



LOS ESPACIOS NEGADOS: CRÍTICA CULTURAL Y ESTÉTICAS DE ESCRITURA EN LA REVISTA DIGITAL “EL INTERPRETADOR” (2003-2011)

Silvina Mercadal

CIECS-CONICET, UNVM
silvinamercadal@gmail.com

Diego Vigna

CIECS-CONICET y UNC
diegovigna@unc.edu.ar

Resumen

Desde una mirada relacional, este trabajo parte de considerar a las revistas como artefactos constructores de una narrativa de época, en el sentido de que incorporan en su textualidad una reflexividad sobre su propio hacer y las condiciones de producción en que están inmersas. Desde esta perspectiva, aquí abordamos la experiencia de *El Interpretador* (2003-2011) como una de las primeras revistas culturales y literarias que nacieron digitales en Argentina. Nos preguntamos qué vínculos estableció la revista con su presente, tan significativo desde el cambio de siglo, y cómo estas publicaciones tramitan las herencias de la tradición crítica. En suma, pensamos el problema de la experiencia temporal en estos artefactos culturales, y reconocemos su inscripción sintomática en el corpus textual.

Palabras clave: revistas culturales y literarias – crítica cultural – objetos digitales en red – campo literario argentino.

Abstract

From a relational point of view, this work starts from considering magazines as artifacts that build a period narrative, in the sense that they incorporate in their textuality a reflexivity about their own doing and the production conditions in which they are immersed. From this perspective, we address the experience of *El Interpretador* (2003-2011) as one of the first cultural and literary magazines that were born digital in Argentina. We wonder what links the magazine established with its present, so significant since the turn of the century, and how these publications process the legacies of the critical tradition. In short, we think about the problem of temporal experience in these cultural artifacts, and we recognize their symptomatic inscription in the textual corpus.

Keywords: cultural and literary magazines – cultural criticism – digital objects on line – Argentine literary field.

Introducción

En la historia de las revistas culturales, la primera década del siglo XXI constituye un momento de inflexión: la transición hacia los formatos digitales, la migración de soportes – del papel a la Web– y la reconfiguración de las instancias de producción, circulación y consumo, nos colocan frente a la profunda transformación de estos artefactos culturales. En Argentina, el contexto de surgimiento de las primeras revistas digitales se corresponde con el período de crisis estructural post 2001 y –*a posteriori*– con la desaparición de revistas paradigmáticas (*Punto de Vista*, *El Ojo Mocho*). Es decir, no sólo hay un proceso de sustitución o convivencia de formatos, también se produce el relevo de la práctica crítica con una importante tradición que se ocupó de pensar las relaciones entre teoría y crítica, literatura y política (con predominio de la sociología de la cultura o las disputas simbólicas en la cultura nacional).

Así, se puede considerar que las primeras revistas digitales constituyen espacios transicionales –es decir, están situadas en una fase de cambio hacia la popularización de la cultura digital, pero conservan elementos residuales de la fase anterior; transponen características propias de las revistas impresas a la Web, a la vez que exploran la potencialidad de los nuevos dispositivos de difusión. El momento de novedad (2000-2010) muestra también un precipitado de tendencias –antes de la implosión de las redes: proliferación de textualidades, coexistencia de perspectivas críticas, renovadas estéticas de la escritura, etc.

Desde una mirada de los condicionamientos materiales para el sostenimiento de proyectos, la poscrisis de 2001 en nuestro país sirvió como detonante para repensar las dificultades de los costos de edición afrontados por los grupos independientes (que se traducen en horizontes complejos de rentabilidad y subsistencia). Esa crisis en particular afectó notablemente a los vehículos de producción y difusión de objetos culturales por fuera de los grandes conglomerados de medios.

La aparición de Internet como potencia alternativa, y las nuevas posibilidades de consagración autoral que fueron descubriéndose a partir de los nuevos formatos de publicación web, marcan el motor productivo de la época, ya que durante la primera década del siglo, momento de novedad (2000-2010), se mezcló en un mismo espacio virtual a autores prestigiosos con recién llegados al campo intelectual y literario, jóvenes escritores, estudiantes de letras, que buscaban desarrollar una voz entre la literatura y la producción crítica. Todos adhirieron en cierto modo a lo que Ana Wortman (2009) llamó un *ethos epocal* que amplió



estrategias de difusión y volvió a poner de relieve los diversos mecanismos para construir (de nuevo) un público lector.

Pero la inestabilidad de los objetos digitales de cultura creció a la par de esa potencia alternativa. El paso de dos décadas hizo que esos mismos espacios terminaran representando los obstáculos que encuentran los objetos digitales para resistir al tiempo. En Argentina, revistas pioneras y ya desaparecidas como *No Retornable*, *El Interpretador* (en adelante *EI*) o *Los Asesinos Tímidos* reflexionaron parcialmente sobre esto, y por eso nos interesa también pensar cierta temporalidad *trunca* de los artefactos culturales que nacen para circular en la Web.

Desde la revista *No Retornable*, por ejemplo, contemporánea a *EI*, se preguntaron (circa 2009) qué pasaría con las revistas que no duraran, que dieran por tierra esa nueva forma de la conjugación en presente. Qué pasaría con el desplazamiento temporal en ese formato. Dejar de existir en la Web era dejar de abonar un *host*¹ y no aparecer más en pantalla, a diferencia de un medio impreso que puede dormir su sueño eterno en una hemeroteca o colección privada hasta la llegada de algún inquieto extemporáneo. La pregunta que se hacían desde esa revista era si, desde lo digital, es posible seguir interrogando el presente a la distancia. Cómo reacciona un territorio inaccesible que supo construir su propia temporalidad.

Sin embargo, la temporalidad trunca de estos artefactos culturales es lo que nos permite pensar los cambios en la experiencia cultural e histórica, pero también sugiere la necesidad de interrogar estos procesos a partir de una aproximación distinta. La referida temporalidad trunca es índice de la fractura temporal propia de la cultura contemporánea incapaz de articular su presente (*sensu* Fisher). Si las condiciones de producción —esto es, las características del soporte— son un rasgo del presente en el que inscriben sus modos de agencia colectiva, estrategias retóricas y poéticas críticas, el carácter inestable de la materialidad digital requiere otro tipo de abordaje.

Si como afirma Nicolás Rosa (2003), las revistas no son literatura, sino su síntoma, por lo tanto permiten una lectura especular de los espacios negados: ¿qué aspecto resulta revelador de los espacios negados en las revistas digitales? La misma denominación de las revistas pioneras sugiere una lectura: textualidades que se esfuerzan para no caer en la lógica

¹ A mediados de 2018, los editores de *No Retornable* recibieron un aviso de vencimiento para el pago del *host* que alojaba a la revista, ya sin actividad. Cuando quisieron abonar a través del órgano correspondiente, no lo lograron porque alguien había interpuesto un reclamo legal por el nombre del dominio. Sin asesoramiento para poder resolverlo, y frente a la pregunta sobre si seguir abonando una suma importante para mantener una revista digital *quieta*, debieron inclinarse por el no pago y la desaparición de los materiales para la libre consulta.

del desecho, escrituras de procuración –en busca de su interpretador– que suponen una ruptura tímida con la vitalidad política que fosiliza el mundo del papel (en sentido literal, pues en nuestra época hay una fiebre de construcción de archivos digitales que museifican las revistas en papel).

