por

<sup>28</sup> Estas observaciones sobre los criterios de clasificación y búsqueda seguían siendo válidas en agosto de 2007. A excepción de los nuevos campos ya mencionados en la nota 24, los archivos que se muestran como ejemplo son presentados de la misma manera. El único cambio observado corresponde al último ejemplo cuyo título es ahora: “Noticiero . Sucesos Argentinos . Cine. Entrega de diplomas en el Teatro Municipal General San Martín. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken”. Sí aparece como novedad el reconocimiento de esta dificultad en el nuevo texto de presentación institucional: “La mayor complejidad del proyecto, sin embargo, no deriva tanto del gran número de registros sino de la dificultad que implica normalizar diferentes bases de datos. Las instituciones participantes han desarrollado bases de datos o archivos, en distintas épocas y según sus posibilidades.”

las instituciones (es conocedor de las mismas y de su criterio de acopio) o por los títulos (sabe lo que busca). Este enunciatario también privilegia el gesto de autor como criterio de búsqueda, y espera un hallazgo directo, dado que el portal deja poco espacio para el hallazgo inesperado, para la deriva.

Por último, las observaciones realizadas sobre el lugar de lo audiovisual en el conjunto de los archivos y sobre la heterogeneidad en los criterios de clasificación señalan, por lo menos, cuatro complejas articulaciones:

- Entre lo audiovisual definido como materia significativa y las instituciones de memoria con mayor permanencia en el tiempo definidas en torno a disciplinas artísticas con una clara legitimación social y consolidadas históricamente
- Entre lo audiovisual como registro o documento (la obra teatral) y lo audiovisual como obra
- Entre los criterios de descripción de la ficción y la no ficción
- Entre la diversidad de figuras que el metadiscurso puede adjudicar al lugar de producción, según disciplina artística, tipo de discurso, o género: autor, director, productor, actores, etc.<sup>29</sup>

### **El caso ArcoIris.TV: La colección (y el coleccionista) Di Chiara**

Un caso de interés para los objetivos de la investigación, pero que tampoco corresponde con exactitud a la definición de archivo audiovisual como institución, es ArcoIris.TV y, específicamente por sus contenidos ligados a Argentina, la inclusión allí de parte de la colección de Roberto Di Chiara.<sup>30</sup>

El sitio jerarquiza contenidos de no ficción con una fuerte presencia de documentales dentro de una propuesta con explícito valor político: "En

---

<sup>29</sup> Estas conclusiones se mantenían en agosto de 2007 a pesar de los cambios incorporados por el sitio.

<sup>30</sup> Si bien este análisis fue realizado en agosto de 2006, sus conclusiones también pueden mantenerse ya que, a pesar de haber aumentado la extensión del archivo, no han cambiado sus criterios de clasificación y presentación de los textos.

el sitio es posible disfrutar de entrevistas y reportajes que normalmente no se pueden ver en la televisión tradicional por considerarlos poco comerciales o porque han sido censurados". Es de origen italiano, como derivado de la Fundación Logos, lo que se expresa en el predominio de contenidos de este idioma (4879 títulos).

En la versión en castellano ("464 títulos" en este idioma), se puede acceder a los textos por "videos nuevos" (*link* en la *home*), por "novedades"-*"alfabético"*-*"los más vistos"*-*"idioma"* o por "categorías". Estas "categorías" no se cruzan con las otras entradas (no es posible ordenar sus contenidos por "los más vistos") y dan cuenta principalmente de un ordenamiento por:

- Instituciones/ fuentes: "Cine Arcoiris Tv (12)"<sup>31</sup>, "Cinemateca Chilena"<sup>32</sup> (55)", "Correo Del Sur [www.correodelsur.ch](http://www.correodelsur.ch) (10)", "El Carrete (6)", "El Noticiero Latino Americano (50)", "Internet Archive (1)", "Luogo Comune (2)", "Movilización Social (47)" (sic), "ONU de los Pueblos (0)", "perutosnovikoff.com (3)", "Publicdomaintorrents.com (1)", "Roberto Di Chiara Cinemateca (326)", "Señal 3 - La Victoria (2)", "TeleSur (29)", "Venezolana de Televisión (1)", "XIX Festival del Cine Latino Americano (3)"
- Temas: "Arte y Cultura (37)", "Deporte (1)", "Festividades (2)", "Imágenes del mundo (2)", "Política (42)", "Pueblos Indígenas (12)",
- Tipos discursivos, lenguajes o géneros: "Cortometrajes (11)", "Documentales (45)", "Informaciones (1)", "Off The Record entrevistas a escritores y artistas (74)", "Películas (2)", "Publicidad (1)", "Selección de Programas (7)".

---

<sup>31</sup> Entre paréntesis la cantidad de archivos incluidos en cada categoría.

<sup>32</sup> "El sitio [www.cinechileno.org](http://www.cinechileno.org) es una filmoteca virtual de Chile gratuita realizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y la televisión virtual Arcoiris TV (Grupo Logos). En el sitio es posible ver largometrajes, cortometrajes, documentales, programas de televisión, videos arte y entrevistas, entre otros géneros." (extraído de [www.cinechileno.org](http://www.cinechileno.org) el 6 de agosto de 2006, sitio con estructura y diseño similar a [www.arcoiris.tv](http://www.arcoiris.tv))

Como se observa, más allá de la heterogeneidad de la clasificación, predomina el privilegio del origen institucional. También es distintiva de este sitio la preocupación por dar cuenta de la fuente en la descripción de los archivos.

Cada archivo es “presentado por una breve reseña escrita que alude a la duración, fuente, fecha de realización y número de veces que ha sido visto el video”, a lo que se agrega una indicación de nacionalidad u origen nacional (también se ofrecen alternativas en cuanto a tipo de formato y conexión para la descarga).<sup>33</sup> Se observa una superposición entre la indicación de lenguaje y la indicación de país de origen: Los archivos en idioma inglés se identifican con la bandera inglesa, los archivos en portugués con la bandera brasileña, los archivos en italiano con la bandera italiana, los archivos en español con la bandera española y los archivos de origen chileno con la bandera de Chile.

La exhaustividad de la descripción de los archivos varía según su fuente, siendo lo más completos los de “Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes-Chile Audiovisual”, que suelen abarcan diversos roles presentes en la instancia de producción.

---

<sup>33</sup> En agosto de 2007, se registró el agregado de las opciones “Señala error”, “Señala a un amigo”, “enseña este video desde tu sitio”, “comenta la película”.

**NEW El Húsar de la muerte**



Es el único largometraje chileno del cine mudo que es posible ver en la actualidad. Fue estrenado el 24 de noviembre de 1925 y hoy es considerado el filme más importante de su época. En 1998 fue declarado monumento histórico.

La película que narra las aventuras de Manuel Rodríguez entre 1814 y su muerte, fue dirigida y protagonizada por Pedro Sienna. También tuvieron papeles protagónicos María de Hanning y Dolores Anziani.

En la última restauración que se realizó al Húsar de la muerte en 1995, se agregó una música incidental compuesta por Horacio Salinas.

Dirección y guión: Pedro Sienna.

Dirección de fotografía: Gustavo Bussenius.

Elenco: Pedro Sienna, Piet Van Ravenstein, Clara Werther, María de Hanning, Dolores Anziani, Hugo Silva, Piet van Ravebstein, Luis Baeza, Octavio Soto, Federico Geimza, Guillermo Barrientos, Emilia Sierra, Ángel Díaz y Víctor Véjar.

[Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes](#)

[Chile Audiovisual](#)

 (10581 download)

fecha: 00/00/1925 - fuente: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - duración: 65,5 min.



Extraído de [www.arcoiris.tv](http://www.arcoiris.tv) el 6 de agosto de 2006.

Ahora bien, la categoría "Roberto Di Chiara"<sup>34</sup> se subdivide a su vez en:

- "Cine Mudo (47)"
- "Cortometrajes (6)"
- "Documentales (66)"
- "Entretenimiento (12)"
- "Entrevistas (1)"
- "Informaciones (34)"
- "Largometrajes (63)"
- "Las Perlas del Emperador"<sup>35</sup> (28)"
- "Música (34)"

<sup>34</sup> En agosto de 2007, se advirtió la incorporación a este nombre de la categoría, en letra de fuente más chica y negra (en contraste con "Roberto Di Chiara" que aparece en azul): "Cinematografía Argentina".

<sup>35</sup> "Columna de la televisión argentina, con material filmico de Roberto Di Chiara"

- “Sucesos Argentinos (34)”
- “Publicidades (1)”

Así, esta subclasificación privilegia el ordenamiento por clases discursivas (por sobre los temas). Las únicas categorías que se diferencian por su especificidad como obras singulares son “Las Perlas del Emperador” y “Sucesos Argentinos”. Debe advertirse, además, que la mayoría de los films de ficción de la colección Di Chiara presentes en [www.arcoiris.tv](http://www.arcoiris.tv) y en su sitio personal son de origen extranjero.

El sitio personal de Roberto Di Chiara ([www.robertodichiara.com](http://www.robertodichiara.com)) tiene una estructura y un diseño similar a [www.arcoiris.tv](http://www.arcoiris.tv) e incluye un link como recomendado a esta página. La presentación de cada archivo es prácticamente igual a la que existe en [www.arcoiris.tv](http://www.arcoiris.tv) (sólo se omiten la banderita de idioma y la cantidad de veces en que fue bajado) pero la clasificación de videos digitalizados es más escueta: “Largometrajes”, “Música”, “Notas periodísticas”, y “Sucesos Argentinos”.

Puede señalarse como síntesis que, *si bien www.arcoiris.tv apela a un enunciatario interesado en la historia no oficial (en una historia política que un otros –construido en el sitio- quiere relegar al olvido), en los contenidos ligados a Argentina, emerge plenamente la figura del coleccionista, cuyas selecciones están más ligadas al interés por los lenguajes y donde la política es uno entre otros temas*<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Un sitio que coincide con arcoiris.tv en el modo de recuperación de los archivos audiovisuales es [www.elortiba.org](http://www.elortiba.org). Nos encontramos allí con una perspectiva política explícita.

## ***Programas de intercambio de archivos: La ética del compartir y la búsqueda por afinidad***

Los programas de intercambio de archivos más difundidos actualmente se denominan "par a par" ya que su mecanismo distintivo consiste en que los usuarios realizan directamente las transferencias de archivos entre sus dispositivos de almacenamiento. El programa sólo contacta a los usuarios entre sí, brinda la plataforma para la transferencia de los datos y la interface para que los usuarios puedan realizar modificaciones. Esto implica que no existe un archivo centralizado con todos los textos sino que los usuarios comparten entre sí sus propias bases de datos. Cada usuario "baja" los archivos que requiere desde las computadoras de otros usuarios y permite que otros usuarios "suban" de su máquina los archivos que él ya tiene o que se "bajó" con el programa.

El primer programa de intercambio de archivos (específicamente, de música) de utilización masiva fue Napster, que fue cerrado por razones legales<sup>37</sup>. Kazaa fue el programa que lo reemplazó pero que luego fue sobrepasado por el crecimiento de E-Mule. En agosto de 2007, Ares emergía como la nueva alternativa en crecimiento.

Otro programa de uso relevante es Bit Torrent; que es un programa de código abierto. Esto significa que cualquier usuario puede acceder al código fuente del programa y trabajar en su programación para lograr versiones mejoradas. A raíz de esta apertura del código, para usar Bit Torrent es necesario elegir algunas de sus versiones (por ejemplo, Azareus). Bit Torrent no trae un buscador de archivos incorporado pero pueden utilizarse buscadores independientes, directorios ubicados en sitios o recurrir a foros de usuarios. La principal ventaja de este programa es la velocidad de transferencia de archivos.

---

<sup>37</sup> Una descripción exhaustiva de su surgimiento y cierre puede encontrarse en "La Odisea de Napster. Los sistemas par-a-par y el rediseño de la libertad de los usuarios (Piscitelli, 2002). Y en "Los usos de las TICs en el capitalismo cognitivo: el caso de las redes de intercambio de archivos musicales" (Cremonte, 2007), puede encontrarse un análisis de la evolución de estas redes después de Napster.

Todos estos programas privilegian en la presentación de los archivos disponibles (en sus "pantallas") variables técnicas ligadas a la transmisión de bytes: tamaño de los archivos, velocidad de transferencia, resolución de pantalla y disponibilidad de los archivos (esto es, cantidad de personas que tienen a cada archivo en su PC como disponible para la transferencia, lo cual puede leerse como un indicio de la popularidad de los archivos).

Si bien Kazaa proporciona de manera predeterminada la posibilidad de clasificar los archivos a transferir por categoría (género) y tipo (soporte) (E-Mule no lo hace), esta clasificación no es utilizada normalmente por los usuarios de ninguno de los dos programas. La nominación recurre habitualmente a nombre de la obra (en caso de una película u obra de ficción) o el nombre de los protagonistas (en un archivo de TV); sin agregar otras referencias.

Excepcionalmente, en el nombre del archivo puede aparecer la referencia de la fecha, de quién produjo el archivo digital (una persona o un sitio que funciona como comunidad), el idioma del doblaje o subtítulo, o características de la producción del archivo digital (por ejemplo: "screener" significa que es una captura de un pre-estreno). En algunos casos, el productor del archivo digital aparece al inicio del archivo y más raramente insertado a lo largo de todo el video. En este sentido, el nombre del archivo encontrado en E-Mule: "VideoMatch Lo Mejor 2004 Los Increíbles (27-12-2004) by JamesRyan"<sup>38</sup> es muy poco frecuente.

Una cuestión relevante dentro de esta escasa nominación está constituida por las pocas referencias sobre traducciones y subtítulos. De hecho, existe la posibilidad de buscar los subtítulos independientemente de la película original y ejecutarlos con la misma, pero ello requiere de otro aprendizaje: el de los programas y buscadores que permiten hacerlo.

Los sitios dedicados al intercambio de archivos audiovisuales mediante estos programas constituyen objetos de interés porque allí se

---

<sup>38</sup> 22 fuentes disponibles detectadas el 20 de abril de 2005 entre las 20 y las 22 hs en el programa E-Mule.

encuentra tanto un registro de lo que se ha intercambiado como de los metadiscursos que han acompañado ese intercambio (por ejemplo, críticas y recomendación de películas).

Desde un enfoque concentrado en los objetivos de este análisis, una de las primeras cuestiones a destacar es la tematización del *trabajo compartido*. Sea desde la producción de subtítulos o de la captura y grabado de archivos audiovisuales, se reitera la reivindicación de los frutos del esfuerzo colectivo y el elogio y agradecimiento a los miembros de la comunidad que aportan al archivo colectivo.

También, aparece desde la contracara, la sanción a quienes “bajan” archivos de manera egoísta. Bit Torrent Argentina<sup>39</sup> quita el registro a los usuarios que bajan mucho más de lo que permiten subir; proporción que expresa el “ratio”: “Y no me importan las excusas que puedan tener, si están en esta lista es porque se zarparon y mucho, elimine los ratios entre 0.00 y 0.23, probablemente mañana haga lo mismo, dependiendo de mi humor hasta 0.33 o incluso 0.40” (Bit Torrent Argentina, foro “baneados del tracker”, recogido 6 de febrero de 2005), señalaba uno de los administradores. Se trata de construir una *ética del compartir*.

Al respecto, en todos los sitios, se va construyendo una *segmentación de los usuarios* en función de su conocimiento técnico pero también por su conocimiento interindividual como usuarios habituales del sitio. Ese conocimiento se manifiesta en la presencia de fuertes presupuestos de saber técnico y de operación del sitio en los diálogos de los foros, y tiene su contracara en el ofrecimiento constante de explicación y recomendación al usuario novato. Así, se instalan dentro de la comunidad de usuarios *relaciones claramente asimétricas pero desde un discurso insistentemente inclusivo*.

Respecto de los archivos audiovisuales, una de las preocupaciones más importantes es la de la *calidad*, manifiesta en los debates técnicos

---

<sup>39</sup> Este sitio ya no existe.

sobre las mejores combinaciones de programas de codificación y decodificación.

La puesta en disponibilidad de archivos en Bit Torrent Argentina atraviesa una primera etapa de demandas, ofrecimiento, y selección de los ofrecidos donde comienzan los comentarios y recomendaciones sobre las películas. El método de ofrecimiento de las películas en Bit Torrent habla también de una previsión de la guarda en soporte externo, ya que se publica la carátula de la película propia de su versión en video o DVD, dejando habilitada la posibilidad de su impresión.

