



Universidad Nacional de Córdoba  
**Facultad de Ciencias de la Comunicación**

**BIBLIOTECA OSCAR GARAT**

**FORMAS ACTUALES DEL PERIODISMO NARRATIVO EN FORMATO Y SOPORTE  
DIGITAL, EN EL MARCO DE LAS TRADICIONES DEL GÉNERO EN ARGENTINA. EL  
CASO DE LA REVISTA ANFIBIA**

Pablo Fernando Rojas

***Cómo citar el artículo:***

Rojas, Pablo Fernando. (2019). "Formas actuales del periodismo narrativo en formato y soporte digital, en el marco de las tradiciones del género en Argentina. El caso de la Revista Anfibia". Tesis de Especialización en Lenguaje y Comunicación Digital, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba (inérita). Disponible en Repositorio Digital Universitario

***Licencia:***

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



**Especialización en Lenguaje y Comunicación Digital**

**Universidad Nacional de Córdoba**

**Facultad de Ciencias de la Comunicación / Facultad de Lenguas**

Trabajo Final

**Formas actuales del periodismo narrativo en formato  
y soporte digital, en el marco de las tradiciones del  
género en Argentina. El caso de la *Revista Anfibia***

Pablo Fernando Rojas

Director: Diego Vigna

Abril, 2019

## **Aclaración**

Para cumplir con las formalidades requeridas por la Especialización en Lenguaje y Comunicación Digital para la presentación del Trabajo Final, esta investigación lleva por título aquel con el que fue presentado el Proyecto de Investigación. Sin embargo, el presente trabajo ofrece un abordaje levemente modificado, cuya denominación más precisa sería: *Revistas culturales digitales, en el marco de la tradición. El caso de Revista Anfibia*. Como es de prever, todo proceso de investigación se presenta como un recorrido que se desenvuelve en determinados marcos a la vez que admite la incorporación de lo investigado. Así, durante el desarrollo de este trabajo, se convino con el Director que sería más propicio enfocar su tema en la *Revista Anfibia*, en tanto producto digital destacado que se inscribe en la profusa tradición de revistas culturales argentinas, y a partir de ese enfoque, incorporar como una parte del abordaje las formas narrativas que esta revista publica.

## Resumen

La consolidación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y de los formatos y plataformas de publicación web como parte constitutiva del campo cultural e intelectual argentino, ha favorecido el desarrollo de producciones en soporte digital que se inscriben en una amplia y valiosa tradición en papel. Actualmente, en el ámbito de las revistas culturales, *Revista Anfibia* –una publicación de procedencia y gestión universitaria– destaca por su trabajo en apariencia a contracorriente de los modos imperantes en la *ecología* digital mediática: con rutinas de producción y publicación vertiginosas, sostiene una agenda temática apegada a la del periodismo masivo, pero produce contenidos con abordajes profundos que combinan lenguaje común y saber especializado. Este trabajo se aboca a analizar dicha publicación en el marco de la indagación sobre publicaciones periódicas, haciendo especial hincapié en el quiebre que sucede, desde hace años, con la producción cultural en formatos y soportes digitales. Para especificar sus objetivos, trabaja a partir de dos interrogantes: ¿qué características asume y qué publica *Anfibia*; y qué relación guarda su trabajo con el periodismo masivo contemporáneo y las publicaciones del campo cultural restringido en formato y soporte digital?; y, teniendo en cuenta la tradición de revistas culturales argentinas en que se inscribe, ¿qué diálogos, variantes y rupturas se pueden reconocer entre *Anfibia* y dicha tradición?

**Palabras clave:** Producción cultural argentina; Soportes y formatos digitales; Revistas culturales y literarias; Revista *Anfibia*.

## Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>2. Nociones teóricas y antecedentes</b>	<b>10</b>
2.1 Campo de producción cultural	10
2.2 Las revistas como problemática y objeto de investigación	13
2.2.1 Breve recorrido por la historia del formato revista	13
2.2.2 Caracterización	15
2.3 Tradición en Argentina	17
2.4 Cambio de siglo: reformulación del campo a partir de la crisis y las tecnologías digitales en red	25
2.5 Herencia de los géneros discursivos involucrados en <i>Anfibia</i>	29
<b>3. Un paréntesis sobre el método</b>	<b>33</b>
<b>4. Desarrollo empírico</b>	<b>34</b>
4.1 Contexto de producción y aspectos formales de la publicación	34
4.2 Análisis de los contenidos: Qué publica <i>Anfibia</i>	49
<b>5. Conclusiones</b>	<b>64</b>
<b>6. Bibliografía</b>	<b>68</b>

## 1. Introducción

A partir de la irrupción de las tecnologías de la información y la comunicación, los campos de producción cultural (Bourdieu, 2015) han vivido una transformación profunda. Bajo el influjo de un nuevo soporte virtual, por primera en siglos la matriz que configuró sus modos de producción, circulación y consumo fue complementada y, no pocas veces, sustituida. En el caso específico de las producciones textuales, que tuvieron en la imprenta su punto de referencia histórico, el uso extendido de dispositivos informáticos y de Internet favoreció la exploración e incorporación tanto de nuevas formas de publicación y recepción como de nuevos tipos de prácticas y producciones, y tuvo su correlato en la profundización de diversas inquietudes en torno a la materialidad de la escritura y al estatuto mismo de lo periodístico, artístico, literario (Link, 2003; Echevarría, 2009; Carlón, 2010; entre otros). Sobre este territorio en constante mutación, en las últimas décadas diferentes producciones inscriptas en tradiciones con potentes acervos en papel establecieron variados mecanismos y estrategias de continuidad en función de sus identidades de base, de sus proyecciones posibles y de las constataciones que las dinámicas de sus campos les imponían en el quehacer cotidiano.

La paulatina imbricación de las tecnologías de la información y la comunicación en los campos culturales fue de la mano del proceso de transformación más amplio que, con su desarrollo, vivieron las sociedades en su conjunto –lo que lleva a que no pueda ser analizado como un fenómeno aislado–, con sus modulaciones y características generales. Sin embargo, en los campos culturales ligados a la producción intelectual, presentó notas distintivas. Entre otras consecuencias de que este tipo de producciones cada vez más se ofreciera en pantallas, se constató que el diseño y lo audiovisual tomaron una relevancia superior (Botto, 2012; Mazzoni y Scelsi, 2006). También, que los nuevos soportes y formatos tendían a fundir las instancias de producción, publicación y recepción, instituyendo la velocidad e inmediatez como un valor en sí mismo y potenciando hábitos de lectura fragmentarios (Echeverría, 2009; Laddaga, 2012). Por otra parte, la interactividad que permite el nuevo ecosistema mediático, algo impensado en este tipo de producciones poco tiempo atrás, favoreció un tipo de recepción activa que propendió a difuminar la distinción entre autores y lectores (Szpilbarg y Saferstein, 2011). En ese marco, con el paulatino posicionamiento de los *medios conectivos* (Van Dijck, 2016) como uno de los espacios de mayor confluencia del tráfico digital, se remarcó la paradoja del encuentro entre

temporalidades contrapuestas. Los tiempos inherentes a la lectura, la interpretación y la construcción de sentidos, y los tiempos y dinámicas del presente vertiginoso de estas plataformas sociales (Vigna y Rojas, 2018).

En Argentina, las tecnologías de la información y la comunicación, y puntualmente sus plataformas de publicación web, comenzaron a consolidarse como parte constitutiva de los campos culturales en los primeros años del siglo XXI, con la crisis económica, política y social de 2001 como un impulsor inesperado que favorecía la exploración de los nuevos soportes y formatos. En ese contexto, y con la blogosfera como espacio destacado, diferentes agentes de los campos culturales generaron novedosas propuestas estéticas e inauguraron estrategias de visibilidad, promoción de obras y vinculación entre pares que presentaban semejanzas con otros procesos sociales de tinte comunitario, aunque más restringidos por la naturaleza del campo de producción. En el ámbito de las publicaciones periódicas, estos cambios propiciaron una suerte de auge de proyectos culturales digitales de diversas características y procedencias. Por una parte, se multiplicó la emergencia de publicaciones colectivas de factura heterogénea –muchas de ellas inscriptas explícitamente en la tradición de revistas culturales y literarias– que se planteaban en tensión tanto con la producción crítica de la academia como con la del periodismo, a partir de rasgos, rutinas y temas en apariencia singulares (Vigna, 2015; Ramallo, 2012). Este tipo de publicaciones, además, tenía una ligazón más estrecha con los nuevos formatos, debido a que estos habían posibilitado su propio surgimiento, y fueron desarrolladas mayormente por agentes jóvenes que ocupaban posiciones periféricas en términos de consagración<sup>1</sup>. Por otra parte, con mayor recelo hacia el universo digital y no pocas veces buscando continuar su trabajo “por otros medios”, también diferentes publicaciones hasta ese momento editadas en papel, con trayectorias y peso específico en los campos culturales –de revistas y semanarios a suplementos culturales y literarios que acompañaban diarios de tiradas masivas–, comenzaron a adoptar los nuevos formatos de publicación de maneras diversas y con objetivos variados<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Entre otras, pueden nombrarse *El interpretador*, *Los Asesinos Tímidos*, *Revista Planta*, *Revista Tónica*, *Revista Paco*, *Ni a palos*, *Luthor*, *No retornable*, *Eterna Cadencia blog*, *Mar Dulce Magazine*, *El Lince Miope* (Córdoba), *Caja Muda* (Córdoba), *Bitácora de Vuelo* (Córdoba).

<sup>2</sup> Entre otros, es el caso de *Punto de Vista*, que inauguró la publicación digital *Bazar americano*, pero también de *Otra Parte*, que prontamente pasó de replicar sus contenidos en un espacio digital a crear un proyecto, en el nuevo soporte, denominado *Otra Parte Semanal*. Respecto de las publicaciones que responden a diarios, pueden citarse Ñ

Enmarcada a la vez en una creciente tensión entre producciones, formatos y soportes que atraviesa todo el arco periodístico, cultural y mediático, la efervescencia descrita tuvo diferentes picos de intensidad durante la primera década del siglo XXI y se extendió algunos años sobre el lustro que la sucedió. Su fenómeno delimitó un área de interés para la investigación, con hincapié en el encuentro entre prácticas y producciones ligadas a una tradición profusa y compleja en Argentina, como la de las revistas culturales y literarias, y un nuevo escenario tecnológico, con foco en los nuevos soportes y formatos de publicación<sup>3</sup>. En ese contexto, ensayamos un primer abordaje, acotado a ese periodo, que indagó “en las características que habían tomado las revistas culturales y literarias a partir de la irrupción y popularización de los soportes y formatos digitales” (Rojas, 2015, p. 8). Como resultado de ese trabajo, se constató que ese ámbito vivía “un proceso de mutación y adaptación” en el que ya se precisaban algunas de líneas de fuerza, pero aún no una “una orientación determinada” (Rojas, 2015, p. 117). Las publicaciones analizadas –de suplementos y revistas culturales con ediciones en papel y digitales a proyectos surgidos en el universo virtual, y cuya selección buscaba ser representativa de un universo más extenso– presentaban rasgos en común, como la huella del formato del blog en el modo de ordenar y ofrecer sus contenidos; y, en muchos casos, registros estilísticos similares. Pero también reproducían una impronta heredada de la tradición, que destacaba tanto en la generación de contenidos para ese soporte (que luego eran republicados en la web) como en el sistema de referencias que se establecían al interior de las producciones en relación al campo cultural y la industria editorial, con las revistas culturales impresas a la cabeza. Es decir, en el modo en que se traslucía una valoración, y una atención especial, por lo que ocurría en aquellos sectores. Sobre esta base, el tono general era de transición y experimentación.

Unos pocos años después, este universo se presenta de un modo diferente. Tras una cierta decantación, el proceso referido, que cruzaba lógicas heredadas de la tradición impresa y propias del medio digital, ha tendido a quedar atrás. Actualmente, las publicaciones periódicas culturales conciben el universo virtual como un espacio consolidado de trabajo, que tiene rasgos y dinámicas específicas a las que es preciso atender. Entre éstas, la consolidación de las

---

(Clarín), *Adn* (La Nación) y *Radar* (Página 12).

<sup>3</sup> Está línea de investigación –además de lo presentado en este trabajo– continúa su desarrollo, con las reconsideraciones y matices que presenta el estado del campo cultural argentino actual, en el marco del *Programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales. Estudios de la cultura latinoamericana* (CEA, UNC).



plataformas sociales online (Facebook, Twitter, Instagram, las más populares en Argentina) como espacios de confluencia y distribución del tráfico digital, con las dinámicas veloces de navegación y consumo –de lectura– que imponen, ocupa un lugar destacado. En ese marco, la oferta de publicaciones periódicas digitales presenta una cierta estabilidad y abarca una gran variedad de proyectos –del plano cultural y artístico más restringido, al periodístico con perspectiva masiva– con propuestas sólidas y diferentes singularidades<sup>4</sup>. Como parte de ese universo, e inclusive ostentando una cierta centralidad, en los últimos años *Revista Anfibia* –una publicación de procedencia universitaria, además– ha destacado por su trabajo en apariencia a contracorriente de los modos imperantes en la *ecología* digital mediática. A la vez que desarrolla rutinas de producción y publicación vertiginosas y sostiene una agenda temática apegada a la del periodismo masivo, produce contenidos con abordajes profundos que combinan lenguaje común y saber especializado.

Esta investigación se aboca a estudiar dicha revista, en el marco de una indagación más amplia sobre publicaciones periódicas, haciendo especial hincapié en el quiebre que sucede, desde hace años, con la producción cultural en formatos y soportes digitales. Para especificar los objetivos del trabajo, partimos de dos interrogantes: ¿qué características asume como revista y qué publica *Anfibia*; y qué relación guarda su trabajo con el periodismo masivo contemporáneo y las publicaciones del campo cultural restringido en formato y soporte digital?; y, teniendo en cuenta la tradición de revistas culturales argentinas en que se inscribe, ¿qué diálogos, variantes y rupturas se pueden reconocer entre *Anfibia* y dicha tradición?

### **Objetivo general**

Indagar en las características que asume *Anfibia* en tanto publicación periódica digital inscripta en la tradición de revistas culturales argentinas que se distingue del trabajo periodístico masivo y de otras publicaciones culturales en soporte y formato digital.

### **Objetivos específicos**

---

<sup>4</sup> Entre otros, pueden citarse *Revista Carapachay*, *Tucumán Zeta*, *La agenda Revista*, *Panamá Revista*, *Socompa*, *El Cohete a la Luna*.

- Caracterizar estructuras, rutinas de trabajo y publicación, conformación de agenda y de redactores de la *Revista Anfibia*.
- Analizar los contenidos publicados por *Revista Anfibia*.
- Analizar los vínculos (rupturas y continuidades) entre la *Revista Anfibia*, el campo de publicaciones culturales digitales en que se enmarca y la tradición argentina de revistas impresas, atendiendo especialmente a las dinámicas actuales del periodismo masivo.

A partir de estos interrogantes de investigación y objetivos, el trabajo se organiza en tres apartados: nociones teóricas y antecedentes; abordaje empírico del corpus; y conclusiones. El primer apartado propone un recorrido por el enfoque teórico desde cual se abordó el objeto, que tiene en la teoría de los campos sociales de Bourdieu su principal aporte. Luego puntúa los antecedentes y el desarrollo histórico de las revistas culturales y su caracterización general; la tradición de ese tipo de publicaciones en Argentina y el estado del campo de producción cultural a partir del cambio de siglo. Además, teniendo en cuenta que su abordaje constituye un componente central de la identidad de *Anfibia*, esboza un contexto de producción de los géneros de crónica y no ficción, y de ensayo.

El siguiente apartado presenta el abordaje del corpus en dos segmentos. El primero prioriza el análisis formal y va de las marcas identitarias de la revista y su visualidad, con una atención específica en el formato, a las rutinas de producción y los modos de circulación y difusión. El segundo se enfoca en el análisis de las publicaciones, con hincapié en los contenidos textuales y la reflexión sobre los géneros involucrados, desde tres perspectivas: agenda temática, rasgos de los contenidos enmarcados en la no ficción, la crónica y el ensayo, y posicionamientos.

Finalmente, el último apartado da cuenta de las conclusiones que se desprenden del análisis y las contextualiza en el marco más amplio de la situación actual de las publicaciones periódicas digitales y, en general, de las dinámicas de los campos de producción cultural.

## **2. Nociones teóricas y antecedentes**

### **2.1 Campo de producción cultural**

De acuerdo con la problemática planteada, para abordar el ámbito en que se desenvuelve *Revista Anfibia* trabajaré con la conceptualización de campo de producción cultural propuesta por Bourdieu. El concepto de campo refiere espacios sociales dotados de estructuras y lógicas específicas. Bourdieu describe los campos como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (2000, p. 108). Cada espacio de juego se caracteriza por una serie de tensiones entre diferentes actores, cuyo fin es la acumulación del tipo de capital específico (económico, cultural, social y simbólico, entre los más destacados [Gutiérrez, 1997, p. 36]) ofrecido por dicho microcosmos. El campo de producción cultural, en tanto campo específico, está conformado a partir de un capital específico (capital simbólico) en torno al que se ha constituido un mercado específico que supone la existencia y diferenciación entre productores y consumidores y lo que podría denominarse intermediarios: distribuidores e instancias de consagración y de legitimación específicas del campo (Gutiérrez, 1997, p. 52).

La noción de capital simbólico se enmarca en la concepción general de la realidad social no solo como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes sociales (espacio social y campos), sino también, fundamentalmente, como un conjunto de relaciones de sentido, que constituyen la dimensión simbólica del orden social. Alicia Gutiérrez, considerando las variantes del uso de la noción propuestas por Bourdieu, define el capital simbólico como “una especie de capital que juega como sobreañadido de prestigio, legitimidad, autoridad, reconocimiento, a los otros capitales, principios de distinción y diferenciación que se ponen en juego frente a los demás agentes del campo” (1997, p. 39). En el caso del campo de producción cultural, el capital simbólico se constituye en el eje de las disputas.

El campo de producción cultural está sujeto a dos lógicas diferentes que pueden configurarlo como autónomo o heterónimo según la incidencia del resto de los campos – fundamentalmente del económico y el político– sea más o menos determinante (Bourdieu, 2015). En su forma más autónoma –denominado campo de producción restringida–, se caracteriza por una lógica de funcionamiento inversa a la que impera en el campo económico –que de todas

formas tiende a jugar un rol dominante en el conjunto de los campos (Gutiérrez, 1997, p. 60)–, pero también de otros campos. En lugar de beneficios materiales, los miembros de estos espacios compiten por variedades específicas de capital simbólico y constituyen una “economía de los bienes simbólicos”: espacios de juego cuya lógica es el “interés por el desinterés”, el cual es recompensado con la obtención de otros beneficios –especialmente simbólicos–, “que descansan sobre ese rechazo o censura del interés económico y sobre la *denegación colectiva* de la verdad económica (Gutiérrez, 1997, p. 29). Lo que explica este “interés” de los participantes y activa las competencias por lo que está en juego en estos campos culturales restringidos es la *illusio* –también denominada *creencia*– de que “vale la pena luchar por lo que allí se lucha”, algo que se comprende como un arbitrario histórico, construido en el marco de dicho campo específico en un suerte de *complicidad ontológica* (Gutiérrez, 1997, p. 44-45). Por el contrario, en el campo configurado de un modo heterónomo, prima fundamentalmente el interés económico, y la evaluación del mercado de bienes simbólicos no escapa a la consideración de ser un comercio más, en el que se da prioridad a la demanda preexistente, a las formas ajustadas al éxito comprobado y a la producción en gran escala (Bourdieu, 2015, p. 213-221). Su característica central –a diferencia de los rasgos autónomos– tiene que ver con la búsqueda inmediata, a corto plazo, de réditos económicos.