En particular, si consideramos que las revistas son –desde una mirada relacional– constructoras de una narrativa de la época, es decir, incorporan en su textualidad una reflexividad sobre sí y las condiciones de producción, nos interesa pensar la experiencia de la revista *El* (2003-2011) teniendo en cuenta los siguientes interrogantes: ¿qué vínculos establece la revista con su presente? ¿Es pertinente pensar en tales términos en una época caracterizada por la fractura temporal? ¿Qué dicen de sí mismas, sobre lo que hacen las revistas? ¿Cómo tramitan las herencias de la tradición crítica? ¿Qué idea de narrativa se tornaría adecuada para pensarlas? En suma, se trata de pensar el problema de la experiencia temporal en estos artefactos culturales, y de reconocer su inscripción sintomática en el corpus textual (en particular, denominaciones, notas editoriales, organización visual y gráfica, números monográficos y/o dossiers).

Algunos antecedentes en torno a las revistas digitales

Hemos trabajado en textos previos (Vigna, 2020; 2021) la complejidad del contexto de aparición de este tipo de artefactos culturales, tan cambiante en tan poco tiempo. Las primeras revistas digitales de cultura y literatura no buscaron plegarse al movimiento de la Web interactiva (2.0), utilizando la revolución del formato blog para asumir sus estructuras editoriales: se trataba de revistas nacidas digitales que pretendieron ser revistas, deudoras de la herencia de aquellas impresas (que leyeron sus editores) pero atentas a lo que se estaba construyendo: nuevos abordajes para el análisis de obras con el problema de la temporalidad en primer plano.

Si, como escribió Mariano Vilar (2014), el problema central de toda revista cultural es su capacidad de intervención en la esfera pública, la construcción de una temporalidad propia se impone como elemento central. Temporalidad que nace del cruce entre un espacio en el que desea intervenir y las relaciones establecidas por los actores que reconocen esa capacidad de intervención (es decir, un campo: espacio social donde confluyen relaciones objetivas entre posiciones).

La masificación de la cultura conectiva, y la injerencia que esta alcanzó en la producción cultural y artística basada en la expansión de Internet como estructura hegemónica de medios,



parece haber implosionado diversos resortes que constituían el campo literario en el seno de la cultura impresa. Las relaciones que supieron analizarse desde, por ejemplo, las luchas históricas de distinción y legitimación dentro de un campo de producción específico (*sensu* Bourdieu, 2002), o posiciones más culturalistas que analizaron el impacto de la comunicación masiva en la producción cultural y las experiencias de los actores involucrados (*sensu* Williams, 1994), se ven trastocadas en las temporalidades del consumo digital que desbarataron la dinámica corto-largo-placista en los procesos y demandas que definen estrategias de visibilidad, circulación, o búsqueda de prestigio, así como reformularon el cúmulo de experiencias compartidas. Autores, lectores, editores, sellos editoriales, librerías, medios de difusión, periodistas, publicaciones periódicas, han debido adecuarse a las velocidades involucradas en el flujo de datos en red, y ni los objetos impresos en su consideración histórica (expresiones mercantiles de la relación entre agentes, instituciones y consumidores) hoy pueden escapar a las exigencias de la convergencia digital. La misma industria del libro, influenciada por las dinámicas de consumo atravesadas por la lógica digital (circuitos de comercialización de cortísimo plazo, donde prima el reemplazo y la obsolescencia), depende cada vez más de una visibilidad intensa pero efímera sólo para pasar a otra novedad, lo que acerca al libro impreso, más allá de su género y origen, a una dinámica cortoplacista. La pregunta, no obstante, es cómo se llegó a tal implosión. Vale profundizar al respecto el contexto de aparición de las revistas digitales y su carácter transicional respecto de las revistas impresas.

Antes del cambio de siglo ya se hacía hincapié en un contexto de transición para el universo de las revistas. Transición que, como afirma Roxana Patiño (1997), se materializó en las formas de abordar los debates culturales y artísticos de los 80 y 90, sobre todo por la adecuación que hubo en las políticas editoriales que empezaron a interrogarse, primero, por los modos del consumo cultural, y luego por el lugar de la literatura y las artes en los medios. Sebastián Hernaiz (2012) puso el foco en el movimiento que empezó a vislumbrarse en los años 90 de “ensanchamiento de lo literario”, esto es, una ampliación de los objetos de la crítica y de creación y mezcla de registros y géneros, lejanos al campo académico y más cercanos a la industria del entretenimiento. Según el autor, esto introdujo en paralelo un abandono de la potencia ideológica reconocible en la función comunicativa de las revistas, sobre todo a partir de los años 90. También Osvaldo Aguirre afirmó, en esta línea, que el reacomodo de las revistas tuvo hacia final del siglo un intento de cuestionar los perfiles académicos para que las obras literarias llegaran a espacios más amplios de lo que siempre habían llegado (Hernaiz, 2007).



La crisis estructural, a partir de 2002, conllevó en simultáneo el derrumbe económico, la devaluación, la disolución institucional en varios niveles, un mercado editorial deficitario y la popularización de las tecnologías digitales en red. Aquellos primeros años del siglo se caracterizaron por la proliferación de métodos informales de circulación de autores y obras, atentos a la reproducción de nuevos hábitos de lectura que surgieron con la convivencia de soportes. En el universo de las publicaciones impresas que en los 90 comenzaron a llamarse “independientes”, muchos proyectos se discontinuaron e informalizaron (Pron, 2009) y se acentuó la atomización de grupos editoriales pequeños o minúsculos, algunos artesanales, que fueron ganando visibilidad en el medio digital. Hacia mediados de la década se materializó, a pesar de las dificultades económicas, un aumento de textos disponibles y una proliferación de estéticas que antes no eran visibles por falta de cauce editorial. Esto explicó, para Sol Echevarría (2009), fundadora de la revista *No Retornable*, el crecimiento de comunidades literarias y artísticas desfasadas de los cánones editoriales dominantes. Distintos grupos de autores se apropiaron de las lógicas de intervención reproducidas por los formatos web y las alimentaron no solo en la virtualidad, sino también en la digestión del espíritu asambleario que se instituyó con la crisis: festivales de lectura, gestión de nuevos centros culturales, ferias de editoriales. Hernán Vanoli (2015) designó a este proceso como un *boom* de sociabilidad que tradujo la ampliación del campo hacia sitios web, revistas digitales y blogs personales. Una suerte de nuevo *discurso compartido* (bastante caótico) que obligó a repensar la relación literatura-mercado.

Las primeras revistas literarias digitales nacieron de ese *boom* de sociabilidad, sin embargo, asociado a la academia, sobre todo de estudiantes de la carrera de letras. Jóvenes autores que registraron aquel empuje del espacio público hacia nuevos objetos *analizables* y que intentaron adecuar la teoría literaria y los estudios de arte a las singularidades de la producción literaria en presente, y al futuro (por tratarse de un terreno desconocido) de los modos de intervención y crítica. Así es como las revistas del siglo XXI buscaron dar visibilidad a obras de autores jóvenes ignorados por las agendas editoriales y los medios de distribución masiva, a la vez que buscaron continuar la herencia crítica en un terreno sin demarcar: tomando las relaciones estudiadas por los referentes de la academia entre literatura y política —o teoría y crítica— para interpretar nuevos objetos y estéticas atravesados por las nuevas condiciones materiales. Para Daniel Link (2005), este proceso dio cuenta de micropolíticas intelectuales que regeneraron polémicas y discusiones frente a lo que se producía y reproducía en Internet. La condición transicional de las primeras revistas digitales,



como *EI* o *No Retornable*, se encauza en la doble faz de construir presente a partir de la coexistencia de perspectivas críticas.