Otro elemento a tener en cuenta para la formulación de hipótesis sobre las motivaciones de las prácticas de archivo es la presencia en algunos casos de una *ostentación de la cantidad* en la palabra en los foros.

Por último, la forma de ofrecimiento de los archivos en estos sitios implica que el surgimiento de algo similar a un catálogo. Si vemos el ejemplo de Bit Torrent Argentina, la organización en foros también funciona como primera clasificación del catálogo: "Cartelera y Críticas de Películas", "Series TV Argentinas", "Series TV Extranjeras", "Anime/ Comic/ Manga".

A posteriori, aparece en primer plano el título de película, luego (de un click) vienen su carátula, su sinopsis, el comentario de quien la ofrece, y los comentarios de otros usuarios, con la posibilidad de inscribir el propio.

De esta manera, son los sitios el método de búsqueda donde más posibilidades de ocurrencia tiene el *hallazgo inesperado*, ese placer propio del catálogo de encontrar algo valorado que no se estaba buscando.

Respecto de los archivos intercambiados, y como punto de partida del análisis de las palabras de crítica o recomendación que acompañan el intercambio de estos archivos, puede ser conveniente consignar qué tipo

de textos son privilegiados en estos intercambios. Para ello, se puede tomar como referencia el foro de Argenteam "Mejor y peor película que vieron", activo desde enero de 2003 hasta febrero de 2004 con 234 mensajes y 4194 lecturas.

Una lectura atenta de todo el foro revela el predominio de la preferencia por géneros fuertes: suspenso, acción, aventuras, y ciencia ficción. Las pocas películas con pretensión realista que aparecen son, en su mayoría, históricas.

Se puede afirmar que en las películas preferidas se ven involucradas, en general, operatorias de lectura regidas por verosímiles de género<sup>40</sup> enfrentadas a una enunciación transparente; esto es, donde las marcas de la enunciación pretenden borrarse (Metz, 1991).

Por último, en general, las películas más preferidas, excepto la saga de *El Padrino*, son todas películas que pueden haber sido vistas en tiempos de su estreno por los usuarios.

Las más elegidas son las sagas de *El Señor de los Anillos* y *Matrix*. Luego, aparecen: *La Vida es Bella*, *Memento*, *Corazón Valiente*, *El Padrino*, *La Guerra de las Galaxias*, *Salvando al soldado Ryan*, *Los Sospechosos de Siempre*, *La Lista de Schindler*, *Sexto Sentido*, *Indiana Jones*, *Terminator* y *El Rey León*.

Si bien este listado muestra cierta homogeneidad de gustos, esta consistencia en las elecciones no es acompañada por metadiscursos que definan claramente un deber ser del cine (en muy pocos casos se advierten tomas de posición en este sentido).

Las palabras críticas toman en general alguna de las tres formas que describiremos a continuación.

---

<sup>40</sup> Verosímil de género refiere a lo que es creíble solo dentro de un área determinada de intercambios discursivos: "En un caso como en el otro (= opinión común, reglas del género) es en relación con discursos y con discursos ya pronunciados que se define lo Verosímil, que aparece así como un efecto de corpus: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos (a menos que hayan sido explícitamente formuladas en un discurso especial: arte poética u otro similar); y la opinión común no es sino un discurso disperso puesto que en último análisis no está constituida sino por lo que dice la gente" (Metz, 1975: 20).

1. La *palabra calificativa*. La preferencia por una película no es acompañada por un discurso argumentativo que justifique la elección, sino que simplemente se adiciona un adjetivo a la película preferida o rechazada. Al respecto, predominan adjetivos relacionados con una escala universal de valor (“peor”, “mala”, “buena”, “mejor”).

En las palabras negativas, surgen también adjetivos que implican una relación metafórica con lo orgánico/ corporal y los sentidos de la proximidad (“mierda”, “asco”, “basura”), adjetivos que refieren a valores cognitivos (“tonta”, “sin sentido”) y otros que aluden a una cuestión de verdad, a una promesa incumplida (“un fiasco”).

En las palabras positivas, también puede emerger la calificación ligada a cuestiones de magnitud (“lo más”).

2. La *recomendación por los efectos*. En esta modalidad hay un mayor compromiso del enunciador, quien defiende o ataca a una película por los efectos que le produjo. Este sustentar la recomendación en la experiencia propia construye de alguna manera una comunidad de pares, entre los cuales las experiencias de consumo son “transferibles”.

Los efectos pueden ser de orden “psicológico” como “me entretuvo” o “me aburrí”. Pero en las experiencias negativas, aparecen con fuerza los efectos físicos (“me dormí”); y, en las positivas, el efecto como una huella que permanece (“me partió la cabeza”). En asociación con ello, puede considerarse también la manifestación de un consumo repetido (“cada vez que la veo”).

3. La *crítica detallista*. Con mayor presencia en la descripción de películas preferidas, surge la argumentación de la elección de un film por la calidad de las partes que la componen. Se mencionan de manera destacada cinco partes: a) “guión”/ “armado”/ “historia”/ “final”, b) “actuaciones”, c) “tema”, d) “efectos especiales” y e) “dirección”, en ese orden.

Al respecto, es destacable que esas tres primeras partes no sean específicamente cinematográficas y estén más bien ligadas a la diégesis construida por la película<sup>41</sup>.

Si tomamos en cuenta que la mayoría de las películas preferidas pertenecen a géneros fuertes, esta crítica por partes anclada en aspectos de la diégesis estaría dando cuenta de una mirada que encuentra placer en las variaciones de detalle<sup>42</sup> de las historias. El otro lugar de placer en la variación de detalle serían los efectos especiales; en este caso sí más relacionado con la especificidad del lenguaje cinematográfico.

Otra modalidad de crítica que aparece con menos fuerza es la "genética" (la cuestión del elogio por ser una obra creativa y original o la descalificación por ser una copia).

Si bien en general es difícil encontrar preferencias contrapuestas, cuando aparecen suelen ser disueltas por la afirmación de que los juicios son subjetivos y con ellos relativos, bajo la invocación de la tolerancia. Aunque pueden aparecer expresiones que pretenderían ostentar la implicación en un gusto universal ("¿a quién no le gustó?") son más recurrentes expresiones como "gustos son gustos".

En este sentido, también emerge la justificación de la elección en términos de los géneros valorados por cada usuario ("si a alguien no le gustan las historias fantásticas...") que se sustenta también en la organización de calificaciones por género ("...clásicos en cada uno de sus géneros").

---

<sup>41</sup> La ausencia de especificidad de lenguaje en la crítica cinematográfica actual es desarrollada por Mabel Tassara en "La crítica de cine" (2001).

<sup>42</sup> Según Metz, el placer en el consumo de géneros fuertes está relacionado con el hallazgo de variaciones de detalle: "(Las obras que renuncian a parecer verdaderas) procuran a sus espectadores, si éstos conocen las reglas del juego, algunos de los placeres 'estéticos' más vivos que hay: placeres de la complicidad, placeres de competencia, placeres microtécnicos, placeres de comparaciones en campo cerrado" (Metz, 1975: 27).

Cabe observar que en la manifestación de preferencias son pocas las puestas en serie de películas; y cuando surgen están ligadas a: sagas, actores, géneros y directores, en ese orden<sup>43</sup>.

Nos encontramos así, en estos foros, con el predominio de una enunciación asertiva poco descriptiva, con escasa palabra sobre el lenguaje cinematográfico: una declaración de gustos más que un desarrollo argumentativo. Algo notable si tenemos en cuenta que la mayoría de los usuarios declara un consumo intenso de cine y un vasto archivo personal de películas (la hipótesis de que este alto consumo incide en un cambio en los gustos llega a tematizarse incluso en el foro: “No nos hemos puesto más duros”, aunque éste no cuenta con la participación de muchos usuarios).

Enunciación donde se ostenta la posición de espectador común, diferenciándola de la del crítico, pero reconociendo que se va a ver cine con una disposición previa donde influyen las críticas y el género: “Consejo: para los que se van del cine en una peli LEAN LAS CRÍTICAS<sup>44</sup>, si es posible de la mayor cantidad de fuentes que puedan, así se harán una idea de cómo es una película y no se comerán un garrón”.<sup>45</sup>

En estos metadiscursos, como ya se señaló, más allá de las coincidencias, no hay prescripción de un deber ser que apueste a un proyecto de cine. Se puede afirmar que, más que la puesta a prueba argumentativa de una posición sobre el cine, *las palabras que acompañan estos intercambios están orientadas a la búsqueda de afinidades y de*

---

<sup>43</sup> A pesar de que el sitio español “divxclasico” apela a un usuario más especializado (“DivXClasico.com es una gran comunidad de internautas unidos por la afición al cine clásico”), de algún modo repite ese orden en la secuencia que ofrece la organización de su foro “Filmografías” por “temáticas” (donde predominan los géneros, las nacionalidades y las épocas), “actores”, “actrices”, “directores”, “técnicos”.

<sup>44</sup> Destacado en mayúscula en el texto original.

<sup>45</sup> Si bien no son objetos de este análisis, es interesante consignar que muchos de los “posteos” de películas son acompañados de la imagen de su carátula y una sinopsis extraída de medios especializados (a veces incluye imágenes capturadas del archivo audiovisual). Se trata de un modo de reponer otros discursos que socialmente realizan una promesa de placer al espectador.

*pares, y que en el reconocimiento de preferencias similares se abren posibilidades de continuidad para los consumos individuales.*

Cabe acotar que esta hipótesis se transforma en la apuesta central de [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com), un sitio donde cada usuario califica a las películas que vio y en base a esas calificaciones se calcula (en porcentajes) su afinidad con el resto de los usuarios que ya votaron (el sitio establece las "almas gemelas"). Luego, en base a ese cálculo, el sitio recomienda al usuario las películas que sus "almas gemelas" calificaron bien y él todavía no vio.

### **Sitios: (Re)conocernos como espectadores**

De todos los sitios argentinos que ofrecen archivos audiovisuales para su consumo o guarda hemos seleccionado para el análisis los más visitados (según [www.alexa.com](http://www.alexa.com)) dentro de diversos tipos de articulación sitio-contenidos audiovisuales-visitante.

### **Críticas: evaluación cómplice**

Un primer caso es [www.television.com.ar](http://www.television.com.ar), sitio que configura un nosotros institucional presentándose como "el sexto canal". Dentro de una propuesta general de crítica televisiva que selecciona lo que hay que ver, ofrece en su sección "videos" fragmentos de programas televisivos acompañados de un comentario que evidencia el criterio de selección.

La selección implica en general una evaluación negativa y busca un efecto de comicidad. Por ejemplo:

= P !< 8A 2 #A +  
2 Q " 2  
> <  
2 J 1 R' \$

A esta selección de videos se puede acceder desde dos ordenamientos: del presente al pasado o por programa. Los archivos

disponibles de [www.television.com.ar](http://www.television.com.ar) sólo alcanzan hasta un año atrás y el sitio sólo facilita la opción visualizar.

Se trata en este caso de un *lazo enunciador-enunciatario de complicidad en torno a criterios conjuntos de evaluación de la televisión*, donde el enunciador garantiza al enunciatario que no se pierda los mejores o los peores momentos de la televisión actual. Retiene esos momentos y los ofrece en un catálogo ordenado sobre el cual se abren diversos recorridos de lectura, convocando un espacio social bastante amplio, ligado con el “mundo” de la televisión.<sup>46</sup>

### **Fidelidad compartida**

Otro tipo de articulación es el que ofrece [telenovelas.com.ar](http://telenovelas.com.ar) que, dentro de un espacio de presentación de información actual sobre las obras del género y de un extenso catálogo de telenovelas, habilita un espacio en los foros para la construcción de la comunidad de espectadores del género. Es en esos foros, y en la charla entre los espectadores amantes y expertos en el género, donde se abre la posibilidad de “bajar” y “subir” capítulos de telenovelas, telecomedias y unitarios actualmente en el aire o emitidos recientemente.

En el foro “Imágenes/ Videos de AEC” (Amor en Custodia), escribe Paula125:

.OS

S 4 ? & 3>H?<G? 000

00

T

S

1 ?/<000 2 2 2 000S

> S? S

En este caso, estamos también ante una *relación de complicidad pero construida desde la adhesión como espectador fiel* con una obra en particular (no se trata ya de comicidad sobre un tercero distante). Es el

---

<sup>46</sup> Los cambios realizados a mediados de 2007 en el sitio no alteran esta propuesta enunciativa.



archivo se puede entrar sólo cronológicamente (un link para los archivos de cada semana). Ese archivo no posee límites para el acceso, los textos se pueden visualizar y bajar. Domina el tono de la charla entre amigos, una *comunidad de pares construida desde la comicidad*.



Imagen capturada de [www.cualquiera.com](http://www.cualquiera.com) el 8 de septiembre de 2005.

Con varios puntos de coincidencia, desde la superficialidad de un léxico joven, en [www.locoarts.com.ar](http://www.locoarts.com.ar) se publican animaciones de producción propia, autodefinidas como de "entretenimiento absurdo", con elementos de continuidad (de serie) entre cada obra de animación y fuertes componentes autorreferenciales. El sitio se preocupa por enfatizar los estrenos y marcar su masividad (por ejemplo, su difusión reciente por MTV). También es un archivo abierto: se puede visualizar y guardar. Un autor *sorprende a un cercano y fiel público*.

En ambos casos, se trata de descubrir nuevos textos audiovisuales presentados desde la selección (no se le facilita al enunciatario el ensayo de diferentes entradas) en un espacio social cerrado.

## Memoria cotidiana

Por último, dentro de los programas de intercambio de archivos pueden encontrarse una buena cantidad de videos que se relacionan con un pasado reciente y que son comentados en los sitios desde la rememoración personal. Más aún, existen, por lo menos, dos páginas en Argentina ([www.80x.com.ar](http://www.80x.com.ar) y [www.mundo-colo.host.sk/ochenta](http://www.mundo-colo.host.sk/ochenta): Café

80s) dedicadas específicamente a mostrar textos y objetos cotidianos de la década del '80, para un público al que se apela explícitamente en el primero de esos sitios: "creciste en los '80".

Se trata de la puesta en escena de una cotidianeidad reciente: desde las fotografías de juguetes y sus publicidades hasta los primeros capítulos de series, dibujos animados y programas. *La conexión entre los usuarios se realiza desde la evocación de experiencias compartidas, ligadas con productos de la cultura de masas.*

Sin embargo, esta "colección" no es sólo virtual, cuando el sitio 80x realiza la encuesta "¿Conservás todavía los juguetes de tu infancia?", de 508 respuestas, el 30% contesta que sí y otro 46%, "solo algunos".

### ***Un largo otros***

Desde las repeticiones y cantidades en el material disponible, podemos mencionar además otro tipo de propuestas ligadas a los archivos audiovisuales digitales.

### **Memoria acontecimiento**

Uno de los objetos con presencia destacada dentro de los programas de intercambio de archivos es el segundo gol de Maradona a la selección inglesa durante el mundial de 1986, acompañado de otros goles de Maradona (el primero de ese partido y otras compilaciones)<sup>47</sup>.

*Se pondría aquí en juego la reiteración de un disfrute sobre un hecho que se "sabe" colectivo, pero esta vez más directamente ligado a la memoria nacional.*

---

<sup>47</sup> 188 archivos sobre Maradona, detectados el 20 de abril de 2005 entre las 20 y las 22 hs en el programa E-Mule.

## **Videos: coleccionar**

También están disponibles en Internet videos musicales de bandas argentinas, entre los que se pueden destacar por cantidad: *Los Piojos*, *Bersuit Vergarabat* y *Rebelde Way*<sup>48</sup>.

En este caso, el consumo refiere también a un *grupo cerrado* de adhesión y se *conecta con otras áreas de desempeño semiótico*.

De manera similar, puede operar la presencia de material deportivo (por ejemplo, cánticos de Boca).

## **Películas: Estrenar y coleccionar**

El tipo de películas halladas daría cuenta de que uno de los usos más importantes es “tener antes” (a principios de 2005, *Los increíbles* era una de las películas más demandadas). Consideramos aquí de igual relevancia a las dos variables: conseguir verla *antes* del estreno o paralelamente al mismo, y *poseer* la película, poder coleccionarla.

## **Películas: Recuperar privado**

Sin embargo, mucho material parece relacionarse simplemente con la posesión de algo que ya se vio o que aunque no se haya visto es inactual. Películas como *Los bañeros más locos del mundo* ocuparían este lugar<sup>49</sup>.