La noción de campo de producción cultural abarca un espacio social amplio que comprende diversos campos más reducidos de características homólogas a la vez que rasgos específicos: campo literario, campo artístico, entre otros. Como estos, el campo periodístico en el que se desenvuelve *Revista Anfibia* –que a su vez guarda puntos de contacto con los campos académico, artístico y literario– tiene una estructura doble en la que se distingue un polo más “puro” (también denominado “intelectual”, “cultural”), de tendencia autónoma, y un polo más “comercial”, de tendencia heterónoma (Bourdieu, 1996). La especificidad de este campo (además de las prácticas y los discursos que allí se llevan a cabo) reside en que es “relativamente poco autónomo”, en él las demandas externas –fundamentalmente económicas, pero también políticas, y sus correlaciones– tienen una incidencia superior que en otros campos (Bourdieu, 1996, 2007). En palabras de Bourdieu, este campo está “dominado” por las “determinaciones del mercado” y “el peso de lo comercial”, y se encuentra “sometido permanentemente a la prueba de los veredictos del mercado, a través de la sanción, directa, de la clientela o, indirecta, de los

índices de audiencia” (1996, p. 106). A partir de esta especificidad, el campo periodístico se constituye como un espacio en el que “se enfrentan dos lógicas relativamente opuestas, con sus exigencias propias. De un lado, las de las demandas externas (económicas y políticas) que están insertas en toda empresa (en el sentido económico) periodística, como la búsqueda del beneficio monetario (necesario en cuanto que empresa de carácter capitalista), la cual introduce la competencia por el aumento constante de la clientela y de los beneficios correlativos. Por el otro lado, las demandas internas, esto es, las que provienen de las exigencias derivadas de los principios y valores del ‘oficio’, de los valores ‘periodísticos’ y la ‘ética periodística” (Zamorano Díaz, 2016, p. 168).

## **2.2 Las revistas como problemática y objeto de investigación**

### **2.2.1 Breve recorrido por la historia del formato revista**

Los campos sociales son productos históricos que pueden ser aprehendidos de un modo sincrónico para precisar sus diferentes estados en momentos específicos (Gutiérrez, 1997, p. 31-33). Considerado en su dimensión histórica, el campo de producción cultural, así como los distintos campos que comprende, sitúa su punto de partida en la modernidad, con especial hincapié en el desarrollo del capitalismo y la imprenta, periodo que favoreció la diferenciación de los campos de la actividad humana y permitió la emergencia de “un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo de particular de legitimidad” (Bourdieu, 1967; citado por Gutiérrez, 1997, p. 51-52). En el devenir del campo de producción cultural desde sus orígenes hasta la actualidad, las revistas han tenido un lugar destacado, aunque de bordes difusos, debido a que su trabajo comprende una zona inestable de productos discursivos y prácticas sociales. Si bien es posible rastrear sus orígenes en diversas publicaciones periódicas que comienzan a editarse a partir del siglo XVII, es en el siglo XX cuando las revistas culturales y literarias se constituyen como las conocemos actualmente. Luego, durante el siglo XXI y hasta hoy, con los nuevos formatos y soportes digitales, pero también con su coexistencia en un ecosistema mediático en el que los medios conectivos (Van Dijck, 2016) tienen una gran relevancia, esa naturaleza parece vivir una ulterior mutación.

Los antecedentes de las revistas culturales y literarias tienen que ver con el desarrollo de la prensa y de la producción crítica cultural entendida en un sentido amplio. Es durante el periodo comúnmente denominado prensa *de opinión* o *de ideas*, que en líneas generales va de finales del siglo XVIII a principios del XIX (Abril Vargas, 1999), cuando diversas publicaciones periódicas comienzan a incorporar textos que expresan puntos de vista o análisis de distintas obras del quehacer intelectual, artístico y literario; pero que también abordan temáticas sociales y, con especial esmero en Argentina debido a las características propias de su campo de producción cultural, buscan incidir en el campo político. En esta etapa, la prensa constituye un explícito modo de intervención intelectual en la esfera pública y su fundamento es la difusión y el debate de ideas (Abril Vargas, 1999).

Con el desarrollo de la prensa moderna (*prensa negocio* caracterizada por la introducción

de la publicidad y la conversión del periódico en *empresa lucrativa privada* [Habermas, 1962; citado por Albornoz, 2006, p. 31-36]) y la plena constitución del campo periodístico (para Bourdieu el campo periodístico se conforma “en el siglo XIX alrededor de la oposición entre los periódicos que ofrecían sobre todo ‘noticias’, preferentemente ‘sensacionales’ o mejor ‘sensacionalistas’, y los que proponían análisis y ‘comentarios’ preocupados por marcar su distinción con respecto a los primeros a través de la afirmación explícita de valores de ‘objetividad’” [Bourdieu, 1995, p. 57]), surgen diferentes publicaciones periódicas que son el antecedente más directo de las revistas culturales y literarias, aunque no se deben confundir con ellas. Como afirman Altamirano y Sarlo, hay que “distinguir entre la publicación periódica ‘cultura’, dirigida al conjunto de las capas ilustradas de la *middleclass* y que tuvo su reinado sobre todo en el siglo XIX, de lo que denominamos revista literaria o intelectual, que es típica de nuestro siglo [XX]” (2001, p. 184). Durante este siglo, de la mano de la conformación de las sociedades modernas y el apogeo de los medios masivos, estas variantes convivirán en un mismo *espacio de discursividad* (Villa, 1998) en formatos distintos, con intereses y lógicas diferentes durante el siglo XX y el actual. Por una parte, si bien siempre contaron con espacios específicos de producción crítica cultural dirigida fundamentalmente al amplio público lector, los diarios – atizados por el mercado y la necesidad de segmentar el público– promoverán el desarrollo de un proceso de departamentalización “en secciones fijas con unidad temática y continuidad temporal” cuyo corolario serán los suplementos culturales (Rivera, 2003, p. 92): espacios a la vez integrados y excluidos del propio medio (Villa, 1998), que si bien trabajan con variables márgenes de independencia, de una manera u otra siempre están subordinados a la institución periodística que los cobija. Con un trabajo cercano a éstos, también se editarán diversos semanarios, es decir, “revistas de interés general” que, en el caso de Argentina, y puntualmente en la década del ’60, prestarán atención “a la información y a las cuestiones de índole cultural, pero abordándolas, en la mayoría de los casos, desde la perspectiva del servicio prestado al lector, o desde el perfil pedagógico” (Rivera, 2003, p. 96). Por otra parte, se consolidarán las revistas culturales y literarias como manifestación con clara voluntad de incidencia en el campo intelectual, circulación restringida y expresión más o menos explícita de estrategia de grupo.

### 2.2.2 Caracterización

Debido a la naturaleza de las revistas y atendiendo a la problemática planteada, antes que ensayar definiciones de este objeto de estudio cuyo corpus comprende un universo ampliado (Artundo, 2010), es más preciso describir algunas de las características que esta forma específica de la cultura impresa del siglo XX ha reproducido a lo largo de su historia.

La *forma revista* en tanto “práctica de producción y circulación” (Sarlo, 1992, p. 9) es un producto discursivo colectivo (Beigel, 2003) que guarda cierto régimen de periodicidad en su edición. Constituye un espacio múltiple de intercambio y circulación de ideas en un ámbito específico: las revistas son “deliberadamente producidas para generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias, etc.) dentro del campo intelectual”, su “área de resonancia sólo cubre sectores más o menos restringidos” (Altamirano y Sarlo, 2001, p. 183). Sin embargo, el espacio de sus intervenciones culturales, su ámbito de trabajo, es por excelencia lo público (Patiño, 2006), en el que ponen el acento imaginándolo “como espacio de alineamiento y conflicto” (Sarlo, 1992, p. 1).

Como producto diferenciado de otras formas de comunicación impresa –diarios, libros–, las revistas presentan un modo específico de situarse temporalmente: su tiempo es el presente, su objetivo es la “escucha” contemporánea (Sarlo, 1992). Las revistas “se inscriben en la duración por medio de una periodicidad anunciada, aunque no siempre respetada, y revisten la calidad de una obra abierta, de escritura en movimiento, de experimentación y de oportunidad” (Petra, 2007, p. 4). Esta singular relación con el tiempo –que puede ser comprendida de, por lo menos, dos modos distintos: el tiempo de los sucesos culturales y literarios, y el tiempo secuencial de las publicaciones–, su conciencia de fugacidad, las predispone a ser *antenas de lo nuevo* (Patiño, 2006). Así, “las revistas son particularmente sensibles a la vida móvil del pensamiento, de la política, de la literatura y el arte” (Petra, 2007, p. 4). Esto favorece que se constituyan, en tanto *medios*, en “bancos de prueba”: productos discursivos realizados “para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, *mostrar* los textos en vez de solamente publicarlos” (Sarlo, 1992, p. 11).

Las revistas tienen sus geografías culturales, que son dobles: “el espacio intelectual



concreto en donde circulan y el espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente” (Sarlo, 1992, p. 12). Cada revista construye su identidad y busca su alineamiento en el campo intelectual inscribiéndose en una genealogía de publicaciones similares. Esa identidad también se define “por el haz de problemas que eligieron colocar en su centro (o, a la inversa, según los temas que pasaron en silencio)” (Sarlo, 1992, p. 14).

Históricamente, las revistas se han constituido como espacios de sociabilidad intelectual más o menos estables y han cobijado diferentes estrategias de grupo. Su carácter de “instancia colectiva”, “por reducido que sea el grupo inserto dentro de ellas” (Altamirano y Sarlo, 2001, p. 186), las sitúa como un punto de confluencia de trayectorias de diferentes agentes del campo de producción cultural que presentan un sistema de valores y representaciones compartidos (Petra, 2007). Esa confluencia favorece la construcción de un “nosotros” y un “ellos” al interior del campo, que tiene un peso específico en la disputa por el capital en juego. En general, el modo discursivo más explícito de esa delimitación es la inclusión “de cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas se busca crear vínculos y solidaridades estables” (Altamirano y Sarlo, 2001, p. 185). Ligado a esto, la revista como forma de articulación de un discurso de grupo “remite al dominio más general de los movimientos artísticos y literarios, modalidad de autoorganización de fracciones intelectuales típica de los siglos XIX y XX” (Altamirano y Sarlo, 2001, p. 186). En consonancia con lo anterior, Adriana Petra sostiene que en sus comienzos toda revista, en alguna medida, es un hecho generacional (2007, p. 5).

A partir de este recorrido, se puede afirmar que en las revistas confluyen por lo menos tres dimensiones destacadas: un tipo particular de documento histórico (texto colectivo y forma discursiva particular), un espacio de sociabilidad intelectual (punto de confluencia de trayectorias individuales que se organizan por su relación con un sistema de valores y representaciones compartidos) y un proyecto colectivo inscripto en un campo cultural determinado donde juega un rol organizador y catalizador de formas de agregación tanto como de legitimación de nuevas prácticas culturales, en condiciones sociales y culturales precisas (Petra, 2007, p. 3). Además, y por la confluencia de estas dimensiones, las revistas se constituyen como dispositivos que mantienen una relación estrecha y compleja con el “presente” y su propia contemporaneidad, para los que erigen como un espacio privilegiado de reflexión e intervención intelectual.

### 2.3 Tradición en Argentina

La tradición argentina de revistas culturales y literarias es compleja y rica en matices, y presenta rasgos específicos. Se puede señalar su inicio “hacia fines del siglo XIX, en parte como adaptación de los modelos franceses, en parte como fenómeno vinculado al advenimiento del modernismo, y en alguna medida como resultado del proceso de transformación cultural iniciado por la Generación del ‘80” (Rivera, 2010, p. 58). Sin embargo, es durante el siglo XX que se consolida, amplía y diversifica, en consonancia con el desarrollo del campo cultural argentino, que tiende a lograr una relativa autonomía al diferenciarse del campo político –sus productores comienzan a profesionalizarse menos por motivos económicos que por un proceso de autoidentificación: “hombres que dejaban de ser políticos y a la vez escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social” (Altamirano y Sarlo, 1997, p. 131)– y constituir un incipiente mercado de bienes simbólicos en el que las producciones ligadas a la imprenta tienen gran relevancia (De Diego, 2006).

Si bien entre fines del siglo XIX y principios del XX hubo revistas destacadas, que participaron del paulatino desarrollo del campo cultural –*Revista de América* (1894), *La biblioteca* (1896-1898), *El mercurio de América* (1898-1900), *Ideas* (1903-1905), entre otras–, fue durante la década del veinte que el trabajo de este tipo de publicaciones se afianzó. Hasta ese momento, *Nosotros* (1907-1943) había tenido una posición central (era el órgano de difusión y consagración por excelencia de ese tiempo, representaba la ortodoxia y tendía a percibirse “representante del campo en su conjunto” [Altamirano y Sarlo, 1983, p. 133]), luego el campo se dinamiza y la producción de revistas se multiplica y diversifica de la mano de “los nuevos fermentos vanguardistas” –con *Martín Fierro* (1924-1927) a la cabeza– y, ligado a esto, de la confrontación entre los grupos Florida y Boedo (Rivera, 2003, p. 63). Estos últimos comprendieron amplios proyectos culturales, además de “ámbitos de pertenencia”, que tuvieron sus revistas, sus editoriales, sus vinculaciones con otras empresas culturales y periodísticas de la época (Saítta, 2012). Entre las revistas del grupo Florida, además de *Martín Fierro*, se cuentan: *Prisma* (1921), *Proa* (1ª época en 1922-1923 y 2ª época en 1924-1926); y entre las de Boedo, *Los Pensadores* (1924-1926), *Extrema Izquierda* (1924), *Claridad* (1926-1941), *Izquierda* (1927-1928). Su confrontación se fundaba en que sostenían posiciones literarias ligadas a diferentes estéticas: realismo y vanguardia; y dos modos de entender la práctica cultural (y

concebir “la función de la literatura con relación a la política y la sociedad”): una más imbricada con la política y una que prioriza lo estético (Saítta, 2012, p. 2534). En este sentido, se podría afirmar que Boedo se ubicaba en la ortodoxia del campo cultural y en la heterodoxia del campo político; y Florida, en la heterodoxia del campo cultural y en la ortodoxia del campo político. La disputa dinamizó el campo cultural, porque los contendientes no solo polemizaron entre sí, sino también con otros actores: “Florida polemizó tanto con Boedo como con el modernismo; Boedo polemizó con Florida, pero también con la así denominada ‘prensa burguesa’, el arte comercial, el populismo del folletín y la novela por entregas” (Saítta, 2012, p. 2534).

En las siguientes décadas, *Sur* (1931-1992) ocupó un lugar central en el campo cultural argentino. Si bien no fue una revista exclusivamente literaria (su sumario comprendía diversas manifestaciones de la cultura de su tiempo, desde ideas filosóficas, políticas y científicas hasta música, arquitectura, artes plásticas y cine), cimentó su posición dominante “en el sólido entramado que se configuró entre la literatura, la crítica y las traducciones publicadas en la revista y ese suplemento insoslayable que fue la editorial Sur, cuya fundación se anunció en el número 8 (1933)” (Gramuglio, 2004, p. 112-113). En sus comienzos, la revista se propuso abordar la cultura americana y buscó establecerse como punto de encuentro de sus distintas voces en el continente (su programa “no se alejaba en lo sustancial de un ideario ‘panamericanista’” [Rivera, 2003, p. 71]); sin embargo su política estética estuvo marcada por un constante trabajo con la producción y publicación de traducciones tanto de autores norteamericanos como europeos, lo que llevó a que muchos la tacharan de “extranjerizante”. Sus preferencias, además, no solo tuvieron que ver con un cierto “universalismo”, sino también con “una opción decidida por lo más nuevo de lo extranjero” que, en materia de traducciones, Gramuglio destaca como una *operación centrípeta* que “buscaba incorporar dinámicamente lo extranjero a una literatura percibida como incompleta, necesitada de actualización y estancada en la renovación de motivos y soluciones formales” (2004, p. 116-117).

Esa operación tenía cierta vocación divulgatoria (un “elitismo democratizador” que sentía “la responsabilidad de transmitir las que considera las mejores manifestaciones de la cultura contemporánea a quienes no tuvieran acceso a ellas en su lengua original” [Gramuglio, 2004, p. 103]) que se ligaba con el posicionamiento político de la revista. En este aspecto, al menos en las primeras décadas y hasta la llegada del peronismo, *Sur* se planteó un trabajo que priorizaba una

cierta autonomía del campo intelectual, lo que le permitió mantener un tono liberal amplio, que cobijaba diferentes expresiones políticas sin filiaciones partidarias y cuyo límite estaba representado por el fascismo. Por tanto, “cuando las tendencias más renovadoras de la vida literaria del continente se ubicaron en lo que en términos generales se suele llamar cultura de izquierda”, vivió la declinación de su liderazgo (Gramuglio, 2006, p. 101); algo que también estuvo ligado al “anquilosamiento de sus perfiles y respuestas culturales, que comenzaron a realimentarse endogámicamente y a metabolizar con menos agudeza los nuevos fenómenos y orientaciones del pensamiento, las artes y la propia vida social” (Rivera, 2003, p. 73). Justamente, el clima de la época pareció allanar el camino a propuestas renovadoras como *Contorno* (1953-1959), que formó parte de un “conjunto de publicaciones del primer tramo de los ‘50 [que] actúa como el simultáneo portador de *contenidos* innovadores y de *actitudes* que implican un cambio posicional de cierta envergadura” (Rivera, 2003, p. 78). Entre éstas, *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), *Imago Mundi* (1953-1956) y *Centro* (1951-1959).

Como publicación destacada, *Contorno* aporta “la perspectiva de un nuevo grupo de escritores que indagan (...) una nueva forma de entender la literatura, de asumir las relaciones del intelectual con la apremiante realidad en la que vive sumergido y de plantearse, en suma, la propia naturaleza de los procesos culturales” (Rivera, 2003, p. 84). Además, inaugura una modalidad de tutelaje teórico en determinadas líneas del pensamiento universal, en su caso el existencialismo, que luego se replicará en publicaciones como *Pasado y Presente* (1963-1973), con Gramsci, y *Punto de Vista* (1978-2008), con Raymond Williams y Pierre Bourdieu; o ya en *Los Libros* (1969-1976), con disciplinas como la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis lacaniano, o en *Lenguajes* (1974-1980), con la semiótica. *Contorno* también marca un modo de “intervención en el debate público, ideológico y político” que signa las décadas siguientes y que tiene en la “desacralización de la literatura por el modo en que se habla de ella un punto central” (Sarlo, 2007, p. 125). Esto es, “un modo politizado, con una novedosa mezcla semántica y léxica, donde las metáforas sobre el cuerpo y la sexualidad indican un corrimiento respecto de la crítica académica ‘respetable’; un estilo que combina –aunque no siempre logra sintetizar– la dimensión política y la dimensión literaria, la dimensión ética y la material. Fue una escritura escandalosa comparada con la que circulaba en los medios tradicionales” (Sarlo, 2007, p. 125).