Significante y síntoma: denominaciones de origen

¿Qué dicen los nombres de las revistas sobre la época donde pretenden intervenir? ¿Qué decían las primeras revistas digitales sobre sí mismas y sobre su hacer? Según la transición referida, las denominaciones de origen hablan de un cambio de mirada y de los movimientos inscriptos en lo que Nicolás Rosa (2003) llamó una “trama textual itinerante”. Si algunas revistas culturales paradigmáticas del siglo XX remitían a un posicionamiento en la tensión centro-periferia (*Sur*, *Contorno*), una forma de mirar (*Punto de vista*, *El ojo mocho*), una materialización del objeto (*Los libros*) o un modo de repensar la lengua desde la crítica (*Literat*), ejemplos que han sido estudiados a partir del vínculo entre escritura y crítica, las primeras revistas digitales que protagonizaron esa transición dieron cuenta de necesidades específicas: reconocer, en la convivencia de soportes, el nuevo valor de la circulación (y uno de sus correlatos: el desecho como riesgo cotidiano), como sugería la revista *No Retornable*; o el impulso por leer la época, frente a la renovada pregunta sobre qué leer en el presente (*El Interpretador*); o la justificación del soporte para repensar la crítica literaria en presente, pero sin saña. Una suerte de parricidio en voz baja (*Los asesinos tímidos*).

Respecto de esta última, en el editorial del primer número (mayo de 2007) enunciaban el deseo de constituir una revista conformada exclusivamente por crítica y opinión literaria, al margen de la difusión de obra, de la que se ocupaban otras revistas. Se establecía el foco en los libros de autores contemporáneos salvando a los editores sobre la elección de temas a tratar, definidos por los colaboradores. No obstante, *Los asesinos tímidos* nació como proyecto sostenido por la creencia en una crítica comprometida con su época. Tal compromiso aparecía traducido en la idea de expresar posicionamientos sin amiguismos o conveniencias, algo que encontraban diseminado en “suplementos culturales de diarios, algunas revistas” (*Los asesinos tímidos*, s/f) y en el fenómeno de los blogs personales como mecanismo formador de opinión y espacio de debate. Había, para la revista, una actualidad literaria que demandaba una atención más amplia que la simple reseña. El hacer enfocado en una respuesta al achicamiento del espacio crítico y a su (tímida) renovación: “nos parece válido seguir escribiendo sobre Borges, Arlt, Faulkner, y todos los grandes nombres que puedan surgir, pero no lo consideramos indispensable, ya se ha escrito bastante acerca de ellos”.



No Retornable se autodefinía en su número 0 como revista surgida de la “búsqueda riesgosa” de dar cuenta de la efímera actualidad². La pregunta explícita era cómo hacer para que una actualidad, que por escurridiza se hacía casi inefable, constituyera un territorio capaz de encontrar una temporalidad propia. De modo que el origen de la revista ya intuía la pregunta por la naturaleza del medio digital en red, sobre todo porque el proyecto se autopercebía como un híbrido entre el paradigma del papel y la creciente virtualidad. La denominación de la revista no proponía el desecho sino una apuesta a la permanencia, donde los materiales se rehusaran a la devolución y obligaran a la apropiación. Algo que, desde el presente, parece haber sido neutralizado por la premisa conectiva y el flujo permanente de datos. Pero la revista apelaba a intervenir en la tensión ostensible entre velocidades: cómo hacer para trabajar un espacio de renovación permanente sin caer en el riesgo de lo efímero. La novedad de la Web era el horizonte al que buscaban adecuar una propuesta de construcción de actualidad y debate con el presente, a la manera de las viejas revistas culturales, pero con las ventajas de la circulación.

En el caso de *EI*, recuperamos su propio mito de (denominación de) origen en el relato de su fundador, Juan Incardona. En 2003 nació el primer número, editado bajo su coordinación, con el aporte de un grupo de estudiantes de letras. Se denominó “La máquina excavadora”, quizás apelando a la falta de cimientos en que nacían –por ese entonces– los proyectos de publicación digital empujados por autores jóvenes que orbitaban en instituciones académicas. El mito de origen refiere a que, en el mismo momento en que se proponía ese nombre, en medio de una reunión inaugural organizada en un bar cercano a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, ingresaba en ese mismo sitio David Viñas, quien había retomado sus clases en la institución.

Tuve el impulso de acercarme, los dejé solos a mis compañeros, y le dije “hola profesor, estamos haciendo una revista, nos gustaría hacerle una entrevista”. Era cualquiera porque la revista ni existía todavía. Y Viñas me dijo, estudiándome, en silencio, “¿cómo se llama usted?”. “Incardona”. “Siéntese, compañero”, me dijo. Tomé asiento. Entonces me observó y dijo: “¿cómo se llama la revista?”. Le dije *La máquina excavadora*. “Máquina”, dijo, y se quedó pensando... “máquina... no me gusta”. Yo no sabía dónde meterme. “Usted sabe... la deshumanización”, me dijo. Me hablaba con pocas palabras. Así que Viñas liquidó ese nombre, que duró un solo número, y después empezó a llamarse “El Interpretador”. (Incardona, 2022)

² Ver en <http://web.archive.org/web/20060906144032/http://no-retornable.com.ar/>



La anécdota es reveladora de la procuración que inscribe el mismo nombre de la revista: para la figura fundacional de la crítica en el campo cultural argentino –como fue la revista *Contorno* de los hermanos David e Ismael Viñas– se trataba de interpretar el texto en su contexto, en un sentido específico: la reflexión sobre la literatura argentina como “hecho político” (Rosa, 2003). En cambio, en el período de transición de soportes resultaba de interés explorar la potencialidad de la máquina (esto es, la Web) y establecer así la base en la que se alojarían las nuevas estéticas de escritura en coexistencia con tradiciones críticas que se reconocen en la figura de “el interpretador”.

En el lanzamiento de *EI* no hay presentación del proyecto, aunque sí una declaración de principios políticos y estéticos a través de una cita textual. En los más de treinta números que publicó la revista es difícil, de hecho, encontrar editoriales sobre temas abordados (veremos esto en relación al trabajo crítico), pero en su primer número, como introducción al sumario, es un fragmento de Roberto Arlt lo que marca el vínculo inescindible entre los responsables y la época, también con la temporalidad en primer plano.

Millares de sucesos se entrechocaban en su mente; los ángulos reverberaban luces de fantasmagoría, su alma desviada en una dirección vive en minutos largas existencias, de modo que cuando regresa de ese viaje lejano le causa terror encontrarse aún dentro de la hora en que ha partido. "Mi día no era un día –dijo más tarde–. He visto horas que equivalían a años, tan largas en sucesos que era joven a la partida y regresaba envejecido con la experiencia de los sucesos ocurridos en un minuto-siglo de reloj. Con mi pensamiento se podría escribir una historia tan larga como la de la humanidad. Arlt". (Sumario, *El Interpretador*, 2004)³

Vida orgánica de una revista en la voz de su editor

A diferencia de otros proyectos nacidos de impulsos colectivos, pero cerca de *No Retornable* (impulsada por la crítica Sol Echevarría), *EI* surgió por la voluntad de su director, Juan Diego Incardona, quien en la referida poscrisis tuvo la idea de iniciar una revista digital después de haber participado como colaborador en revistas culturales de España y México. En Argentina apenas se conocían casos aislados en aquellos años (2002-2003): alguna revista de género como *Axxón* (dedicada a la ciencia ficción, el horror, el *fantasy* y otras narrativas), o “La idea fija”, aparecida en abril de 2000 como revista literaria con objetivos que –según sus directores– pretendían ir a contrapelo de las modas para publicar textos inéditos de poca

³ El fragmento original corresponde a la novela *Los lanzallamas* (1968, p. 91) de Arlt.



circulación (“Una aproximación ecléctica y poco académica a la literatura y el arte en general” (Incardona, 2018).