## **Películas: Recuperar social**

También, se advierte la presencia de películas que se consideran socialmente clásicos y donde las operaciones tenderían a *recuperar y compartir lo valorado*. Los films de Lumière y Méliès, clásicos como *Hiroshima mon amour* o *Casablanca* se incluirían dentro de este tipo.

<sup>48</sup> 31 archivos sobre Los Piojos, detectados el 20 de abril de 2005 entre las 20 y las 22 hs en el programa E-Mule.

<sup>49</sup> 49 fuentes disponibles detectadas para “Los Bañeros Mas Locos del Mundo 2 – La Playa Loca.avi” el 20 de abril de 2005 entre las 20 y las 22 hs en el programa E-Mule.

En el caso de películas argentinas como *La Historia Oficial* o *La República Perdida* se trata también de la recuperación pero de una memoria social.<sup>50</sup>

### **Buscadores: La elección por afinidad**

El análisis descripto hasta aquí fue realizado hasta mediados de 2006. Pero ese año fue el momento de desarrollo de los buscadores de video, que en dos casos (Google y Yahoo) son también lugar de guarda de los textos. En función del carácter creciente de su desarrollo se decidió incorporarlos al análisis.

### **Google.video.es: Puesta en primer plano de los usuarios**

Google.video fue en sus primeros meses un portal separado de google.com (este último incluía la posibilidad de buscar en "La Web" e "Imágenes") para luego incorporarse como una opción más en google.com y disolver esa primera separación entre la búsqueda de imágenes fijas y de imágenes en movimiento<sup>51</sup>. Aún hoy aparece como versión Beta<sup>52</sup>. En sus inicios, la versión en español se presentaba así:

6

```

V
!, +
ME          0
5          <          >
:
V =
// WW !    &SS          + ! 1          &SS          #; 2
#$$%+

```

Actualmente, para bajar los videos que encuentra este buscador (no para verlos por *streaming*) se debe bajar primero su reproductor: "google

<sup>50</sup> 157 fuentes disponibles detectadas para en cuatro versiones de formato el 20 de abril de 2005 entre las 20 y las 22 hs en el programa E-Mule.

<sup>51</sup> De todos modos, [www.google.com.ar](http://www.google.com.ar) todavía no ha incorporado esta opción.

<sup>52</sup> Se denomina versión Beta a las versiones todavía en período de prueba de sitios o programas.

video player". Contando ya con ese reproductor, el sitio los baja en un formato propio (".gvi"), y sólo se pueden ver los archivos bajados utilizando ese reproductor de google.

Mientras estuvo vigente, el sitio en español presentaba tres entradas destacadas en su *home*: "los más populares", "destacados" y "recientes", en ese orden de jerarquización. Subordinadas a ellas aparecían las siguientes categorías: "Top 100", "Divertidos", "Videos musicales", "Deportes", "Dibujos animados", "Anuncios", "Google Picks" (google.video.com agrega "movies", "tv shows" y "more"<sup>53</sup>). Dentro de esas categorías (excepto "Top 100"), nos ofrecía la posibilidad de ordenar por duración y por fecha. A fines de 2006, podíamos observar estas características en la versión en inglés.

En la *home*, los videos sólo aparecían presentados por una imagen fija, el título, *la valoración de los usuarios* (sobre cinco estrellas con fragmentación por mitad) y la duración. En las páginas por categoría y en los resultados de las búsquedas, los videos se presentaban mediante una imagen fija destacada y: título, *valoración de los usuarios, cantidad de personas que votaron*, duración del video, dos o tres líneas donde se los describe (que suelen estar interrumpidas) y, excepto "top 100", fecha y fuente (origen del archivo digital).

---

<sup>53</sup> "More" incluye: "Action & Adventure", "Art & Experimental", "Business", "Children & Family", "Dance", "Documentary", "Drama", "Educational", "Faith & Spirituality", "Foreign", "Gaming", "Gay & Lesbian", "Health & Fitness", "Home Video", "Horror", "Independent", "Mature & Adult", "Movie (feature)", "Movie (short)", "Movie (trailer)", "Nature", "News", "Political", "Religious", "Romance", "Science & Technology", "Sci-Fi & Fantasy", "Special Interest", "Stock Footage", "Thriller", "Travel", "TV Show", "Western". Cuando subimos un archivo a Google Video por su cargador basado en web, el programa nos solicita que lo clasifiquemos según "genres" (las categorías enumeradas anteriormente más "Comedy", "Music & Musical", "Sports", "Anime & Animation", "Ads & Promotional").

[Entrar](#)

Google   [¡Nuevo! Cargar y compartir tus propios videos](#)

Video BETA [Top 100](#) [Divertidos](#) [Videos musicales](#) [Deportes](#) [Dibujos animados](#) [Anuncios](#) [Google Picks](#)

[Página Principal](#) > [Los 100 principales \(actualizado diariamente\)](#) [Mostrar sólo los videos nuevos](#) - [RSS](#)

¡Nuevo! Mira los [líderes de hoy](#).

Hoy  Ayer

↑ 1	3		<b>Shakira - Hips Dont Lie spoof</b> ★★★★★ (22768 valoraciones) 3 min My brothers spanish final. Which just happens to be a hilarious, yet disturbing, Shakira spoof. Shakira - Ryan Gangsters - Sal, Matt Directed/Filmed/Edited - Tom Go to the official shakira spoof...
2	2		<b>Another Hot Chick - dancing for the camera</b> ★★★★★ (2009 valoraciones) 10 s You have to see this to believe it!

---

Google   [¡Nuevo! Cargar y compartir tus propios videos](#)

Video BETA [Top 100](#) [Divertidos](#) [Videos musicales](#) [Deportes](#) [Dibujos animados](#) [Anuncios](#) [Google Picks](#)

Resultados para **genre:comedy**   11 de aproximadamente 19

	<b>Trailer di "Incontenibili" lo spettacolo 2005 di Beppe Grillo</b> Spettacolo (101 valore (100)) 2 min - 27 Jul 2006 Trailer del nuovo dvd contenente lo spettacolo 2005 di Beppe ...		<b>Harrier Flyover</b> Spettacolo (204 valore (100)) Clip A Day 26 s - 27 Jul 2006 Damn! This guy stands about 35 feet below a Harrier after take- ...
	<b>Dashboard Belly</b> Spettacolo (178 valore (100)) Clip A Day 1 min - 27 Jul 2006 Chubs gets used as a portable dashboard down at the park.		<b>Marry Style Back Flip well not quite</b> Spettacolo (215 valore (100)) Clip A Day 15 s - 26 Jul 2006 This guy attempts a tree assisted back flip and falls miserably. ...

Extraídos de <http://video.google.es> el 2 de agosto de 2006.

Cuando se veía el video aparecían al costado derecho, además de esos datos: una opción para buscar otros videos a partir de términos que el mismo programa asociaba, una opción a los videos previos y siguiente (en la lista donde estaba el video que elegimos ver), una "Lista de vídeos relacionados", "Detalles" (imágenes extraídas del video), "Del usuario", "Relacionados", y los "Comentarios" (ordenados por fecha, del más reciente al primero). También ofrecía la opción de enviar un link al video por correo electrónico. Como ya se señaló, este modo de configuración siguió vigente en la versión en inglés.

De esta manera, *Google Video destaca las afinidades con otros usuarios como criterio de elección de qué ver o guardar tanto desde el ordenamiento como desde las posibilidades metadiscursivas que ofrece*, ya que "Los más populares" y "Top 100" son las dos primeras categorías en sus respectivos ejes, se destaca la valoración de los usuarios y la cantidad de personas que vieron cada archivo, y además se abre un espacio de comentarios. *Esta puesta en primer plano de la potencial*

*afinidad con el resto de los usuarios del sitio tiene por contrapartida una retirada (relativa) del sitio como enunciador* (según su propuesta, su gesto de ordenamiento y sus recomendaciones importan menos que las elecciones de los usuarios).

El sitio no tenía en su versión google.video.es opción de búsqueda avanzada (hoy la tiene en inglés pero limitada a sintaxis por palabras, lenguaje, duración y géneros)<sup>54</sup>. Lo más específico que permitía buscar era por:

- Palabra y categoría (“Divertidos”, “Videos musicales”, “Deportes”, “Dibujos animados”, “Anuncios”, “Google Picks”). Por ejemplo: “genre: music\_video Shakira”.
- por palabras que figuraran sólo en títulos. Por ejemplo: “title:Nike”.

Si no se le ponía este límite, la búsqueda por palabras rastreaba la palabra ingresada en títulos, nombre del archivo, descripción del video, fuente y otros metadatos asociados. Para los usuarios que suben videos, Google Video recomendaba:

2  
?  
&  
?  
< > :  
2  
U U )\*(U 2  
U U  
E  
=  
.  
> :  
@  
X 2 &  
3  
H @ Y  
5 Z 6 = 8(; \* G  
E

<sup>54</sup> Las dos primeras posibilidades de búsqueda avanzada son similares a las del buscador de texto verbal.

> B @ 2 > = 4 !/1  
<http://video.google.es> #; 2 #\$\$\$%+  
 ?  
 =  
 <  
 5  
 . !/1 < <http://video.google.es> #; 2 #\$\$\$%+  
 2

Respecto de la temática de los videos, ocupan el lugar más importante la comicidad (que recae sobre temas universales –de orden antropológico– ligados al cuerpo, al accidente, a la visión confusa, etc.) y la música, como la misma clasificación lo señala (son las dos primeras categorías, e incluso videos clasificados dentro de Deporte solicitan una lectura en clave cómica).

En este sentido, en julio de 2006 era muy importante el lugar ocupado por Shakira desde la imitación de sus coreografías o la parodia. Por una semana el archivo número 1 fue una parodia de su tema Hips Don` t Lie<sup>55</sup>. Además, dentro de los primeros 100, aparecía un video de una chica bailando en su cuarto el mismo tema, y un compilado de varios fans bailando también: "Shakira Hips Don't Lie (fan Version)". A lo que se puede sumar un fragmento de TV colombiana con una fan de Shakira cantando y bailando en lo que aparece como un grotesco no intencional. En general, la coreografía imitativa ocupa un lugar importante.

Un caso interesante por su difusión son las parodias que realizan "Lynne & Tessa" de canciones de amplia circulación. Simplemente, hacen la mímica de la canción con algunos movimientos frente a una cámara fija. Su "Barbie girl" tenía, hasta el 31 de julio de 2006, 6732 valoraciones y también aparecía como muy visto "All The Small Things"<sup>56</sup>. Sus videos fueron producidos originalmente para el portal googleidol, que estimula la producción y competencia entre videos en las siguientes categorías: "pop

<sup>55</sup> Es el tema que cantó el 9 de julio en la ceremonia final del Mundial de Fútbol 2006 en Alemania. El número 2 era "Materazzi!" (una compilación entre cómica y crítica del jugador) y el número 3, "Paris Hilton's New Music Video 'Stars Are Blind'".

<sup>56</sup> En agosto de 2007, el top 10 era encabezado por otra parodia de Barbie Girl realizada en este caso por "Tom, Sandra".

webcam”, “pop music video”, “rock music video” y “kids”. En este portal se comenta sobre Lynne & Tessa: “Their Barbie Girl clip has also spent about 8 weeks in the top 10 at Google Video, alerting many thousands of people to the wonderful world of Gidol”<sup>57</sup>.

### **YouTube: Mayor presencia del sitio como enunciador**

YouTube se presenta como un sitio de difusión de contenidos y contacto por preferencias personales más que de búsquedas de video. Incluso, no permite descargar los textos, sólo se pueden ver en este sitio. Su slogan es “broadcast yourself”.

3I E @ @ @  
 @  
 !, +  
 Y I E &  
 W @ @  
 B @  
 O 2 @ @  
 < . 1  
 G I E @ ? G  
 " [ @ \  
 @  
 !, +  
 Y I E ] \2 @  
 2 E  
 [ ]? 0 ] [  
 @ @ I  
 @  
 Y 0  
 E [ @ 0 1  
 @ U U@ U U@ U W @ 2 @  
 @ @  
 E @ [ @ E

!, +

<sup>57</sup> “Su tema Barbie Girl ha estado también alrededor de 8 semanas en el top 10 de Google Video, avisando a muchos miles de personas sobre el maravilloso mundo de Gidol.”

@ 0  
 I E ] [ Y @ )  
 #; 2 #\$\$%+\* ; ] !/1 &SS@@@

Cuando YouTube muestra listas de resultados incluye:

- Una o tres imágenes de cada video
- Duración
- Descripción
- Palabras claves
- Fecha en que fue subido
- La categoría a la que pertenece cuando no se entró por una categoría
- Quién lo subió
- Cantidad de veces en que fue visto
- Valoración

<sup>58</sup> “YouTube es un lugar para que la gente se entusiasme con el video de nuevas maneras: compartiendo, comentando y viendo videos.

(...)

Con YouTube la gente puede:

Subir, describir con palabras claves y compartir videos mundialmente.

Buscar entre millones de videos originales subidos por los usuarios registrados de YouTube.

Encontrar, unirse y crear grupos asociados al video para conectarse con personas que tienen intereses similares.

Ajustar la experiencia a sus necesidades al suscribirse a videos de usuarios registrados, guardar favoritos y crear listas de exhibición.

Integrar los videos de YouTube en otros sitios web embebiendo los videos o a través de APIs.

Hacer que los videos sean públicos o privados –cada usuario puede elegir mostrar sus videos a todos, o bien compartirlos privadamente con familiares y amigos.

(...)

Mirar videos en YouTube no podría ser más fácil: sólo entre al sitio y busque con cualquier criterio o por los temas que le interesen. Para volver a ver los videos que más le hayan gustado, debe registrarse como usuario y luego hacer click en el link “Agregar a favoritos” que esta debajo de cada video. También puede crear listas de exhibición para agrupar sus videos favoritos.

¿Qué son los “tags”?

Son palabras clave que describen los videos. Por ejemplo, un video de ‘surf’ puede tener los tags ‘surf’, ‘agua’ y ‘olas’. Los usuarios que disfrutan de ver videos de “surf” pueden buscar por cualquiera de esos términos y ese video aparecerá como resultado de la búsqueda. Los tags ayudan a encontrar nuevos videos que usted podría estar interesado en ver y también ayudan a otras personas a que encuentren los videos que usted sube. Cuanto más grande aparece la palabra en la lista de tags, mayor es la cantidad de videos que usan esa palabra como tag.

(...)

¿Cómo un video es considerado destacado?

Los usuarios registrados de YouTube califican los videos que les gustan. Analizamos los videos mejor evaluados y los recientemente subidos para considerarlos en ‘Los destacados de hoy’”.

- Cuántos valoraron



Extraído de <http://www.youtube.com> el 2 de agosto de 2006.

Cuando se ve el video muestra además: video respuestas, archivos relacionados y comentarios. “Video respuestas” son textos audiovisuales subidos al sitio como respuesta a otro.

YouTube incluye dos tipos de categorías. Las que tienen que ver con el uso o consumo de los videos: “Most Recent”, “Most Viewed”, “Top Rated”, “Most Discussed”, “Top Favorites”, “Most Linked”, “Recently Featured”, “Worst Rated”.

Este tipo de categorías está más expandido que en Google Video, observándose como en ese buscador *el destaque de las afinidades con otros usuarios como criterio de elección de qué ver o guardar tanto desde el ordenamiento como desde las posibilidades metadiscursivas.*

El restante tipo de categorías incluye a las que corresponden a:

- Configuraciones temáticas: Autos & Vehicles (Cars, Racing, Accessorizing...), People (Celebrities, Personals, Family Events...), Pets & Animals (Dogs, Cats, Fish, Birds, Bears...), Science & Technology (Gadgets, Robots, Computers...), Sports (Extreme, Competitions, Skateboarding...), Travel & Places (Vacations, Nature, Monuments...),

- Y géneros, lenguajes o tipos discursivos: Arts & Animation (Fine Arts, Machinima, Anime...), Comedy (Bloopers, Pranks, Improv, Silliness...), Entertainment (Short Movies, Random Weirdness...), Music (Singing, Dancing, Indie Bands...), News & Blogs (News, Blogs, Local Issues...), Video Games (Demos, Previews, Game Play...).