La década del sesenta vive una “modernización cultural” que tiene su correlato en la

renovación de la producción de revistas tanto a nivel temático, como de formatos y modos de enunciación, aunque no de manera homogénea (Gómez, 2013, p. 7-12). Los cambios van de la mano de la emergencia de diferentes fenómenos políticos y culturales tanto a nivel mundial como local, que en el caso de Argentina dan inicio a la paulatina imbricación de estos campos, cuyo auge se dará en la década de 1970 (del movimiento hippie a la revolución cubana o el mayo francés, del Di Tella a *Tucumán Arde* o el boom latinoamericano en literatura y las primeras opciones por la lucha armada). En ese marco, la producción de revistas se diversifica y las publicaciones dominantes en el campo pierden su hegemonía para dar paso a un proceso de atomización que continúa hasta hoy, en el que la distinción y especialización es inherente a la complejidad del campo en tanto mercado. Sobre el final de la década inclusive, Rivera señala un posible “receso de la revista clásica”. En ese “ocaso” están implicados “los semanarios (grandes succionadores de ‘talento’ y proveedores, a su modo, de la información que antaño se cosechaba en las revistas)” y “los nuevos suplementos literarios (que aportan la no desdeñable ventaja de sus tiradas masivas)”, además del progresivo incremento de los “costos gráficos”, “las presiones de la censura”, “el descubrimiento y la exploración de nuevas formas de comunicación masiva” y “el replanteo crítico, por parte de algunos intelectuales, del papel que cumplen las revistas”, entre otros factores (2003, p. 84).

La década de 1970 tiene dos etapas bien marcadas. La primera, previa a la dictadura cívico militar, se caracteriza por profundizar las líneas de trabajo abiertas en los sesenta, pero con un peso específico en todo lo relacionado con la política: la vinculación entre “arte” y “vida cotidiana” como modo de politización de lo artístico buscada en la década anterior se consolida en “una crítica donde todo lo artístico quedaba subsumido a lo político” (Longoni, 2007; citada por Gómez, 2013, p. 18). La segunda etapa, posterior al golpe de estado, se liga al cambio rotundo que vive la sociedad y el campo cultural específicamente. En ese marco, las revistas que logran seguir publicándose, gracias a su circulación más restringida, asumen el rol de tematizar problemas y discusiones que no podían ser visibilizados en otros espacios y constituyen un ámbito dinámico en el que “la intervención cultural fue un modo de intervenir políticamente”: La discusión en “clave cultural” es el correlato de que lo político se encontraba vedado, “muchas de las discusiones en clave ‘literaria’ o de ‘crítica cultural’ implicaron dar cuenta del contexto histórico, a pesar de que el modo de remitirnos a ese contexto fuera a partir de figuras retóricas

como la ‘metáfora’, la ‘elipsis’ o la ‘alegoría’” (Gómez, 2013, p. 14-15).

En líneas generales, Gómez diferencia tres periodos en la producción crítica cultural durante la dictadura. Un primer momento que tiene que ver con la mera supervivencia de las pocas publicaciones que quedan en pie, en el marco más drástico de la represión. Un segundo periodo que implicó la constitución –aproximadamente a partir de 1979– de grupos colectivos de publicaciones, encuentros de revistas y espacios de conformación de redes de articulación, a la par del surgimiento de publicaciones críticas más orientadas al mercado. Y un tercer periodo que presenta un cuestionamiento más visible y explícito al régimen militar (que había estado presente desde el inicio, aunque de manera elíptica) (Gómez, 2013).

La etapa final de la dictadura y los primeros años siguientes plantean un proceso de *transición* que abarca a todo el entramado social –no solo el campo político–, que debe pasar “por un proceso de transformación de una fuerte matriz autoritaria cuyo origen no data de la última dictadura militar sino que se remonta –al menos– a la primera ruptura del orden constitucional en 1930, y que tiene en los siguientes cincuenta años sucesivas modulaciones y reforzamientos” (Patiño, 2008, p. 5-6). El nuevo escenario replantea las relaciones entre los intelectuales y la política, en el marco de una *cultura democratizante*. Los ochentas serán la última década en que *problemáticas comunes* como autocrítica, democracia, rol de los intelectuales recorran transversalmente el campo cultural considerado en su sentido amplio (Patiño, 2008, p. 34). Una de las revistas centrales en estos debates fue *Punto de vista* (1978-2008). Surgida durante la dictadura a la par de otras publicaciones consideradas de “resistencia” –*Nova Arte* (1978-1980), *Ulises* (1978), *Crear* (1980-1984)–, incluso con la mayoría de sus redactores ocultos bajo seudónimos durante un buen tiempo, *Punto de vista* concierta de alguna forma esas discusiones porque no tematiza la “disidencia” y su intervención apunta “más a poner en circulación otros discursos –desde la crítica cultural y la teoría literaria hasta la reflexión sociológica y la historia intelectual– que en sí mismos implicaban una opción refractaria a los discursos autoritarios, no sólo políticos sino propiamente culturales” (Patiño, 2006, p. 4).

Avanzado el proceso de democratización, las posiciones en el campo cultural argentino tendieron a polarizarse y esto se tradujo también en las revistas. La alta legitimidad de *Punto de Vista* fue puesta en tensión por un grupo de publicaciones que no habían realizado los mismos

*recolocamientos* ideológicos (Patiño, 2006). Esas revistas –cuya base estaba dada principalmente por las nuevas generaciones– fueron *Pie de página* (1983-1985), *Mascaró* (1984-1986), *Praxis* (1983-1986) y *La Bizca* (1985-1987). En el plano netamente abocado al campo cultural, también aparecieron publicaciones ligadas a las vanguardias estéticas, como es el caso de *Sitio* (1981-1987), que de alguna manera heredaba la línea vanguardista de *Literal* (1973-1977).

La bisagra hacia los noventa tiene como caso representativo a *Babel* (1988-1991), una publicación “de vanguardia estética que se presenta como una revista propia del mercado editorial ampliado, poniendo en circulación dentro de este circuito ‘productos’ que provienen de los circuitos más restringidos del campo cultural y literario” (Patiño, 2006, p. 8). El trabajo de *Babel* se inscribe en la posmodernidad “por la vía de la filosofía, de la ciencias sociales pero, fundamentalmente, de la literatura” y propone “una reforma de las relaciones intelectuales/literatura/política y, consecuentemente, una reforma de la tradición literaria e intelectual, ambos a partir de una particular asunción de los términos del debate sobre la modernidad”, que hasta el momento estaba representada en *Punto de Vista* (Patiño, 2006, p. 9). La revista se presenta como un “laboratorio de ideas” de denso caudal teórico que redefine la tradición intelectual y literaria, algo que luego será canalizado por buena parte de las publicaciones posteriores.

En la década de 1990, la implantación del modelo neoliberal afectó notablemente la producción y circulación de bienes culturales, y la matriz cultural considerada en su sentido amplio, que fue absorbida, ya sin reparos, por la industria del entretenimiento y el ocio. En lo que respecta a la industria editorial, se agudizó su proceso de concentración y polarización de la mano de la llegada de las multinacionales, que reconfiguraron las lógicas de producción y circulación del libro, además de favorecer la consideración de los *bienes culturales* como productos “para la acumulación irreflexiva o el consumo inmediato, idea que entronca con un imaginario que guarda estrecha relación con la cultura de los medios de comunicación y que se basa en las nociones de novedad y obsolescencia” (Botto, 2006, p. 214). Este cambio, a su vez, tuvo como contrapeso el surgimiento de proyectos editoriales más pequeños –*Beatriz Viterbo* (1990), *Paradiso* (1992), *Simurg* (1995) y *Adriana Hidalgo* (1997), entre otros– que se concibieron menos como empresas que como actores culturales (Botto, 2006, p. 223) y “encontraron en la especialización de sus catálogos las razones para su nacimiento y



supervivencia” (De Diego, 2010, p. 59). En este marco, el campo cultural vivió una fragmentación que dificultó la posibilidad de reunir/tensionar diferentes fracciones alrededor de problemáticas convocantes. El copamiento del mercado por la industria cultural desdibujó el papel de los intelectuales, que buscaron refugiarse en los ámbitos académicos y en las formas del campo más restringidas, relegando así buena parte del terreno ganado en décadas anteriores. En el principio de la década hubo incluso algunas disputas que fueron reconocidas posteriormente como *operaciones de marketing* (Rivas, 2012, p. 6) –es el caso de la confrontación entre el “Grupo Shangai”, de carácter vanguardista y prestigio crítico y académico que se nucleó en torno a *Babel*, y los *Planetarios*, ligados a la colección *Biblioteca del Sur* (1990-1995) de la editorial Planeta, que proponían “un retorno a la narración a través de tramas bien construidas buscando elaborar un pacto de mimesis con el lector a través del imaginario del público televisivo” (Saítta, 2004, p. 249) y que a partir de 1996 se ligaron al suplemento cultural *Radar* (1996 y continúa) de *Página 12*–. También hubo un importante movimiento poético que se expresó fundamentalmente en el *Diario de Poesía* (1989 y continúa), pero también en revistas de escasa tirada y persistencia en el tiempo que de todas formas demarcaron una línea estética que significó una resistencia al vaciamiento general que estaba aconteciendo y cuya impronta sería retomada en la década posterior.

Sin embargo, en materia de revistas el desarrollo más importante se dio en trabajos cuya propuesta, para Hernaiz, estuvo asociada a la percepción general de un “retraimiento del lugar social de la literatura” (2012). Este retraimiento, sustentado “en la constante comparación con el lugar que se entiende que lo literario ocupaba en los años sesenta y setenta”, en tanto espacio que comprendía y tensionaba problemáticas sociales y políticas, se constituiría en una parte fundamental “de las condiciones de producción” de las revistas: es a partir de ellas que “cada publicación diagnostica el presente y organiza estrategias que le permitan hacer audible su propuesta” (Hernaiz, 2012). Entre las publicaciones destacadas de la época es interesante el trabajo de *(Con) V de Vian* (Buenos Aires, 1990–1999), que presenta una “apertura a lo ecléctico desde una prosa que ampliaba su registro hacia el periodismo cultural” y “organiza su postura, en un principio, en una crítica que homologa a las revistas *Babel* y *Punto de vista* con la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a la que se opone como modo de constitución identitaria” (Hernaiz, 2012). Además, *(Con) V de Vian* incorpora modos novedosos de llamar la atención –



con los desnudos femeninos que ilustran sus tapas como nota destacada–, aunque sin transigir en sus intereses literarios específicos, y “postula la irreverencia y la provocación como modelo de intervención” (Saítta, 2004, p. 253). El caso de *Paredón y después (mejor hablar de ciertas cosas)* (Mar del Plata, 1993-1998 –*Paredón*, en adelante) también es interesante porque de alguna manera es un precursor directo de revista *Anfibia*. En línea con el diagnóstico del *retramiento del lugar social de la literatura*, la publicación postula “un programa que rearticula una posible tradición en frontal discusión con los agentes institucionales que participan en el tenso campo de lucha por la definición de lo literario” y busca ampliar el horizonte de objetos, soportes y discursos a abordar (Hernaiz, 2012). Ese trabajo no implica “un abandono de la literatura, sino un ensanchamiento de lo legible como literario” (Hernaiz, 2012). Su propuesta consiste en abordar otros discursos “sosteniendo las herramientas de un sistema de lectura literario”, por tanto, sus interlocutores más directos serán las instituciones literarias en tanto organizadoras de los límites de lo literario (Hernaiz, 2012). En este sentido, para Hernaiz, el horizonte de significación de la propuesta de *Paredón* tiene que ver con “una forma de construir la posibilidad de la continuidad de la crítica literaria” (2012).

## 2.4 Cambio de siglo: reformulación del campo a partir de la crisis y las tecnologías digitales en red

La irrupción de los dispositivos informáticos y la naturalización en vastos sectores sociales del uso de Internet y la llamada Web 2.0 generó transformaciones profundas, que continúan hasta hoy, en los campos de producción cultural. En Argentina, al interior y exterior del campo cultural, la web interactiva fue consolidándose luego de la crisis estructural de 2001, que de alguna manera favoreció la exploración de distintas estrategias de producción, circulación y consumo. En ese contexto, diferentes productores, fundamentalmente jóvenes, inauguraron estrategias de visibilidad, promoción de obras y de vinculación entre pares que presentaban ciertas coincidencias con otros procesos sociales de tinte comunitario, aunque en el ámbito cultural más reducido y paradójicamente vehiculizados por la irrupción de Internet.

En la progresiva mutación que reconfiguró los campos de producción cultural, y específicamente aquellos más ligados a la producción textual, el blog tuvo un lugar destacado. Durante la primera década del siglo, este formato, impulsado por su gratuidad y facilidad de edición mediante un interfaz similar al de los procesadores de textos (ya asimilados con el uso del ordenador), pero también por sus funciones interactivas, que permitían introducir comentarios en las publicaciones (los *post*), prontamente logró un dinamismo que los sitios Web convencionales no tenían y “abrió un campo visible y abordable de relaciones de fuerza simbólicas, antes exclusivas de la cultura impresa” (Vigna, 2015, p. 22). De su mano, una gran cantidad de escritores, periodistas y críticos comenzaron a experimentar y producir en el ámbito virtual; a la vez, diferentes proyectos colectivos de características heterogéneas y más o menos sostenibilidad en el tiempo (*Revista Paco*, *Los asesinos tímidos*, *El interpretador*, *Eterna Cadencia Blog*, entre otros) generaron propuestas que se inscribían en la tradición de revistas culturales y literarias, a la vez que se planteaban en tensión tanto con la producción crítica de la academia como con la del periodismo, a partir de rasgos, rutinas y temas en apariencia novedosos (Vigna, 2015; Ramallo, 2012).

A la par de esta suerte de auge del blog, y en consonancia con la tendencia descrita, que poco a poco se constituía como una competencia específica, también diferentes publicaciones con trayectorias y peso específico tanto en los campos restringidos como a gran escala –diarios,

revistas, suplementos, etc.— comenzaron a adoptar los nuevos formatos de publicación de maneras diversas, con objetivos variados y distinta suerte. En el caso de las revistas, si bien muchas veces en el primer periodo el cambio de soporte buscó continuar el trabajo “por otros medios” —como fue el caso de *Bazar Americano*, por ejemplo, revista digital continuadora de *Punto de Vista*—; luego ese tiempo de transición y experimentación que cruzaba lógicas previas y propias del medio digital tendió a estabilizarse en un trabajo específico, fundado en los rasgos más marcados del nuevo ámbito. De esa forma, surgieron y se consolidaron proyectos más estables, como *No retornable*, *Luthor*, *Ni a palos*, *Mardulce Magazine*, *Carapachay*, o *la guerrilla del junco*, *Panamá Revista*, *Socompa*, *periodismo de frontera*, *La agenda revista*, entre otros; e inclusive revistas nacidas en soporte papel fundaron proyectos paralelos o inauguraron nuevas producciones digitales, como ocurrió con *Revista Otra Parte*, que dejó de editarse en papel y conformó un nuevo producto digital, *Otra Parte Semanal*.

De esta manera, poco a poco el universo virtual fue constituyéndose en una alternativa consolidada de producción, circulación y recepción, que presentaba rasgos y dinámicas específicas a las que era necesario atender en pos de la supervivencia de cualquier proyecto digital, y cuyos matices, que se sucedían velozmente, era preciso procesar como un modo más de la competencia, tanto a nivel de contenidos como de formatos y promoción. Allí lo textual se fundía con elementos en origen restringidos al universo audiovisual, y el diseño, la visualidad de los productos, era un elemento primordial de lo ofrecido al público (Botto, 2012; Mazoni y Scelsi, 2006). Los nuevos soportes y formatos propulsaban la casi fusión entre producción, publicación y consumo, y esto redundaba generalmente en producciones y hábitos de lectura fragmentarios (Echeverría, 2009; Laddaga, 2012). La ecología digital, en el marco más general de “la imaginación pública o fábrica de presente” (Ludmer, 2010), tendía a la inmediatez y, en tanto ámbito dinámico y proliferante, propendía a instaurar la velocidad y la visibilidad como en un valor en sí mismo (Vigna y Rojas, 2018). A estas características además, promediando la década, se incorporaron los *medios conectivos*, que moldearon una forma particular de sociabilidad online *redituable* (Van Dijck, 2016) y tendieron a exacerbar en muchos casos los rasgos referidos, como la concepción de diseño, que a partir de ellos puede ser pensada como “diseño de sí” (Groys, 2014). Su presencia en el ámbito digital, que tenía en los blog un antecedente directo, se extendió rápidamente, de tal manera que muy pronto se posicionaron

como uno de los espacios de mayor confluencia del tráfico digital y se constituyeron en los “grandes administradores” y “narradores” de los flujos de datos (Vigna y Rojas, 2018). En este contexto, debido a que necesariamente fue, y es, allí donde los productores culturales, y específicamente las revistas, accedían para atraer lectores y promocionarse, se dio la paradoja del encuentro entre dos temporalidades que a la vez que se contraponían, se retroalimentaban: por un lado, los tiempos inherentes a la lectura, la interpretación y la construcción de sentidos que se proponían las producciones culturales; y, por otro, los tiempos y modos que sostienen los medios conectivos, con las plataformas sociales a la cabeza (Vigna y Rojas, 2018).