Según Incardona (2018), los primeros números de *EI* estuvieron marcados por la falta de consistencia colectiva. Él los llevó adelante con algunos pocos colaboradores, como Sebastián Hernaiz. Al sexto o séptimo número se conformó un consejo editorial que integraban Inés de Mendonça, Marina Kogan, Juan Pablo Lafosse y Hernaiz. Este órgano le dio sistematicidad al proyecto, que en su perfil inicial fue claramente literario: el objetivo era materializar la iniciación pública de autores jóvenes. Todos los integrantes del consejo eran estudiantes de la licenciatura en Letras quienes, al propiciar esa instancia de socialización, concretaron proyectos individuales de escritura. *EI*, entonces, significó una puerta de entrada a la literatura para recién llegados al campo (*sensu* Bourdieu), espacio donde compartían trabajo, amistad y herramientas para desarrollar proyectos estéticos siguiendo la línea de las revistas impresas que buscaban irrumpir en una escena de producción para hacerse un nombre.

A diferencia de la estructura del blog, adalid de los formatos de publicación interactivos, *EI* no se montó sobre una plantilla donde los contenidos se fueran actualizando, sino que reprodujo su periodicidad a partir de números definidos, muchos de ellos monográficos. Cada salida de la revista podía ser analizada como un objeto individualizable, siguiendo la tradición impresa. La explosión de los blogs personales, no obstante, fue decisiva para la circulación de las revistas. Antes de la hegemonía luego marcada por las plataformas sociales, la constitución de redes autorales se produjo en las afinidades electivas entre blogs. Cada número de *EI*, “rebotaba en la blogosfera”, como dice Incardona (2018), que se ofrecía como espacio informal de publicación, a diferencia de las revistas donde se buscaba replicar una ética de la discusión permanente. El consejo editorial de *EI* tenía reuniones semanales para la discusión de los sumarios.

A partir de los números 27-28 (año 2006) la revista aumentó exponencialmente su repercusión, traccionada por episodios de debate público en el campo intelectual (entre ellos, la deriva de la discusión sobre el “No matarás” que publicó a lo largo de varios números la revista cordobesa *La Intemperie*, que *EI* continuó dando espacio a un nuevo cruce epistolar). En aquel contexto, recuerda Incardona (2018), llegaron a cosechar cerca de 3000 visitas diarias al sitio web. El reconocimiento hizo que varios de los ensayos publicados a partir de esa etapa fueran incluidos como bibliografía en asignaturas de la carrera de Letras, en la UBA, dando circularidad a la posición crítica inicial. En los últimos diez números forjaron una red



de colaboradores en torno a la crítica cultural (muchos de aparición frecuente: Christian Ferrer, Jorge Panesi, Ariel Schettini, Damián Selci) y publicaron dosieres atentos al cruce literatura/política presente en su mito de origen (algunos como “El trabajo”, “El río”, “30 años de la Dictadura”, “Sobre la época”, en relación a la crisis de 2001, “Evita” y su representación en la literatura argentina, entre otros). Esta suerte de recorrido orgánico da cuenta de un vínculo nunca abandonado con la academia, sino que conjugó el carácter teórico/crítico con la sustancia propia (narrativa) de la generación que representaba: algo que, en palabras de Incardona, era más rebelde y provocador.

El final de la revista comenzó a prefigurarse con la muerte de Marina Kogan, integrante del grupo editor. A partir de ese episodio, Incardona reconoce un quiebre. De hecho, cerca del número 34 él decidió apartarse y las últimas tres salidas fueron sostenidas por el consejo editor.

Sobre los motivos del cierre de la revista (año 2011), Incardona no destaca el apogeo de las plataformas sociales como razón evidente. Distinto es el caso de Sol Echevarría, editora de *No Retornable*, que asoció el final de su revista a la “metástasis digital” (2018) que cambió el paisaje mediático y los objetivos que se habían planteado (metástasis que figura la explosión de *tweets*, *posts*, y el crecimiento de los espacios digitales de empresas periodísticas). *EI* cumplió su ciclo por la evolución personal de sus responsables, sumado al cansancio implicado en el sostenimiento de una publicación periódica que se volvió desmesurada por la abundancia de contenidos cristalizados en los sumarios. Transcurrida la segunda década del siglo, muchos de los estudiantes que habían dado curso a la revista se integraron a la vida académica o encontraron otros espacios dentro del campo literario donde desarrollarse.

Esto desemboca en otro punto crítico: la evolución y persistencia de los objetos digitales nacidos para circular por la Web que, una vez abandonados, resultan inaccesibles al público por razones técnicas, como sucedió con *EI*. Bastante tiempo después de cerrada la revista, en 2017, Incardona decidió abrir un blog para dar forma a un archivo de sus contenidos. Según dijo, la curaduría de dicho espacio se basó en el gusto por ciertos textos que él consideraba interesantes, incluidos en sumarios muy extensos, y otros que habían tenido cierto impacto cuando fueron publicados. El proyecto quedó inconcluso el mismo año que comenzó a seleccionar y subir los textos.

De modo que lo que hoy puede consultarse como *Los archivos de la revista El Interpretador* no refleja cabalmente la historia ni la dimensión de la publicación, que lanzó 37 números a lo largo de ocho años (en palabras de Incardona, “el recuerdo de algo mayor”). Ciertamente es que



no tendría por qué reflejarlos: no hay acto de archivo sin consignación, y por lo tanto sin pérdida. El punto es que la iniciativa de reunir un archivo se sostuvo en la desaparición de *lo que fue*: la revista está *offline* hace años y no se puede recuperar su forma y evolución estética, y sus contenidos, más que fragmentariamente (y sin exhaustividad) gracias al buscador *WayBack Machine* del proyecto *archive.org*. Según el criterio del director, la única forma de recuperar la identidad de la revista sería poniéndola nuevamente *online*. Incluso el consejo editor fantaseó, años después, con volver a ejecutar un trabajo de consignación (selección de artículos) para editar un volumen en papel. Sin embargo, creyeron que la migración al formato impreso también le haría perder la esencia que tuvo al posicionarse como una de las revistas literarias pioneras en Internet.

El programa crítico: la circulación como síntoma

En la presentación que realizó Sol Echevarría en el número de *No Retornable* (núm. 12), dedicado a las revistas, se puede leer el problema de la crítica en el período de transición hacia los formatos digitales. En primer lugar, la época se constituye como problema que exige dirigir la atención hacia el presente, pero además encontrar las herramientas para interpretarlo e intervenir. En ese momento –distante del período de “irrupción de la crítica” (Cella, 1999)– la tendencia a la profesionalización e institucionalización constituyen la formación dominante que resulta interpelada por los espacios alternativos –o formaciones emergentes– que alojan las revistas digitales. Al respecto, Echevarría (2009) sostiene lo siguiente:

Los espacios que habilitan la crítica, los lugares de saber, operan según trayectoria acumulada, en una suerte de burocracia cognoscitiva que, aunque deja ingresar nuevos artistas como objeto de estudio, deja afuera tanto al pensamiento joven como a aquel que resulta alternativo al canon.

Por lo tanto, el espacio de la crítica se coloca en un lugar de disputa, tanto por la creciente institucionalización como el cierre que puede implicar para las escrituras emergentes. En este sentido, Rosa (2003) es categórico cuando se pregunta por el espacio de la práctica crítica y afirma que el espacio institucional es el espacio de la exclusión. Las revistas como “itinerante trama textual”, constituyen también el espacio de reinención de la crítica, aunque esta reinención expone un horizonte de incertidumbre respecto de qué leer y cómo leer, es decir, qué escrituras importan y qué modelos teóricos son pertinentes.