Debe notarse que todas estas categorías (tanto las relacionadas con configuraciones temáticas como las asociadas a géneros, lenguajes o tipos discursivos) corresponden a un mismo nivel. Por ejemplo, no se puede entrar por "Autos & Vehicles" y a la vez clasificar los resultados por "Comedy". También este tipo de categorías está más expandido que en Google Video. Dentro de los tres buscadores analizados, se trata de la apuesta de clasificación con mayor pretensión de exhaustividad. Si consideramos esa pretensión de exhaustividad en el segundo tipo de categorías y su recomendación de los "Featured Videos", la retirada del enunciador (por privilegio de la afinidad entre usuarios) es más leve que en Google Video. Youtube está más presente como hacedor de la propuesta.

En lo que definimos como configuraciones temáticas importa sobre todo el contacto con un contenido de interés. Se privilegia el enunciado más allá de su enunciación audiovisual (se construye un enunciatario interesado en un tema –por ejemplo, "me gustan los animales"- más que en un modo de presentarlo). Son configuraciones temáticas ligadas a la vida cotidiana y a temas de orden antropológico (la muerte, el cuerpo). Es interesante al respecto que buena parte de los contenidos de "Autos & Vehicles" refiera a "crash" (3010 archivos el 30 de julio de 2006 con "crash"). Ciencia y Tecnología podría considerarse como una excepción aunque algunos de sus contenidos parecen estar allí por su impacto en la vida cotidiana o en la concepción de lo humano (el 2 de agosto 30 archivos de esta categoría correspondían a "robot dance").

Dentro de las categorías no es claro el criterio en que están ordenados los archivos y el usuario no tiene opciones para reordenar los resultados. En cambio en los resultados de las búsquedas aparecen ordenados por "relevance", pero se pueden reordenar por "Date Added", "View Count" o "Rating".

Es destacable la insistencia a quienes suben archivos de la incorporación de "tags" (palabras claves) para facilitar el hallazgo del archivo. Como sucede con las categorías, todas las tags se incluyen en un mismo nivel.

Incluimos este portal porque, si bien no tuvo hasta 2007 una versión en español y aún no tiene una planteada como para Argentina, sí contiene muchos archivos de origen nacional. El 5 de agosto de 2006 una búsqueda de videos con la palabra "argentina" arrojaba 9.132 resultados<sup>59</sup>. El 29 de julio se habían encontrado 51 videos con "granizo buenos aires". De hecho, el diario *Clarín* le había dedicado dos páginas a este tema ese día con una nota central: "Los videos caseros explotaron en Internet y ya son un boom", y otra más reducida titulada: "Locos del cine y del granizo".

Dentro de los videos ligados a Argentina aparecían de manera destacada:

- El fútbol (los penales contra Alemania, goles, gambetas, festejos, hinchas argentinos en el mundial de Alemania, compilaciones sobre Maradona, Messi, Riquelme, Tevez, Agüero, etc.)
- Fragmentos con contenido erótico de famosas (Luciana Salazar, Silvina Luna, Karina Jelinek, Pamela David, Pampita, etc.)
- Recitales y videos (cantantes y grupos de cumbia, Miranda, Babasónicos)
- Publicidades (CTI para el mundial, Guaraná –protagonizada por Maradona-, Quilmes, Coca Cola, Fernet Cinzano),

---

<sup>59</sup> En agosto de 2007, la misma búsqueda arrojó 140.000 resultados "aprox."

- también aparecen algunas publicidades no contemporáneas (Ford Falcon 85, "de Jovi de los '90", Ford Taunus 1970, Ford F100 1973, Ford Falcon 1970, Ford Falcon 1966)
- Capturas de fragmentos televisivos de valor cómico:
  - intencionales (el Gato de Verdaguer en Duro de Domar, el Top Forry de VideoMatch, las parodias de publicidades en CQC, el Guachón de No hay dos sin tres, sketches de Todo por dos pesos y Cha Cha Cha)
  - no intencionales (*bloopers* de Susana Jiménez y de Crónica TV)
  - fuertemente ligados a un valor de irrupción de ¿la verdad? ("Cqc Malnati Forrea A Medico Catolico x Uso De Preservativo", Views: 6.682; "Paolo Rockero - Volvio Mas Limado Que Nunca A Cronica Tv", Views: 5.981)
- Capturas de fragmentos televisivos de ficción

Como ilustración puede observarse la siguiente tabla de resultados de búsquedas realizadas el 29 y el 30 de julio de 2006.

<b>Palabras utilizada en la búsqueda</b>	<b>Cantidad de resultados de la búsqueda</b>
Maradona	1168
Tevez	385
Messi	361 (en Sports, la búsqueda general abre muchos resultados que no corresponden a Lionel Messi)
Riquelme	321
"Luciana Salazar"	87
Babasónicos	92
Quilmes	278
CQC	299 (casi todos corresponden al programa televisivo)
"Duro de Domar"	108
Videomatch	107
Showmatch	27
"Todo por dos pesos"	73
"Crónica TV"	36
"Susana Giménez"	15
"Rebelde way"	1007
Floricienta	550
"Sos mi vida"	30

Habiendo relevado entre el 29 y el 30 de julio de 2006 los 2500 videos más vistos (esto es hasta 672 "views"), dentro de los resultados de la búsqueda con la palabra "argentina", los videos encontrados de origen más distante en el tiempo, además de las publicidades mencionadas, fueron: "F1 - 1979 - Buenos Aires", escenas de la guerra de Malvinas (videos tomados "del sitio del Ejercito Argentino [www.ejercito.mil.ar](http://www.ejercito.mil.ar)") y "Nunca Más" (sobre la dictadura).

Mención aparte merece la problemática de las fuentes. Si bien se encontraron muchos videos cuyo origen es "Medios registrados" (que a su vez son capturas de programas como "Televisión Registrada" o "Indomables") o [www.telenovelas.com.ar](http://www.telenovelas.com.ar), esas fuentes casi nunca figuraban en las palabras que describían el video (de hecho, si se buscaba

por "televisión registrada" el resultado sólo mostraba 5 videos y si se buscaba por "medios registrados", sólo 1).



**Feinmann Eduardo - Informe sobre este basura**  
03:17  
como para saber quien es quien, el lamebotas del gorilaje... llorandole las penas al mono de Oro...  
Tags: [Feinmann](#) [argentina](#)  
Added: 1 month ago in Category: [News & Blogs](#)  
From: [srqaribaldi](#)  
Views: 106

Extraído de <http://www.youtube.com> el 5 de agosto de 2006. Es un informe de TV Registrada capturado por Medios Registrados.

Para finalizar, podemos destacar que en los videos relacionados con el Mundial 2006 emerge con bastante fuerza la apuesta a la vida pública del registro privado. La grabación privada del viaje de ida al estadio o de los festejos se hace pública y apuesta a conectarse con una memoria social de esos acontecimientos. El sitio se propone como puente entre el recuerdo individual y la memoria social.

Al respecto, pero con otro objeto, ¿qué estatuto tiene "Ecografía 3D-4D de Thiago (28 semanas)"?



**Ecografía 3D-4D de Thiago (28 semanas)**  
02:19  
Algunos fragmentos de la ecografía 3D-4D de Thiago a las 28 semanas de gestación.  
Tags: [ecografía 3d 4d](#) [thiago](#) [para](#) [los](#) [primeros](#) [28](#) [semanas](#) [fuerza](#) [dada](#) [saber](#) [hacerla](#) [con](#) [diferencia](#) [asíctica](#)  
Added: 4 months ago in Category: [Babies](#)  
From: [colby](#)  
Views: 909  
★★★★★  
1 retro

Extraído de <http://www.youtube.com> el 5 de agosto de 2006.



## Buscador de imágenes:

The screenshot shows a search engine interface with a search bar containing the word 'fútbol'. Below the search bar, there are navigation links for 'Web', 'Imágenes', 'Video', 'Guía de Sitios', 'Noticias', and 'Más >'. The search results are displayed in a grid of four images. Each image has a caption and a URL. The first image is a woman in a blue sports outfit, with a caption 'futbol\_ital\_jpg.jpg' and a URL 'www.frenalbache.galeon.com/.../futbol\_ital\_jpg.htm'. The second image is a woman in a blue sports outfit, with a caption 'futbol\_arg\_jpg.jpg' and a URL 'www.frenalbache.galeon.com/.../futbol\_arg\_jpg.htm'. The third image is two women in sports outfits, with a caption 'foto\_deportes\_futbol.jpg' and a URL 'www.eltiempolatino.com/.../Deportes-defrente.htm'. The fourth image is a soccer ball, with a caption 'futbol.jpg' and a URL 'www.netbul.com/superstar/.../index.asp'. The search results are filtered to show 'Todos' (All) results, and the search took 0.18 seconds.

## Buscador de videos:

The screenshot shows a search engine interface with a search bar containing the word 'fútbol'. Below the search bar, there are navigation links for 'Web', 'Imágenes', 'Video', 'Guía de Sitios', 'Noticias', and 'Más >'. The search results are displayed in a grid of four video thumbnails. Each thumbnail has a caption and a URL. The first thumbnail is a soccer game, with a caption 'Futbol Liga 2.jpg' and a URL 'www.football.com/.../Futbol Liga 2.jpg'. The second thumbnail is a soccer game, with a caption 'Futbol Mundial Reino Unido 2006' and a URL 'www.bancom.com/.../Futbol Mundial Reino Unido 2006'. The third thumbnail is a soccer game, with a caption 'Ligero Fútbol Comp' and a URL 'www.knowledg.com/.../Ligero Fútbol Comp'. The fourth thumbnail is a soccer game, with a caption 'Escuela Fútbol 2.jpg' and a URL 'www.naf.com/.../Escuela Fútbol 2.jpg'. The search results are filtered to show 'Todos' (All) results, and the search took 0.19 seconds.

Extraídos de <http://ar.search.yahoo.com> el 4 de agosto de 2006.

El rasgo más distintivo respecto de los otros dos buscadores es la ausencia de registros de "uso" que se muestran asociados a los resultados (en este caso, no existen ni cantidad de veces en que fue visto el archivo, ni cantidad en que fue evaluado, ni promedio de las evaluaciones del archivo, ni comentarios).

**IMDB (Internet Movie Database): Un catálogo con registro de sus usuarios**

Algunos sitios y foros agregan a la descripción de una película su link a IMBD. Esta es una empresa de Amazon.com, donde se pueden encontrar descripciones de películas de todo el mundo y realizar el pedido a Amazon.

Las descripciones pueden incluir una extensa ficha técnica, fotos y trailer. En esas fichas, como se podrá observar en el ejemplo a continuación, se jerarquizan título, año y director, y también se asigna un lugar destacado a votaciones y comentarios de los usuarios.

De esta manera, no se trata sólo de un catálogo en extensión (por la exhaustividad de las variables de descripción) sino también de un desarrollo dinámico, abierto al registro de los usuarios, que habilita las búsquedas por afinidad.

Éste es un fragmento de la referencia a *Casablanca*:



## **Miradas sobre el sexo**

Hasta aquí hemos obviado una temática que las estadísticas de tráfico en Internet colocan en un lugar de importancia: la sexualidad. El intercambio de archivos audiovisuales sobre sexo en Internet se puede dividir en tres grandes categorías. La primera, que es menos relevante por su falta de especificidad, es la copia y el intercambio ilegal de películas condicionadas producidas para su difusión y venta fuera de la red. Las dos que consideramos más pertinentes son: los fragmentos de programas televisivos donde se recorta una escena con carga erótica, y las producciones amateurs.

### **Figura/ fijación**

Respecto de la segunda categoría mencionada, buena parte de los archivos disponibles en estos programas son fragmentos de textos televisivos donde luego de una marca enunciativa (desde el comentario verbal del conductor) se dispone un instante de exhibicionismo: *sketchs* de cámaras ocultas a Luciana Salazar y Karina Jelinek en *Videomatch*<sup>60</sup>, Luciana Salazar y Silvina Luna en *Intrusos*, Silvina Luna en *La Peluquería de Don Mateo*, y *Gran Hermano*. En otros archivos, la marca enunciativa del texto original está ausente, no hay ningún guiño hacia lo erótico dentro del texto, pero igual subsiste la propuesta como gesto erótico en tanto ese fragmento es un recorte específico con un nombre enfocado en la sexualidad: besos de los protagonistas de *Rebelde Way*, fragmento de una escena de Natalia Oreiro en *Kachorra*<sup>61</sup>, "Bredice Leticia-Cenizas del Paraíso" (su desnudo). En esta categoría, el nombre del archivo suele incluir: referencia de programa + fragmentos del cuerpo femenino: "culo", "gata peluda", "tetas", "pechos".

<sup>60</sup> 29 archivos sobre Luciana Salazar en Videomatch, alcanzando en el caso "Luciana Salazar Changing in Dressing Room – Videomatch (Ruper Ffa).avi" 35 fuentes disponibles, detectados en abril de 2005 en el programa E-Mule.

<sup>61</sup> 61 fuentes disponibles detectadas en abril de 2005 en el programa E-Mule.

Esta modalidad podría describirse con las palabras de Berger: “la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede hacer o no hacer” (Berger y otros, 2000: 54)<sup>62</sup>. La perspectiva aquí contiene y retiene una figura que indica lo deseable.

Como hipótesis, se plantea aquí la *retención voyeurista* del momento exhibicionista (no jerarquizado en el texto original), un movimiento de *fijación* (detener y volver a ver) y *compartir*. La figuración del cuerpo femenino predominante en estos textos: aislado, pasivo, acorde a los cánones contemporáneos de belleza, nombrado (socialmente reconocido e identificado con el nombre de una estrella), los incluye dentro de un discurso erótico que puede funcionar como reafirmación de la (una) identidad sexual masculina.

Se trataría de *retener un presente donde se manifiesta de manera ejemplar lo socialmente deseable*. No es casual que los contenidos y las figuras presentadas y el léxico utilizado en los nombres remitan, en general, a una mirada adolescente o joven.



Imagen capturada del archivo “Luciana Salazar - Camara Oculta Videomatch” disponible a través de E-Mule.

## **Trayectorias/ descentramiento**

Sin embargo, los archivos audiovisuales con imágenes sexuales que tienen mayor peso son las producciones amateur, que incluso conforman

---

<sup>62</sup> Debe tenerse en cuenta aquí que incluso en la cámara oculta la mirada no es secreta (la imagen nunca es robada), ya que se puede inferir un acuerdo de la protagonista al menos con la difusión de lo grabado.

una parte importante de los intercambios de archivos en general. Puede tomarse como un indicador de la importancia de su tráfico que, si se buscan en el programa E-mule videos con la palabra amateur, el número de archivos encontrados excede el límite máximo predeterminado por el programa.

Ahora bien, bajo el calificativo amateur, pueden encontrarse propuestas muy diferentes. Dentro de esa variedad, la mayoría ancla en una mirada claramente masculina que se deduce tanto de la puesta en escena como del nombre de los archivos. Los descriptores físicos presentes en los nombres dan cuenta de esta mirada: son de orden general como rubia, adolescente, italiana, japonesa, rusa, o ligados con partes específicas del cuerpo femenino.<sup>63</sup>

Bajo esta perspectiva masculina hay puestas en escena que pueden sugerir:

- Un acuerdo económico (una relación de prostitución del cuerpo y de la mirada): "amateur por 200 euros hizo este video"
- Un vínculo esporádico con una mujer que se presenta como corrompida ("la mas puta de la universidad"). Aquí entra como caso complejo la figura de la borracha (pueden encontrarse cerca de 100 archivos con la palabra "borracha" y más de 300 con "drunk"), con diversas gradaciones en la pérdida del control sobre sí.

En todos estos casos, se afirma una separación de la mujer y el hombre, *tanto sobre la sexualidad como sobre el rol de la mirada*. La mujer es objeto pasivo de la acción del hombre: de la penetración, de la captura de la imagen y del ver. La propuesta de un vínculo posesivo sobre (el cuerpo de) la mujer se redobla. El cuerpo se hace objeto de un sujeto que –en tanto que- mira.

Ahora bien, existen casos en que la denominación pone en primer plano la alusión de la imagen a relaciones constituidas y sugiere un relato

---

<sup>63</sup> Más allá de que muchas veces el nombre no se corresponda exactamente con el contenido (lo que los usuarios describen como "fake") lo tomamos como objeto de análisis válido en tanto promesa.

donde se inserta lo íntimo mostrado: "la esposa de mi amigo", "mi ex novia", "mi vecina", "mi mujer", "a una amiga de mi novia", "la novia de mi amigo", "mi ex, mi novia y yo", "a mi novia y su amiga", "amiga", "a la madre de mi novia". Estos casos son bastante abundantes (se pueden encontrar más de 250 archivos desde el criterio "mi novia"). De manera más minoritaria aparece el riesgo incestuoso: "mi prima..." o "mi hermana...".