Tras cierto cribaje, actualmente es posible establecer algunas líneas de fuerza respecto de los productos digitales que se inscriben en la tradición de las revistas culturales. Si se atiende a las estructuras y modos de publicación de las revistas digitales que enmarcan nuestro objeto, se reconocen tres tipos de publicaciones: *revistas-blog*, que utilizan las plantillas y funciones propias del formato, organizan sus contenidos en forma cronológica inversa, ubicando la más reciente arriba, y actualizan contenidos sin una periodicidad definida; *revistas por número, volumen o dossier*, que recuperan la tradición impresa, tienen una periodicidad definida y disponen sus contenidos de modos diferentes al blog; y *revistas mixtas*, que anuncian sus contenidos como si se tratara de un número o volumen pero cuya estructura responde a la del blog (Vigna, 2015). Sin embargo, motivado por el carácter vertiginoso del universo digital y la necesidad de producir contenidos incesantemente según el *tempo* de las plataformas sociales, en esta tríada se destaca cada vez más el retroceso de publicaciones por número o dossier. También se constata la incidencia del blog en casi todas las publicaciones, cuya marca distintiva es la organización de contenidos como entradas o *posts* que se agrupan a partir de una lógica de coexistencia y acumulación en la que lo más reciente ocupa un lugar destacado. Con respecto a los contenidos, en general se sigue un relevamiento del presente, de los hechos y discusiones intelectuales y artísticos, y una actualización permanente del trabajo de autores y editoriales. Eso conlleva una concepción particular de la *actualidad* como ingrediente decisivo de la producción cultural (Vigna, 2015, p. 32). A diferencia de las publicaciones culturales y literarias más relevantes de las últimas décadas en Argentina, las revistas no pugnan por inscribirse en tradiciones ni por tomar posiciones terminantes al interior del campo, sino más bien sostienen márgenes amplios de abordaje y diferentes nichos de distinción (Vigna, 2015). Para caracterizar

sus modos de intervención se podría hablar de “posiciones identitarias leves”: “con la relativa estabilidad del soporte, en las revistas literarias digitales los modos de pensar y utilizar el formato y, por tanto, los modos de procesar las velocidades en juego parecen marcar las diferencias” (Vigna y Rojas, 2018). A su vez, en consonancia con la afirmación de Hernaiz (2012) en su análisis sobre la presencia de la crítica literaria en revistas, hoy también se busca una continuidad de *lo literario*, con la crónica y el ensayo a la cabeza, pero más fijada “en diferencias estéticas y cuestiones de formato. Es decir, subsumida a la discusión por la velocidad de inscripción y difusión de los pensamientos y las obras” (Vigna y Rojas, 2018).

## 2.5 Herencia de los géneros discursivos involucrados en *Revista Anfibia*

Si bien ha incorporado otro tipo de trabajos y contenidos multimediales –como por ejemplo *podcast* y realidad virtual–, *Anfibia* se autodefine como “revista digital de crónicas, ensayos y relatos de no ficción”<sup>5</sup>; por tanto, es preciso destacar algunas de las líneas de fuerza de estas producciones y las tradiciones en que se inscriben.

Tanto la crónica como la no ficción presentan definiciones de género problemáticas, que incluyen no pocas veces el uso de modo intercambiable de sus denominaciones, a las que se incorpora, con más intensidad actualmente, la de periodismo narrativo. Al abarcar un “corpus difuso” y amplio, las pretendidas delimitaciones teóricas tienden a ceder frente a “un sitio discursivo de fronteras abiertas y porosas, un híbrido entre literatura y periodismo (Bernabé, 2006, p. 8; 2010, p. 6). En este marco, es más preciso partir de sus características más constitutivas para abordarlas: este tipo de producciones presenta una “insistencia en lo real, aunque bien lejos de la pretensión de ‘reflejar la realidad’” (Bernabé, 2006, p. 9). Mediante “un trabajo particular con el material de origen ‘real’, histórico o testimonial”, opera “en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” (Amar Sánchez, 1992, p. 19-20). A su vez, esa insistencia en lo real es procesada, fundamentalmente, a través de un impulso narrativo: lo específico del género está “en el modo en que se resuelve esta tensión entre lo ficcional y lo testimonial. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla, sino que surge una construcción nueva, con rasgos propios, en la que testimonios y códigos narrativos se fusionan y modifican mutuamente” (Amar Sánchez, 1992, p. 24). Ligado a esto, al comprender “diversas clases de textos más o menos cercanos al periodismo” y tender “a borrar o a hacer más lábiles los márgenes entre ficción, realidad, literatura, periodismo, etc.” (Amar Sánchez, 1992, p. 32), la crónica y el relato de no ficción se destacan como “un modo de escritura alternativo al de la noticia y al del paradigma informativo de la prensa periódica” (Bonano, 2014, p. 1), “una práctica que proviene de los márgenes del sistema tanto literario como mediático” y busca dar una versión de lo real con las “herramientas y técnicas de la literatura” (Bonano, 2014, p. 43).

---

<sup>5</sup> <http://www.revistaanfibia.com/que-es-anfibia/>

La crónica y el relato de no ficción son modulaciones históricas (inflexiones particulares, correspondientes a un momento histórico preciso) de un tipo de producción más amplio: los *discursos narrativos no ficcionales* (Amar Sánchez, 1992, p. 32). Ambos tienen precursores comunes, discursos no ficcionales previos a la constitución del campo periodístico (Ford, 1985) y posteriores, como las crónicas de fines del siglo XIX y principios del XX que combinaban periodismo y literatura, y contribuyeron a “la configuración de una literatura autónoma en América Latina” (Bernabé, 2010, p. 3), al favorecer la apertura a nuevas subjetividades autorales, tematizar los “imaginarios nacionales” y atraer réditos económicos que propiciaban la profesionalización de la actividad intelectual (Bernabé, 2006, p. 16). Sin embargo, la emergencia y consolidación de este tipo de producciones se da durante las décadas del cincuenta y sesenta, en el marco de la crisis de las narrativas realistas tanto literarias como periodísticas, que aún pugnaban por la existencia de una “realidad objetiva” (Amar Sánchez 1992, p. 23). También va de la mano de las nuevas técnicas de reproducción, que hacen “posible el acceso de un público masivo a las nuevas formas culturales” y permiten “un proceso de transformación de las formas literarias”, poniendo el acento en la construcción de los textos y en su edición (Amar Sánchez, 1992, p. 42).

Si bien su nacimiento se da casi en simultáneo en diferentes partes del mundo, específicamente en América Latina el género prontamente se constituyó en la matriz de uno de los modos de contar la realidad social (Falbo, 2007). En su desarrollo se dieron diferentes matices según su formato y circulación (libro, artículo) y temática (de los textos que se tensionan con el poder, a los que focalizan en una otredad situada políticamente pero menos explícita en sus cometidos), a la vez que se sostuvo un cierto carácter de intervención, de tendencia performática, en tanto “interpelación ética” tanto del autor como del lector (Bernabé, 2006, p. 13). Ese sino, además, tendió a potenciarse con el pronunciamiento de los procesos neoliberales en la región, fundamentalmente durante la década del noventa, y posicionó al género como material de relevancia para el análisis social y cultural (Zimmerman, 2011). Asimismo, en consonancia con el doble movimiento de cercanía y distanciamiento que caracteriza al género en su relación con el periodismo masivo (Amar Sánchez, 1992, p. 42), y frente al cada vez más reducido espacio para su publicación en los grandes medios en las últimas décadas, el “predominio del soporte revista, impresa y *on line*, como medio de divulgación para esta forma

de hacer periodismo” se profundizó con publicaciones en papel como *El malpensante* (1996), *Soho* (1999), *Etiqueta negra* (2002), *Gatopardo* (2012), *Orsai* (2011-2013), y en soporte digital como *El puercoespín* (2010), *Tucumán Zeta* (2012), entre otras (Bonano, 2014, p. 41).

De un modo similar a la no ficción y la crónica, el ensayo se presenta como un “híbrido” cuya especificidad retórica no es tan precisa (Oviedo, 1991, p. 12) ni “se ajusta con facilidad a un encuadre inequívoco” (Rest, 2010, p. 83). Si bien se lo suele reconocer como “prosa de ideas” o texto “en prosa en el que prevalece la exposición de ideas más que la imaginación” (Rest, 2010, p. 83), el género se diferencia de otras formas argumentativas (como las relativas a la ciencia y la filosofía) al tratar de articular lo tentativo y exploratorio con lo conclusivo y, en ese movimiento muchas veces incierto, escribir (y describir) una búsqueda (Sarlo, 2001, p. 16). El ensayo ofrece una formulación *provisional y no verificada*, y “reivindica para sí las virtudes ‘estilísticas’ de la escritura” (Rivera, 2003, p. 38). Su “otra manera” de exponer ideas “otorga más importancia a los atractivos de la presentación poética que a la validez de los juicios enunciados” (Rest, 2010, p. 84). Entre las características que más reproduce se da una marcada presencia autoral, “el recurso a la primera persona del singular o, si se quiere una referencia más específica, a un ‘método dramático’ (que pone en escena una enunciación...)” (Giordano, 2005, p. 242). A la vez, en su escenificación del pensamiento que enfatiza el “lugar de la subjetividad” como “condición casi íntima de su validez” (Rest, 2010, p. 84), tiende a ser una forma dispersa y fragmentaria (Oviedo, 1991). También, y esto es algo que se destaca en su intersección con las disciplinas científicas pero también con el periodismo, opera una literaturización del saber y la información, “su puesta en incertidumbre por el acontecimiento de la literatura” (Giordano, 2005, p. 236), y se constituye “como un campo de resistencia a la homogeneización y el disciplinamiento porque no niega, sino que explota las posibilidades de su ineficacia” (Giordano, 2005, p. 255). El ensayo, “como la crónica, es siempre una intervención y, de manera más explícita o más velada, una convocatoria a la polémica” (Neyret, 2012, p. 570); por tanto, es un tipo de diálogo que implica una “interpelación que se realiza no desde fuera, al amparo de un exterior en el que encuentra reposo quien interpela (misericordia de los metalenguajes), sino en el interior del campo interpelado, ‘comportándose según su modo’” (Giordano, 2005, p. 223).



A lo largo de su historia, el ensayo ha adoptado diversas modalidades, que van del libro a formatos más breves como el artículo, y ha tendido a reproducir diferentes formas y temáticas que propiciaron tipologías teóricas más o menos precisas, aunque necesariamente elusivas de la riqueza del género. Como sostiene Rest, “si se considera el tono y la actitud, el ensayo existió siempre y no es difícil hallar ejemplificados sus procedimientos en la antigüedad clásica” (2010, p. 84-85); sin embargo, su punto de partida, y desde donde se propagó en todas direcciones, se sitúa en Europa a fines del siglo XVI, con los *essais* de Montaigne, que le dan nombre. En Hispanoamérica, y específicamente en Argentina, debido a que “la literatura no parece haber nacido de la imaginación sino de la formulación de ideas, [y] el meollo de la actividad poética se ha mezclado frecuentemente con la polémica y la confrontación de opiniones” (Rest, 2010, p. 86), el género tuvo un lugar prominente. Su desarrollo y auge se da en el siglo XIX, “como un fenómeno asociado a la realidad sociohistórica de un continente que quería cobrar total autonomía cultural frente a España” y como “un instrumento indagatorio de la identidad de las nuevas naciones” (Oviedo, 1991, p. 22). Esa centralidad, con diferentes matices y con las revistas como su centro de expresión por excelencia, se sostendrá hasta promediar el siglo XX. Luego, como afirma Giordano refiriéndose al campo literario, algo extensible a otros campos de producción cultural, “la especialización y la tecnificación de los saberes sobre la literatura, como un aspecto del proceso de modernización que sufrieron en la década del 60 las ciencias sociales y las humanidades, determinaron una ‘crisis de la forma ensayo’ dentro de la cultura argentina, una declinación e incluso una estigmatización de la que había sido, en las décadas anteriores, la forma privilegiada del ejercicio crítico” (2005, p. 252).

De esta forma, posteriormente el género conservó un lugar destacado, pero menos central en los campos culturales argentinos, algo que tendió a pronunciar su excentricidad respecto tanto del periodismo masivo como de la academia. En este marco, con el advenimiento de los nuevos formatos y soportes digitales durante el siglo XXI, diversas formas ensayísticas parecieron volver a tener un cierto auge, fundamentalmente a través del blog que, en principio, parecía asociarse naturalmente con algunas de las características del género destacadas. En el caso de las revistas digitales culturales y literarias, esta suerte de florecimiento tuvo diferentes matices, pero actualmente parece representar una tendencia en la que el género gana más espacios frente a otras producciones narrativas, ya sean ficcionales o no ficcionales.

### 3. Un paréntesis sobre el método

El trabajo de investigación se encuadra en una indagación de corte cualitativo, a partir del análisis documental de los contenidos que publica *Revista Anfibia*. A esto se incorporó la consulta a diferentes fuentes autorizadas de la revista y el relevo de sus diversas intervenciones públicas. También se cotejó la participación de *Revista Anfibia* en diferentes plataformas sociales, de acuerdo a las premisas de la etnografía virtual (Hine, 2004), que permiten articular la observación e interpretación discursiva en contextos digitales, y las interacciones resultantes de dichas experiencias.

Dado que se trata de un objeto de estudio que opera en un universo proliferante y vertiginoso, se priorizó un abordaje amplio sin limitaciones temporales específicas, con un especial hincapié en la coyuntura mediática general. La construcción categorial para el análisis se basó fundamentalmente en los aportes de Sarlo (1992) y Weinberg (2011) respecto de la sintaxis interna y externa que presenta toda revista, que a la vez fueron combinados con las *dimensiones de análisis* para publicaciones periódicas que propone Badenes (2016). La sintaxis interna es “la organización, articulación y puesta en diálogo de sus componentes internos” (Weinberg, 2001, p. 7); es decir, “el orden propuesto [por la revista]: la ponderación que surge de la lectura, cómo se ofrecen los componentes, desde el contenido textual hasta el visual” (Vigna, 2015, p. 23). La sintaxis externa es la que “permite articular esos componentes con la dinámica del campo, a través del reconocimiento de redes autorales, instituciones o formaciones que las enmarcan” (Vigna, 2015, p. 23). Teniendo en cuenta que ambas, “en rigor, están enormemente relacionadas”, debido a que “el contenido de las revistas está en realidad fuera de las mismas, y que también las redes autorales que las alimentan están dentro y fuera de los textos” (Weinberg, 2001, p. 7); se construyeron dos grandes apartados analíticos que abarcan la sintaxis interna en diálogo con la externa (que en buena medida ya había sido abordada en los antecedentes). El primero, “Contexto de producción y aspectos formales de la publicación”, comprende: marcas identitarias de la publicación; materialidad, visualidad y formato; rutinas productivas; circulación y difusión. El segundo, “Análisis de los contenidos: Qué publica *Revista Anfibia*”, aborda la producción, con especial hincapié en los contenidos textuales, desde tres perspectivas: agenda temática, rasgos de los contenidos enmarcados en la no ficción, la crónica y el ensayo, y posicionamientos.

## 4. Abordaje del corpus

### 4.1 Contexto de producción y aspectos formales de la publicación

Este apartado aborda los aspectos formales del trabajo de *Anfibia*. A partir de los componentes centrales de la sintaxis interna de la publicación, incorpora otras categorías relacionadas con estos y establece diferentes puntos de contacto con su sintaxis externa. El recorrido propuesto va de las marcas identitarias de la revista a su visualidad, con una atención específica en el formato, y de las rutinas de producción a los modos de circulación y difusión.

Comenzaremos el recorrido analítico haciendo foco en la trayectoria (Bourdieu, 2015) de *Anfibia*, con especial hincapié en su procedencia y nacimiento. *Revista Anfibia* “fue creada en 2012 en la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires), dentro de su programa Lectura Mundi”<sup>6</sup>. Su nacimiento se inscribe en un *contexto* (Badenes, 2016) que, además de lo referido en los antecedentes, presenta una tensión creciente en los campos periodísticos y mediáticos –y estos imbricados con el campo político–, cuyo eje más explícito es la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual<sup>7</sup>. A partir de esa problemática, la agenda pública es atravesada por las posiciones de los diferentes espacios en conflicto (fundamentalmente el espacio político oficialista, impulsor de la ley; y los grandes conglomerados de medios, abiertamente en contra de ésta), pero también incorpora con mayor nitidez un constante debate de las diferentes propuestas comunicacionales, desde las más variadas posiciones. La configuración de la propuesta de *Anfibia*, en parte, replica este contexto, que se pronuncia debido a su inserción institucional. En tanto producto de una universidad pública nacional, la revista no solo es el emergente de políticas públicas que, entre otras cuestiones, incrementaron los fondos destinados a la educación superior<sup>8</sup>; también forma parte de un espacio, la academia, que durante más de cinco años cobijó el desarrollo y debate del proyecto de ley finalmente aprobado.

---

<sup>6</sup> <http://www.revistaanfibia.com/que-es-anfibia/>

<sup>7</sup> Sancionada en octubre de 2009, proponía una nueva regulación de los servicios de comunicación audiovisual. Su aplicación fue trabada en parte por diferentes instancias judiciales en general impulsadas por los grandes conglomerados mediáticos. Luego de la renovación de las autoridades del poder ejecutivo nacional, en diciembre del 2015, fue modificada a través de diferentes decretos y perdió su espíritu original.

<sup>8</sup> Para un análisis documentado de este fenómeno, desde la perspectiva de la democratización e inclusión, puede consultarse Chiroleu, Adriana (2018), “Democratización e inclusión en la universidad argentina: sus alcances durante los gobiernos Kirchner (2003-2015)”, disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/edur/v34/1982-6621-edur-34-e176003.pdf>

Ligado a lo anterior, también destacan otras aristas. Desde una perspectiva centrada en la tradición argentina, *Anfibia* presenta un carácter singular con respecto a otras publicaciones de extracción académica semejante, al evidenciar una preocupación notable por dialogar con los espacios masivos de opinión pública y permear lo más posible su ámbito restringido de procedencia. A su vez, entre sus referentes aparecen publicaciones ajenas a la academia u otros ámbitos específicos, y más cercanas al periodismo masivo<sup>9</sup>. Por otra parte, en un marco económico arduo para diversas publicaciones digitales que se inscriben en la tradición de revistas culturales y literarias (Rojas, 2015), su inserción institucional le da un margen de trabajo menos acuciado por la búsqueda de recursos económicos. Así, si bien ha incorporado formas alternativas de financiamiento –dictado de talleres y seminarios, publicidad privada, anuncios de Google, aplicaciones en diversas organizaciones internacionales para la obtención de fondos, realización de eventos y publicaciones de libros–, actualmente el grueso de sus recursos procede de la Universidad de San Martín<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> La más citada es el semanario *Primera Plana* (1962-1973). Destacan su abordaje temático amplio desde “una matriz de periodismo cultural”, su capacidad para “hablar de lo actual, de lo contemporáneo como una premisa fundamental”, con un notable desarrollo narrativo, y el rol protagónico que otorgaba a sus editores, algo que tiene su correlato en las rutinas de trabajo y publicación de *Anfibia*. También reverencian, en términos generales, “las grandes revistas de izquierdas de los años ‘70” y puntualmente *Crisis* (1973-1976). Entre las producciones más recientes, valoran el “periodismo narrativo de urgencia” que produjo *Página12* en la década del noventa; y afirman construir su diferencia a partir de “algunos antecedentes de la crónica” que trabajaron diversas revistas especializadas en las últimas décadas (Alarcón, 2017a, p. 64-65).

<sup>10</sup> Actualmente la UNSAM cubre los gastos operativos y abona los salarios de la planta estable de *Anfibia*; los recursos destinados a solventar las diversas colaboraciones provienen de las fuentes alternativas de financiamiento (Tomás Pérez Vizzón, comunicación personal, Julio de 2018).