En un texto publicado en el número 31, de julio de 2007, Claudio Iglesias y Damián Selci exponen este problema. Para los autores, si en la década del 80 determinado modelo teórico orientaba la lectura —a saber, el estructuralismo francés, el marxismo culturalista inglés y una serie de estudios interdisciplinarios que van de la deconstrucción a los estudios poscoloniales— tales orientaciones devienen *doxa* institucional. El asunto entonces es cómo desplazar la agenda crítica de “las listas sábana de los programas de estudio de teoría literaria” (Selci e Iglesias, 2007b), y redefinir las estrategias de lectura vinculadas con proyectos críticos propios de un contexto que se ha modificado (distante de la transición democrática y las dinámicas del campo cultural en los años 80). A la vez, constatan que figuras de peso en la tradición crítica se declaran incapaces de leer las nuevas escrituras: Josefina Ludmer y la “post-literatura”, Beatriz Sarlo y el “populismo posmoderno”, Alan Pauls y la “denominación conservadora”, son las referencias.

Para los autores, el modelo teórico que puede resultar adecuado para leer la escritura contemporánea no constituye el principal problema de la crítica, pues debería estar precedido por los problemas que demandan atención. Así, la pregunta por la constitución de un renovado proyecto crítico consiste en determinar los objetos sobre los que resulta importante reflexionar: “se trata —escriben— de articular o sostener en vida el estatuto político de la práctica teórica y su consecuente necesidad de articular en el campo intelectual el reconocimiento de una demanda política” (Selci e Iglesias, 2007b). En verdad, los autores intentan construir una distancia con las condiciones de la crítica en las décadas del 60 y 70, modelada por la “política radical”, en un contexto donde el carácter político de la práctica crítica retorna —es su “fantasma” — para asumir un estatuto trascendental que afirma “todo es político”.

En un contexto donde la política radical se ha retirado, se proponen restablecer para la práctica crítica el lugar central de la economía política. De manera irónica, refieren la incapacidad de los modelos teóricos de las “dos izquierdas”⁴ para dar cuenta de la entronización del mercado, el *marketing*, la “ética burguesa” de la cultura del trabajo, la avanzada del *ethos* empresario. En este marco, se trata de abordar de manera integral los problemas de la economía y la cultura, y consideran “malogrado pero legítimo” el estudio de

⁴ En una polaridad sitúan el análisis cultural de Raymond Williams y los sujetos de la micro-política de Michel Foucault, luego contraponen rasgos de una izquierda “folclórica” y otra “rockera” para concluir diciendo lo siguiente: “Centralmente, decimos, las dos izquierdas se han repartido el mundo, fraccionándolo mal y sentenciándose a la esterilidad: hoy podemos ver cómo los marxistas que todavía mantienen la decencia de hablar de huelgas y reclamos salariales aparecen como dinosaurios incapaces de generar comunicación con las bases (a las que interpelan con sus célebres consignas adverbiales, “Fuera yanquis de Irak”, “Fuera Bush de Mar del Plata”, “Fuera Pablo Schanton”, etc.) y al mismo tiempo podemos percibir en qué consiste hoy la política de las multitudes deseantes de Toni Negri y la *New Left*: el Foro Social Mundial, esto es, el descubrimiento del turismo socialista” (Selci e Iglesias, 2007b).



Frederic Jameson ([1984] 1992) –lo que es bastante discutible– pero el tono provocador, el intento de hablarle a la época y desmontar el aparato teórico de la academia, expresan los problemas de la crítica en ese momento.

En el análisis de Jameson, la red informática y comunicacional es una figura del sistema mundial del capitalismo trasnacional, es decir, sugiere una orientación para pensar ciertas transformaciones culturales. En una suerte de anticipación –sostenida por el tono desafiante, Selci e Iglesias, escriben:

Posmodernismo... nos prometía un intento por comprender el mundo actual, pero lo que encontramos en sus páginas son inmensidades subjetivamente inabarcables, déficits de simbolización, simulacros sugestivos y fortuitos, extensas redes de poder descentradas e ininteligibles, en breve, una realidad enorme y amenazadora que sólo podemos ver a través del espejo anamórfico de la técnica. (2007b)

Por cierto, en poco tiempo “el espejo anamórfico de la técnica” produce importantes cambios en los modos de circulación de los objetos culturales que dislocan también el *locus* de la crítica. En este punto, Selci e Iglesias redefinen el lugar de la crítica cultural y la necesidad de recuperar elementos de análisis de la economía política general. En la sección propositiva del texto, mencionan dos proyectos críticos a desarrollar: a) una teoría de realización del valor y; b) otra de uso social de los objetos culturales, donde estarían involucrados de manera implícita el proceso de producción y la realización del valor en el consumo. Si bien no alcanzan a formular una propuesta consistente, ciertas afirmaciones constituyen *lapses* reveladores: “nada importa verdaderamente –escriben–, ni la tecnología, ni la cultura, ni las costumbres”, “importa la circulación”, y es precisamente en la fase de circulación donde el desarrollo de la tecnología digital y la cultura conectiva aceleran los procesos de la sociedad de mercancías.

En *EI* todas las tradiciones de la crítica se dan cita en un arco temporal que abarca el momento fundacional de “irrupción” (*sensu* Cella) –desde mediados de la década del cincuenta a mediados de la del setenta–, pero esta convergencia produce una suspensión de las tensiones políticas que las atravesaron. Sin embargo, la herencia de *Contorno* dialoga con la coyuntura de manera más directa. “Somos una generación que se fascinó con Viñas”, dice Incardona (2022) respecto de la tradición crítica que resultó relevante en su formación académica y que después se trasladó a la revista. ¿De qué manera aparece la herencia contornista en la revista? En la insistencia que abre el texto de Selci e Iglesias (2007b), el estatuto político de la práctica crítica involucra el mandato de determinar los problemas que



reclaman esa lectura. En otros términos, si la afirmación “todo es político” adquiere un rasgo trascendental, ¿cuál es la especificidad política de la crítica en una sociedad donde el *ethos* mercantil se expande con la velocidad de la cultura digital?

Si decimos que todas las tradiciones críticas comparecen en *EI* es porque en la sección de ensayos y artículos se pueden relevar los representantes más conspicuos de la corriente sociológica inaugurada por *Contorno* (1953-1959), su continuidad con la incorporación de nuevas categorías en *Punto de Vista* (1978-2008), el clivaje que produce en tal orientación el psicoanálisis que asimilan con una creciente sofisticación discursiva figuras como Nicolás Rosa y Josefina Ludmer. ¿Qué implica que se constituya en espacio de convergencia de tradiciones? ¿Es una especie de Aleph que expone problemas que decantan con la convergencia digital? En verdad se podría pensar que la fractura temporal que caracteriza a la cultura del siglo XXI (Fisher, 2018a) se evidencia en el montaje y coexistencia de textualidades de tradiciones críticas diferentes, es decir, no sólo comparecen escrituras sino temporalidades en una “extraña simultaneidad” (p. 34).