En estos casos, se encuentran también diferencias relacionadas con el rol de la mirada. La mayoría de los archivos remite a:

- Una traición de la intimidad en la filmación por el uso de cámara oculta: "el pone camara oculta y ella no lo sabe". En general, se trata de adolescentes que se graban teniendo sexo con sus novias.
  - Un caso especial es la traición de la intimidad como respuesta a la traición en la relación: "el marido se va a trabajar dejando camara oculta y pilla a otro en su cama follando a su mujer".
  - Otra modalidad menos presente es la intrusión en la intimidad de otros desde el registro *voyeur*: "en una playa pillados in fraganti", o a veces también por robo ("video porno casero robado"), lo que hace explícito que hay una "propiedad" de la imagen, y un poder de la imagen.
- Una traición de la intimidad en la difusión.
  - Dentro de esta modalidad, se debe considerar por separado las despedidas de solteras. En estos casos, se puede suponer un no acuerdo, por lo menos de todas las participantes, en la difusión, y lo que no deja de destacarse por su especificidad: la inversión de la relación de prostitución.

Sólo en algunos casos, con menor presencia, se sugiere un acuerdo simétrico entre los participantes tanto sobre el registro fílmico como sobre su difusión: "mi mujer le gusta que la miran mientras se corre". Y está

mucho menos presente la perspectiva explícitamente femenina: "Mi marido me folla por detras".

Se puede advertir así, como observación general, que la mayoría de la producción que se ofrece al intercambio como amateur en Internet reproduce algunos de los rasgos achacados al cine porno convencional. El registro fílmico es muchas veces un modo de objetivación (por fragmentación, por pasividad) del cuerpo femenino.

Sin embargo, la modalidad del intercambio amateur conlleva *per se* (y en contradicción con la objetivación recién señalada) la apertura de preguntas "de contexto" que señalarían que *el placer del porno amateur intercambiado en la web es más que la obsesión del primer plano de la penetración, con créditos de realismo y por lo tanto de verdad del goce*. Preguntas como: ¿Quién difunde la imagen? ¿Quién produjo la imagen? ¿Cuál es la relación entre los protagonistas? ¿Dónde están (física y socialmente –el hogar, las vacaciones, el colegio, la ciudad-)? ¿Cómo están? ¿Cuándo, cómo, quién pierde la inhibición sobre el sexo y sobre su imagen?

Así, sobre ese cuerpo anónimo, emerge cierto despliegue (de contradicciones y ambigüedades, de trayectorias) cuando:

- Se considera la ausencia de un marco que organice y torne previsible la oferta (como el catálogo del videoclub o la caja de las películas).
- El objeto se desplaza de lo fijado socialmente como deseable: "maría y luis 44 y 47 años" (sin caer en la oposición que lo reafirma).
- La detención (de la mirada y de la acción) en un fragmento del cuerpo se transforma en un desplazamiento libre entre fragmentos (de la mirada y de la acción) y las perspectivas no son tan claras. En este sentido, el amateur es en general más descentrado y más

abierto que el porno cinematográfico (donde principios y fines están claramente marcados).

- El archivo tiende a insertarse en una historia. Un caso claro de esto es la difusión de un video por venganza (“venganza de su novio pone todos sus videos en Internet”). Ese gesto de difusión revela un modo de confianza en el poder de la imagen. Es el intento, siempre vacuo, de perpetuar una posesión imposible y a la vez aniquilar el objeto amado en la publicidad de su imagen íntima. En ese intento, la imagen sexual dispara relato.
- El contexto físico (los escenarios “naturales”) y el sonido (las voces y las palabras dichas) abren lecturas indiciarias sobre los protagonistas (su relación, su ciudad, su país).

Afirma Grüner sobre el erotismo y el descentramiento de la mirada: “El cuadro renacentista se ubicará decididamente del lado del Placer, contentando, colmando al espectador al confirmarlo en su lugar de centro del Universo para el que todo, *el Todo*, se hace *visible*, puesto que él mismo es una totalidad transparente. La posibilidad del ‘goce’, por el contrario, se soporta en la desazón del elemento *excéntrico*, que no puede ser integrado al Equilibrio Universal y que por lo tanto hace tambalear mi estatuto privilegiado de Observador omnisciente, de descifrador del Sentido unívoco: el lugar del *des-concierto*.” (2001: 340).

## LOS USUARIOS

Recorridos hasta aquí los rasgos que definen a los archivos audiovisuales digitales disponibles, esta sección se focalizará en la perspectiva de los usuarios.

<p><b><i>Rasgos generales observados: La fuerte vigencia de lo extramedial</i></b></p>
--

Como observación introductoria sobre los resultados de las entrevistas, podemos señalar que se destacó mayoritariamente E-Mule como programa más utilizado, ya que, según los entrevistados, con él se pueden encontrar “más resultados” en cada búsqueda, es más seguro que Kazaa (no favorecería el *spam*, ni el *spyware*)<sup>64</sup>, y es rápido y fácil. En todos los casos, su uso comenzó por recomendación de familiares o amigos. Otros programas utilizados por los entrevistados, aunque en menor medida, son Kazaalite y BitTorrent.

### **Marco: el lugar del Archivo Audiovisual Digital entre otros consumos**

Ya en términos de sus usos, el primer resultado a tener en cuenta es la *fuerte articulación del consumo y guarda de archivos audiovisuales digitales con otros consumos audiovisuales de entretenimiento*. La mayoría de los entrevistados ven TV diariamente, concurren al cine una vez por mes o más, y los textos audiovisuales que bajan por Internet y ven en su PC son, en muchos casos, obras que ya vieron antes en el cine o en la TV, o que conocieron por vías de comunicación ajenas a la red.

En este sentido, la guarda de archivos audiovisuales digitales también se

---

<sup>64</sup> Se denomina a los avisos publicitarios invasivos y a programas que se instalan de manera oculta en la PC del usuario y recolectan información sobre sus actividades en Internet. Los otros lugares de temor o frustración que pueden aparecer en el discurso de los usuarios son el “que se corte” (la bajada de un archivo) y el “fake”: un contenido que no es acorde con el nombre.

relaciona explícitamente en el discurso de los entrevistados con el "entretenimiento", la "dispersión". Quizás sea la pornografía lo que se desplaza de ese campo de desempeño. Comenta un entrevistado sobre la cantidad de archivos sobre pornografía: "Sí (me lo imaginaba), sobretodo pornografía. Por el morbo que tiene la gente por ver ese tipo de cosas. Busca ver con más libertad lo que no ve con tanta libertad en otros lugares." (Pablo, 30 años, reparador de PC)

Según los entrevistados, las principales razones para el uso de estos programas son la gratuidad y la comodidad. Respecto de la primera, el discurso más generalizado sobre los derechos de autor refleja una conciencia de la ilegalidad de muchas de estas prácticas pero que se compensa con cuatro argumentos: a) la violación de estos derechos afecta principalmente a los distribuidores, b) la posición de los autores sobre el tema no es uniforme ("depende"), c) el intercambio de algunos materiales no estaría implicado en esta norma (principalmente de los videoclips), y d) el intercambio por Internet ayuda a la difusión de la obra artística de los autores (por ejemplo, la difusión de los videoclips le asegura a los músicos el éxito de sus shows en vivo).

En relación con el componente de entretenimiento mencionado, también aparece una *clara socialización de estos usos de la red con sus grupos de relaciones más cercanos*. Se charla con amigos y familiares, quienes mandan archivos por mail o recomiendan la búsqueda de alguno en particular, a quienes se cuenta lo que se logró tener, e incluso con quienes se ven los archivos: "'Che, viste la publicidad del oso que hace...', 'uh, pará que la busco, a ver si la encuentro...' y ahí la busco y la veo" (José, 24 años). "Muy cada tanto me quedo en casa de alguien y me grabo 6 o 7 CDs llenos de cosas" (Aníbal, 24 años, técnico de PC).

Los archivos operan como confirmadores de la identidad grupal en términos de criterios compartidos de gusto y/o establecimiento de lo risible. Es en esas "boludeces" donde se define y reafirma la identidad del grupo. Señala Steimberg, retomando a Bergson y Freud: "La narración de

un chiste involucraría siempre a un receptor en tanto 'invitación a la agresión común -compartida- y a la regresión común', para lo que se debe 'ser de la parroquia' del sujeto-emisor del chiste" (2001).

Ese lugar de los archivos audiovisuales como afirmadores de grupos de pertenencia ya establecidos no deja de ser significativo, cuando suelen ser más comunes los metadiscursos (teóricos y periodísticos) que describen a Internet como lugar de generación de comunidades específicas entre desconocidos (esto ocupa gran parte de las reflexiones de Rheingold en uno de los libros fundadores del discurso teórico sobre Internet: *La Comunidad Virtual*).

Por otro lado, el lugar de quien busca, encuentra y reparte es valorado: "Hay muchas cosas que no veo más, que directamente las presto o las regalo y su única función en bajarlas era dárselas a alguien." (Rodrigo, 19 años)

En cuanto a los motivadores de la búsqueda, *en la mayoría de los casos, especialmente en quienes no tienen una posición profesional cercana al medio (no son programadores o diseñadores), el motivo de la búsqueda de los archivos surge "de afuera" de Internet*. Nace en el haber visto una cola en el cine, haber leído una crítica o escuchado una conversación, haber visto una propaganda particularmente entretenida, haber visto el nuevo video de la banda favorita en MTV, etc.

A partir de ese momento, se decide la búsqueda por nombre del archivo en alguno de los buscadores de audiovisuales o en Google: "Y los video clips, todos, por la tele. Porque en la tele por ahí no los agarrás siempre, entonces por ahí decís '¡ay, qué bueno que estuvo!' y lo querés volver a ver, y lo bajás" (Agostina, 15 años).

*El hiperdispositivo opera como punto último de una cadena donde otros medios obtuvieron la atención del usuario y definieron el valor de ese archivo. El criterio de elección de ese archivo está (in)formado por otros medios.*

En los usuarios de perfil más profesional, es más habitual que surjan motivadores de búsqueda internos a la red. Estos usuarios son los que más “ven por primera vez en la red”. Recurren a sitios especializados, ven los catálogos de películas disponibles en ellos, y pueden participar en foros y escuchar las recomendaciones de participantes desconocidos por ellos. En estos usuarios, también surgen, aunque en menor medida, las búsquedas por disparador institucional o profesional (pedidos específicos de trabajos o sugerencias de profesores de cine).

/ [ @@@ [ ]  
 !< #9 + 2  
 = (\$^ 2 | |  
 2  
 @ !, + 3E 2 !, + G" 6B  
 !, + =  
 ! #% +  
 = 2 !> A#  
 +  
 < !, +  
 2 !6 #9 2 2 +

En estos casos, la presencia de disparadores internos a la red nos remite a comunidades de usuarios donde se forman los criterios de valor; y esas comunidades se definen por su ejercicio profesional ligado a la producción audiovisual (en sentido amplio, incluyendo el diseño gráfico). Son, en muchos casos, espacios decididamente en abismo: la tematización de la producción en la web en la web.<sup>65</sup>

Se va delineando así una primera gran división en términos de perfiles de usuarios. Por un lado, un perfil en general de más de 25 años,

<sup>65</sup> Dos entrevistados de perfil profesional contaban en su lugar de trabajo con un archivo audiovisual digital compartido que se corresponde con estas características (alberga y muestra las “tendencias”).

con un vínculo profesional con el hiperdispositivo (diseñadores, programadores) que puede tener disparadores de búsqueda internos a la web, que guarda (tiende a no borrar), ordena y suele archivar en soportes externos: "Lo ordeno, lo grabo (en soporte externo) y lo borro (del disco rígido)" (Aníbal, 24 años, técnico de PC). Por otro, un perfil más joven, muchas veces adolescente, que borra con más habitualidad, que frecuenta los archivos de humor y aún con más asiduidad los videoclips (usos en general más ligados a los grupos primarios de pertenencia).

### **Criterios de clasificación y búsqueda: la dominancia del título**

Respecto de la organización de las búsquedas y de los archivos, *el criterio que ostenta un neto predominio es el título* (que incluso es la única referencia escrita la mayoría de las veces que se guarda en CD):

/ 5 2  
2 !> A# +

Pero también *aparece la problematización de la categorización y nominación, especialmente en esos usuarios profesionales*. Estos le demandan a un archivo ideal varias entradas por categoría (un "motor de búsqueda"):

!/ < + <  
< E  
2 . ! 2  
+ .  
!T #%  
+  
= /) -  
:  
= - 5  
=

/ 2 [ 2  
 !/ +  
 2 . l  
 = - [ /  
 2 )  
 : ? ! # % +

En referencia a esos criterios de clasificación, se suele mencionar una primera entrada (en términos lógicos) por tipo de discurso o lenguaje, que nunca se define bajo un nombre, siempre se describe desde los ejemplos: “películas... publicidades... videítos de boludeces... videos personales... programas... dibujos” (Luciana, 25 años).

Luego, dentro de estas entradas por categoría, se observa la *vigencia de la clasificación en géneros, especialmente cinematográficos pero también musicales*. Ése es el primer criterio que surge espontáneamente cuando se pregunta cómo estaría organizado su archivo audiovisual ideal. Este predominio de la clasificación por género se observa en los que denominamos usuarios profesionales pero también, aunque en menor medida, en el resto de los usuarios. Respecto de los géneros mencionados, se destacan el terror, el suspenso, la ciencia ficción y la acción.

W [ .  
 !0 # \$ +  
 E ! T 8 \* +

Después de la entrada por género, y de manera más circunscripta,

se menciona la entrada por director, y, en los usuarios más volcados al archivo de videos de música, por intérprete.

```

/
I
E
IT #% +

```

Puntualmente, y como criterio de búsqueda, surgen los actores: "por título o tal vez por un actor, una actriz" (Daniel, 27 años, docente).

```

I E < = E
! E [ + 2 & CN B " 2
B 2 D B I " B " * . 2
B 2 R; $ 2 B H
! ? #' <+
/
2 ! A$
<+

```

Más excepcional es la presencia de la fecha como entrada para la clasificación:

```

6
!H 8( +

```

En los usuarios no profesionales, que no guardan una cantidad importante de archivos, el gesto de clasificación se posterga en general hacia un futuro impreciso: "Si fuese una persona ordenada, obsesiva, pondría por ejemplo películas y adentro géneros, ponele acción..." (Agustín, 22 años).

También es en estos usuarios donde más aparece el uso de las carpetas predeterminadas ("My shared folders"):

```

:
- . 6 " I ?H/6 0L=6/H - .
!0 # $ +
= 2 [ .. E
3" 4 2
!T #' +

```

Así, en los no profesionales, las operaciones de arquitectura en el espacio virtual de la PC aparecen minoritariamente en el uso de accesos directos, jerarquizando consumos con fuerte componente identitario:

/ W L L  
 " " =  
 != #\* +

Finalmente, en algunos casos de usuarios profesionales, la problematización de la categorización culmina en la generación o instalación de un programa específico<sup>66</sup> que funciona como catálogo de su archivo personal.