## Qué es Anfibia



**Anfibia es una revista digital de crónicas, ensayos y relatos de no ficción que trabaja con el rigor de la investigación periodística y las herramientas de la literatura. Fue creada en 2012 por la Universidad Nacional de San Martín, dentro de su programa Lectura Mundi. Anfibia propone una alianza entre la academia y el periodismo con la intención de generar pensamiento y nuevas lecturas de lo contemporáneo.**

Creemos en la experiencia de la indagación permanente como método que guía nuestras investigaciones. Buscamos reformular las preguntas: qué contar, por qué y para qué. Varios de nuestros textos son creados en tándem por académicos y cronistas o escritores. El objetivo es lograr que un periodista con recorrido en un territorio, en determinados sujetos o conflictos sociales y culturales, dialogue con un académico que le abra nuevas preguntas. Para el académico, el cruce con la narrativa implica un cambio de lugar y de registro: se abandona el lenguaje expositivo propio de los textos universitarios y se producen relatos que combinan reflexión teórica y calidad literaria.

En los procesos de edición el saber también se construye colectivamente. La discusión y el intercambio con los autores prevalecen ante la idea del editor solitario cuya opinión es una sentencia indiscutible, al tiempo que se diluye la antigua concepción del autor que, encerrado en sí mismo, impone su visión. Argentina y América Latina encierran todavía una bitácora enorme de historias no contadas. En sus contradicciones y procesos políticos, económicos y sociales surgen sujetos, territorios y conflictos que merecen la presencia del cronista, del cientista social, del científico; en definitiva, del investigador. En tiempos donde la noticia es un commodity que se copia, pega y publica, Anfibia apuesta a la calidad sostenida en la investigación permanente y a una agenda que busca llegar a lo medular de cada tema sin dejar nunca de ser contemporánea.

Captura de imagen (Julio de 2018). “Qué es Anfibia”, sección en la que la revista se propone autodefinirse.

La identidad de *Anfibia*, considerada en términos formales, presenta una suerte de tensión. Si se atiende a la *auto-identificación* (Badenes, 2016) ampliada de la revista –categoría que atañe al modo en que se define un proyecto con respecto a los diferentes tipos de publicaciones periódicas, y que aquí proponemos extender otras autorreferencias–, su contraste con la ponderación que surge de la lectura presenta insistencias y matices. Si bien, como iremos viendo a lo largo del análisis, lo que podríamos llamar el *proyecto Anfibia* abarca una variedad de productos discursivos y prácticas culturales con eje en el formato y soporte digital, al autodefinirse prioriza una perspectiva más orientada a la tradición en papel. Así, en “Qué es

Anfibia”<sup>11</sup> se presenta como “revista digital” y ciñe su producción a “crónicas, ensayos y relatos de no ficción”; sin embargo, en la práctica mantiene diversos puntos de contacto y similitudes con otro tipo de publicaciones, de carácter más masivo; y, aun con una impronta textual (y de género) de peso, presenta desarrollos y preocupaciones en torno a su carácter digital y a nuevas formas de comunicación no necesariamente escritas que buscan ampliar, complementar e incluso sustituir la producción textual<sup>12</sup>. En ese sentido, es posible analizar la carga semántica de su nombre no solo ligada a un carácter “anfíbio”, acondicionado para desenvolverse en ámbitos contrapuestos prefijados (“academia” y “periodismo”; “reflexión teórica” y “calidad literaria”, entre otros)<sup>13</sup>, sino también abierta a búsquedas “anfíbias” sobre nuevos territorios, a partir de los cuales se incorporan otras producciones, otros tipos de lenguajes. En ese despliegue, el *proyecto anfibia* parece recuperar la tradición de revistas culturales y capitalizar su prestigio, a la vez que se propone como su continuación en otro formato y se constituye como un “laboratorio” (Alarcón, 2018)<sup>14</sup> en el que la metabolización de lo más reciente tanto en materia de producciones digitales en general, como específicamente en materia de medios y prácticas periodísticas, tiene un rol central.

---

<sup>11</sup> <http://www.revistaanfibia.com/que-es-anfibia/>

<sup>12</sup> Además de sus experiencias de realidad virtual, al momento del abordaje lanzaba, por ejemplo, un “laboratorio de periodismo performático”. Al respecto pueden consultarse “Periodismo performático” (<http://www.revistaanfibia.com/periodismo-performatico-preguntas-frecuentes/>) y “La palabra ya no tiene el poder” (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-palabra-ya-no-poder/>).

<sup>13</sup> <http://www.revistaanfibia.com/que-es-anfibia/>

<sup>14</sup> Entrevista en el programa de televisión *Campo de batalla*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3pxm1zylzKw>





**Revista Anfibia** 17 h -

Si sos periodista, buscá un artista. Si sos artista, buscá un periodista. Queremos explorar nuevas formas de contar la realidad, crear formatos, experimentar lenguajes e intervenir en la agenda pública. Periodismo Performático con Anfibia y Casa Sofía. Más info: <http://periodismoperformatico.com/>

69 6 comentarios 27 veces compartido

Me gusta Comentar Compartir

Capturas de imagen (Julio y diciembre de 2018 respectivamente). “Periodismo performático” y “Realidad Virtual”, algunas de las propuestas que *Anfibia* desarrolló complementariamente a la publicación de artículos.

Con respecto a su visualidad, es decir “la imagen pública” que propone a partir de elementos visuales, de diseño y de ornamentación (Artundo, 2010), el trabajo de *Anfibia* reproduce la relevancia otorgada a la dimensión gráfica en los productos digitales referida en los antecedentes<sup>15</sup>. Si bien desde su nacimiento, la estructura y el modo de publicación de *Anfibia* fue el de una *revista-blog* (reproduce plantillas y funciones propias del formato, organiza los contenidos en forma cronológica inversa, ubicando la más reciente arriba, y actualiza contenidos sin una periodicidad definida [Vigna, 2015]), ha sido rediseñada tres veces en lo que lleva de existencia. En todos sus diseños ha priorizado formatos simples que favorecían el trabajo con imágenes de impacto y calidad. Inclusive, en uno de sus diseños anteriores, la producción audiovisual tuvo secciones propias (Fotografías, Videos). Luego, este tipo de producciones quedó subsumido a otros contenidos y secciones, a la vez que su relevancia se extendió a todas las producciones e intervenciones de la revista.

Actualmente, su página de inicio presenta las notas más recientes con un sistema de “rodillo”, que las va intercalando. Cada una tiene una imagen que abarca la casi totalidad de la pantalla, sobre la que se inscribe la volanta, el título y los autores de cada contenido. Cada imagen destaca por su calidad estética y técnica. Su carácter prioritario, que se reproduce al interior de los contenidos, tiene correlación con los créditos autorales, destacados en pie de igualdad respecto de los redactores. En busca de distinción, si bien *Anfibia* inició su trabajo con una apuesta por la fotografía de carácter más documental, recientemente ha incorporado otro tipo de expresiones fotográficas y, fundamentalmente, ilustraciones digitales de diversas características. En el borde superior de la página de inicio, y a continuación de los logos de la revista y de la Universidad Nacional de San Martín –que direcciona hacia su página institucional–, se ubican las “secciones”. Siguiendo el orden de lectura de izquierda a derecha, aparecen: *Crónicas*, *Ensayos*, *Podcast*, *Talleres*, *Comunidad*, *Blog*, *Qué es Anfibia*, *Staff*, *Amphibie*; el recorrido concluye con el buscador interno de la página. Luego de las notas principales, la página se completa con el resto de los contenidos organizados por géneros (ensayo, crónica) y distribuidos en cuadrículas de tres contenidos por ancho de página hasta un

---

<sup>15</sup> Para su Director Periodístico, ese trabajo está directamente relacionado con el medio digital y específicamente con las redes sociales, ya que allí la “convivencia con el objeto [la revista] es una convivencia cotidiana” en la que la “distinción” se produce “en un espacio común [...], que es la red social”, y en la que “la reiteración de la llegada” del mensaje es “mucho más intensa” y “produce un desgaste mayor” (Alarcón, 2017a, p. 69).



total de nueve. Con el mismo diseño, la parte inferior presenta la oferta de talleres de la revista. Entre estos contenidos, además, se van intercalando o superponiendo diversas publicidades. Finalmente, en la parte inferior, se repiten las “secciones” con algunas excepciones y agregados (no figuran *Podcast* ni *Talleres*, y se incorporan *Autores*, *Recomendados* y *Contacto*), y se consignan los datos filiatorios. La última barra de la plantilla agrega la fecha del día de visita, reserva los derechos de propiedad intelectual<sup>16</sup> y señala conexiones a servicios (RSS)<sup>17</sup> y redes sociales (Facebook, Twitter y Pinterest).

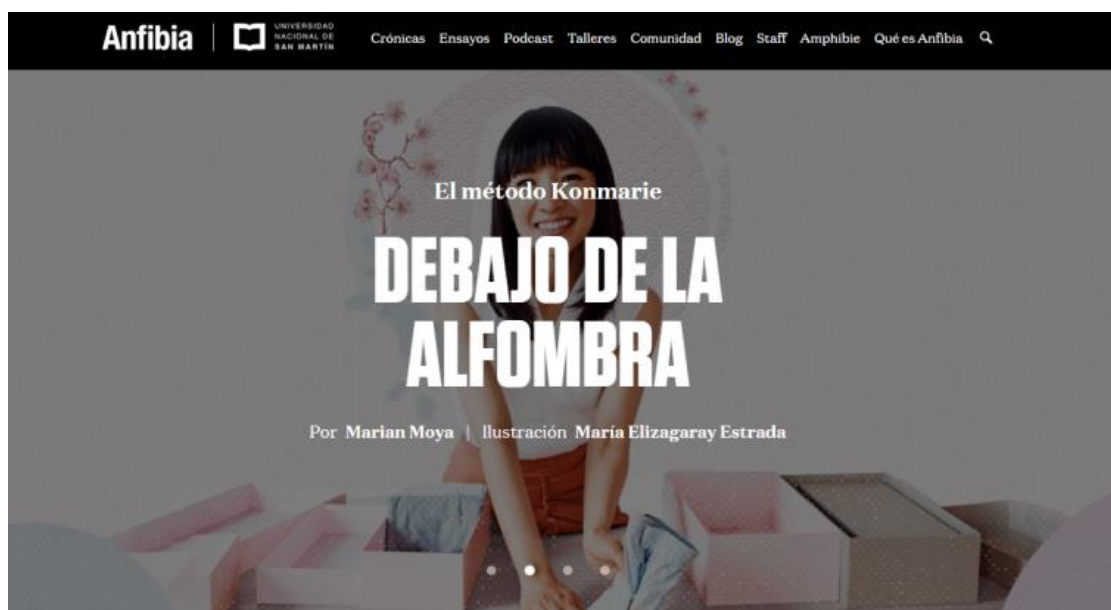
Las secciones dan cuenta de la totalidad del *proyecto Anfibia*. Desplegadas, algunas presentan formatos similares y contenidos que guardan relación con el trabajo tradicional de las revistas culturales; otras presentan rasgos novedosos con una clara impronta digital. *Crónicas* y *Ensayos*, reproduciendo la lógica inaugurada por el formato blog –es decir colocando las publicaciones más recientes al principio–, agrupan los contenidos ya anunciados en “tapa” según su género. Con el mismo formato, *Amphibie* ofrece una selección de artículos, originalmente publicados en español, traducidos al francés. Esta sección no tiene presentación y, si bien puede percibirse la priorización de temáticas de interés universal, también incorpora artículos con una fuerte impronta local, aunque menos apegados a la agenda más coyuntural. Con un visualidad similar a la de los artículos, *Talleres* presenta la oferta de cursos en general relacionados con la práctica periodística (al momento del abordaje, se anunciaba un “Taller de perfiles” y un “Taller de crónica de viaje”). *Qué es Anfibia*, como venimos analizando, presenta la autodefinición explícita de la propia revista. Por su parte, el *Staff*, destacando una vez más la inserción institucional de *Anfibia*, va de la máxima autoridad universitaria, el Rector, a diversos roles y jerarquías que abarcan las distintas áreas del *proyecto Anfibia*, a excepción de los autores (Director Ejecutivo; Director Periodístico; Jefe de redacción; Secretaria de Redacción; Editora; Editor; Editora de Arte; Editor de arte; Redes sociales; Producción ejecutiva; Coordinadora de talleres). Estos solo se consignan en cada contenido específico y luego son recuperados al pie de página, en *Autores*, siguiendo la mecánica del *tag* o etiqueta (son ordenados alfabéticamente y solo discriminados como “cronista”, “académico”, “fotógrafo”, “ilustrador”). Este tipo de

---

<sup>16</sup> Si bien imbuida de las lógicas digitales, la revista no se explaya en relación a las tendencias actuales al respecto (esto es Pro-copyright, Copyleft y Proto-copyleft, entre otras [Pagola, 2010]) ni sobre su propia posición. Solo consigna “© Todos los derechos reservados. Anfibia - Crónicas y Relatos de no ficción”.

<sup>17</sup> Un formato de distribución de contenido en la Web.

ordenamiento, como veremos, tendrá su correlato en las rutinas de producción y en la configuración general de la propuesta.



Capturas de imagen (Marzo de 2019). Portada de *Anfibia* con su sistema de relevo constante de los contenidos más recientes y la presencia potente de las imágenes; sección desplegada en la que se percibe la huella del formato blog como modo de organizar los contenidos (en este caso, en módulos).

La singularidad de algunas secciones tiene que ver menos con propuestas y formatos en sí, que con su desarrollo en una publicación autodefinida como revista. En este marco, la incorporación de blogs a publicaciones periódicas digitales, como es el caso de *Anfibia*, es quizás la menos novedosa. En las últimas dos décadas el blog no solo fue y es la plataforma por excelencia de muchas revistas y dejó su huella en las distintos formatos de publicación actuales, también tuvo un lugar destacado en proyectos con rutinas de publicación y periodicidad más o menos establecidas –mayormente en aquellas que atravesaron el primer periodo de cambio de soportes, del analógico al digital, como *No Retornable*<sup>18</sup>, por ejemplo–, como un modo de abrir la producción a contenidos más diversos y romper la lógica de producción y publicación heredada con miras a otras temporalidades y visibilidades (Rojas, 2015). En *Anfibia*, esta tendencia se repite y profundiza. Su blog parece ser un archivo que recupera la casi totalidad de los contenidos del proyecto, exceptuando (aunque en ocasiones también publique ese tipo de contenidos) crónicas y ensayos –que de esa forma ostentan una cierta distinción–. Allí se recuperan contenidos de diversas características sin sección específica, muchas veces publicados en “tapa”, como tests humorísticos sobre diversos temas de actualidad –feminismo<sup>19</sup>, peronismo<sup>20</sup>– y desarrollos lúdicos, como el *Adn anfibia*<sup>21</sup> –“Juguemos con los arquetipos. ¡Vestí a tu anfibio!”–, que combinan la promoción de la revista y la fidelización de lectores. También se recuperan “crónicas audiovisuales” a cargo de Pendejo Loco<sup>22</sup>, obras derivadas<sup>23</sup> que tratan temas de actualidad; producciones híbridas que combinan textos y “realidad virtual” realizadas por *Anfibia*—VR (una coproducción entre *Anfibia* y *Ñoño*<sup>24</sup>); y diversos contenidos, de promociones de talleres y seminarios externos a artículos firmados por autores con cierta legitimidad propia (periodistas, académicos, fotógrafos, músicos, entre otros) o por participantes de la *Comunidad Anfibia*.

---

<sup>18</sup> <http://www.no-retornable.com.ar/antiguos/>

<sup>19</sup> <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/test-feminista/>

<sup>20</sup> <http://www.revistaanfibia.com/test-peronista/>

<sup>21</sup> <https://adn.revistaanfibia.com/juego.php>

<sup>22</sup> <http://www.revistaanfibia.com/autor/pendejo-loco/>

<sup>23</sup> Las obras derivadas “se producen a partir de la materialidad de las obras digitales o digitalizadas, usando todo o algunas partes de las mismas” y trabajan bajo “la misma lógica del collage, pero con una disponibilidad de posproducción ampliada al infinito por el software de edición”. Actualmente “constituyen una práctica corriente y en aumento en los entornos digitales” (Pagola, 2010, p. 30).

<sup>24</sup> [http://www.revistaanfibia.com/autor/anfibia\\_vr/](http://www.revistaanfibia.com/autor/anfibia_vr/)



Capturas de imagen (Octubre de 2018). Algunos de los desarrollos complementarios de *Anfibia*: un test lúdico humorístico y un contenido lúdico que consiste en dar forma (vestir) a un avatar que nos represente.

Por su parte, la sección *Podcast*<sup>25</sup> inaugura la incorporación de producciones de tipo radial en revistas culturales. Bajo el lema “Anfibia ahora también se escucha”, agrupa envíos sonoros diseñados “para quienes busquen historias, entrevistas y análisis sobre temas políticos, sociales y culturales de la actualidad”. Estas producciones son conducidas por los editores de la revista, y son: la *Batalla Cultural*, “La política no es la guerra, la política es la batalla cultural”, que aborda temáticas políticas y culturales con una bajada local; *Todo es Fake*, “las cosas que nos pasan en el mundo digital”, que desde distintas ópticas aborda fenómenos y temáticas ligadas a las tecnologías y el universo digital; y *Gente que sí*, un ciclo de entrevistas a diferentes referentes de la cultura y la política. Como un dato que fortalece la voluntad de incidencia en todos los ámbitos del universo digital, hay que destacar que los *podcast* se ofrecen en diversas plataformas y no solo en la página de la revista (“Nos vas a poder escuchar en nuestra web, en Posta, en Spotify y en Apple Podcasts. ¡Suscribite a nuestros canales!”).