En otro texto, Selci e Iglesias (2007a) mencionan el conocido ensayo de Josefina Ludmer “Literaturas post-autónomas”⁵, el que resultó controversial en su intento de renovar el lenguaje de la crítica para abordar las escrituras del presente. Selci e Iglesias insisten en el tono provocador y el ataque dirigido a la academia, aunque admiten las importantes contribuciones de Ludmer a la tradición crítica nacional. En este ensayo –como en el anterior- los autores extravían su objeto al pretender redefinir el enfoque de la crítica. Los argumentos que son puestos en entredicho son precisamente aquellos que permiten pensar los desplazamientos que producen ciertas estéticas de escritura, y si las categorías literarias resultan insuficientes para analizar la narrativa emergente, es porque el régimen de sentido dominante expone la ambivalencia entre realidad-ficción (Ludmer). La categoría de realidadficción –en fusión- indica algo que no se puede leer:

En las literaturas post-autónomas todo es “realidad” y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista (la realidad separada de la ficción), sino la realidadficción producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. (Ludmer, 2007)

⁵ Este texto comenzó a circular en Internet en diciembre de 2006, aunque Ludmer anticipó algunas reflexiones en un ensayo titulado “Territorios del presente: en la isla urbana”, publicado en la revista *Confinés* n° 15 en 2004. Por último, la editorial Eterna Cadencia publicó “Aquí América Latina. Una especulación” (2010) donde desarrolla la idea de literaturas postautónomas –originada en un curso dictado en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el año 2000.

¿Qué no se puede leer? El intento de desmontar el aparato teórico conduce a la imposibilidad de interpretar. En Ludmer la construcción de una estrategia interpretativa hace posible –a partir de la literatura– producir pensamiento sobre la sociedad de los medios y las mercancías.

Estéticas de la escritura: variaciones del presente

Incardona (2022) recuerda que la figura de los hermanos Ismael y David Viñas, como de los hermanos Leónidas y Osvaldo Lamborghini, tiene un lugar central en el último número de la revista. La despedida de la publicación también traza un arco temporal que va del modelo crítico contornista que configura como objeto de análisis la tradición literaria en relación con la historia y la política, a la estética de la escritura que conecta con el presente: la carnavalización, la parodia, la superposición y mezcla de códigos propia del estilo de Lamborghini.

En el blog con los archivos de la revista, el ensayo de Martín Prieto y Daniel García Helder (2007)⁶ sobre poesía ocupa un lugar relevante, aparece entre las primeras entradas y es el único texto crítico junto con el de Ariane Díaz sobre intelectuales y política –donde analiza la experiencia de *Contorno y Pasado y Presente*. La presencia de estos textos críticos en el archivo señala una posición respecto de tradiciones con las que *EI* establece cierta filiación –más afectiva que programática– y los desplazamientos que producen las nuevas estéticas de escritura en ese *corpus* nacional.

El ensayo es parte del número de la revista dedicado a pensar “Los noventas”, es decir, ciertas escrituras comienzan a tornarse legibles en relación con las estéticas emergentes en la década anterior. Para los autores, el problema de los cambios en la experiencia espacio-temporal y la deslocalización del idioma constituyen el punto de partida para la construcción de un panorama, o mejor dicho, para la presentación de las principales líneas de la poesía actual, así trazan una perspectiva que se cierra en las fronteras sólo por razones prácticas:

El país es demasiado grande, el continente es más grande todavía y el idioma casi no conoce límites. Si un panorama-de-la-poesía-argentina-actual fuera factible, el mismo podría o debería incluir, sin entrar en demasiadas justificaciones, por ejemplo, el poema “Bancarota” de un madrileño ignoto residente en Woodstock, Estados Unidos, quien,

⁶ El texto titulado “Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual” tiene un itinerario previo al dossier de *EI Interpretador* (núm. 32, diciembre de 2007). En el blog se cita ese recorrido: el artículo fue leído el 17 de octubre de 1997 en la ciudad de Santa Fe –en el marco de la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo organizada por la Universidad Nacional del Litoral; luego se publicó en la revista “Punto de Vista” (núm. 60, 1998) y posteriormente fue incluido por Jorge Fondevibrer en “Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)” del año 2006.

deponiendo todo casticismo, es capaz de escribir como un latinoamericano más: *Se acabó la literatura. / Se acabaron los sueños de grandeza. / Y nació un nuevo sueño: comprar a crédito.* (El Interpretador, 2007)

Si la lengua se desterritorializa, también es la materialidad en la que se inscribe la estructura de la experiencia condicionada por el “realismo capitalista” (Fisher, 2018b), y las poéticas son expresión de imaginarios que evidencian la crisis de las ideologías del pasado: los sueños de grandeza de la literatura –las formas diversas de concebir su politización a lo largo del siglo XX– resultan sustituidos por una experiencia cultural atravesada por el consumo y una actitud de distancia irónica con ese pasado.

Los autores deciden circunscribir el análisis a determinados motivos temático-formales de autores a los que denominan “poetas del 90” o “poetas recientes” –nacidos entre 1964 y 1972– los que se caracterizan por el dominio poco convencional de los recursos técnicos, la capacidad de “aprehender los signos del presente” y el vínculo particular con la tradición literaria. Si bien reconocen ciertas excepciones en poetas que buscan establecer una relación más directa con la tradición, en las escrituras que analizan el “coeficiente artístico –escriben– no deberá medirse por su nivel cultural, ni por el largo de sus raíces en la tradición” (Prieto y García Helder, 2007), sino por la capacidad de captar el presente.

En estas escrituras hay una sensibilidad que se aproxima a los hechos y a las cosas de manera inmediata, y así como lo vulgar –o lo fútil– también puede ser aquello “falsamente importante”, aquí precipita el “*insight* metafísico”. Las referencias que incorporan suponen una “participación en lo real” pero, además, en los productos alimenticios, las marcas y modas efímeras es donde se deposita el carácter ontológico del presente: el “vodka con cepita” y el “vodka con sprite” de Martín Gambarotta, el helado Conogol de Fernando Molle, el disfrute de esos “dedos que sólo las chicas saben meter aplastando Bubaloos” de Marina Mariasch, el llanto que se mezcla “con el gustito a dulce/ de leche de alfajores guaymallén” de Santiago Vega.

El presente es precisamente el tiempo de la poesía de los 90. Sin embargo, si es un rasgo que se atribuye a la estética del realismo, los poetas son realistas, objetivos y referenciales en un sentido diferente, pues construyen “máquinas de habla” (Villa, 1993)⁷ que funcionan como artefactos susceptibles de comunicar experiencias, sin desestimar los recursos rítmicos o sonoros. Incluso recusan la tradición realista:

⁷ Ver el prólogo a *Oreja tomada* (1993) de Manuel Alemian.

El cronista de Crónica en su día franco tecléa:/ porque el realismo social nos cagó,/ nos trató como a tarados, y para realismo/ mágico, bueno, en fin, mejor/ el de Tropicana: es mejor, más real,/ visceral. Tropos y pathos en la entrada/ se ignoran, semblantean... (“Romance” de Alejandro Rubio, 1998)

La aliteración o la rima “incidental” se cruzan con cierto tono proverbial: “por el ojo del choto / yo lo veo todo roto” (Daniel Durand); los negros que hacen cola para sacar la cédula de identidad: “miran de este a oeste / como si no hubiese / otro siglo después / de este” (Gambarotta).

Por otra parte, la atención a ciertos detalles en el lenguaje –también cierta literalidad– es lo que produce “la impresión de cosa-viva”, la que procede de las potencias combinadas del lenguaje que no se atribuyen a los contenidos de la representación. En cambio, el contenido puede incluir escenas de racismo, escepticismo, cinismo, vejación, marginalidad; en algunos casos “el estado mental del lumpen” puede virar hacia un sentido político o moral propio del grotesco⁸. A diferencia de los contenidos idealistas en las poéticas del 60, hay una mirada antiprogresista, un *pathos* escéptico, e incluso una deliberada puerilidad, como en esta redundante “miniatura banal” de Fernanda Laguna: “Xuxa es hermosa/ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas./ Yo creo en su corazón”.