!" <6 + 8 # A ,  
 C D  
 < <6  
 2 !" #( +  
 " @ E ,  
 2 ! #% +  
 / ? . &  
 5  
 0 - <  
 - : | - +  
 G" 6B !< #; +  
 E . 6:6 1 !  
 + . :  
 < / 2 =  
 / 2 6:6 = 2 4 !> A#  
 +

Sin embargo, es en los mismos usuarios profesionales donde el orden extremo se asocia a una figura de usuario negativa:

? Z 2  
 / > [ 2  
 ?  
 !> #A +

En general, los entrevistados muestran satisfacción tanto con los

<sup>66</sup> Un ejemplo de programa catalogador que ya fue desarrollado es "Ant Movie Catalog".

procesos de búsqueda como con los de organización de sus archivos por la facilidad, comodidad y rapidez en su acceso. La dificultad de encontrar archivos es excepcional y se explica por su vinculación con gustos minoritarios o por la antigüedad de los archivos:

! = H +  
 > B ! + D; \$,  
 A; ? ;% !? #' <+

La búsqueda de archivos antiguos como lugar de dificultad aparece en varios casos:

! + 2 2  
 [ - !6 09\$ #9 +  
 6 2 . 2  
 !T 8\* +  
 = )" / < / 2  
 !< #; +  
 !/ + 2 ! 2 E "  
 #\$\$8 L + !> A# +  
 / / I 2 =  
 - 8(#9  
 ! #% +

En este marco de satisfacción general, existen señalamientos minoritarios que consideramos de interés. Por un lado, en el proceso de búsqueda de archivos, emerge *el hallazgo inesperado en el azar del "catálogo"*:

/ 5 [  
 ? = !> #A 2 +  
 = !? #' <+  
 / " -  
 2 !, +  
 2 != #% +

I L < 2 !0  
 1  
 # \$ +  
 B  
 B = < Z  
 2  
 !T 8\* +

Esa apertura al hallazgo inesperado se transforma en algunos casos en una actitud exploratoria explícita:

!ME . - . 0 M 0+  
 2  
 3 4 3 4 & MN ,  
 0 ?  
 !< #; +  
 I 2 2  
 !" #% + [ 2  
 . = G 2  
 > 2 !, + I 2  
 ?  
 !" #% + 2  
 W 2 . W 2 B  
 ? 1 2 .  
 / I B I  
 I ?  
 !? #' <+

Por otro lado, en el proceso de búsqueda o en el de nominación, se revela en ciertos casos *la ausencia o la dificultad de encontrar descriptores temáticos*:

N  
 L  
 !H 8( +  
 ? ! +

' [ 2  
 B C D C B D /  
 = < D !< #9 +  
 ?  
 C D -  
 !? ## +  
 !< +  
 2 2  
 /E /E  
 !T #% +  
 !? 8\* + 2 C D

### Nombres y espacios

El trabajo de nominación que se menciona en las citas anteriores no presenta tendencias uniformes. Sólo una parte de los entrevistados modifica los nombres de manera sistemática. *Lo más corriente es la supresión de elementos del nombre del archivo dejando sólo el título en aras de un efecto de simplicidad*, y el elemento que más sufre esa supresión es la designación del espacio de producción del texto como archivo digital. En menor medida, emergen operaciones de permutación y adición, relacionadas con el objetivo de mantener un orden fijo para todos los archivos propios: en general, autor-obra para los videoclips.

= 2 2 & W# W# 7 E  
 @ ?  
 =  
 8 # != #\* +  
 2 1 / T  
 - !; ( 8\$+ =  
 !" #% +  
 / 2  
 2 !0 A# +  
 = K  
 !> A# - +

? 7 ?  
 2 !H 8( +  
 >  
 ) < | 7 -  
 | <6  
 <6 2 = - E  
 / !?  
 #' <+ 3 4  
 2  
 !? #' +

Este paso de los archivos a CD (una práctica minoritaria dentro de los entrevistados) puede implicar, aunque no necesariamente, una mayor riqueza en la nominación, que llega a complementarse con la incorporación de la carátula original:

> " A <6 ?  
 <6 <6 & <6 -  
 " A  
 5 <6 <6 1 !0 A# ?  
 +  
 ? " 2  
 2 ! #%  
 +  
 ? !H 8(  
 +  
 - <6 <6 2 & E T [ 6: 6H J 6)  
 6?" L56 E 'T [  
 1 - 2 ! #%  
 +

Así, en quienes pasan a CD, la arquitectura del espacio virtual de la PC suele organizarse como paso previo al grabado en CD:

3= - L\_

& 3l 4 /  
 4 !? #' / . <+  
 3E / 6  
 /=G K /  
 LH6/5?HK 0 > /=G Z  
 H/LH6/5?H /=G  
 4 ! #% +

La guarda de esos CDs suele realizarse en espacios privados y no jerarquizados del hogar:

= <6  
 =  
 !H 8( +

En los procesos de búsqueda y de configuración de la arquitectura del espacio de la PC, se advierte también la *vigencia de otros metadisursos (además del título) de las obras en cuestión que dan cuenta de la compleja trama intertextual (y extra-Internet) donde se insertan:*

E 3/ 4 /  
 [ !, + < 2  
 &  
 != 8( +  
 W  
 ! A\$ + 2

Al respecto, son, en general, los usuarios no profesionales los que optan por las vistas del programa Explorer más volcadas al componente indicial:

/ 2 " ! Y @ + !T 8\* +  
 /5 " G 6L<W" /5EL " ?WHL  
 ? " ?WHL  
 : G6/L : G6/L E  
 | !" 8(  
 +  
 !" 89 +  
 = .

!T #' +

Por el contrario, es un usuario profesional quien afirma: "Al menor detalle posible, que me muestre el nombre del archivo, el tamaño, fecha de la última modificación. No me gustan las vistas en miniaturas, no uso nada que me consuma recursos de más que yo no quiero." (Santiago, 26, programador)

### Múltiples modos de ver

Respecto de los modos de ver los archivos, en todos los entrevistados se advierte, en principio, una práctica de ver en el momento en que se termina de bajar el archivo para controlar su calidad (y que no es un "fake"). Ese mismo temor es el que justifica el elogio de la presencia de la opción "previsualizar" en algunos programas:

W 2 - . 2 /) [ 2 ? 2 " ! A\$ <+

Luego, en todos los entrevistados emerge el consumo repetido de algún o algunos archivos:

#9 + !, + !6 !MN 2 0+ N W 2 B 0 2 & 3E % 4 / 2 !? #' <+

En algunos casos, el consumo de los archivos se liga a otros dispositivos y a otros espacios: se ve en el televisor del living.

> - <6 ? : G 2 : <6 6: 6 - . <6 ? 6: 6 2 : <6 6: 6

:<6 ! A\$ <+  
 =  
 6:6 !H 8( +  
 La captura de archivos desde otros dispositivos resultó excepcional:  
 E  
 H [ 5 6 E: < H [ #%  
 +

### **Rasgos divergentes observados: la multiplicidad de operatorias**

Señalamos con anterioridad la existencia de dos perfiles según su vínculo con el hiperdispositivo: profesional y no profesional. Podemos precisar ahora cuatro tipos de operatorias predominantes en cuanto al material que se guarda y cómo se conecta ese material con la memoria personal y con los restantes consumos culturales de los entrevistados. Cada una de esas operatorias define modelos conceptuales y, lógicamente, un entrevistado puede operar de más de un modo.

### **Transformación**

Es un uso *pragmático*, ligado a una actividad profesional, donde el material bajado se utiliza como un ejemplo de algo que se puede volver a producir. "Yo toco la guitarra y a veces me bajo pedacitos de guitarristas. Entro a páginas de guitarras y me bajo videos de muestras de aparatos, de equipos, de amplificadores" (Mauro, 19 años). "Para copiar un efecto que me gusta, puedo llegar a ver cuadro por cuadro un archivo miles de veces" (Carolina, 27 años, diseñadora multimedia).

Esta operatoria implica un trabajo de abstracción, de esquematización de la obra tomada como ejemplo, para retener de ella sólo lo que se quiere imitar. El texto se reduce a un ejemplo de algo de orden más general (un efecto, un tipo de movimiento). Sobre esa

esquematación, se proyecta la propia práctica. Desde un primer reconocimiento de una posición complementaria inferior (el operador es un aprendiz), la relación se orienta a la simetrización.

### Acumulación

Un uso *hedónico*, propio de la posesión *en extensión* y la utopía de poseer un archivo universal, es el intento de tener todo y antes, se trata de *acumular y conservar*. "Tengo aproximadamente 40 películas, muchas todavía no las ví" (Facundo, 32 años). "Tengo un montón de películas que todavía no las ví, unas 60 calculo" (Santiago, 26 años, programador). "Tengo esa afición casi de coleccionista" (Aníbal, 24 años). En este sentido, la acumulación es también (por este "tener antes") un privilegio del momento de bajada: "bajarme alguna película que todavía no esté en DVD o video para ir viendo de qué se trata" (Jorgelina, 26 años).

l 2 <6 " ] 0  
 < / <6 " ] &  
 0 < 6  
 2 H  
 . H - ) ;% !? #'  
 <+

*El operador se instala en una posición "meta" en tanto no se adhiere a ninguna obra, autor o género en particular y se adelanta a sus pares. Se desplaza de nivel: de fruidor del consumo a fruidor de la posesión.*

### Repetición

Un *uso hedónico predominantemente desde el humor*, donde los acontecimientos vistos en el archivo pierden su contexto y su historia, un uso cercano a la "fotografía seca" descrita por Traversa (2005):

, G C D - >  
 3 4K - 3 4  
 1  
 6

En esta modalidad, se ve una publicidad por graciosa (sin importar su marca), un *blooper* (sin importar quien lo protagoniza) o, el ejemplo más obvio, un chiste. De hecho, también suelen incluir en su nombre la palabra "funny": "funny clips", "funny videos".

La mayoría de estos textos tematizan cuestiones de orden antropológico propias de la larga de duración: la confusión entre lo humano y lo animal, entre el hombre y la máquina, entre lo femenino y lo masculino, la pérdida del control, el golpe cercano a la muerte. Es este recaer del chiste en un orden más antropológico (ligado al efecto de descontextualización) lo que le permite permanecer en el tiempo.

Al respecto, el consumo que caracteriza esta modalidad es la *repetición*. Se trata, aquí, de un reír de nuevo como la primera vez, una permanencia de la efectividad del chiste más allá de sus repeticiones:

6  
2  
! ? ## +  
l 2 2 - "  
2 ! ? 8\* +

Es el tipo de archivo audiovisual que más se "pasa" por mail y *la fuerte socialización de estos archivos entre los grupos primarios de relación nos induce a pensar que ocupan un importante lugar como insumos para los intercambios grupales.*

Dentro de esa lógica, a veces el programa de correo electrónico ocupa el lugar de archivo:

= 2 "  
W  
2 L

H != #\* +

## Conservación

Un uso de algún modo *ético*, asociado a grupos primarios de *pertenencia*, donde el consumo del archivo puede activar el sentimiento de *pertenencia*. Ver es *revivir* algo que tiene que ver con esos grupos primarios.

Lógicamente, se ubican aquí los videos que se insertan en la tradición de las imágenes que activan la *rememoración personal* (en general, se trata de videos con los amigos: salidas, vacaciones, cumpleaños). Schaeffer (1990) asignaba la dinámica receptiva de la rememoración al álbum fotográfico, donde predomina lo indicial-temporal, ése "estuvo ahí" delante de la cámara que describe Barthes (1995).

Pero también podemos incluir dentro de esta operatoria la práctica de *coleccionar* videos de la banda favorita (que es también muchas veces la banda favorita del grupo de amigos) o fragmentos de la transmisión televisiva de los partidos del equipo preferido de fútbol.

! , + ? < 6 0 2 :

l

< 6 ! ? 8 \* + ! " 89

= 2 + ? / L " E : L

" ! > # A + H H ! , + / N

" :

Q = P L . Q P / E

2

2 !H 8( +  
 < 2 2 2 )"  
 !T #\* +  
 W 8\$^ 8\*^ > 2  
 2  
 " 1 ! H  
 #% +

Esta es la modalidad donde de manera más evidente el intercambio y guarda de archivos audiovisuales entra en juego con tradiciones textuales, series y prácticas externas a la red. Y es quizás también la modalidad donde las operatorias con archivos audiovisuales son explícitamente más significativas para sus actores.

La guarda y el consumo repetido de algunas pocas películas y series favoritas suele oscilar entre esta última modalidad y la tercera. "Me gusta verlos enseguida, por ejemplo los de (la serie) *Joey* en general los veo cuando los bajo, si estoy, y a todos los he visto 2 o 3 veces, porque me cago de risa" (Marcelo, 26 años).

Como cierre de este apartado, señalamos algunas correspondencias parciales entre operatorias detectadas en los usuarios y tipos de articulación ofrecidas por los sitios:

- La operatoria de *repetición* (de *ese humor que permanece*) puede corresponderse con la oferta de *sitios como www.cualquiera.com.ar,*
- la de *conservación* (que *activa un sentimiento de permanencia*) con *sitios como telenovelas.com.ar,*
- y la de *acumulación* (*ese acumular y conservar*), parcialmente, con *los foros generales de intercambio.*

## CONCLUSIONES

### **Objeto en formación**

Al momento de explicar la selección del corpus de análisis, señalábamos la necesaria parcialidad de esa selección en función principalmente de dos ausencias: la de condiciones extratextuales institucionales que permitieran establecer claros órdenes de comparación y la de espacios metadiscursivos consolidados y de amplia difusión que den cuenta de una organización social de la oferta.

Además, durante todo el proceso de análisis, se debió prestar especial atención al surgimiento de novedades en términos de lo disponible y evaluar cambios en sitios y programas.

De hecho, la bibliografía que aborda este campo desde una perspectiva económica da cuenta de un alto nivel de incertidumbre sobre cómo se van conformando los productos audiovisuales digitales. Podemos ver al respecto algunas de las afirmaciones que incluye el informe español del Grupo de Análisis y Prospectiva del Sector de las Telecomunicaciones publicado en 2006. En ese informe, se plantean dos escenarios, sin certezas sobre cuál se impondrá:

2  
1

§

/

/ 1

6H" !6 H "

+

6H"

/

/

S  
! . #\$\$\$% A9+

Más allá de esta incertidumbre, se plantea en el informe el interés de los principales actores del sector en el desarrollo de este tipo de productos:

=  
0 2 < 2 < W/ // WW<sup>G</sup> #A #\$\$\$%  
/ ! . #\$\$\$% %8)%#+  
#\$\$\$%  
1 " [ < 5 @ ! . #\$\$\$% %' +  
? BB<  
?  
2 G  
1 3 [ 4 2  
! . #\$\$\$% 98+

En síntesis, es evidente el alto interés de los agentes económicos en desarrollar modos de distribución de archivos audiovisuales digitales, pero no está claro aún qué forma tomará ese desarrollo.

Incluso, si tomamos algunas noticias más recientes, podemos ver que ese desarrollo puede ir, incluso, en contra de las recomendaciones propuestas por el grupo de expertos españoles (quienes se expresan en contra de la generalización de la copia gratuita):

= c 10) ?6 = ! \*\$  
+ ) # ( (\$  
c d  
' (( W " !3W  
4 < 6 # \$ #\$\$\$9+

Desde otro abordaje, Manovich proyecta también un incremento exponencial de los archivos audiovisuales digitales:

/  
!#\$\$\$% #(\$+

En el escenario local, la tematización en los diarios y noticieros televisivos de la circulación de los archivos audiovisuales digitales ocupa un lugar cada vez más destacado. Podemos tomar tres ejemplos bastante diferentes.

El canal de noticias TN lanzó en noviembre de 2006 un sitio específico dentro de su portal, denominado "TNylagente", para que sus televidentes puedan subir sus videos. El canal no sólo promociona a este sitio dentro de su programación sino que emite estos videos que los televidentes suben al sitio. Los videos quedan archivados en el sitio por fecha.

Otro caso de amplia repercusión fue la expulsión de una de las participantes del reality show *High School Musical* al tomar conocimiento la productora de que circulaba en Internet un video de esa participante teniendo relaciones sexuales con un exnovio<sup>67</sup>.

Más recientemente, la noticia fue que un grupo de alumnos de una escuela técnica de Rosario destruyeron un aula, filmaron el episodio y subieron ese video a Youtube<sup>68</sup>.

Entonces, frente a un escenario que parece apenas incipiente, donde lo ofrecido cambia con una frecuencia elevada, puede surgir la pregunta acerca de la extensión adjudicable a la validez de las observaciones realizadas y de las conclusiones consiguientes.

Al respecto, creemos que no podrá procederse, en relación con el desarrollo de este campo de fenómenos, más que por comparación entre momentos, para cada uno de los cuales será necesario el intento de una descripción exhaustiva. Al no estar la evolución de los dispositivos

---

<sup>67</sup> "De High School al porno casero: La historia de la expulsada del reality del 13, por su video hot. Primito y política", publicado en la revista , 27 de julio de 2007.

<sup>68</sup> "Rosario: destrozaron un aula y publican el video. Alumnos de una escuela técnica filmaron el momento en que destruyeron los bancos y subieron las imágenes a YouTube", publicado en , miércoles 15 de agosto de 2007.

predeterminada por factores técnicos, corresponderá analizar cada momento de su historia para entender las modalidades (siempre en parte imprevisibles) que finalmente se consoliden.

Y entendemos por otra parte que junto a los cambios ya pueden registrarse continuidades: hemos visto que a pesar de los cambios en la oferta, las operatorias detectadas permanecieron durante el período de análisis y también lo hicieron las problemáticas teóricas y metodológicas ligadas al estudio de esas operatorias.

Las conclusiones siguientes responden a esos ejes de búsqueda.