En este marco, lo más destacado es el desarrollo de la red social *Comunidad Anfibia*, que se inscribe en la inercia propia del *proyecto Anfibia* y su ambición de metabolizar todo atisbo de novedad digital. Esta propuesta, “un espacio de práctica, edición y formación periodística” articulado con los “talleres y con toda la Universidad Nacional de San Martín: docentes, investigadores y alumnos”, comprende un ámbito de publicación de “textos periodísticos” y una red social abierta en la que “cada lector/usuario” puede “vincularse (añadir como amigo, enviar mensaje, crear grupos) con otros anfibios (incluido el staff de editores de Revista Anfibia)” y “plantear debates en red en torno al periodismo, la academia y la investigación”<sup>26</sup>. Su singularidad radica menos en la voluntad de vinculación múltiple con el público y de construcción de comunidad (al respecto hay antecedentes diversos, de la carta del lector a la interactividad digital, con las redes sociales como ámbito destacado<sup>27</sup>) que en su inclusión en una revista cultural digital. Si bien existen casos semejantes en medios masivos –como las blogósferas que en su momento incorporaron diferentes diarios–, hasta el momento no había referencias semejantes en publicaciones de este tipo. Y menos aún con un formato que, aun con

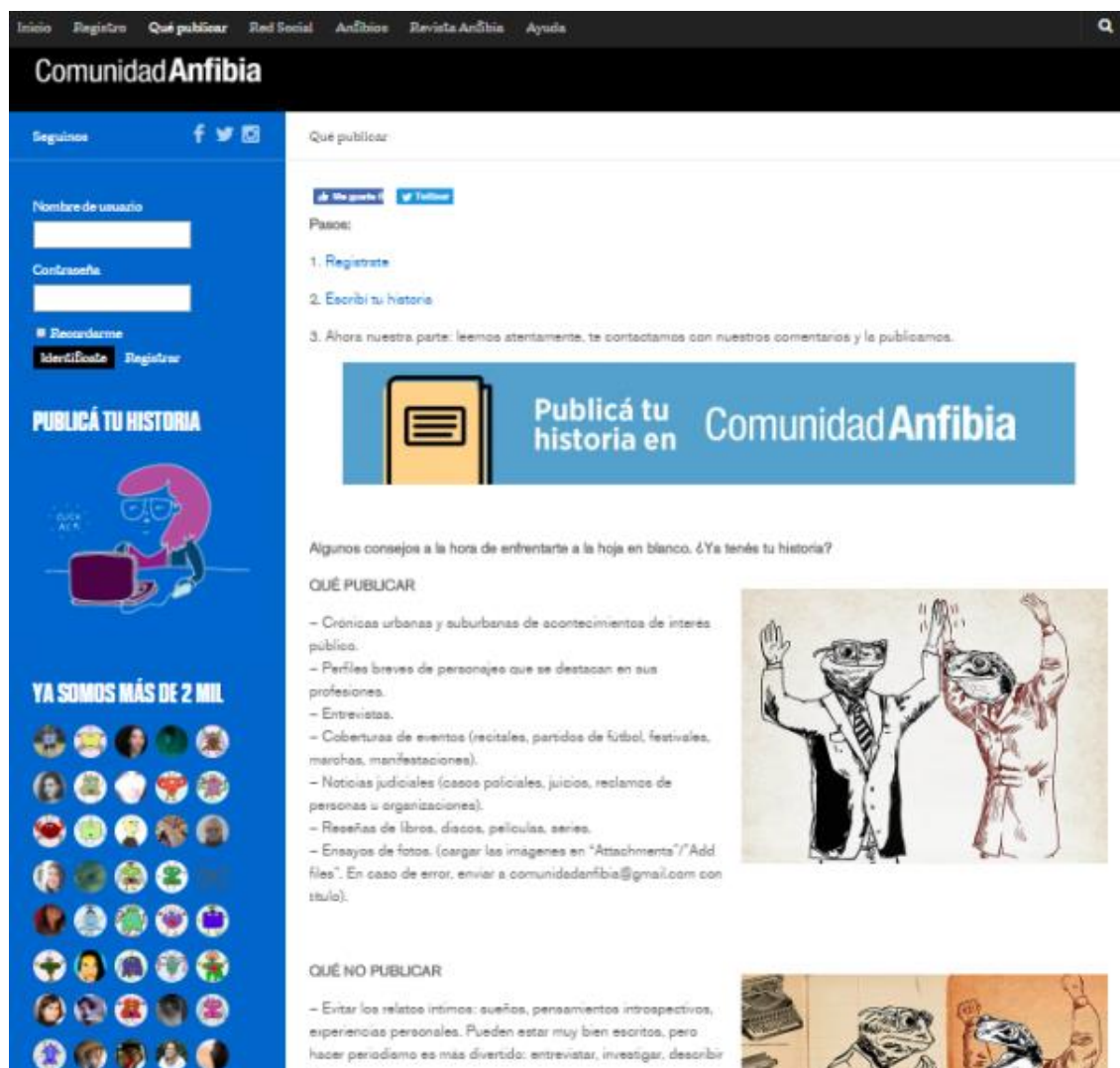
---

<sup>25</sup> <http://www.revistaanfibia.com/anfibia-podcast/>

<sup>26</sup> <http://comunidad.revistaanfibia.com/reglas-de-juego/>

<sup>27</sup> En soporte papel se puede citar inclusive el notable caso de *El expreso imaginario*, que a través de las páginas que destinaba a su correo generó “un triángulo comunicación” que implicaba relaciones e intercambio “entre lectores y revista, revista y lectores, y unos lectores con otros” [Vila, 1985; citado por Benedetti y Graziano, 2016, p. 104]).

las salvedades del caso, se presenta cercano a la propuesta de las grandes plataformas conectivas (Van Dick, 2016) –en las que, inclusive, *Anfibia* mantiene una presencia notable–. A esto se agrega su espacio de formación (“Ahora nuestra parte: leemos atentamente, te contactamos con nuestros comentarios y la publicamos”), que no solo se liga a los talleres y la financiación alternativa del proyecto, sino que también establece puntos de contacto, como producto institucional, con la noción de extensión universitaria.



Captura de imagen (Diciembre de 2018). Presentación de la *Comunidad Anfibia*.



Con respecto a las rutinas de producción y publicación, y específicamente en relación a la producción de textos de no ficción y ensayos, el trabajo de *Anfibia* también presenta semejanzas con producciones periodísticas masivas. Como vimos al abordar el staff, en su estructura el lugar preponderante de los editores –así como la incorporación de otras jerarquías y roles (por ejemplo, la de “director periodístico, que prácticamente no existía en proyectos de revistas culturales o de revistas mensuales” [Alarcón, 2017a, p. 70])– replica modos de trabajo profesionalizados (en la línea de diversos semanarios y suplementos culturales, pero también de diarios). Esta característica, en relación con la agenda vertiginosa que mayormente aborda la revista, le permite sostener un nivel de calidad en la factura de sus textos<sup>28</sup> y se traduce en un contrapeso de las marcas autorales quizás más presentes –o presentes de un modo más evidente– en otro tipo de proyectos. *Anfibia* pugna por rutinas productivas horizontales y “procesos de edición” en los que el saber “se construye colectivamente”. En su trabajo la “discusión y el intercambio con los autores prevalecen ante la idea del editor solitario cuya opinión es una sentencia indiscutible, al tiempo que se diluye la antigua concepción del autor que, encerrado en sí mismo, impone su visión”<sup>29</sup>. En ese marco, sostiene un objetivo de publicación de dos artículos por día, en general de formatos diferentes. Uno “más producido, más largo, y otro un poco más fresco”<sup>30</sup>. En términos genéricos y en un contexto de avance del ensayo por sobre la no ficción, los textos más breves tienden a reproducir formas ensayísticas mientras que los más largos se inscriben tanto en una como en otra tradición o presentan características de hibridación.

---

<sup>28</sup> “Se trabaja con la ambición de calidad de una revista mensual o trimestral que al ser digital demanda una velocidad, no como la de un diario, pero sí como un semanario, o a veces mucho menos que un semanario” (Alarcón, 2017a, p. 67).

<sup>29</sup> <http://www.revistaanfibia.com/que-es-anfibia/>

<sup>30</sup> Tomás Pérez Vizzón, editor de *Anfibia*, comunicación personal, julio de 2018



Capturas de imagen (Enero a Marzo de 2019). Participaciones de *Anfibia* en diferentes redes sociales: Instagram, Facebook y Twitter<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Las capturas de imagen fueron realizadas a partir de navegaciones desde las cuentas personales del autor.



Ligado a lo anterior, en una suerte de fusión entre las rutinas de producción y publicación y los modos de circulación y difusión (Badenes, 2016), *Anfibia* instaura un modo de trabajo en el que las redes sociales constituyen una parte fundamental (algo que se constata incluso en la figura de responsable de “redes sociales” destacada en el staff). En su concepción, el proceso de edición abarca desde el intercambio con los autores y la puesta a punto de los textos y su complemento gráfico, a la subida a la página y posterior generación de *posteos* en diversas redes sociales (en otras palabras, “cada editor que tiene una nota no termina el proceso de publicación hasta que no tiene [no produce sus] redes sociales”)<sup>32</sup>. Este modo de trabajo parte de la constatación de que el grueso del tráfico digital hacia la revista proviene de allí<sup>33</sup>, pero también confirma que en la ecología digital mediática el mercado mayormente se constituye en las redes sociales, con la disputa por la visibilidad como eje. En consonancia con esto y de acuerdo a la dinámica de estas plataformas, tanto en Facebook como en Twitter o Instagram –que inclusive restringe la inclusión de links– *Anfibia* no necesariamente produce interacciones ligadas a sus contenidos, o que procuran el direccionamiento hacia su página, sino también, y en un promedio bastante elevado, interacciones de diversas características, como intervenciones promocionales y lúdicas o diferentes formas de expresión cuyo fin es un cierto posicionamiento, como abordaremos en el próximo apartado. De esta forma, circulación y difusión se funden y convergen en los medios conectivos. Allí, *Anfibia* produce un trabajo imbuido de las lógicas de cada plataforma y construye una presencia constante en la que la visibilidad y la distinción constituyen un objetivo en sí mismo.

---

<sup>32</sup> Tomás Pérez Vizzón, editor de *Anfibia*, comunicación personal, julio de 2018

<sup>33</sup> Según las estadísticas de *Anfibia*, las redes sociales traccionan el mayor número de visitas. Hasta principios de este año, el sesenta por ciento de ese total provenía de Facebook, pero con el cambio de algoritmos que produjo esa plataforma esa situación se modificó. Actualmente Google y Facebook rondan el treinta por ciento cada uno, y el resto se completa con otras plataformas y demás formas de acceso (Tomás Pérez Vizzón, editor de *Anfibia*, comunicación personal, julio de 2018).

## 4.2 Análisis de los contenidos: Qué publica *Revista Anfibia*

Este apartado aborda la producción de *Revista Anfibia*, con especial hincapié en los contenidos textuales, desde tres perspectivas: agenda temática, rasgos de los contenidos enmarcados en la no ficción, la crónica y el ensayo, y posicionamientos. Teniendo en cuenta la amalgama que se da entre la sintaxis interna y externa de toda publicación, busca favorecer en el análisis un recorrido de ida y vuelta, aun cuando cada categoría propuesta guarde más cercanía con una u otra.

La agenda de *Anfibia* presenta registros acentuados y amplias gradaciones temáticas. *Anfibia* trabaja, preeminentemente, con un universo temático ligado a la coyuntura mediática y periodística masiva, pero también construye, de un modo menos enfático, una agenda propia que prioriza un cierto carácter de “interés general” y tiende a relegar tópicos que responden a campos específicos. Sus abordajes ofrecen un tratamiento profundo, aunque sin apelar a retóricas especializadas. En el centro de su agenda, así como de su trabajo en general, se desarrolla una problemática cuyo eje es el tiempo. Si bien admite un interés temático que recorre un arco temporal amplio, sus mayores esfuerzos se orientan al tratamiento de lo inmediato, con rutinas de producción y publicación novedosas para una publicación de su tipo. Esta característica, sumada a la ausencia de registro formal del tiempo (no fecha la producción la publicación de sus contenidos, y solo su página de inicio consigna el día actual de visita) y las múltiples réplicas de su trabajo en el constante presente de las redes sociales, contrasta, en apariencia, con la factura de sus contenidos. En ese haz temporal, la sobrevida de los artículos publicados y sus posibles lecturas a destiempo, debido a su calidad, tiende a subrayarse.

El desarrollo de esta agenda múltiple presenta diversos puntos de contacto que configuran un entramado complejo. La problemática del tiempo se liga al universo digital vertiginoso en el que se desenvuelve *Anfibia*, a la vez que se pliega al objetivo de intervenir en su tiempo que funge en el centro de la tradición de las revistas culturales. En su caso, la ambición exacerbada de “diluirse en la discusión pública” y ser “contemporaneidad pura” (Alarcón, 2017a, p. 71-72) se traduce en la celeridad de sus rutinas de producción y publicación mayormente ligadas a la agenda masiva más inmediata –algo no visto antes en publicaciones periódicas culturales de mediano plazo, como revistas, semanarios y suplementos–, y en su preocupación por sostener

una visibilidad potente en las redes sociales. Esta característica da un cierto carácter performático a su intervención pública (presente también en las matrices del ensayo y la no ficción) e implica una reconfiguración del deber ser del trabajo periodístico a partir de la noción clásica de “impacto” (“lograr impacto con un tema medular, con algo que es necesario decir en determinado momento y no hay otro capaz de decirlo”), que pasa a ser instituida como una de sus partes fundamentales (Alarcón, 2017b). A lo que se agrega, completando una perspectiva de producción, la noción de “novedad”: “El concepto de ‘novedad’ asociado al concepto de ‘acontecimiento’ son claves para poder forjar una agenda y producir intervenciones intelectuales de alto impacto en las discusiones públicas” (Alarcón, 2017a, p. 63).

En este marco, y con la perspectiva temporal como herramienta de esquematización, la agenda de *Anfibia* presenta dos registros entre los cuales suele haber fronteras difusas y diversos cruces. Uno más inmediato, con una vocación mayormente de abordaje de la agenda masiva, y otro más mediato e indefinido, que además de las derivas de aquella agenda, indaga en temáticas y tópicos propuestos por la propia revista. En el registro inmediato se da una suerte de gradación en el abordaje de la coyuntura. Si bien su nota distintiva tiene que ver con un régimen de publicación cuya distancia con el acontecimiento que le da origen (ya sea que emerja más o menos inesperado<sup>34</sup> o presente una cierta previsibilidad que favorezca un abordaje con cierto margen de planificación<sup>35</sup>) puede contarse en horas, también ofrece una variedad de propuestas orientadas al tratamiento de la actualidad considerada en un sentido amplio. Por su parte, en la agenda mediata e indefinida se abordan temáticas que presentan una ligazón menos estrecha con la actualidad, o que promueven su propia impronta temporal, ya sea ligándose a la coyuntura de un modo particular o construyendo su propia lugar en ella. Su registro es amplio. Puede

---

<sup>34</sup> Por ejemplo, “Marché contra mi padre genocida” (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/marche-contra-mi-padre-genocida/>), que logra la impronta buscada al publicarse inmediatamente después de la masiva marcha en contra del fallo de la Corte Suprema de Justicia que declaraba aplicable el beneficio del 2x1 para penas de prisión por delitos de lesa humanidad –y antes de que el Congreso Nacional apruebe una Ley que revé ese situación jurídica–. El artículo, además de esbozar su perfil, presenta una entrevista a la hija de un genocida preso, que se manifiesta a favor de la posición de las organizaciones de derechos humanos y relata detalles siniestros de su vida personal. Además, como contexto de la producción de la publicación, destaca la propia marcha, de la que la entrevistada participó.

<sup>35</sup> Por ejemplo, “Diana Sacayán vive” (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/diana-vive/>), que se publica luego del veredicto del juicio por el travestimiento de la víctima que da nombre al artículo; o “Más dueños que nunca” (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/mas-duenos-nunca/>), que con motivo de la conmemoración del día del periodista, presenta un recorrido por el mapa de medios en Argentina, con eje en los cambios sucedidos a partir del gobierno nacional de la Alianza Cambiemos.

recuperar temas masivos cuya pervivencia en la agenda pública, con altibajos, es más o menos estable –e incluso tender a conformar series de artículos que ofrecen diferentes abordajes y enfoques<sup>36</sup>– o abordar temas complementarios a la “actualidad”<sup>37</sup>. También puede ofrecer propuestas puntuales<sup>38</sup> o tópicos más específicos, tratados desde una perspectiva de interés general<sup>39</sup>. En este registro además –se da en el más inmediato, aunque en menor medida– hay una apertura a temáticas que a su vez se ligan a diferentes tipos de producciones, más variadas, como la publicación de capítulos de libros de diversa índole<sup>40</sup>; reproducciones de artículos publicados en otras revistas<sup>41</sup>; o intervenciones específicas en torno a un tema por parte de diversas personalidades, como los diversos artículos en primera persona que se publicaron en el marco del debate por la Ley IVE. Asimismo, también se recuperan intervenciones públicas de diversos referentes en jornadas o charlas, en su mayoría auspiciadas por la propia revista<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> Por ejemplo, los casos Santiago Maldonado y Rafael Nahuel ligados a los conflictos territoriales de los pueblos originarios en el Sur; el Mundial de Fútbol y la suba del dólar; o la serie “Cultura digital”, cuya publicación más reciente al momento del abordaje es “Me clavó el visto” (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/me-clavo-visto/>).

<sup>37</sup> Por ejemplo, el perfil “El equilibrista de la corbata verde”, que aborda la figura del Diputado Nacional por la Alianza Cambiemos Daniel Lipovetzky, uno de los más fervientes impulsores de la Ley IVE (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/equilibrista-corbata-verde/>).

<sup>38</sup> Como la crónica “Limpiar la muerte”, que aborda el curioso trabajo de personas que se dedican a limpiar lugares en los que hubo cadáveres en descomposición (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/limpiar-la-muerte/>); o “¿Dónde están los números que faltan de la Revista Humor?”, que indaga en la historia de esa revista y la deriva de su archivo histórico (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/donde-estan-los-numeros-de-humor/>).

<sup>39</sup> Por ejemplo, “Benesdra, el más oculto de los escritores malditos” (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/benesdra-el-mas-oculto-de-los-escriitores-malditos/>).

<sup>40</sup> Por ejemplo, la crónica de “La intimidad del mar”, que forma parte del libro *Los Atrevidos, antología de crónicas íntimas* –auspiciado por *Anfibia*, además– (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-intimidad-mar/>); a “Lo mismo que hacemos todas las noches, tratar de conquistar el mundo”, “adelanto” del libro de Natalia Zuazo *Los dueños de internet* (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/lo-hacemos-todas-las-noches-tratar-conquistar-mundo/>).

<sup>41</sup> Por ejemplo, “Como un pelícano que se tira al mar”: “Esta crónica fue publicada originalmente en la revista cubana El Estornudo” (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/pelicano-que-se-tira-al-mar/>).

<sup>42</sup> Como las que celebraron los veinte años del Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad de San Martín, publicadas con el antetítulo en forma de hashtag #20añosIDAES. Consultar: <http://www.revistaanfibia.com/20anosidaes/>



Capturas de imagen (Noviembre de 2018). “Marché contra mi padre genocida” exhibió la celeridad de los abordajes que produce *Anfibia* y logró impactar en la agenda más inmediata; “Lechuga not dead” es un perfil de Santiago Maldonado, que se destacó en una serie más amplia que abarcó su desaparición y muerte, el asesinato de Rafael Nahuel y los conflictos territoriales de los pueblos originarios en el Sur del país, entre otros temas relacionados.