Por último, los rasgos de la lírica tradicional resultan modificados por una visión rápida que detecta en lo inmediato los signos del presente: sólo una naturaleza mórbida es digna de mención⁹. En el interés por lo plebeyo advierten la persistencia de una tradición en la poesía argentina, la extensa corriente satírica descrita por Eduardo Romano en 1983 y citada por Prieto y García Helder en la revista:

En el retorno a un discurso poético coloquial, eliminada toda grandilocuencia, atento a las modalidades del habla, incluso en sus variantes más netamente orales y aún callejeras; en una consecuente preocupación por lo cotidiano, tratado a merced de una poética de origen gauchesco que pasó, con los consiguientes cambios y reacomodaciones, a la poesía tanguera, en acudir a técnicas de yuxtaposición o de collage que no son ajenas al periodismo ni a otros lenguajes de las actuales comunicaciones masivas; en una actitud crítica que desdeñó las admoniciones reformistas o futurólogas para emplear no sin sutileza la ironía, los sarcasmos o el humor corrosivo. (Prieto y García Helder, 2007)

⁸ Los autores indican el corpus de lecturas ineludibles en esta línea: “Punctum” de Martín Gambarotta, “La Zanjita” de Juan Desiderio, “Música Mala” de Alejandro Rubio, “Zelarayán” de Santiago Vega, “La Raza” de Santiago Llach.

⁹ Las referencias aquí son poemas de Osvaldo Aguirre (1964) y José Villa (1966). Sin embargo, reconocen que la “lírica pura” tiene cierta persistencia transhistórica y, en esa línea, sitúan el libro “Ambición de las flores” (1997) de Bárbara Belloc.

La poesía reciente se integra como variación de la citada corriente, reconoce además como faros a Osvaldo Lamborghini y a su hermano Leónidas¹⁰, figuras que cierran junto con los hermanos Viñas la trayectoria de la revista, en una especie de síntesis que involucra un modelo de la crítica y estéticas de la escritura cuya escena es el presente, lo que supone también una fijación en esa temporalidad.

Temporalidad de los objetos digitales (una coda)

Este trabajo se realiza en una escena muy distante respecto de aquella en la que intervenía la revista, lejanía que permite construir una perspectiva en torno al problema de la temporalidad de los objetos culturales. Recuperamos un equívoco de Mark Fisher, cuando afirma que “bajo las condiciones de la memoria digital, es la pérdida misma la que se ha perdido” (2018a, p. 26); justamente, los objetos digitales en la red han mostrado una inestabilidad constituyente, por su naturaleza atada a la lógica del sistema de producción y consumo cultural cada vez más asociado a las plataformas¹¹. En ese contexto, la experiencia de las revistas digitales que se han tornado inaccesibles en la red contradice tal presupuesto, entre otros objetos que han desaparecido o resultan irrecuperables. Por eso es de interés reflexionar sobre el estatuto de la pérdida en la cultura digital y las políticas de archivo en una cultura que parece fijada al presente.

En primer término, las características del soporte son un aspecto del presente en el que las revistas digitales inscriben sus modos de intervención –dijimos, sus modos de agencia colectiva y estrategias retóricas–, condiciones de producción que constituyen una materialidad fugaz que puede hablar de un presente a otro. En este sentido el tiempo histórico de *EI* resulta lejano –la poscrisis de 2001–, pero la tentativa de captar los rasgos de ese presente-pasado hablan a este presente. Ahora bien, ¿de qué manera se dirigen a este presente? Aquí asume una nueva actualidad la caracterización de Nicolás Rosa (2003) sobre el formato: si las revistas permiten una lectura de los espacios negados, construir presente supone un modo de intervenir en la temporalidad histórica; capturar determinados rasgos en “retazos de poesía”, “fragmentos de literatura”, y acaso también retener una lectura a “última vista” (Benjamin, 1999).

¹⁰ En nota al pie citan como faros de los poetas del 90 a Osvaldo Lamborghini, su hermano mayor Leónidas, Girri, Giannuzzi, Zelarayán, Marosa Di Giorgio, Saer, Aira, Copi, Pizarnik, Perlongher, Carrera, Bellessi, Aulicino, entre otros. El orden de precedencia no es casual por lo que se puede asignar cierta importancia a los primeros.

¹¹ Véase al respecto el texto de Srnicek (2018).

Las revistas –sean digitales o no– restituyen el lenguaje de una época, y esta es su manera de construir la propia temporalidad y dirigirse al futuro. Como intentamos mostrar en los apartados anteriores, los sumarios e índices son una suerte de compendio de pasiones intelectuales, definen áreas de interpelación e involucran el enlace de deseos, pero también pueden hacer de la historia una matriz narrativa –no lineal, tampoco continua, sino hecha de modos de convocar lo distante en el espacio y en el tiempo.

Desde la perspectiva de Fisher (2018a), la cultura del siglo XXI está caracterizada por la “confusión del tiempo”, la alteración de la temporalidad, la fractura entre pasado y presente que se expresa en el anacronismo (a veces, una retromanía explotada por el mercado) y la superposición temporal. Por eso, referimos la idea de presente-pasado como vector analítico para pensar la relación entre nuestro presente y un presente anterior. Si la historia se aloja en el detalle –como quería Benjamin–, en el primer número de *EI* aparecen dos pequeñas fotografías donde se puede observar una llamarada próxima a la Pirámide de Mayo y un joven enfrentado a un camión hidrante que remiten al contexto de poscrisis y su carácter refundacional. A excepción de la imagen de portada del segundo número, que reproduce la fotografía del joven y el camión hidrante, las imágenes de portada¹² –aunque figurativas– resultan difíciles de situar y no permiten precisar una temporalidad.

Pudimos repensar estos detalles, sin embargo, gracias al proyecto *archive.org* y a su buscador *WayBack Machine*, dedicados a generar respaldos de algunas actualizaciones de páginas web hoy desaparecidas. La dificultad de reconocer una temporalidad en las imágenes de la revista se funde, entonces, con una historia inaccesible porque no pueden consultarse todos los números de manera exhaustiva. Los criterios algorítmicos de preservación en *archive.org*, vinculados a la condición de repositorio documental de la misma red, incluyen parámetros de lo que se considera relevante por su *repercusión* en Internet y descartan muchísimos documentos que con el tiempo podrían resultar valiosos.

La edición completa de *EI* tal como se podía consultar cuando se publicaba, es irre recuperable. Por eso, las políticas de archivo son centrales para pensar la relación entre nuestro presente con otro presente convocado. En esta “era posterior a la escasez”, como la definió Pogačar (2016), constituye además un punto de partida para pensar la especificidad

¹² En el núm. 1 la imagen es “Picasso and Braque” de Mark Tansey; en el 2 la citada fotografía. En el núm. 3 “Golconde” de René Magritte; en el 4 la foto titulada “Plakat”, de Man Ray. En el núm. 5 “Waiting”, de Edgar Degas; en el 6 “Young man beside the sea”, de Hippolyte Flandrin. En el núm. 7 “The lovers II”, de René Magritte. A partir del núm. 8 alternan imágenes de ilustradores con artistas plásticos que se vinculan con lo luctuoso, violento o directamente mortífero.

política de la crítica que resiste o busca intersticios donde intervenir en la velocidad de la cultura digital.

El derrotero de Juan Incardona habla de esto. La voluntad de crear un archivo de la revista, con su curaduría como fundador y director, no alcanzó a dar cuenta de la identidad del proyecto, ni tampoco de su volumen y del cruce de herencias y provocaciones críticas. Esto no quiere decir que ese impulso de archivo no haya funcionado, porque propicia el interrogante, más allá de esas imposibilidades, sobre qué dice el archivo sobre *lo que era* la revista. Qué dice un archivo, de por sí dislocado de la temporalidad original de los documentos, con el agravante de que intenta reproducir el simulacro de un artefacto crítico-estético que pretendió dar cuenta de un presente atado a la promesa de instantaneidad y simultaneidad de los formatos digitales, más desafiante que lo estudiado en la dinámica de las publicaciones impresas.

La mutación en la ontología de los objetos culturales que circulan por las redes traduce la fractura temporal de la que habla Fisher (2018a y b). Vimos cómo ciertas poéticas surgidas en los 90 se consolidan, tensionan o diversifican en los sumarios de revistas como *EI* o *No Retornable*, y cómo estas se pueden distinguir en el doble gesto de lo que implica nombrar una época mientras brota: por un lado, grupos de autores que buscaban construir nuevas *máquinas de habla* susceptibles de comunicar experiencias, y a la vez construir un marco de lectura para lo que producen en un entorno sin reconocimiento inmediato –aunque se puedan leer continuidades y rupturas en el carácter emergente de todo brote. La experiencia cotidiana con Internet como encuadre, para Fisher, alteró sus texturas hasta volverlas irreconocibles, lo que lo lleva a afirmar que –desde el cambio de siglo a esta parte– hay una creciente sensación de que la cultura perdió su capacidad de capturar y articular el presente (2018). Una muestra paradójica de esto sería la “firme persistencia de ciertas formas reconocibles”, el agotamiento de la novedad y el apego formal de muchos artistas a las técnicas y fórmulas del pasado. Una desaparición del sentido del *shock* frente al futuro que formó parte de la experiencia cultural en el pasado siglo (Fisher, 2018a, p. 33), sin por eso procurar, como en este caso, intervenir con la pretensión de ocupar un campo en construcción.

Esto impacta en la incertidumbre cargada de promesas de futuro en torno al devenir de las publicaciones periódicas. Vale, no obstante, retener la siguiente hipótesis: considerar al archivo como un posible gesto de resistencia frente al apego formal del que habla Fisher, una temporalidad latente que puede irrumpir como revelación de los futuros posibles que parece cancelar la dinámica de la cultura digital.



Aunque *El* sea irrecuperable en su condición original, nos servimos del gesto de acceder a sus restos –como a los de *No Retornable*– en la única modalidad posible, fragmentariamente, para convertir al archivo de su archivo en un objeto tan dislocado de su temporalidad como de las dificultades cada vez más notorias para reconocer las texturas críticas de este tiempo conectivo. Puede ser válida la idea de pensar a las revistas nacidas digitales, desde esa condición inestable, como dispositivos de archivo que esperan la llegada de su “envejecimiento patético” (*sensu* Sarlo, 1992)¹³ para rehistorizar desde el detalle y restituir el lenguaje de una época. Dispositivos asincrónicos como todo archivo, modulares, desgranados y regenerativos como todo objeto digital, pero un poco más esquivos al mandato circulante que irónicamente exige, por su potencia ubicua articulada con la idea de presente continuo, imponerse como objeto de interpretación.

Referencias bibliográficas

Alemian, Manuel (1993). *Oreja tomada*. Buenos Aires: Del Diego.

Benjamin, W. (1999). *Iluminaciones II Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus.

_____ (2019). *Historia de la literatura y ciencia literaria*. Colección Costureras, Sofía Cartonera.

Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Cella, S. (1999). La irrupción de la crítica. En *Historia crítica de la literatura argentina* (Noé Jitrik Dir.). Buenos Aires: Emecé.

Fisher, M. (2018a). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.

_____ (2018b). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Fondebrider, J. (2006). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas/UBA.

Hernaiz, S. (22 de marzo de 2007). “Entrevista a Osvaldo Aguirre sobre revistas literarias de los 90”. *Archivos de la revista El Interpretador*, 32 («noventas»). En: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/03/22/entrevista-a-osvaldo-aguirre-sobre-revistas-literarias-de-los-noventa/>

_____ (2012). Revistas literarias y lugar social de la literatura en los años noventa. En *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre y otros ensayos* (pp. 99-127). Buenos Aires: 17 Grises Editora.

¹³ Para Sarlo (1992), en línea con lo expuesto antes, una revista fuera de actualidad se restringía sólo a su valor arcaico, desprovisto de su aura esencial.

Jameson, F. ([1984] 1992). *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Link, D. (2005). Si a algo equivale internet es a la escritura y, por lo tanto, a la cultura letrada. *Educ.ar*, 28 de septiembre. Recuperado de: <https://www.educ.ar/recursos/115812/daniel-link-si-a-algo-equivale-internet-es-a-la-escritura-y->

Ludmer, J. (2007). “Literaturas postautónomas” (Documento en línea). *Ciber Letras. Revista de crítica literaria y cultura*. ISSN: 1523-1720 NUMERO 17, julio 2007.

Patiño, R. (1997). “Intelectuales en Transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)”. *Cuadernos de Recienvenido*, Posgraduación en Literatura Española e Hispano-América, 4, 5-34. <http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/recienvenido04.pdf>

Pogačar, M. (2016). *Media archaeologies, micro-archives and storytelling. Re-presenting the past*. Londres: Palgrave Macmillan.

Prieto, M. y García Helder, D. (2007). “Boceto No 2 para un... de la poesía argentina actual”. *Revista El Interpretador*, 32 (diciembre).

Pron, P. (2009). “La reinención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001”. *Revista Quimera*, 304, 18-21.

Romano, E. (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL.

Rosa, N. (2003). Estos textos, estos restos. En *La letra argentina 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Sarlo, B. (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *Cahiers du CRICCAL*, 9/10, 9-16. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047

Selci, D. e Iglesias, C. (2007a). “Estado de la crítica, después de los muertosvivos”. *Revista El Interpretador*, 30 (marzo). <https://web.archive.org/web/20081120133631/http://www.elinterpretador.net/30ClaudioIglesiasYDamianSelci-EstadoDeLaCritica-DespuesDeLosMuertosVivos.html>

_____ (2007b). “Problemas culturales y economía política: de las condiciones de la crítica a la necesidad de las purgas”. *Revista El Interpretador*, 31 (julio). <https://web.archive.org/web/20071016051439/http://www.elinterpretador.net/31ClaudioIglesiasYDamianSelci-DeLasCondicionesDeLaCriticaALaNecesidadDeLasPurgas.html>

Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Vanoli, H. (2015). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”. *Apuntes de investigación del CECYP*, 15, 161-185.

Vigna, D. (2020). “La forma revista en su versión digital: Propuesta metodológica para el análisis de publicaciones culturales y literarias desde el contexto argentino”. *Cuadernos Del CILHA*, 32, 48-77. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cilha/article/view/2093>

_____ (2021). “Breve historización de las revistas digitales de cultura y literatura en Argentina: el caso No Retornable”. *El Taco En La Brea*, 2(14). <https://doi.org/10.14409/tb.2021.14.e0046>

Vilar, M. (2014). “Revistas, letras, Luthor”. *Revista Luthor*, 22, 1-8. <http://www.revistaluthor.com.ar/pdfs/115.pdf>

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba.

Otras fuentes consultadas

Echevarría, S. (2018). Comunicación personal. Buenos Aires, Argentina.

Incardona, J. (2018). Comunicación personal. Buenos Aires, Argentina.

_____ (2022). Comunicación personal. Buenos Aires, Argentina.

Revista *El Interpretador* (abril de 2004). Sumario, Núm. 1. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20071212023317/http://www.elinterpretador.net/Sumario.htm>

Revista *Los asesinos tímidos*. Consultar en: <http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/editorial.html>