### **Enunciación: registro y capas**

El recorrido por el análisis de los sitios y de las entrevistas nos permitió validar algunos de los supuestos planteados en el marco teórico. Estudiar la enunciación en este hiperdispositivo implica prestar especial atención a cómo se registra un hacer del usuario y cómo éste se enfrenta a diferentes escenas. Insistimos entonces con los cinco rasgos que a nuestro entender definen la especificidad de la enunciación en este hiperdispositivo:

11. La necesaria inclusión de *propuestas de interacción*, como un hacer del usuario con consecuencias en el producto final, en términos de: selección, definición de la sucesión de acciones y sus tiempos, y manipulación y construcción de objetos.
12. Los *resultados del hacer del usuario pueden quedar registrados en la memoria del dispositivo y ser visibles en las próximas interfaces*.
13. Debemos considerar que se trata, en general, de programas que se proponen como *herramientas para hacer*.
14. Cada "pantalla" es producto de la *superposición de diferentes capas enunciativas*:



En las entrevistas, nos encontramos distintos perfiles de operadores, que daban cuenta en menor o mayor medida de estas posibilidades abiertas por el hiperdispositivo. Desde quien busca capítulos de Jack Ass (MTV), avisos publicitarios, chistes, videos y recitales, guarda poco (por borrar mucho), usa la carpeta predeterminada "My shared folder" de Sharekaza, no modifica la nominación original ni guarda en soporte externo (Jorge, 24) hasta quien dice tener "100 CDs de cosas que me he bajado" y estar "programando un sistema en donde guardás el archivo, lo categorizás y hacés como un índice de esos archivos. Ahí podés buscarlo por lo que quieras: por género, por año. No necesitás restringir el criterio de ordenamiento a alguna cosa" (Christian, 28).

Vimos también como el uso de accesos directos permitía jerarquizar consumos con fuerte componente identitario.

Para enfatizar esta figura de operador, podemos referir también que, si el archivo audiovisual no digital requiere un triple trabajo de guarda: los textos, sus dispositivos, y los saberes de operación de esos dispositivos (Miguel, 2003), el archivo audiovisual también requiere hoy de saberes en estos tres órdenes complementarios dada la variedad de formatos y modos de registro.

Esta caracterización del operador nos lleva a disentir con Manovich cuando afirma: "Finalmente en los noventa, el hipervínculo de la World Wide Web ha privilegiado la figura única de la metonimia a expensas de todas las demás." (Manovich, 2006: 128). Y también con: "La composición de los noventa sustenta una estética diferente caracterizada por la fluidez y la continuidad; ahora los elementos se funden entre sí y los límites se borran en vez de destacárselos." (Manovich, 2006: 198)<sup>69</sup>.

Al respecto, el esquematismo que plantea Manovich en términos de posibilidades de identificación no da cuenta de la riqueza de su descripción de los textos del nuevo hiperdispositivo:

---

<sup>69</sup> Esta caracterización de Internet en términos del privilegio de la fluidez y la continuidad no es exclusiva de este autor, la podemos encontrar también en autores más citados en nuestro ámbito como Paul Virilio.

= 7 ) =  
2

!" #\$\$\$%& 8\$(+

En estas conclusiones Manovich disuelve las distintas operatorias posibles en una (la metonimia/ la continuidad) y los distintos niveles de enunciación también en uno, sin distinguir además entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación.

En todo caso, las comparaciones correspondientes serían las que se presentan en el cuadro siguiente:

	<b>Cine</b>	<b>PC-Internet</b>
<b>Nivel del enunciado</b>	En un film de ficción: Identificación potencial con el protagonista	En un archivo audiovisual de ficción: También identificación potencial con el protagonista
<b>Nivel del dispositivo</b>	Identificación potencial con la cámara (Metz, 1979)	En un archivo audiovisual de ficción: En uno de los niveles enunciativos pertinentes, también identificación potencial con la cámara  En un sitio web: En uno de los niveles pertinentes, identificación potencial con el diseñador

***Intertextualidad y registro de usuarios***

Otro punto a destacar en estas conclusiones es la compleja trama de relaciones intertextuales intra y extramediales donde se inserta la "bajada" de archivos audiovisuales digitales. Las operaciones de "bajada" articulan distintos espacios sociales (desde la práctica profesional al video de una fiesta de cumpleaños) y combinan distintas series textuales (desde los géneros cinematográficos hasta los videoclips de un artista).

Ahora bien, tanto en las series de archivos de circulación pública como en las series de circulación privada, los archivos audiovisuales suelen jugar el rol de afirmadores de grupos de pertenencia ya establecidos.

Respecto de esta intertextualidad, en la mayoría de las modalidades de oferta se presenta a los archivos extensamente acompañados de indicios de sus consumidores (por ejemplo, a través de la cantidad de fuentes en E-Mule, la cantidad de valoraciones en video.google.es, o la cantidad de visitantes a un foro y sus comentarios).

Desde el análisis de lo disponible, parece que sugerir la presencia de un par o registrar su comentario es tan importante como recuperar los metadiscursos sociales que acompañan, por fuera de Internet, a una película.

Y corroborando este rol de los metadiscursos surgidos fuera del dispositivo, encontramos en las entrevistas que el disparador de la búsqueda, en quienes no tienen un vínculo profesional con el medio, surge habitualmente por fuera de Internet.

Esta inserción de las operaciones de "bajada" en series ajenas al medio y el lugar jerárquico asignado en la "oferta" a la cantidad de lecturas previas de un archivo parece contradecir lo señalado como rasgos específicos de la distribución digital por el informe ya citado del Grupo de Análisis y Prospectiva del Sector de las Telecomunicaciones:

< = . /  
3  
4 3 4 3 2 4 ! . #\$\$\$%& \*' +

Youtube, Google, E-Mule destacan por *default* justamente los archivos más vistos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, los sitios analizados pueden desplegarse en el siguiente cuadro en función del tipo de motivadores de búsqueda que construyen dentro de la escena

enunciativa:

<b>Búsqueda convocada por un referente común a un colectivo amplio externo a Internet (saberes implicados externos al dispositivo)</b>	<b>Exploración por afinidad, inferida de los registros de uso</b>
	Google.video.es
	youtube.com
	<a href="http://www.cualquiera.com.ar">www.cualquiera.com.ar</a>
	www.solocortos.com
	www.telenovelas.com.ar
	www.television.com.ar
	www.arcoiris.tv
	www.acceder.buenosaires.gov.ar

Si bien no los ubicamos en el cuadro anterior, por corresponderse con otro tipo de operatorias, los programas catalogadores se ubican más cerca del polo ligado a los saberes externos a la red, al construir un usuario "informado sobre el cine desde el discurso periodístico y con una mirada expectante sobre los metadiscursos en producción, que selecciona sus consumos por géneros o directores favoritos, y que valora la opinión de otros 'espectadores comunes'".

Por otro lado, desde las entrevistas, las cuatro operatorias propuestas implican distintas series de intertextualidad:

- Transformación: intertextualidad regida por un tema o saberes de producción textual, no necesariamente específica de este hiperdispositivo
- Acumulación: intertextualidad abierta, no específica del hiperdispositivo (remite, en general, a parámetros de lo coleccionable propios de la historia del cine)
- Repetición: intertextualidad ligada a géneros fotográficos y televisivos exteriores al hiperdispositivo
- Conservación: intertextualidad regida por temas, que se solapa con otras modalidades de registro de la rememoración privada

## **Los criterios de clasificación y nominación como problema**

La clasificación y nominación de los archivos audiovisuales digitales reitera los problemas encontrados en otros modos de registro de los textos audiovisuales.

Victor Miguel (2003), al realizar un análisis de los criterios utilizados en instituciones locales y un relevamiento de bibliografía de origen español sobre la temática, constata el problema de la heterogeneidad y falta de sistematicidad en los criterios de clasificación sobre materiales audiovisuales.

En nuestro trabajo de campo, este problema de la categorización y nominación aparece implícito en la mayoría de las entrevistas a usuarios no profesionales y explícito en las entrevistas a usuarios profesionales.

Respecto de esos modos de clasificación, comprobamos, en relación con las conclusiones del apartado anterior, la vigencia de la clasificación en géneros, especialmente cinematográficos pero también musicales.

Por último, registramos también en las entrevistas la expectativa satisfecha de que el ordenamiento no cierre los recorridos de búsqueda, que permita el *hallazgo inesperado en el azar del "catálogo"*.

Como en los archivos audiovisuales no digitales, existe un "fruidor lúdico que privilegia el juego y el placer por sobre la búsqueda de conocimiento" (Soto y otros, 2007: 5), cuyos recorridos se ligan a la curiosidad y a una temporalidad extensa, en contraste con los usos pragmáticos, conectados con objetivos específicos y una temporalidad acotada (Soto y otros, 2007).

El primer perfil citado lo encontramos asociado a la operatoria que definimos como Repetición, el segundo en cambio se liga a la operatoria de Transformación. La Acumulación y la Conservación pueden oscilar entre ambos.

Esta posibilidad y esta búsqueda y disfrute del azar, nos lleva a disentir con Aroldi, Garassini, Gasparini, Vittadini cuando señalan:

1 )  
!8((\*& 8(' +

Dentro de esta problemática de la clasificación, merece una mención aparte la complejidad de la descripción temática. Aquí también se reiteran dificultades ya señaladas para los archivos audiovisuales no digitales (Gagliardi, 2004).

En nuestro recorrido, también *la clasificación de los archivos desde lo temático apareció como una cuestión pendiente*, tanto por lo que se ha observado en el análisis de la oferta como por lo que surge en las entrevistas.

Si bien los “tags” le dan un lugar, ese lugar, desde las expectativas registradas, sólo deja constancia de la importancia de la descripción temática, sin resolverla.

Por otro lado, la descripción temática también se puede trasladar al nombre. Un entrevistado en el año 2003 para el proyecto UBACYT S087 sobre archivos audiovisuales no digitales manifestaba: “Tengo un proyecto de hacer un video con las mejores escenas de la historia del cine, seas poéticas o cómicas: La escena de Cuando Harry conoció a Sally donde ella finge el orgasmo en el restaurante...”. Hoy podría encontrar en E-Mule: “When Harry meet rally – Meg Ryan fake orgasm scene”.

### **Los públicos**

La diversidad de escenas construidas en torno del intercambio de archivos audiovisuales digitales difícilmente pueda ser abordada por una oposición neta entre lo individual y lo social.

Más aún, el modo de intercambiar y ver videos de cumpleaños o viajes nos permite afirmar que, dentro del corpus que trabajamos, *el recuerdo individual no existe*. La rememoración implica siempre la activación de una serie de recuerdos en un grupo que los comparte.

En este sentido, Montesperelli señala: “recordar significa volver a evocar, mediante la interacción social, el lenguaje, las representaciones colectivas, las clasificaciones, etc., o sea, reactualizar la memoria del grupo social de pertenencia” (2005: 13).

Como operatoria, el álbum familiar ha sobrevivido a la digitalización en sus dos términos:

- en que la foto, y ahora el video, es parte de una serie
- y en que esa serie define a un grupo.

El otro polo, el de lo social, tampoco parece nítido. En el alejamiento de lo supuestamente individual, nos vamos encontrando con distintos “nosotros” agrupados en distintos niveles y en función de distintos ejes (que exceden y preceden a “la red”): tal generación, los televidentes de...

Este hiperdispositivo facilita la consolidación de grupos de distintos niveles (y los torna visibles): familia, familia ampliada<sup>70</sup>, grupo de amigos más cercanos, compañeros de colegio, televidentes de..., seguidores de un determinado grupo de música o un determinado estilo.

Verón formulaba ya hace unos años este problema:

$$\frac{H}{G} = \frac{H}{2} \cdot \frac{1}{2} = \frac{5}{8} \approx 0.625$$

De este modo, podemos retomar la oposición entre recuerdo individual y memoria social, planteada por Kirchheimer y retomada por Soto y Aprea, pero como polos de una escala con posibilidades intermedias:

<sup>70</sup> Al respecto, un sitio de interés es [www.genoom.com](http://www.genoom.com) que permite construir el árbol cronológico a partir de la colaboración de los diferentes miembros de la familia.

? & 88+ 1 2 !

De algún modo, *la especificidad de este hiperdispositivo se encuentra en el registro de esas posibilidades intermedias entre el recuerdo individual y la memoria social.*

### **La inserción temporal como un problema de lectura**

Distintos autores desde diferentes disciplinas (desde la historia, la museología o la filosofía) señalan a nuestra contemporaneidad como un momento de auge de la memoria:

W - JJ ! #\$\$#& 9+  
/ ? ; \$D  
( \$D  
& ! 2 +  
) ! +  
+ 2  
/  
3 4 ! ? #\$\$9& ; +

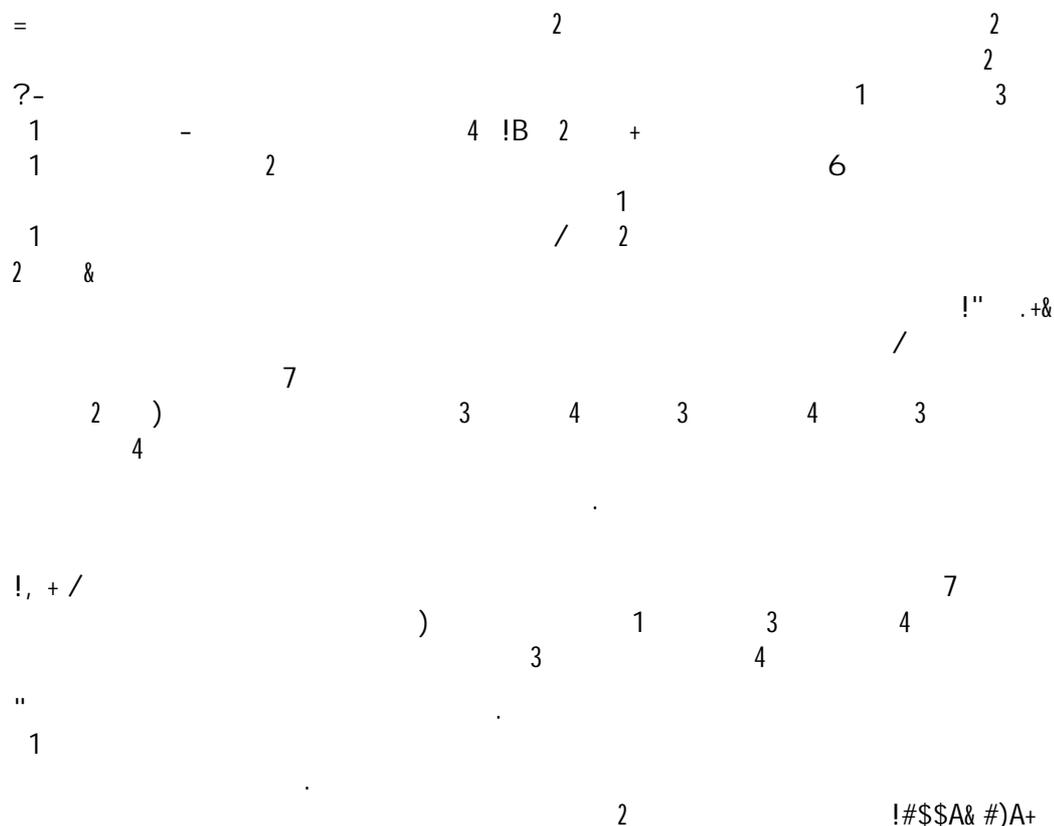
Nos queda aquí tratar la pregunta sobre cómo juegan, si es que lo hacen, el recuerdo y la memoria en los archivos audiovisuales digitales.

Cuando José Luis Petris analiza la forma en que los diarios retoman sus ediciones anteriores, circunscribe dos modalidades: la memoria-texto que no inscribe en forma explícita sus conexiones y la memoria-discurso que sí explícita sus vínculos intertextuales (Petris, 2003).

En este sentido, si bien en los archivos audiovisuales digitales como textos podemos delimitar una disponibilidad, sólo mediante los

metadiscursos sobre ellos (sitios o programas que operan como marco o entrevistas) podremos dar cuenta de la existencia de usos ligados a la memoria.