Ligado a lo anterior, y desde una perspectiva con foco en el desarrollo temático, la agenda de *Anfibia* destaca en el marco de la tradición. Su atención sobre temas de interés masivo o de interés reducido pero de amplio alcance y su tendencia a relegar casi por completo tópicos de campos específicos se inserta en un campo sin referencias semejantes. Si bien hubo publicaciones preocupadas por la agenda periodística y mediática masiva, su núcleo de trabajo estaba en los campos restringidos y desde allí se acercaban a “otros temas”, ya sea con tratamientos que respondían a retóricas específicas, o con abordajes generalistas y de superficie. A su vez, entre las contemporáneas hay proyectos que presentan algunas similitudes, aunque en general difieren en el tipo de abordaje. Entre otras, está el antecedente de *Revista Paco*<sup>43</sup>, que en su momento innovó con un foco en la agenda masiva –e incluso en lo más *trash* de esa agenda–, aunque con un abordaje de tono irónico y un tratamiento apegado al criterio de sus autores, en la línea de una intelectualidad clásica dispuesta a abordar distintos registros temáticos. También destacan las propuestas de *Socompa, periodismo de frontera*<sup>44</sup>, que con enfoque periodístico en términos genéricos (artículos informativos, de interpretación y de opinión) realiza un trabajo apegado a lo masivo e inmediato; y de *Panamá revista*<sup>45</sup>, que con matriz ensayística se orienta al análisis coyuntural de mediano plazo, con hincapié en lo político y la política. En ese contexto, también han surgido diversos emprendimientos que, recortados en el marco de un trabajo general más apegado a diversos campos (del cultural al periodístico y al político), prescinden de una denominación genérica en cuanto a la forma –parecen ser el emergente de un tipo de publicaciones actuales en las que el peso de una tipología en el orden de las publicaciones periódicas (revista, semanario, diario, etc.) ya no tiene rigor–, y recuperan el formato blog como un espacio de publicación y lectura que favorece cierta estabilidad y facilidad de trabajo. Estas publicaciones abordan desde distintas perspectivas lo inmediato y mediato masivo (tienden a hacer un recorte más o menos reducido de sus áreas de interés y producen desde distintos enfoques y géneros textuales), y establecen puntos de contacto con diferentes tradiciones de publicaciones periódicas y sus formas actuales (del periódico a la revista literaria). Entre éstas, una de las más recientes es *El cohete a la luna*<sup>46</sup>, que además presenta una curiosa frecuencia de publicación: el grueso de sus contenidos son subidos los días domingos.

---

<sup>43</sup> <https://revistapaco.com/>

<sup>44</sup> <http://socompa.info/>

<sup>45</sup> <http://panamarevista.com/>

<sup>46</sup> <https://www.elcoheteealaluna.com/>

Por otra parte, la agenda temática referida guarda una relación estrecha con el tipo de contenido publicado y las rutinas de producción. En ese trabajo incide cada vez más el registro estadístico digital del lector, algo nunca antes tan preciso e inmediato como hoy que, complementado con el trabajo en redes sociales de cada proyecto, ofrece un universo rico de observación. En una suerte de *rating* instantáneo, este registro no solo facilita un acercamiento sociológico a ciertas características del lector, sino que fundamentalmente brinda datos fehacientes sobre sus modos y preferencias de consumo de las publicaciones: desde dónde accede (desde qué tipo de dispositivo y con qué recorrido de navegación) y, sobre todo, a qué tipo de contenidos da más *vistas* y *lecturas*<sup>47</sup>. En el caso de *Anfibia*, esto produjo una mutación que la llevó constituirse en “una revista de análisis, básicamente, de análisis coyuntural”, en la que el peso de la agenda masiva y “actual”, y de las formas más ensayísticas tendió a remarcar<sup>48</sup>. En este movimiento, además, se transparentaron las dinámicas actuales de los campos mediáticos y periodísticos, y las propias condiciones de producción de la revista. Por un lado, en el marco de una época signada por la sobreabundancia informativa (con sus múltiples representaciones y reproducciones) y la proliferación de formas narrativas, es comprensible que una publicación periódica que se inscribe en la tradición de las revistas culturales dispute los lectores allí donde otras producciones no parecen reparar, apelando al tratamiento detenido de los temas, con enfoques alternativos que proponen otros tiempos de interpretación y construcción de sentidos. Por otro, en línea con la problemática del tiempo referida, con agendas urgentes y búsquedas imperiosas de intervención y visibilidad, parece más factible la producción de “prosas de ideas” por parte de personas especializadas –y más aún en una publicación de procedencia académica–, que pueden trabajar sobre la información que es de público conocimiento y lograr textos de calidad con menos insumos que los que implica el desarrollo de un texto de no ficción, fundamentalmente en materia de documentación y relevamiento general de cada tema. Es decir, producir una suerte de *reacción*, fundada en un conocimiento previo, a la coyuntura.

---

<sup>47</sup> La diferenciación no se funda en un carácter cognoscitivo, sino en la probabilidad derivada del dato estadístico en relación con el tiempo que el visitante permanece en el contenido.

<sup>48</sup> “Era una revista al principio de textos un poco más largos, en los que buscábamos una pequeña historia, atemporal, que nos permitiera profundizar y contar otras cuestiones, trascender la coyuntura. Los últimos dos, tres años, en base al análisis que hacemos nosotros (estamos midiendo todo el tiempo las estadísticas de cómo les va a nuestros posteos, a nuestras notas, qué es lo más leído, de dónde se lee, cuánto tiempo se lee, y demás...), empezamos a ver que a la revista la valoraban más o tenía más alcance cuando daba una mirada sobre determinado tema de la coyuntura, de la agenda, digamos. Y fuimos hacia ahí” (Tomás Pérez Vizzón, editor de *Anfibia*, comunicación personal, julio de 2018).



Específicamente en materia de géneros textuales, el cambio representó el pasó de una revista más apegada al trabajo con la crónica y la no ficción (que además se destacaba como parte de su identidad en las primeras versiones del “Qué es Anfibia”<sup>49</sup>) a la incorporación –y entronamiento– de diversas formas cercanas al registro ensayístico. Si bien la combinación que se proponía desde un principio, entre saber académico y periodismo, tendía a la producción de formas no ficcionales híbridas que incorporaban saber especializado (es decir narración con anclaje teórico), hoy se remarca una tendencia en sentido inverso: las diversas formas ensayísticas, en general surgidas de un conocimiento específico, evidencian una marcada presencia autoral y presentan diferentes recursos y rasgos narrativos. En ambas direcciones, sin embargo, es posible rastrear referencias y puntos en común con la crónica modernista<sup>50</sup> y lo que algunos autores definen como *ensayo periodístico* –en tanto “fusión de los géneros ensayístico y cronístico”– (Neyret, 2012, p. 568). A su vez, en la variedad de producciones textuales que ofrece *Anfibia* –que va de las formas más puras a las hibridaciones referidas–, el punto de inflexión estilística es la preocupación por “construir un lenguaje”, rasgo que la revista distingue como parte de su identidad y que tiene en el trabajo de sus editores su centro de gravedad. Ese lenguaje toma “del periodismo narrativo y de la literatura las palabras, los verbos, las inflexiones y el modo de lo que podríamos llamar ‘la calle’”, es decir el “espacio público”, pero también “lo popular”, sin renunciar a lo complejo ni a lo profundo (Alarcón, 2017a, p. 63). Así, la revista prioriza un uso del lenguaje simple, aunque con múltiples resonancias culturales, tanto de los campos más o menos restringidos como masivos, algo que incluso se replica en el modo titulación de sus contenidos, donde se ve potenciado por la necesidad de condensación e impacto.

Actualmente, el trabajo de *Anfibia* más orientado a la no ficción presenta una gradación genérica que parte de una cierta semejanza con la crónica latinoamericana de los últimos treinta

---

<sup>49</sup> *Anfibia* es “una revista digital de crónicas y relatos de no ficción” sostenía en su versión anterior (citada por Reynoso, 2015, p. 15).

<sup>50</sup> En consonancia con esto, Alarcón también destaca de “los modernistas y la experiencia modernista” del periodismo del siglo XIX su tratamiento del lenguaje y su capacidad para ser “instrumentos de interpretación de lo nuevo”, algo que, en el marco actual de posmodernidad y frente a la crisis de los sujetos que conlleva, entiende que vuelve a ser necesario (2017a, p. 63). Por otra parte, en este punto es interesante resaltar un cierto paralelismo, con foco en los cambios de trascendencia en los campos culturales, entre las referencias de la tradición que recupera *Anfibia* y su propio contexto de trabajo. Así como en el momento de auge del modernismo, específicamente en América Latina, el campo periodístico y cultural se estaba constituyendo; y en el caso de *Primera Plana*, se pronunciaba un reacomodamiento tanto técnico como en materia de formatos y enunciaciones; actualmente la situación de los campos mediáticos y periodísticos evidencia un estado de transformación constante, con eje en las tecnologías.



años<sup>51</sup> (en materia de formatos y en menor medida de temáticas –su trabajo está menos orientado a abordar una cierta otredad que a narrar ciertas zonas de la agenda pública–) y llega hasta la crónica “anfibia”<sup>52</sup>, que incorpora el saber académico a la narración y en general presenta una redacción conjunta por dos autores. Junto a éstas, también los perfiles<sup>53</sup> tienden a tener una presencia destacada y en algún punto a posicionarse como una de las formas no ficcionales más sólidas frente a la avanzada del ensayo.



Captura de imagen (Noviembre de 2018). Una crónica que reproduce características de las crónicas latinoamericanas de las últimas décadas, aunque con una temática ligada a la agenda pública mediática.

---

<sup>51</sup> Por ejemplo, “Así espionaron a los familiares”, que aborda el espionaje que sufrieron los familiares de las víctimas del atentado a la AMIA (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/asi-espionaron-a-familiares/>); o “La vida breve del colectivo”, que a partir del asesinato de chofer Leandro Miguel Alcaraz, aborda no solo su vida, sino diversas problemáticas de esa profesión (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/vida-breve-del-colectivo/>).

<sup>52</sup> Por ejemplo, “Menos que humanos”, que trabaja la problemática de los animales en cautiverio y su ampliación de derechos (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/menos-que-humanos/>); o “El aula global y el maestro moderador”, que presenta distintas problemáticas de “la escuela contemporánea” (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/aula-global-maestro-moderador/>).

<sup>53</sup> Como “Nunca disparó un tiro”, sobre el genocida Luciano Benjamín Menéndez (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/nunca-disparo-un-tiro/>); o “La Rusa, historia de una troska”, sobre la dirigente del Frente de Izquierda Myriam Bregman (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-rusa-historia-de-una-troska/>).



Captura de imagen (Noviembre de 2018). Entre los géneros no ficcionales que publica *Anfibia*, los perfiles como “La rusa, historia de una troska” tienden a destacarse frente a la avanzada del ensayo.

En el caso de las formas ensayísticas, el trabajo de *Anfibia* tiene diferentes modalidades, pero su línea de flotación está situada en el “ensayo anfibio”: “un texto que no debe ser demasiado largo, que en determinada cantidad de párrafos debe ser capaz de plantear con estilo una problemática compleja, y que debe además aportar pensamientos nuevos en torno a esa problemática con gracia, con algún tipo de gracia” (Alarcón, 2017a, p. 73). A estas características, se agrega una tendencia a relegar lo tentativo y exploratorio –propio del género–, para apelar al análisis y la interpretación fundados en un conocimiento específico. En esa línea, su tono, aun con libertades estilísticas, reproduce cierto eco académico. A partir de ese punto, hay diversos desplazamientos hacia las zonas más híbridas que combinan ensayo y crónica (cuyas fronteras porosas quedan evidenciadas incluso en las secciones, que no pocas veces recuperan artículos con más rasgos narrativos en la zona de “ensayos”, o viceversa), y a formas más cercanas al ensayismo clásico, en las que la argumentación tiene una presencia más notable. Asimismo, el tipo de ensayo publicado mantiene una relación más estrecha con la agenda abordada y la celeridad con que se busca intervenir en el debate público que los trabajos de no ficción. En general, los artículos que abordan la agenda más urgente, tienden a la “prosa de

ideas” más pura, apelando al análisis y la argumentación, y suelen tener una fuerte presencia autoral (que va de la mano con que mayormente son firmados por un solo autor)<sup>54</sup>. Por su parte, aquellos que abordan la agenda mediata tienden a la hibridez, con una combinación equilibrada de narración y argumento, y en su mayoría son firmados por dos autores, lo cual conlleva una cierta dilución de la voz autoral<sup>55</sup>. Por otra parte, *Anfibia* también presenta, con menor asiduidad, un tipo de producción más cercano a la columna de opinión con visos biográficos. Este tipo de producciones combina una problemática pública específica y una firma reconocida –un referente no necesariamente especialista en el tema– que busca posicionarse, “dar su opinión”, al respecto<sup>56</sup>. Su publicación tuvo una suerte de auge en el marco del debate por la Ley IVE, tema que, como veremos a continuación, marcó el posicionamiento de la revista.

---

<sup>54</sup> Por ejemplo, “Gas pimienta, dron, misiles”, que se publicó el día siguiente de la suspensión del partido por la Copa Libertadores de Boca y River, debido a la agresión con gas pimienta que sufren algunos jugadores (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/gas-pimienta-dron-misiles/>); o “¿No vamos a poder ver a ninguna banda más?”, que se publica inmediatamente después de la última denuncia de abuso por parte de un músico de rock, el baterista de la banda *Pez* (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/no-vamos-a-poder-ver-a-ninguna-banda-mas/>).

<sup>55</sup> Por ejemplo, “Culpable o no”, que analiza la producción de Netflix, *Luis Miguel, la serie* (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/culpable-o-no/>); o “Un ‘nosotros’ resistente e inestable”, que aborda la jornada de protesta del 21 de febrero de 2018 convocada por parte del movimiento sindical y a la que adhirieron distintas fuerzas políticas y movimientos sociales (<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/un-nosotros-resistente-e-inestable/>).

<sup>56</sup> Por ejemplo, los artículos “Nunca me criticaron tanto y nunca me importó menos” (<http://www.revistaanfibia.com/cronica/nunca-me-criticaron-tanto-y-nunca-me-importo-menos/>) y “Juntas” (<http://revistaanfibia.com/ensayo/juntas-2/>) firmados por las actrices Dalma Maradona y Dolores Fonzi, respectivamente, que abordaban la temática de la Ley IVE.



Capturas de imagen (Diciembre de 2018). Los “ensayos anfibios” que abordan la agenda más urgente, como “Gas pimienta, drone, misiles”, apelan al análisis y la argumentación, y presentan una fuerte presencia autoral. Entre las formas ensayísticas publicadas, destaca un tipo de producción cercano a la columna de opinión con visos biográficos, como “Juntas”, que combina una problemática pública específica y una firma reconocida que “da su opinión”.

Con respecto a los posicionamientos, *Anfibia* no escapa al tono común de las revistas culturales digitales de la últimas décadas. Su trabajo reproduce las posiciones “identitarias leves” referidas en los antecedentes, al no pugnar por inscribirse en tradiciones específicas, ya sean culturales o de otro tipo, ni por tomar posiciones terminantes al interior del campo, sino más bien por sostener márgenes amplios de abordaje y diferentes nichos de distinción (Vigna y Rojas, 2018). En este sentido, frente a una segmentación de públicos en la que la “economía de la atención” (Van Dijck, 2016) parece renovarse sólo en diferencias estéticas y cuestiones de formato, la revista tiende a remarcar esa constatación a partir de “los modos de pensar y utilizar el formato” y “de procesar las velocidades en juego” (Vigna y Rojas, 2018, p. 20). Su trabajo se orienta en dos sentidos. Por una parte, como hemos visto a lo largo del análisis, busca fagocitar todo atisbo de novedad mediática digital, con las readecuaciones que proponen las redes sociales a la cabeza. Por otra, establece mecanismos de continuidad de su producción textual (esta afirmación va en la línea de la “continuidad de lo literario” recuperada en los antecedentes a partir de Hernaiz [2012]), rasgo identitario y marca de origen de su trabajo, en conjunto con la combinación de literatura, periodismo y academia, apelando a diversos cambios de registros, formatos y géneros, como lo ocurrido con el paso de una revista abocada al trabajo con la no ficción y la crónica a una publicación de análisis coyuntural, que tiende al entronamiento de diversas formas ensayísticas.

A partir de este marco general, también establece líneas de posicionamiento tanto discursivas como prácticas. Teniendo en cuenta el tipo de contenidos que publica, en el que no hay jerarquías evidentes ni producciones señaladas como la línea editorial de la publicación, sus únicos posicionamientos explícitos, en el “Qué es *Anfibia*”, tienen que ver con el señalamiento de un área geopolítica de interés –la revista “sitúa su área de interés en Argentina y América Latina”– y una mirada general del campo periodístico: en “tiempos donde la noticia es un *commodity* que se copia, pega y publica, *Anfibia* apuesta a la calidad sostenida en la investigación permanente y a una agenda que busca llegar a lo medular de cada tema sin dejar nunca de ser contemporánea.”<sup>57</sup> A estas afirmaciones se agregan las declaraciones de los referentes de *Anfibia* en diversas intervenciones públicas por fuera del espacio de la revista, que aciertan en la descripción de sus posicionamientos, según lo hemos visto hasta aquí. Desde esta

---

<sup>57</sup> <http://www.revistaanfibia.com/que-es-anfibia/>



perspectiva, *Anfibia* es una revista cultural y periodística “profundamente política” que busca ser un “alimento de la construcción de múltiples posiciones en el mundo de sujetos interesados en lo real” y “construye una alternatividad periodística ante lo que yo llamaría ‘las narrativas liberales’”. Además, “asume una agenda comprometida con los derechos humanos, comprometida con las transformaciones urbanas, comprometida con los nodos de lo contemporáneo”, en los que busca arrojar una cierta claridad (Alarcón, 2017a, p. 64-67).



Captura de imagen (Julio-Agosto de 2018). Durante el tratamiento de la Ley IVE *Anfibia* se posicionó de un modo explícito en sus redes sociales.



Revista Anfibia está transmitiendo en vivo.



6 min · 🌐

Transmitimos en vivo desde el Senado de la Nación la conferencia de prensa de senadorxs, diputadxs y activistas a favor del proyecto de ley por la interrupción voluntaria del embarazo



👍 Me gusta

💬 Comentar

➦ Compartir

👍❤️ 120

Captura de imagen (Julio-Agosto de 2018). El uso de las diversas formas de *streaming* delimita un modo intervención y posicionamiento no visto antes en revistas culturales.

Por otra parte, selecciona ciertos núcleos temáticos que destaca como parte de sus intereses específicos –el caso más emblemático, quizás, sea su posición a favor de la aprobación de la Ley IVE–. Su explicitación se manifiesta en dos direcciones. Por un lado, al interior de la revista, busca un cierto agotamiento de la temática, al desplegar un tratamiento amplio de su problemática desde distintos abordajes y perspectivas. Allí, la elección de la revista está dada en el peso de la agenda, y en el tipo posicionamientos vertidos en ella por la diversidad de firmas convocadas. Por otro, en sus diversas redes sociales. Allí, además de promocionar su producción, no pocas veces *Anfibia* realiza diversas publicaciones con posicionamientos explícitos; pero además apela a prácticas no vistas antes en otras revistas culturales, aunque sí muy extendidas en

medios masivos, tanto de procedencia gráfica como de otro tipo, como son las diversas formas de *streaming* (Facebook Live e Instagram Live, mayormente), para transmitir momentos relevantes de los temas que la revista ha tomado como propios.



## 5. Conclusiones

*Anfibia* es una publicación atravesada por una serie de tensiones cuyo núcleo es la adaptación a los tiempos y su imperiosa vocación de intervención en la coyuntura social, cultural y política. La relevancia de su estudio específico, que se inscribe en el marco de una indagación más amplia sobre publicaciones periódicas digitales, se basa en que se ubica en una zona de confluencia múltiple de diversos campos, con sus respectivas tradiciones, prácticas y discursos – del periodístico y mediático al cultural, literario y académico–. Así, en su trabajo se observan tanto rasgos específicos como tendencias que demarcan exploraciones, ámbitos de inestabilidad y líneas de fuerza en el desarrollo de este tipo de producciones y, en un marco más general, en el estado actual de la producción periodística y mediática.