Al respecto, nos parece pertinente retomar la oposición entre colección y archivo que proponen Soto y Aprea:



La primera observación es que no encontramos en la articulación del análisis de la "oferta" con el análisis de los "usos" una producción de memoria social desde un archivo institucional. Por el contrario, encontramos distintos modos del coleccionar que abren, desde las series que constituyen, desde el trabajo de nominación y clasificación, desde la palabra sobre esas colecciones, *lógicas* de memoria válidas para distintos niveles de grupos o colectivos (proyectadas entre un corto y un largo plazo), que se representan en el cuadro siguiente:

	<b>Corto plazo</b>	<b>Largo plazo</b>
<b>Recuerdo Individual</b>		

<b>Memoria Social</b>	<p style="text-align: center;">Conservación como rememoración (álbum familiar o de grupo de amigos)</p> <p style="text-align: center;">Conservación como adhesión-identificación (obras audiovisuales: telenovelas, series, grupos musicales)</p> <p style="text-align: center;">Acumulación (colección de películas)</p>
-----------------------	---

Por fuera del cuadro quedan las operatorias de Transformación y Repetición ya que en esos casos en la lectura de los archivos se suspende el tiempo, no importa la inserción temporal de la producción del texto, de su emisión o de sus lecturas.

### ***Recomendaciones***

Uno de los objetivos de este trabajo era: "Aportar recomendaciones para la presentación digital de catálogos y archivos en el diseño resultante del proyecto UBACYT: 'Consultas y empleos de la memoria audiovisual en Buenos Aires. Diseño de un esquema de actualización permanente de registros de la producción audiovisual'". Esta tesis concluye entonces con una síntesis de las recomendaciones formuladas dentro del equipo de trabajo correspondiente al citado proyecto.

En el informe del Grupo de Análisis y Prospectiva del Sector de las Telecomunicaciones, se atribuye al dispositivo la posibilidad de un incremento exponencial de los archivos disponibles:

=

El análisis de la oferta realizado permitió corroborar la validez de esta afirmación especialmente para los archivos producidos contemporáneamente y consumidos inicialmente por un público joven.

A partir de esto, entendemos que un primer foco de trabajo para las instituciones públicas consistente en complementar la digitalización "espontánea" mediante la digitalización de archivos audiovisuales antiguos y de archivos audiovisuales que sean relevantes por su circulación pero no se hayan digitalizado espontáneamente. El carácter más o menos restrictivo de los límites de relevancia dependerá lógicamente de la capacidad de digitalización.

Un segundo foco de trabajo se liga con los dos últimos niveles implicados en la triple guarda (Miguel, 2003): dispositivos y saberes sobre los dispositivos. Con la aceleración en los cambios de formato, se corre el riesgo de que la exhibición de un archivo audiovisual digital sea cada vez más compleja a medida que aumente la antigüedad del archivo.

Un tercer ámbito de acción institucional concierne a:

- La formulación y ejecución de normativas que resguarden los derechos de autor garantizando a su vez el derecho a la información y a la educación
- La regulación de las obligaciones de las entidades públicas y privadas involucradas en la producción y exhibición de archivos audiovisuales en cuanto al registro de sus producciones, la configuración de sus archivos y las posibilidades de acceso público

Pero el foco principal de trabajo institucional debería estar en un nivel de "meta-archivo" en la propuesta de:

- Modalidades de registro del entramado intertextual en que cada obra se inserta (previando también el registro de su producción y emisión)

- Niveles y variables de descripción temática
- Niveles y variables de descripción de lenguajes y tipos discursivos

Hasta hoy, ninguno de esos tres aspectos ha sido problematizado desde lo disponible digitalmente y puede ser el lugar apropiado para la intervención desde lo institucional, ya que:

- Permitirían abordar una expectativa insatisfecha desde lo relevado en las entrevistas, ampliando las posibilidades de búsqueda, ahorrándole tiempo al buscador pragmático y generando más oportunidades para el *flaneur* que busca el encuentro azaroso
- Facilitarían mayores posibilidades de articulación entre los espacios más cercanos a lo individual con los recorridos propios de una memoria social

Comenzábamos la tesis con una cita de Chartier, que señala la antigüedad de la preocupación por inscribir y, a la vez, por la necesidad de borrar. Entendemos que hoy la preocupación institucional no debe jugarse entre estos polos sino más bien en prever mecanismos que faciliten el pasaje entre espacios sociales de recuerdo, impulsando la integración de los textos audiovisuales en recorridos de memoria social.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aprea, Gustavo (2002): "Construcción de la memoria mediática sobre Internet", ponencia presentada en las VI Jornadas de Investigadores en Comunicación, Córdoba.
- Aprea, Gustavo y Soto, Marita (2003): "El archivo audiovisual como dispositivo constructivo de la memoria", ponencia presentada en el VII Congreso Internacional de la AISV, México.
- Arfuch, Leonor (1998): "Ciudades visuales: el triunfo del diseño", en Finquelevich et al.: *La ciudad y sus TICs*, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, pp. 147-162.
- Artopoulos, Alejandro (1998): "El futuro llegó hace rato...: usos alternativos de la informática centralizada en espacios urbanos", en Finquelevich et al.: *La ciudad y sus TICs*, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, pp. 53-65.
- Barthes, Roland (1995): *La cámara lúcida*, traducido por Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona.
- Benjamin, Walter, "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs," en: Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, Barcelona, 1989, pp. 87-139.
- Berger, John (2000): *Modos de ver*, traducido por Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona.
- Bettetini, Gianfranco y Colombo, Fausto (comps) (1995): *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, traducido por Juan Carlos Gentile Vitale, Paidós, Barcelona.
- Blejman, Mariano (2000): "Universo Mail" en Finquelevich et al.: *iCiudadanos, a la red!*, colección Signo, La Crujía, Buenos Aires, pp. 292-326.
- Bourdon, Jérôme (2003): "Sobre cierto sentido del tiempo, o de cómo la televisión hace memoria", en *Figuraciones: Memoria del arte/ Memoria de los medios*, revista del Área de Crítica de Artes del IUNA, nº 1 y 2, diciembre de 2003, Arte Impreso Ediciones, pp. 29-40.
- Bustamante, Enrique y otros (2003): *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Serie Multimedia, Gedisa, Barcelona.
- Cafassi, Emilio (1998): "Bits, moléculas y mercancías (breves anotaciones sobre los cambios en el submundo de las mercancías digitalizadas)", en Finquelevich et al.: *La ciudad y sus TICs*, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, pp. 163-181.
- Carlón, Mario (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires.

(2003): "Sujetos telespectadores y memoria social", en *Figuraciones: Memoria del arte/ Memoria de los medios*, revista del Área de Crítica de Artes del IUNA, nº 1 y 2, diciembre de 2003, Arte Impreso Ediciones, pp. 149-163.

Castells, Manuel (1999): *La era de la información. La sociedad en red*, Madrid, Siglo XXI.

Chartier, Roger (2006): *Inscribir y borrar: Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, traducido por Víctor Goldstein, Katz, Buenos Aires.

Chartier, Roger y otros (1999): *Cultura escrita, literatura e historia: Conversaciones con Roger Chartier*, FCE, México.

Cremonte, Juan Pablo (2007): "Los usos de las TICs en el capitalismo cognitivo: el caso de las redes de intercambio de archivos musicales" en Quintar et al.: *Los usos de las TICs: Una mirada multidimensional*, Prometeo Libros-Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, pp. 113-130.

Danesi, Marcel (2005): "Metáfora y conceptos abstractos" en *La Puerta*, revista de Arte y Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, nº 2 año 2, Dirección de Publicaciones, pp. 32-47.

Edmonson, Ray y miembros de la AVAPIN (1998): "Una filosofía de los archivos audiovisuales", Programa General de Información y UNISIST, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París.

Fabbri, Paolo (2000): *El giro semiótico*, traducido por Juan Vivanco Gefaell, Gedisa, Barcelona.

Fejler, Ezequiel (2000): "Las comunidades virtuales en Argentina: Vida y pasión", en Finklelevich et al.: *iCiudadanos, a la red!*, colección Signo, La Crujía, Buenos Aires, pp. 235-268.

Fernández, José Luis (1994): *Los lenguajes de la radio*, Atuel, Buenos Aires.

Finklelevich, Susana (2000): "Del café de barrio a las redes electrónicas" en Finklelevich et al.: *iCiudadanos, a la red!*, colección Signo, La Crujía, Buenos Aires, pp. 139-164.

(1998): "Entre la cápsula y el planeta: la transformación de los espacios en la era de la telemática", en Finklelevich et al.: *La ciudad y sus TICs*, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, pp. 67-90.

Ford, Aníbal (1999): "Procesados por otros: diferencias infocomunicacionales y sociocultura contemporánea". Exposición para el "Seminario Internacional en Comunicación-Educación. Experiencias, desarrollos teóricos, metodológicos e investigativos", organizado por el Departamento de Investigaciones DIUC de la Universidad Central, Bogotá (Colombia), 27 al 29 de octubre de 1999.

(2000): "El G-8, Okinawa y la Digital Divide o la utopía comunicacional como sistema de dominio" en *Diálogos de la comunicación* N° 59-60, FELAFACS, octubre de 2000.

Fraticelli, Damián y Scolari, Carlos (2005): "Enunciando la interacción: las reseñas y anticipos de videojuegos", ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, abril de 2005, Buenos Aires, Argentina.

Geertz, C. (1987): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

Guidieri, Remo (1997), *El museo y sus fetiches*, traducido por Isabelle Touet de Matallana, Colección Metrópolis, Tecnos, Madrid.

Goffman, I. (1970): "Sobre el trabajo de la cara", en *Ritual de la interacción*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Bs. As., pp. 11-25.

Grüner, Eduardo (2001): "Ut Pictura Poesis: la Pintura (no) sabe lo que dice" en *El Sitio de la Mirada*, Colección Vitral, Norma, Buenos Aires, pp. 253-381.

Huysen, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica, México.

Karol, Jorge (1998): "Adentro y afuera en la sociedad informacional: una crítica al espontaneísmo tecnológico", en Finquelevich et al.: *La ciudad y sus TICs*, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, pp. 91-110.

Kirchheimer, Mónica (2003): "Memoria y recuerdo: las formas del pasado en la televisión", en *Figuraciones: Memoria del arte/ Memoria de los medios*, revista del Área de Crítica de Artes del IUNA, n° 1 y 2, diciembre de 2003, Arte Impreso Ediciones, pp. 69-76.

(2002): "Un recorrido por las palabras sobre los archivos", ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, RedCom y UNC, Córdoba, 17 al 19 de octubre.

León, Aurora (2000): *El Museo: Teoría, praxis y utopía*, Cuadernos Arte Cátedra, Cátedra, Madrid.

Levis, Diego (2001): *Arte y computadoras. Del pigmento al bit*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Norma, Buenos Aires.

Manovich, Lev (2006): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*, traducido por Oscar Frontodona, Paidós, Buenos Aires.

Metz, Christian (1974): "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", revista *Lenguajes*, n° 2, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 37-51.

(1979): "El filme de ficción y su espectador", en *Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili. pp. 89-121.

Miguel, Víctor (2003): "El idioma analítico del archivo audiovisual", presentado en reunión plenaria de investigadores del Proyecto UBACYT S/087 (Dir: Oscar Steimberg), Universidad de Buenos Aires, inédito.

Montesperelli, Paolo (2005): *Sociología de la Memoria*, traducido por Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires.

Pérez, Jorge y otros (2006): "Contenidos Digitales. Nuevos Modelos de Distribución Online", informe del Grupo de Análisis y Prospectiva del Sector de las Telecomunicaciones, inédito, Madrid.

Petris, José Luis (2003): "Formas de la memoria de la prensa gráfica", en *Figuraciones: Memoria del arte/ Memoria de los medios*, revista del Área de Crítica de Artes del IUNA, nº 1 y 2, diciembre de 2003, Arte Impreso Ediciones, pp. 53-68.

(2002): "El archivo como (auto)crítica televisiva", III Congreso Argentino de Comunicación, Olavarría.

Piscitelli, Alejandro (2002): "Metamorfosis cognitivas", "Imágenes numéricas y realidades virtuales", "Los hipermedios y el placer del texto electrónico", "La Web: un nuevo soporte para el conocimiento", "La inevitable y necesaria reinención de Internet", y "La odisea de Napster. Los sistemas par-a-par y el rediseño de la libertad de los usuarios" en *Ciberculturas 2.0*, Paidós Contextos, Paidós, Buenos Aires.

Ramos, Sergio (2005): "Recomendación y crítica en el intercambio de archivos audiovisuales digitales", ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, abril de 2005, Buenos Aires, Argentina.

Renaud, Alain (1990): "Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo régimen de lo Visible, nuevo Imaginario" en Renaud, Alain (comp.): *Videoculturas de fin de siglo*, traducido por Anna Giordano, Signo e Imagen, Cátedra, Madrid, pp. 11-26.

Ricoeur, Paul (2004): *La memoria, la historia y el olvido*, traducido por Agustín Neira, FCE, Buenos Aires.

Rheingold, Howard (1996): *La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras*, traducido por José Ángel Alvarez, Gedisa, colección Límites de la Ciencia, Barcelona.

Rincón, Omar (2002): *Televisión, video y subjetividad*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Norma, Buenos Aires.

Schaeffer, Jean Marie (1990): *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, traducido por Dolores Jiménez, Madrid, Cátedra.

Scolari, Carlos (2004): *Hacer clic: Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Gedisa, Barcelona.

Siri, Laura (2000): *Internet: Búsquedas y buscadores*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Norma, Buenos Aires.

Steimberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.

(2001a): "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", en SyC Número 12, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, pp. 99-118.

(2004): "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros", en Walter Bruno Berg et al (eds.): *Imágenes en vuelo, textos en fuga – Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*, Ed. Vervuert/ Iberoamericana, Frankfurt am Main, Alemania/ Madrid, España, noviembre 2004.

Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar (2001): "Sobre los procedimientos constructivos de la memoria visual y audiovisual de Buenos Aires", ponencia presentada en el VI Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Semiótica Visual, Quebec, 16 al 21 de octubre.

Soto, Marita; Aprea, Gustavo; Miguel, Victor y Tassara, Mabel (2007): "Informe interno al proyecto UBACYT S087", inédito.

Sutz, Judith (1998): "Sociedad e informática: la resistible ascensión de lo inevitable" en Finquelevich et al.: *La ciudad y sus TICs*, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, pp. 39-49.

Traversa, Oscar (1999): "Aproximaciones a la noción de dispositivo", ficha de cátedra, *Semiótica de los Géneros Contemporáneos* (titular: Oscar Steimberg), FCS, UBA.

Todorov, Tzvetan (1988): "El origen de los géneros" en AA.VV.: *Teoría de los géneros literarios*, ed. cast. Arco/Libros, Madrid, pp. 31-48.

Verón, Eliseo (2001-2002): "Contracorrientes" y "Bruner y la tarta de manzana" en *Efectos de agenda 2: Espacios Mentales*, colección El Mamífero Parlante, Gedisa, Barcelona.

(2001a): "El cuerpo de las imágenes" en *El cuerpo de las imágenes*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Norma, Buenos Aires, p.101-111.

(2001b): "Vínculo social, gran público y colectivos de identificación. A propósito de una teoría crítica de la televisión" en *El cuerpo de las imágenes*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Norma, Buenos Aires, p.87-100.

(1999): *Esto no es un libro*, colección El Mamífero Parlante, Gedisa, Barcelona.

(1998): *La Semiosis Social*, colección El Mamífero Parlante, Gedisa, Barcelona.

Wolton, Dominique (2000a): *Internet ¿y después?*, traducido por TsEdi Teleservicios Editoriales, colección El Mamífero Parlante, Gedisa, Barcelona.

Wolton, Dominique (2000b): *Sobrevivir a internet*, traducido por TsEdi Teleservicios Editoriales, colección El Mamífero Parlante, Gedisa, Barcelona.

## **ANEXO: SITIOS CITADOS**

[www.80x.com.ar](http://www.80x.com.ar)

[www.acceder.buenosaires.gov.ar](http://www.acceder.buenosaires.gov.ar)

[www.alexa.com](http://www.alexa.com)

[www.arcoIris.TV](http://www.arcoIris.TV)

[www.argenteam.net](http://www.argenteam.net)

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

[www.cinechileno.org](http://www.cinechileno.org)

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

[www.culturalianet.com](http://www.culturalianet.com)

[www.IMBD.com](http://www.IMBD.com)

[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)

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

[www.messagemates.com](http://www.messagemates.com)

[www.robertodichiara.com](http://www.robertodichiara.com)

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

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

[www.terra.com](http://www.terra.com)

<http://usuarios.lycos.es/elestigma/elinks.html>

[video.google.es](http://video.google.es)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<http://usuarios.lycos.es/elestigma/elinks.html>