Desde la perspectiva de su contexto de producción, *Anfibia* es el emergente de un estadio del campo cultural en el que las tecnologías digitales, y específicamente los formatos de publicación web, tienden a estabilizarse como una de sus partes constitutivas. También, y puntualmente en Argentina, de un contexto periodístico mediático tensionado, cuya agenda incorpora el debate explícito de las diferentes propuestas comunicacionales a raíz del enfrentamiento entre el gobierno nacional de ese momento y los grandes grupos mediáticos. Su trabajo replica en parte ese contexto, al que agrega su propia impronta. Por otra parte, si bien al autodefinirse prioriza una perspectiva más orientada a la tradición en papel de revistas culturales, en la práctica presenta semejanzas con publicaciones de tipo masivo y, aun con una relevante producción textual orientada a los géneros de no ficción, crónica y ensayo, presenta desarrollos y preocupaciones en torno a su carácter digital y a nuevas formas de comunicación no necesariamente escritas. En ese despliegue, que abarca productos discursivos y prácticas culturales, lo que parece más preciso denominar el *proyecto Anfibia* se propone –capitalizando su prestigio– como continuación de esa tradición, a la vez que se constituye como un “laboratorio” que propende a la metabolización de lo más reciente tanto en materia de producciones digitales en general como en materia de medios y prácticas periodísticas.

En sus aspectos formales, el trabajo de *Anfibia* presenta una preocupación evidente por su dimensión gráfica. Su visualidad se erige sobre una estructura de *revista-blog* (que se inscribe en la huella extendida de este formato en diversas publicaciones periódicas digitales) y prioriza

diseños simples que favorecen el trabajo con imágenes de alta calidad técnica y estética. En sus secciones hay registros más o menos establecidos en el ámbito de las publicaciones periódicas culturales, otros que se sitúan en el plano de producciones propias del ámbito digital, con un recorrido ya visto en publicaciones de su tipo (como la incorporación de blogs), e innovaciones destacadas (como la incorporación de *podcast* y el desarrollo de la red social *Comunidad Anfibia*). Con respecto a las rutinas de producción y publicación, *Anfibia* presenta modos de trabajo profesionalizados, con roles jerarquizados y un lugar preponderante de sus editores, lo que le permite sostener un nivel de calidad en la factura de sus textos. Además, instaaura un modo de trabajo en el que las redes sociales se incorporan al proceso de edición. De esta forma, funde las rutinas de producción y publicación con los modos de circulación y difusión, confirmando que en la ecología digital mediática actual el mercado mayormente se constituye en las redes sociales. Allí produce un trabajo imbuido de las lógicas de cada plataforma y busca una presencia constante con la visibilidad y la distinción como objetivos en sí mismos.

De los contenidos que publica, se desprende que *Anfibia* trabaja un universo temático ligado a la coyuntura mediática y periodística, que complementa con una agenda propia orientada a tópicos puntuales más o menos masivos abordados con un criterio de interés general (problemáticas de corte social y político ligadas a sectores populares y minorías, agenda amplia de derechos humanos, nuevos consumos culturales y prácticas digitales, entre otros), y tiende a relegar aquellos que responden a campos específicos. Desde una perspectiva temporal, estos registros –aun con fronteras lábiles– tienden a ser más inmediatos, en el primer caso, y mediatos o indefinidos, en el segundo. En aquellos más “urgentes”, la revista destaca con rutinas de producción vertiginosas para una publicación de su tipo, algo que se liga tanto al universo digital veloz en el que se desenvuelve –con la preocupación por sostener una presencia potente en las redes sociales a la cabeza– como al objetivo de intervenir en su tiempo que funge en el centro de la tradición de las revistas culturales, y tiende a remarcarse en virtud de los abordajes profundos que propone, con artículos que favorecen otros tiempos de lectura e interpretación. En ese marco, su participación en la agenda pública tiene un carácter performático y conlleva una reconfiguración del deber ser del trabajo periodístico, con la instauración de las nociones de impacto y novedad como preocupación central. En *Anfibia*, la agenda temática referida presenta una relación estrecha con el tipo de contenido publicado y las rutinas de producción, y éstas a su

vez con el registro estadístico digital del lector. Este entramado –con la incidencia del análisis del comportamiento del lector como punta de lanza– la llevó a constituirse en una revista de análisis coyuntural en la que el peso de las formas ensayísticas se remarcó, en desmedro de las producciones de no ficción y crónica, géneros que formaban parte de su identidad de base. De esa forma, transparentó las dinámicas actuales de los campos mediáticos y periodísticos –en los que la sobreabundancia informativa y la proliferación de formas narrativas favorecen la disputa de lectores allí donde otras producciones no reparan–, y las propias condiciones de producción de la revista que, en el marco de la agenda abordada, presenta más competencias para la producción de “prosas de ideas” que ofrecen una suerte de *reacción* fundada en un conocimiento previo –y esto en línea con la procedencia académica de la revista– a la coyuntura.

En este marco, actualmente *Anfibia* sostiene una producción textual de diferentes características, cuyo punto de inflexión estilística es un tratamiento del lenguaje que, con resonancias de la crónica modernista y similitudes con los diarios masivos actuales, replica el habla reproducido en el espacio público sin renunciar a lo complejo ni a lo profundo (y con múltiples ecos culturales, tanto de los campos más o menos restringidos como masivos). En sus registros narrativos no ficcionales presenta una gradación que va de formas cercanas a la crónica latinoamericana de los últimos treinta años (en materia de formatos y en menor medida de temáticas) a la crónica “anfibia”, que incorpora el saber académico a la narración y un grado mayor de argumentación. También desarrolla, con bastante asiduidad, el género perfil. En el caso de las formas ensayísticas, su línea de flotación está situada en el “ensayo anfibio”, textos relativamente breves que abordan una problemática compleja con estilo y buscan dar nuevas miradas al respecto. En este tipo de producciones, el trabajo de *Anfibia* presenta menos puntos en común con el ensayo literario que con el periodístico. Sus textos, en general, tienden a relegar lo tentativo y exploratorio, para apelar al análisis y la interpretación. Su tono, aun con libertades estilísticas, muchas veces reproduce un eco académico. A partir de este punto, también es posible observar diversos desplazamientos hacia las zonas más híbridas de este género, que combinan ensayo y crónica, y a formas más cercanas al ensayismo clásico, en las que la argumentación tiene una presencia más notable.

Con respecto a los posicionamientos, *Anfibia* reproduce posiciones semejantes a otras producciones periódicas culturales de las últimas décadas. No se inscribe en tradiciones

específicas ni asume lineamientos terminantes tanto al interior como al exterior del campo cultural, sino que sostiene márgenes amplios de abordaje y diferentes nichos de distinción ligados al tratamiento de diferencias estéticas y de formato, y al modo de procesar las velocidades puestas en juego en la ecología digital mediática. Así, por una parte busca metabolizar todo atisbo de novedad mediática digital y, por otra, establece mecanismos de continuidad de su producción textual apelando a diversos cambios de registros, formatos y géneros. Sobre esa base, la revista construye posicionamientos más o menos explícitos. De su trabajo –fundamentalmente en materia de selección de agenda, tratamiento de los temas y autores– se desprende una inclinación a la defensa de un ideario progresista amplio que, en ocasiones, manifiesta insistencias en torno a temas específicos (como por ejemplo el tratamiento de la Ley IVE). Esta orientación tiene su correlato en las plataformas sociales. Allí, en una suerte de amalgama entre sus perspectivas y lecturas de la realidad, y la búsqueda de promoción, visibilidad y distinción, *Anfibia* produce diversas interacciones que apelan a formas más directas de expresión de sus posicionamientos.

A modo de cierre, es importante destacar que el recorrido trazado abre interrogantes y bosqueja prospecciones en una zona inestable de productos discursivos y prácticas culturales, como es la de las publicaciones periódicas, que se inserta en el marco más amplio de una inusitada transformación del campo cultural y periodístico a partir de la incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación. En ese proceso dinámico que, aunque tiene un trayecto realizado y comienza a evidenciar algunas de sus líneas de fuerza, todavía no ha cuajado en una orientación determinada, el abordaje de una publicación como *Anfibia* demarca un terreno móvil, con una tradición rica, que poco a poco muta a algo distinto. En el centro de su trabajo, sobre la superficie inasible del presente, destaca su inquietante vocación para metabolizar, reproduciendo las vertiginosas dinámicas del ecosistema mediático digital, todo lo “nuevo” que acontece en términos culturales, sociales y políticos, dentro de su perfil periodístico. Aun por sobre las palabras escritas, aun por sobre los soportes y formatos.

## 6. Bibliografía

Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (2001). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Edicial.

- (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.

Abril Vargas, Natividad (1999). *Periodismo de opinión*. Madrid, Editorial Síntesis.

Alarcón, Cristian (2017a). “Revista Anfibia: ‘Pensar desde la monstruosidad’”. En *Cuadernos del CEL*, 2017, Vol. II, N° 4. Disponible en: <http://www.celcuadernos.com.ar/upload/pdf/5.%20Anfibia%20entrevista.pdf>

- (2017b). “Ser periodista es encontrar preguntas nuevas, no respuestas”. Entrevista en *Los Inrockuptibles* por Fernández Mouján, J. Disponible en: <https://losinrocks.com/ser-periodista-es-encontrar-preguntas-nuevas-no-respuestas-c33860e1473a>

Albornoz, Luis A. (2006). *Periodismo digital. Los grandes diarios en la Red*. Buenos Aires, La Crujía.

Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Artundo, P. M. (2010). “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf)

Badenes, D. (2016). “Dimensiones y preguntas para el análisis de las revistas culturales”. En Delgado, V. y Rogers, G. (eds.), *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Beigel, Fernanda (2003). “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. En *Utopía y Praxis latinoamericana*, Año 8. N° 2003. Venezuela. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27902007>

Benedetti, S.; Graziano, M. (2016). *Estación imposible: Expreso Imaginario y el periodismo contracultural*. CABA, Gourmet Musical Ediciones.

Bernabé, Mónica (2006). Prólogo. En Cristoff, María Sonia (comp.), *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

- (2010) “Sobre márgenes, crónica y mercancía”. En *Boletín/15*, octubre 2010. Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/bernabeb15.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/bernabeb15.pdf)

Bonano, Mariana (2014). “Tendencias del periodismo narrativo actual. Las nuevas formas de contar historias en revistas y cronistas latinoamericanos de hoy”. En *Revista Question*, Vol. 1, N° 43. La Plata. Disponible en: [http://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/7255/CONICET\\_Digital\\_Nro.9837\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/7255/CONICET_Digital_Nro.9837_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

Botto, Malena (2006). “1990-2000: la concentración y la polarización de la industria editorial”. En De Diego, José Luis (dir), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- (2012). “Esos raros proyectos nuevos. Reflexiones para la conceptualización de las nuevas prácticas editoriales”. VIII Congreso de Teoría y Crítica literaria OrbisTertius, La Plata: 2012, 7-9 de mayo. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1584/ev.1584.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1584/ev.1584.pdf)

Bourdieu, Pierre (1995). “La influencia del periodismo”. En *Causas y azares*, Vol. 2, N° 3 (Primavera), 1995, págs. 55-64.

- (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama.
- (2007) “Ética y periodismo”. En *Revista Mexicana de Opinión pública* N° 3 (2007). Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmop/article/view/41720/37902>
- (2000). *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.
- (2015). *Las reglas del arte: génesis y estructuras del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

Carlón, M. (2010). “La mediatización del mundo del arte”. En Fausto Neto, A. y Valdetaro, S. (Dir), *Mediatización, sociedad y sentido. Diálogos entre Brasil y Argentina*. UNR.

Chiroleu, Adriana (2018). “Democratización e inclusión en la universidad argentina: sus alcances durante los gobiernos Kirchner (2003-2015)”. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/edur/v34/1982-6621-edur-34-e176003.pdf>

De Diego, José Luis (dir) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Argentina, Fondo de Cultura Económica.

- (2010) “Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina”. En *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Reseñas iberoamericanas, n° 40 Año X, Diciembre de 2010. Disponible en: [http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/40-2010/40\\_De\\_Diego.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/40-2010/40_De_Diego.pdf)

Echevarría, Sol (2009). “El futuro llegó, hace rato”. En *Revista No Retornable*, 2009, noviembre. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v4/dossier/introduccion.html>

Falbo, G. (2007). *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. La Plata, Al Margen.

Ford, Aníbal (1985). “Literatura, crónica y periodismo”. En Ford, A.; Rivera, J. B. y

Romano, Eduardo (1987), *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.

Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Gómez, Rodolfo (2013). “Periodismo cultural, esfera pública y modos de intervención político intelectual en los sesenta y setenta en Argentina. Entre el mercado, el estado y la crítica cultural”. En Instituto de Investigaciones Gino Germani. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. CABA. Disponible en: [http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2013/10/eje5\\_gomez.pdf.pdf](http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2013/10/eje5_gomez.pdf.pdf)



Gramuglio, María Teresa (2004). "Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura." En Sylvia Saïtta (dir), *El oficio se afirma. Historia de la literatura Argentina*, Tomo 9. Buenos Aires, Emecé.

Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Gutiérrez, Alicia (1997). *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales*. Córdoba, UNC.

Hernaiz, Sebastián (2012). "Revistas literarias y lugar social de la literatura en los años noventa". En *Revista El Interpretador*, Buenos Aires. Abril 2012, n° 12. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/hernaiz.html>

Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona, UOC.

Laddaga, Reinaldo (2012). "La literatura en la declinación de la cultura del libro". Intervención en el seminario-encuentro Literatura y después. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro (Sevilla, 17 – 19 de abril de 2012). Disponible en: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doc02.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc02.pdf)

Link, Daniel (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma.

Ludmer, Josefina (2012). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Mazzoni, A.; Scelsi, D. (2006). "Poesía actual y cualquierización". En *Revista El Interpretador*, N° 26, mayo. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/26AnaMazzoniYDamianSelciPoesiaActualYCualquierizacion.html>

Neyret, Juan Pablo (2012). "Entre la sangre y el tiempo: ética y estética del ensayo periodístico en Tomás Eloy Martínez". En *Revista iberoamericana*, N°. 240, 2012, págs. 567-584.

Oviedo, José Miguel (1991). *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza

Editorial.

Pagola, Lila (2010). “Esquemas permisivos de licenciamiento en la creación artística”. En Wolf, G. y Miranda, A. (coord.), *Construcción Colaborativa del Conocimiento*. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: [http://ru.iiec.unam.mx/2349/1/seco3\\_cap2.pdf](http://ru.iiec.unam.mx/2349/1/seco3_cap2.pdf)

Patiño, Roxana (2006). “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”. En *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, n° 715-716, Julio / Agosto. España. Disponible en: <http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/596/2/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>

- (2008). “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)”. En *Cuadernos de Recienvenido*, n° 23. Brasil. Disponible en: <http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/recienvenido04.pdf>

Petra, Adriana (2007). “El pequeño mundo: revistas e historia intelectual. Apuntes para un estudio de Pasado y Presente (1963-1965)”. En IV Jornadas de Historia de las Izquierdas: “Prensa política, revistas culturales y emprendimientos, editoriales de las izquierdas latinoamericanas”. CABA. Disponible en: <http://www.cedinci.org/jornadas/4/M1.pdf>

Ramallo, Carolina (2012). “Escritura y nuevas tecnologías: literatura y crítica literaria en blogs de escritores”. En VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria OrbisTertuis. La Plata. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Ramallo-%20Carolina.pdf/view?searchterm=ramallo>

Rest, Jaime (2010). *Ensayos sobre cultura y literatura nacional*. Bahía Blanca, 17grises editora.

Reynoso, J. M. (2015). “La Revista Anfibia como caso del Nuevo Periodismo”. En VIII Seminario Regional (Cono Sur) ALAIC “Políticas, actores y prácticas de la comunicación: encrucijadas de la investigación en América Latina”, 27 y 28 de agosto de 2015. Córdoba, Argentina. Disponible en: <http://www.alaic2015.eci.unc.edu.ar/files/ALAIC/EJE9/alaic%209-25.pdf>

Rivas, Gabriela Leonor (2012). “Antecedentes de una literatura Nac&Pop. Nuevas

representaciones: dos ejemplos en narrativa”. En *AVATARES de la comunicación y la cultura*, N° 3. Mayo 2012. Buenos Aires. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/2292/2107>

Rojas, Pablo F. (2015). *Revistas culturales y literarias digitales en la última década en Argentina. Entre los nuevos formatos de publicación y la tradición impresa*. Tesina de grado, Carrera de Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Juan.

Rivera, Jorge B. (2003). *El periodismo cultural*. Buenos Aires, Paidós.

Sáitta, Silvia (2004). “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)”. En Novaro, M. y Palermo, V., *La historia reciente: Argentina en democracia*. Buenos Aires, Edhasa.

- (2012). “Las revistas culturales como objetos de la investigación literaria”. En Actas del V Congreso Internacional de Letras. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012.

Sarlo, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. En *América: Cahiers du CRICCAL*, n°9-10, 1992. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. pp. 9-16. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_9\\_1\\_1047](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047)

- (2001) “Del otro lado del horizonte”, en Boletín/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, pp. 16-31.
- (2007). *La batalla de las ideas: 1943-1973*. Buenos Aires, Emecé.

Szpilbarg, D.; Saferstein, E. (2011). “La incidencia de las TICs en la esfera de la cultura: aproximaciones al caso del campo editorial y literario”. En *AVATARES de la comunicación y la cultura*, N° 2. ISSN 1853-5925. Agosto 2011. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/viewFile/2244/2039>

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

Vigna, Diego (2014). *La década posteada: Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*. Córdoba, Alción Editora.

- (2015). “De la tradición de revistas al mundo virtual. Aproximación a las publicaciones culturales digitales en el campo intelectual argentino de la última década”. En *Revista Pilquen*, sección ciencias sociales, Vol. 18 N°3. Viedma. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/spilquen/v18n3/v18n3a03.pdf>

Vigna, Diego; Rojas, Pablo F. (2018). “Presencia y modos de la narración en la web: revistas digitales y plataformas sociales en la producción del campo literario argentino”. En *La Trama de la Comunicación*, vol. 22, núm. 2, 2018, Julio-Diciembre, pp. 15-33. Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323957656001>

Villa, María J. (1998). “El periodismo cultural: reflexiones y aproximaciones”. En *Revista Latina de Comunicación Social*. España. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/83mjv.htm>

Weinberg, Liliana (2011). “Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales”. En *Cuadernos Americanos Nueva Época*. 2’11, 137, vol. 3, julio-septiembre. Disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca137-199.pdf>

Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Zamorano Díaz, Y. (2016). *Campo intelectual y campo periodístico en la España contemporánea. Un análisis empírico de sus relaciones en el espacio de la opinión de El País (1986-1988)*. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/37821/1/T37254.pdf>

Zimmerman, M. (2011). *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico. Proyecto A/145. Informe Final 2010-2011*. Universidad Nacional de La Matanza, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales.