

La punción de la novedad. Análisis sobre la política editorial de la revista *Otra Parte* y sus modos recientes del ejercicio de la crítica



Romina Wainberg

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

El pasaje de la revista *Otra Parte* de publicación cuatrimestral impresa a edición semanal en línea podría ser leído, en el seno de una interpretación apresurada, como un proceso de actualización. Es decir, como una instancia mediante la cual la revista abandona el formato presuntamente obsoleto del soporte en papel para insertarse en la tendencia en superficie “más novedosa” de las publicaciones online.

No obstante, esta hipótesis del “pasaje como actualización” resulta inverosímil si se la enmarca en la propia trayectoria de la revista y en la orientación de las (pequeñas) editoriales desde su aparición: durante 2003, en el momento mismo en que la publicación digital era novedad incipiente,¹ *Otra Parte* apostó –no sin cautela estratégica– a la confección de una edición impresa; en 2014, en medio de la sostenida proliferación de las revistas en papel y de las pequeñas editoriales –que puede pensarse lado a lado con la reanimación pintoresquista de la industria de los vinilos y con la resurrección de las cámaras analógicas, pero sobre todo con cierta especificidad de la escena cultural local–² *Otra Parte* muda a un soporte contemporáneo al instante de su lanzamiento. En el sentido previo, este pasaje es más un anacronismo que una actualización, o una actualización demorada; y quizás no deba leerse en clave “modernizadora” sino simplemente estratégica. O no deba ni pueda leerse como un pasaje en absoluto.

De acuerdo con la web de la revista, *OP Semanal* continúa operando, en la línea de su propuesta original, como “el sitio de reseñas de *Otra Parte*”. Si esto es así, no es posible afirmar que haya habido suplencia alguna, pérdida alguna, sino sólo incorporación de una nueva propuesta complementaria a la histórica edición impresa. La única dificultad con la afirmación anterior, o al menos la única publicable, es que el último número de la revista –editado en invierno de 2014–, no ha sido sucedido por ningún otro. El número 31 no se anuncia tampoco en la forma de una promesa o de un esbozo. Desde esta perspectiva, la permanencia de la estructura que separa *Otra Parte* de *OP Semanal* parece estar justificada en la medida en que la web de *Otra Parte* funciona ahora como el archivo digitalizado de aquello que se imprimía en forma cuatrimestral; y que convivió por un breve período con la publicación semanal online. De ser factible lo anterior, la noción de “pasaje” es todavía fértil y el tiempo de cohabitación entre *Otra Parte* en su versión impresa y *OP Semanal* puede leerse en términos de período de transición (o período de prueba).

1. Esta afirmación debe ser leída con cuidado; el presente trabajo tiene en cuenta que: a) “en 2004 la industria editorial de libros mostró un importante crecimiento ... que llegó a los 55,8 millones de volúmenes –cantidad levemente inferior a la del 2001” (informe del CEP citado por Vanoli, 2009) y b) en el período 2001-2003 surgen colectivos y cooperativas editoriales como Eloisa Cartonera, cuyos procesos de producción y de edición comprometen “mucho más que libros” (Szpilberg, 2010). En esta sintonía, no se está afirmando ni que no hubiese modalidades innovadoras de publicación en el marco de ediciones impresas, ni que las publicaciones online fueran en el escenario editorial de 2003 una tendencia extendida sino, por el contrario, una novedad incipiente (poco explorada, acaso explorable) para las pequeñas publicaciones nacionales. En este sentido, no es descabellado preguntarse por qué una revista como *Otra Parte* –motorizada, como se intentará postular, por la punción de la novedad– no adoptó una modalidad de publicación digital antes o, en forma correlativa, por qué lo hace ahora; aunque por supuesto quepan respuestas complejas que consideren tanto decisiones financieras –entendidas plausiblemente como “el no ir a pérdidas”– como determinaciones de política editorial propiamente dichas.

2. Estas condiciones específicas de la producción de la “escena cultural local” deben identificarse menos con diagnósticos macro de trazo grueso que, por caso, colocan a Buenos Aires como la “capital mundial del libro” (Goñi, 2015), que con los estudios realizados específicamente sobre las “pequeñas editoriales de activismo cultural” (Vanoli, 2009; Szpilberg, 2010) y sobre sus modos de circulación y de producción (cabe añadir también que esta sostenida proliferación de publicaciones en papel por parte de pequeñas editoriales no excluye la proliferación simultánea de publicaciones online). Lo que aquí se pone entonces de relieve es la extraña temporalidad del pasaje de una modalidad de publicación a otra en el caso de la revista *Otra Parte* y, de manera general o embrionaria, el desfase entre la tematización y la “encarnación” de lo nuevo por parte de la crítica cultural.

En cualquier caso, lo que resulta de especial interés crítico es que *OP Semanal* supone una política editorial y estética que se configura en su diferencia específica con la política editorial de la publicación en papel. En su propósito sólo tal vez modesto de “sitio de reseñas de *Otra Parte*”, en su carácter superficialmente ancilar, la edición semanal online supone una intromisión en el universo de otros géneros, otros horizontes de accesibilidad y otros modos de circulación.³

3. Cabe adelantar en este punto que *OP Semanal* es una publicación gratuita; lo que permite, entre otros aspectos que retomará este trabajo, que la revista sea accesible a un número creciente de lectores potenciales. Al mismo tiempo, la gratuidad de la publicación online habla de un paradigma de producción y de circulación que establece contrapuntos específicos con la modalidad de publicación en papel; algunos de los cuales serán de especial interés para el desarrollo ulterior de este análisis.

El propósito de este análisis no será juzgar cuán “adecuados” resultan estos géneros al soporte digital, puesto que el juicio de adecuación entre soporte y género es de carácter más institucional o canónico que ensayístico; sino estudiar los vínculos que *Otra Parte* deja entrever entre la recepción (la digestión) acelerada de la novedad artística y sus modos recientes de ejercicio de la crítica cultural.

Aporías preliminares

En algún punto, el desembarazo de la tensión entre contemporaneidad y anacronismo es inconsumable en la medida en que *Otra Parte* y *OP Semanal* sitúan a este análisis ante problemáticas tempranas (no propiamente actuales, aunque tengan actualidad) de la crítica “posmoderna”: problema entre discurso y metadiscurso, entre literatura y crítica, entre escritura como lenguaje privilegiado de la exégesis cultural y otros lenguajes.

Con similar suerte que la declaración de muerte del autor —a cuya defunción los críticos de *Otra Parte* respondieron con su resurgimiento fantasmático “de las cenizas” (Speranza, 2008) o con su “retorno provocador” en la forma mixta de “la bio-grafía” (Schanton, 2008)—; la declamación del fin de los límites entre literatura y crítica resuena apenas menos extemporánea. En este sentido, no es preciso reincidir en el Barthes de *Crítica y verdad* para saber que la reverberante afirmación según la cual “la crítica actual borra sus límites con la literatura para inscribirse en una única práctica: la escritura” (Schmucler, 1972) suena más aspiracional que descriptiva. En una palabra, que literatura y crítica han persistido en llamarse por sus nombres y en reclamar para sí modos particulares e institucionales de recíproca limitación. En todo caso, uno de los ejes que ha estado en el centro de las discusiones teórico-estéticas de las últimas décadas comprende el modo en que el ejercicio crítico puede “confrontar lo nuevo con el archivo de la memoria cultural ... [y] adiestrarse en la apreciación de destrezas alternativas” (Speranza, 2009).⁴

4. Esta observación parece dar por clausurados ambos debates, en lugar de enfatizar el modo en que el fracaso de las declaraciones de muerte de los 60s vuelven una y otra vez actuales el problema de la especificidad de la crítica y el de la categoría de autor. El desarrollo de este trabajo será en sí mismo un intento (modesto, injusto) de apertura al debate en cuanto a las reformulaciones del discurso crítico; en cuanto a las trayectorias teóricas sobre la muerte y el retorno del autor: para un estudio verdaderamente pormenorizado, ver *Sujeto, autor y escritor en el eclipse de la crítica* (Topuzian, 2008).

En lo que constituye una hipótesis preliminar de este análisis, tal vez una tautología, *Otra Parte* y *OP Semanal* constituyen dos modos diferenciados de abordaje de “lo nuevo” en el campo discursivo de la crítica; asociados a dos soportes a los que se añadan, como si a ellos se correspondiesen, dos espacio-temporalidades: una, parsimoniosa en su tiempo de diagramación, selección y edición, parece correlativa a la edición impresa; otra, abarcativa pero apresurada, parece corresponderse con el soporte digital.

De seguirse la línea previa, ambos formatos de la revista —o ambas revistas— colocan a este análisis ante otro problema de impronta moderna incluso antes que posmoderna; a saber: cómo abordar crítica y creativamente el sentido de la velocidad y de la aceleración (Koepnick, 2007). Enmarcado en el contexto de este trabajo, el interrogante puede ensayarse de la siguiente forma: ¿es posible leer, la reciente política editorial de *Otra Parte*, como una respuesta a “la punción de la novedad”; como un gesto estratégico girado a estar a la altura (a la velocidad) de “lo último de lo último”?

La edición impresa

De inmediato, la idea de “punción de la novedad” resulta insuficiente en relación con *Otra Parte*; en la medida en que sólo trasluce la orientación hacia la absorción de “lo nuevo” pero no el trabajo de selección que, aunque inmanente a cualquier práctica editorial, es en el caso de este análisis de particular relevancia. Una propuesta integradora de la política selectiva de *Otra Parte* podría postular entonces que ésta compromete la absorción de la novedad cribada por la distinción.

La noción de “distinción” debe leerse aquí en su doble sentido de operación y de atributo:⁵ en tanto “diferenciación de lo publicado o publicable respecto de lo no publicado” y en tanto “carácter distinguido” (status) de las novedades publicadas en relación con aquellas que caen por fuera de la espacialidad de cada edición. En principio y en este marco, la cobertura acotada de la edición impresa puede aprehenderse como una política de selectividad que, al mismo tiempo que distingue al poner de relieve una cantidad muy reducida de artefactos y acontecimientos artísticos, confiere a cada número publicado una rigurosa cohesión editorial.

Esta selectividad cohesiva puede entenderse también como un modo específico de operar la distinción en dos direcciones simultáneas: por un lado, mediante su rigurosidad, la revista *Otra Parte* procura separarse de un tipo del quehacer crítico dominado por el “fervor deportivo”, más concentrado en el “ir y venir de los dardos” (Speranza, 2004) que en la aventura y en el trabajo propiamente intelectuales. Por otro lado o de manera más general, la revista *Otra Parte* opera la distinción como un distanciamiento respecto de lo que Cohen denomina “prosa de Estado”; entendida como:

...compuesto que cuenta las versiones prevalecientes de la realidad de un país, incluidos los sueños, las fantasías y la memoria ... En la Argentina, sus ingredientes básicos son los anacolutos del teatro político, las agudezas publicitarias, el show informativo y sus sermones, la mitología emotiva de series y telenovelas, la pedagogía cultural, psicológica y espiritual de los suplementos de prensa, las jergas progresistas, juveniles y canallas parasitadas por los comunicadores, todo con incrustaciones de traducciones españolas y doblajes centroamericanos (Cohen, 2006).⁶

Ahora bien, hasta el momento no se ha dicho demasiado. Apenas se ha sugerido obedientemente que *Otra Parte* se distingue y es distinguible por su disonante selectividad, por su elogio a la delicadeza en medio del murmullo de la prosa de Estado y de una modalidad de crítica banal.

Sin duda, el momento arduo de este análisis es el de empezar a *decir*: el de inscribir un acto exegético en un terreno en que no hay espacio para la subestimación de la que el ejercicio crítico suele extraer cierto coraje. Pero “digámoslo de una vez” (Speranza, 2008): la noción de distinción a la que corresponde este ejercicio de la crítica y que este ejercicio de la crítica hace operar a su vez, incluso si se la limita a la interpretación de los párrafos anteriores, presupone no sólo que el número de obras distinguidas es acotado, sino que el lector al que esta crítica se dirige es también rigurosamente selecto.

El presente trabajo debe subrayar entonces esta dimensión “exclusiva” de la selectividad de *Otra Parte*, que se desprende tanto de las obras escogidas como del modo de abordarlas; y que acaso puede resultar escandalizante para quien lea estas palabras con más afán de correctitud (o de confrontación) política que de sentido común. Porque no hay que ir muy lejos ni muy a fondo para observar que la revista supone un lector que, al observar una imagen de (Schoijett de) Silvina Luna en conjunto

5. Si bien es posible remitir el término a una tradición de lecturas de *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1988) de Pierre Bourdieu, este trabajo reservará la “distinción” para nombrar: a) la criba que *Otra Parte* realiza de un conjunto de obras de arte puestas de y en relieve, selectas porque seleccionadas y b) la construcción de un “nosotros” (Cohen, 2006) que se define tanto afirmativamente –los “hartos del engaño” de las prosas tutelares– como en su diferencia con “el pluralismo facilista” y con la crítica signada tanto por la exclusión en la confrontación, como por el “tenaz gusto ... por los rankings” (Speranza, 2005).

6. En este punto podría argüirse que la crítica compenetrada con la perpetuación fáctica del fervor deportivo, o al menos una parte de su ejercicio, es también parte (o está al servicio) de la prosa estatal.

con el título *Vidas reales, vidas imaginarias*, sonrío porque ha detectado la evocación a Marcel Schwob. Y quizás no sepa quién es Silvina Luna como reconoce el nombre de Guy Debord antes que el logo de Motörhead en una fotografía que yuxtapone ambos (Szalkowicz, 2006).

Con idéntica honestidad intelectual, este trabajo debe admitir que el resentimiento infantil de los párrafos anteriores implica la identificación de una desventaja personal con respecto al lector competente de *Otra Parte*: evoca el contorno de las sutilezas que, con distinta fortuna que la intertextualidad con el libro de Schwob, se han escapado a este trabajo en su actividad crítica. Este gesto vaticina además la dificultad de trabajar desde una perspectiva menos panorámica que la que los artículos de *Otra Parte* suelen procurarse sobre su ejercicio crítico mismo; arrastra los meollos de una lectura de bajo vuelo, de vuelo indefectiblemente superficial... Este gimoteo señala una modestia que no puede dejar de ser falsa modestia, puesto que el análisis que sigue se llevará a cabo de todos modos.

A vuelo de pájaro, la edición impresa de *Otra Parte* aparece como un diagrama de secciones estables –*máquinablanda, milpalabras* (¿la presencia fantasmática y metonímica del antecedente de la revista?), entrevista y cuaderno– que, en conjunto con artículos de abordaje de disciplinas y acontecimientos artísticos contemporáneos a la edición y contemporáneos entre sí, convergen a su vez en el eje estructurante de cada número. Cada número compromete al mismo tiempo modos de merodear cuatro pilares o dos pares de pilares estructuradores del ejercicio de la crítica: 1) las obras de letras y artes; 2) la figura del artista; 3) los modos materiales de configurarse del quehacer crítico y 4) las tareas y “los atributos distintivos del juicio [del] crítico” mismo (Speranza, 2004).

En la medida en que los primeros tres pilares aparecen siempre mediados por el cuarto, es sustancial rastrear cómo *Otra Parte* (re)construye de edición a edición la figura de ese crítico que, negado al facilismo de un pluralismo pueril, debe abordar “el paisaje irreversiblemente ampliado del arte” (ídem). A pesar de que esa construcción es multifacética y sutil, divergente de ejercicio en ejercicio interpretativo, basta a Speranza una frase para elaborar una definición de extensiva cobertura analítica y operatividad: el crítico es “en la era posmediática ... augur profano en el rutilante bazar de la novedad” (Speranza, 2003).

Si la imagen del “rutilante bazar de la novedad” es accesible en su proximidad con los lugares comunes sobre la modernidad –aunque aquí se trate de una asociación sutil entre el lugar común del consumo fetichizado y la producción proliferante de obras artísticas–; la noción de crítico en tanto que “augur profano” requiere mayor detenimiento. Al poner en escena este término, Speranza explicita la específica misión reservada al escritor de *Otra Parte*: profano en un sentido especialmente abierto –disminuido su “poder legitimador”, eclipsado por la “visibilidad de otros agentes” (Speranza, 2004), expulsado de la “religión popular” en su compleja virtud estética hace tiempo extraviada para él (Chejfec, 2004)–; el crítico debe reinventar la tarea del augurio.

El augurio comprende a su vez, en este marco, la tarea de leer el presente en la novedad –que “no existe ... sin pasado” o “limpio de toda espectralidad” (Schanton, 2010)– y de ofrendar no sólo un panorama sobre el “estado del arte (del arte)”; sino también un vaticinio sobre las trayectorias potenciales de ese escenario artístico perforado por la intromisión de lo nuevo. Aun si ese vaticinio consiste en una modesta inclinación al presente como futuro de la novedad (ya digerida, ya pretérita); todavía cuando

ese vaticinio, en “un mundo que muta con más velocidad que cuando aparecieron la imprenta, el cine o la televisión” (García Canclini, 2014), no pueda sino ser rápida presa del “temblor y la fragilidad de su condición espectral” (Pauls, 2003).

Como augur profana escruta entonces Speranza la obra *Ezeiza-Paintant* de Fabián Marcaccio, en la medida en que ésta se le figura como la “traducción visual más escalofriante”, como una relectura inquietante y actual –o inquietante en su actualidad mediada– del “maremoto histórico y político” de Ezeiza en el 73. La obra se distingue en tanto que opera una relectura (o reescritura) del pasado en el presente en la que ese presente es transformado a su vez por la potencia de formas novedosas de heterogeneidad; formas que combinan elementos y prácticas de “diferentes artes o técnicas” (Speranza, 2007).⁷

Cuando Speranza aventura que en este sentido *Ezeiza-Paintant* habla de la relación posible hoy entre arte y política, retomando las palabras de Rancière para afirmar que “el arte ya no es político por los mensajes que transmite ... sino porque practica ‘una distribución nueva del espacio material y simbólico’” (ídem); es posible leer tanto un “estado de situación” como un vaticinio en su orientación al futuro próximo del arte (el “hoy”). O un vaticinio que constituye como garante de su profecía un compromiso: una responsabilidad crítica que se formula en una temporalidad futura con referencia al tiempo en que la obra es, ya ha sido, novedad.

Ahora bien, si Speranza vaticina un futuro prometedor abierto por las potencialidades de *Ezeiza-Paintant*, Hal Foster augura, en su observación de la nueva estética relacional, un horizonte menos alentador (o, al menos, la posibilidad de una trayectoria peligrosa). Según retoma *Otra Parte* de la terminología de Nicolas Bourriaud, la “estética relacional” de la que habla Foster supone:

Proyectos abiertos de tiempos y configuraciones variables, híbridos de arte y otras prácticas comunitarias, interlocución activa con los participantes [y] nuevas formas de sociabilidad y discursividad (*Otra Parte*, 2005).

En estos rasgos que recubren “mucho arte actual”, y que son parte de un giro discursivo reciente y recientemente celebrado, existe para Foster el peligro de una estetización de “los procedimientos ... de nuestra economía de servicios” (Foster, 2005). De este augurio del crítico sobre la peligrosidad de la estética relacional se desprende una disyuntiva cuya respuesta debe resolverse, de acuerdo con la línea de *Otra Parte*, en el ejercicio del “debate responsable”: si la estética relacional advierte “un movimiento general en pos de [un arte] después de la teoría” (ídem), ¿debe el crítico ir a contrapelo de ese movimiento general?, ¿debe abrazarlo y diluirse en él?, ¿debe lamentar o celebrar el “último y verdadero fin del arte” que “muchos lectores” ven acercarse en la forma de la discursividad interactiva? ¿Qué respuesta –elaborada bajo la suposición de una direccionalidad, de uno de los caminos abiertos por el enigma– puede colmar “hoy”, ya en el tiempo de la obsolescencia de la obra como novedad, las exigencias de la responsabilidad crítica?

El problema de la cualidad espectral o efímera de estos vaticinios, de estas predicciones que el crítico no puede sino encarar, es ese *ya*. La dificultad específica no radica en que la velocidad a la que “muta el mundo” sea mayor que antes, ni en el hecho de que cualquier querer-asir –entendido en sentido intuitivo, como la exigencia crítica elemental de poder inscribir una obra en un “estado del arte” o en un espacio-tiempo sincrónico aunque vibrátil– vuelva tarde o temprano con “efecto boomerang” (Speranza, 2005). El problema ocurre cuando la aceleración de ese efecto boomerang es tal que la obsolescencia de las palabras del crítico se solapa con el tiempo constitutivo de su procesamiento.⁸

7. En este marco, si bien la afirmación según la cual “la obra realiza una relectura inquietante del pasado en el presente” es formulada por la crítica, la capacidad de realizar esa relectura es algo que la crítica atribuye a la obra como tal. Es decir: según Speranza, la obra es la que realiza la relectura del pasado en el presente, tarea que corresponde al augur; y en este sentido el crítico es augur de ese augurio, descubridor de lo que la obra misma hace y hace visible como tal al crítico.

8. Aun cuando el crítico tiene plena conciencia de la aceleración de este efecto boomerang, de la rápida degradabilidad material y/o simbólica de los registros tecnológicos, no puede sino ser alcanzado por ella en forma cada vez más veloz: a menos de cinco años de la publicación del artículo en que Schanton señalara el contrapunto entre el empleo novedoso de Myspace y la práctica de “música arcaica” (Shcanton, 2010) por parte de Arctic Monkeys; Myspace no sólo ha dejado de ser novedoso sino que se ha convertido también en arcaísmo.

Cuando Speranza habla de “adiestrarse” en la era posmediática, ese adiestramiento alienta la amplitud interpretativa para abordar heterogeneidades artísticas antes inimaginables, como puede ser la emergencia de un arte posteórico que estetiza procedimientos mercantiles; pero se pronuncia menos sobre el entrenamiento en una crítica ágil: excitada antes que constreñida por la mojadura de oreja de los dead-lines. Bajo esta lente, *Otra Parte* aparece captada en la tensión entre amplitud y velocidad o, antes bien, entre velocidad y apresuramiento: “¿para qué apurarse?”, escribe Speranza, “‘apurarse a alguien’, precisamente, o ‘dejarse apurar’ ... el ritmo es el retraso” (Speranza, 2005). Desde esta perspectiva, el problema no es que el crítico sea ágil sino que se lo apure en el ejercicio de su tarea; que el acompasamiento retardatario del ritmo se haya convertido en una “añoranza”.

Ahora bien, este “añorar el retraso” puede ser comprendido al menos de dos maneras: una melancólica y una verosímil. Desde el punto de vista de la primera, la búsqueda del “antídoto contra el movimiento continuo” que celebra Speranza, la retención del lector en el “digámoslo de una vez” que lo previene en cada iteración de “abandonar esta página”; pueden ser leídos como un manotazo de ahogado a contracorriente, como un pateo resentido de la crítica contra el “extenuante zapping” (Speranza, 2014). De acuerdo con la segunda, la añoranza del retraso puede aprehenderse en otros dos sentidos complementarios: a) en tanto cierto reposo, cierta detención *sobre*, es constitutiva de todo ejercicio exegético y de toda lectura reflexiva (podría decirse, de toda lectura) y b) en la medida en que el apresuramiento, al marcar el ritmo de la era posmediática –o al ser su temporalidad no marcada–, corre el riesgo de pasar por alto la posibilidad de “reconfigurar el territorio de lo visible, de lo pensable y de lo posible” (Rancière, 2014).

El artículo en *Presente continuo* sobre la serie *24* es elocuente respecto de esta última concepción de la añoranza. El “larguísimo día de 24 capítulos y 24 semanas” (Speranza, 2005b) que compone cada temporada de la serie, la interminable semana que el espectador debe esperar para que el reloj marque apenas la hora siguiente, la expectativa que la serie “devuelve a la pantalla chica”; es una expectativa de paciencia. Pero, en lo que resulta una justificación en favor de la lectura verosímil presentada en el párrafo anterior, no solamente. En la medida en que el enlentecimiento que *24* propone es enmarcado por Speranza en un proceso de experimentación formal de simulacro de tiempo real, de “vertiginoso presente ficticio” y de democratización del folletín; éste enlentecimiento forma parte de una exploración más amplia de nueva distribución perceptual y simbólica. Es decir, hay aquí un modo en que el retraso opera como condición de posibilidad de reconfigurar el territorio de lo posible y de lo pensable (reconfiguración que exalta Speranza en consonancia con las palabras de Rancière).

En lo que respecta a la dimensión de la “añoranza del retraso” que remite a la temporalidad del quehacer crítico –al detenimiento y rigurosidad consustanciales a cualquier ejercicio interpretativo responsable–; es claro que, el tiempo de desplazamiento de la mirada desde su compenetración con el “exceso de alerta insomne, pulsión y espasmo”, hasta su puesta en perceptiva de la novedad abordada, es condición de posibilidad del ejercicio de la crítica.⁹

9. Si “pensar” en sentido estricto implica “inventar cada vez el entrelazamiento, lanzar cada vez una flecha desde uno mismo al blanco que es el otro, hacer que brille un rayo de luz en las palabras, hacer que se oiga un grito en las cosas visibles” y si el imperativo de un pensamiento de este estatuto “vale también para el crítico en la era posmediática” (Speranza, 2003); hay un tiempo, una rigurosidad y una distancia correlativos a este (tipo de) ejercicio reflexivo que el crítico debe procurarse.

No obstante, esta reflexión sobre la pertinencia del retraso en el seno de una práctica cada vez más apresurada no resuelve la mencionada tensión entre velocidad y amplitud; o la condena al apresuramiento no presupone su extinción. En la medida en que la crítica de la novedad, en tanto tal, no puede desembarazarse por completo de la temporalidad de la novedad, en cuanto que aceptar el desafío de lo nuevo implica concebir modos de recepción crítica correlativos a la imprevisibilidad y la velocidad de emergencia constitutivos de la novedad misma, la dificultad persiste: ¿cómo abordar un número creciente de “novedades cribadas por la distinción” en la espacialidad de la edición impresa?; ¿cómo disminuir la brecha entre la “fecha de lanzamiento” –el

período en que una novedad es tal— y la parsimonia que exige la confección de cada número de *Otra Parte*?; ¿en qué medida el abordaje de una cantidad mayor de artefactos y acontecimientos artísticos posee como correlato la disminución del tiempo de reposo sobre cada uno de ellos?; ¿cómo se ve afectada la amplitud y la rigurosidad de análisis de cada cobertura individual ante la reducción del tiempo de escritura?; ¿cómo entrenarse para que el antes tiempo apresurado sea *ahora* tiempo “suficiente”? Por fin, ¿cómo contestar sin eludir el debate responsable ni resentir “los atributos del juicio crítico”?; ¿cómo responder sin negociar?

A este respecto, es pertinente añadir que estos atributos no se agotan en la amplitud en tanto que “porosidad simpática ante lo nunca visto”, en tanto que predisposición a lo inesperado, sino que suponen examinar la novedad “con rigor”. Al mismo tiempo, la rigurosidad de análisis es correlativa a una rigurosidad ética triple, a la que están girados los vaticinios del augur que el crítico es; a saber: 1) fidelidad al “deseo de anteponer la aventura intelectual y estética que el arte nuevo puede regalar al debate faccioso” (Speranza, 2004); 2) reticencia al engalanamiento institucional o mediático como fundamento legítimo de los “valores estéticos encontrados” y 3) negativa a la lógica de acumulación de “el arte contemporáneo” como “si se tratara de un valor asegurado o una inversión para el futuro” (Steinberg, 2004).¹⁰

La vara es alta. Entonces, ¿cómo hacer sin que deje de estar “bien hecho”? En el rodeo presuntamente retórico de estos interrogantes, *OP Semanal* aparece como una respuesta posible.

10. En forma adicional, puede considerarse una “ética del estilo cuyos deberían ser la claridad, la inclusión del que lee en la discusión, la conciencia preventiva del lugar común y la pertinencia del juicio de valor cuando se tienen fundamentos” (Lenard, 2014).

La edición digital

A la luz del momento de su incorporación en 2013, en tanto “sitio web de reseñas de *Otra Parte*”, *OP Semanal* pudo haber sido leída como un modo de abordar y al mismo tiempo eludir las negociaciones para con la tensión velocidad-amplitud.

En la medida en que la revista suponía entonces la adición de un número semanal online a la edición cuatrimestral impresa, ambos garantizaban la cohabitación de las temporalidades de la parsimonia y de la novedad “propriadamente dicha”: mediante el mantenimiento de la revista en papel, se procuraba espacialidad al puñado selecto de análisis extensos, plurigenéricos y rigurosos en sus derroteros críticos y/o literarios; con la anexación de las reseñas breves de *OP Semanal*, se habilitaba la cobertura del número creciente de novedades artísticas en sintonía aproximada con la temporalidad de sus “lanzamientos”.

Ahora bien, aun si la incorporación de *OP Semanal* fuera interpretada en esta clave prostética, como una adición y no como una plataforma que, con su política editorial correlativa, fue llamada o es hoy llamada a suplir a la edición impresa; su carácter de prótesis no anula ni su potencial inventivo ni la demanda de colocar la vara de los “atributos del juicio crítico” tan “en lo alto” como correspondía hacer un apartado atrás con la edición impresa.

Sorteados (o evadidos) los interrogantes del apartado previo, otros se agolpan: ¿es posible sostener las condiciones del “debate responsable” en el marco de un género “como” la “reseña semanal”?; su empleo—su brevedad estructural, su escritura ajustada a la semana—, ¿implica constitutivamente un avance del apresuramiento a expensas del ritmo del retraso?; la velocidad que se exige a la escritura, ¿está en función de la brevedad del género o no puede sino apurar?; el compuesto “velocidad de publicación + brevedad”, ¿equivale a “pérdida de rigurosidad relativa”?; ¿son estas ecuaciones pertinentes?

“Digámoslo [de nuevo] de una vez”: el planteo es engañoso (sino grosero). Obviamente, la complejidad es pasible de ser captada en la síntesis; la brevedad no es signo de falta de rigurosidad aunque pueda serlo; el hecho de que “una semana” implique o no poner a la escritura en apuros no depende sólo de la extensión de la tarea. No obstante, cualquiera fuere la relación inecuánime entre velocidad-rigor-extensión, es evidente que el staff editor de *OP Semanal* debió haber pasado por el tamiz de la razonabilidad estos factores y encontrado en la “reseña semanal” una respuesta formal que, en tanto plausible, debe demostrarse capaz de sostener la altura de la vara del juicio crítico.¹¹ Entonces, ¿lo hace?

11. O los reseñadores deben ser capaces de sostenerla en la configuración específica de sus reseñas.

La respuesta es aplazable no sólo en tanto que “mesurar” el ejercicio interpretativo resuena al trazo ancho de la grosería, sino también porque, en el seno de la homogeneización estructural que supone el género reseña –la mayoría se reparte en: introducción-contexto, sinopsis, observaciones, conclusión–; hay una inquieta o inquietante disparidad entre las reseñas mismas. Esta disparidad no debe rastrearse en la “disimilitud estilística” de los reseñadores, dado que la divergencia estilística puede bien operar como una refrescante cachetada al género o una renovada demostración de la virtualidad, la porosidad y el “entre” de todo género como tal. Esta disparidad puede leerse, en cambio, en los vínculos divergentes que las escrituras singulares empiezan a establecer con la misión conferida al quehacer de la crítica. Dicho llanamente: si en *Otra Parte* la singularidad de las escrituras y de los modos del escrutinio teórico podían leerse en convergencia con una concepción más o menos común de lo que significara ejercer el debate responsable; en *OP Semanal* resulta mucho más difícil reenviar el amplio conjunto de las reseñas publicadas a una “misión” conjunta o a una misma concepción ética del juicio crítico.

En otras palabras, cuando Cohen escribe que “la brecha entre géneros se agranda y cada cual tira al barranco lo que le parece escoria o baratija” pero por suerte no faltan los que “curiosean no sólo en los dos campos sino entre los bienes caídos en la grieta” (Cohen, 2013);¹² es posible reenviar (la labor de) ciertos reseñadores de *OP Semanal* a la primera cita y (la labor de) otros reseñadores a la segunda.

12. Esta última reflexión puede ser leída en consonancia con lo que Speranza llama, a propósito de “lo Neutro”, “[escribir] sin el fetiche de los géneros codificados” (Speranza, 2005).

La hipótesis tentativa de este trabajo es que la mencionada disparidad entre las reseñas publicadas se desprende, entre otros aspectos, de la lectura no uniforme que los críticos hacen del “nuevo” público de *OP Semanal*. Porque hay que reponer que el modo de circulación que supone la revista en tanto publicación online y gratuita, su creciente accesibilidad, comprometen no sólo un posible crecimiento del público lector sino también su correlativa diversificación. El hecho de que el sitio explicita que la revista “no necesariamente comparte las opiniones de sus reseñadores” es sólo uno de los modos en que el staff editor se anticipa a esta variación en el público: esa aclaración, que difícilmente tendría lugar en la edición impresa, puede ser leída como la decisión editorial de explicitar aquello que “debía resultar obvio” a los lectores de la edición en papel.¹³

13. Esta explicitación puede desprenderse también de un cambio de relación entre staff editor y críticos: en la medida en que la dinámica de publicación semanal supone menor tiempo para la instancia de edición y un número creciente de críticos estables, dicha dinámica se realiza a expensas de cierta rigurosa cohesión ética.

Esta anticipación del lector hipotético de la “nueva” revista se extiende luego a las reseñas de, por lo menos, tres maneras: 1) en tanto que transpolación del lector usual de *Otra Parte* al lector virtual de *OP Semanal*, evidente en reseñas cuyos límites en relación con el ensayo o el artículo crítico son casi indecibles; 2) en tanto que subestimación del lector, lo que redundará en reseñas marcadamente didácticas y 3) en tanto que subestimación de un conjunto de lectores a los que se descalifica en el momento mismo en que se los tiene en consideración.

El presente trabajo sugiere que los últimos dos tipos de construcción distorsiva de lectores hipotéticos de *OP Semanal* atenta, en el marco de ciertas reseñas, contra las exigencias del juicio crítico mencionadas en el apartado anterior. Cuando un artículo comienza con la sentencia:

Quienes objetan *Francotirador* por propagandística o reaccionaria desconocen, en principio, la relación altamente compleja que Clint Eastwood mantiene desde siempre con los llamados ‘mitos fundacionales’ de su país (Romani, 2015).

¿A qué “desconocedor”, que es ya desconocedor por disidente, invita a quedarse?; ¿“introduce al que lee en la discusión” (Lenard, 2014) o garantiza que la discusión se lleve a cabo entre aquellos que ya estaban incluidos? ¿Justifica la criba de “la distinción”, la configuración del “nosotros”, esta bienvenida expulsora del “ellos”; la inclusión en el “ellos” tanto del “desconocedor” como de los “críticos resentidos” (Speranza, 2005)?

En el extremo en apariencia opuesto, el de las reseñas no expulsivas o invitadoras, la suposición de un lector subcompetente suele traducirse en una “visita guiada” que comienza por la fecha de nacimiento del autor y concluye con una moraleja (¿un ejemplo de lo que Cohen llama “pedagogía cultural”?).

Amén de la pertinencia de estas observaciones, dejarse captar por su regodeo es infértil en dos sentidos: primero, en tanto éstas que no son extensibles a buena parte de las reseñas;¹⁴ segundo, en la medida en que abordar este problema implica eludir un debate formal y estructural más amplio en relación con *OP Semanal*.

La reseña de *24/7* es un modo de introducir y al mismo tiempo de escenificar cómo este debate es a menudo pasado por alto: cuando Speranza, en consonancia con la anticipación del público descrita previamente, llama a los lectores “hiperconectados, tecnoadictos, tecnófilos optimistas, insomnes” (Speranza, 2015) y les pide que “apaguen las pantallas durante un par de horas y lean este libro”; en “el ir de los dardos” se pierde de vista que, si se sugiere a este lector que siga el trayecto que ha venido de recorrer la crítica –leer en Kindle; abonar “responsablemente” en Amazon–, se trata de apagar “las pantallas” sólo para prender otra. El problema, como Speranza misma señalara en el caso de la serie *24*, no es la pantalla sino su “polvo costumbrista”: su empleo previsible o funcional en la direccionalidad del tiempo mercantilizado y no su constitución abierta a inventiva formal (otro problema moderno...).

En algún punto, en toda su permeabilidad inter-géneros, la “reseña” de *OP Semanal* resuelve evadiendo la pregunta por las potencialidades inventivas de la tecnología digital: esta reseña es “analógica en apariencia, virtual en estructura” (o en soporte). En tanto transpolación, es formalmente “indiferente a la total agitación que provocó la revolución digital en nuestro trabajo y en nuestro ocio” (Bishop, 2013); y esta indiferencia es llamativa en el seno de una publicación guiada tanto por la rigurosidad crítica como por la constante “punción de la novedad”.

Bien podría argüirse que las citas de Bishop, y no sólo las de Bishop, están “fuera de lugar”: que su debate referido a las artes visuales es violentado y re-puesto en forzada relación con las potencialidades formales del discurso crítico. No obstante, si se enmarca la cita de (Speranza de) Rancière en el propio proyecto de Rancière de

... pensar a un mismo tiempo cómo se redefinen las relaciones entre el dominio del arte y otros dominios ... pensar toda una serie de artes y de discursos sobre el arte, bien sea a través de una pintura, una coreografía o un **discurso crítico** o filosófico (Rancière, 2009; la negrita es mía).

la “nueva distribución de lo sensible” vale para el arte político como para la crítica política (entendida en su diferencia con la “crítica policia”, “crítica” en prosa estatal). En esta sintonía, la amplitud que requiere el adiestramiento del que escribe Speranza no invita sólo a la apertura en la receptividad, sino también a la “aventura estética” a

14. En este punto, es pertinente notar que el rigor y la ostensiva preparación de los reseñadores no hace posible atribuir a las reseñas un “modus operandi: wikipedia-contratapa-copypasteo-de-reseñas-entrevistas y soldadura autógena” (Lenard, 2014); ni siquiera cuando se trata de artículos de marcada orientación pedagógica.

la que esa receptividad-activa convoca. Es decir, a los modos específicos del crítico de preguntarse y de responderse por “lo que significa pensar, ver y filtrar sentimiento a través de lo digital” (Bishop, 2013).

La edición digital – Final alternativo

Tal vez la conclusión anterior haya sido fruto de una lectura por demás inquieta o una mala lectura (en sentido peyorativo y no ensalzada por el entonces mozo Harold Bloom). Tal vez la “aventura estética” haya empezado en el momento mismo de incorporación de *OP Semanal*, o no haya dejado de ocurrir nunca en el seno de las transformaciones de *Otra Parte* impresa; en la yuxtaposición de ambas o en el pasaje de una a otra. Tal vez esté ocurriendo ahora, mientras la página de Facebook anuncia que *ya* está disponible la reseña de “Alberto Silva sobre *Encuentros secretos*”; y este análisis haya sido exactamente tan impaciente como el lector al que Speranza previene de no abandonar la página por “la tentación del click”. Pero esto no implica anular el debate propuesto sino calibrar su acompasamiento: adiestrarse en la temporalidad de la innovación, sí, pero también en la paciencia.

Bibliografía

- » Bishop, C. (2013). “Brecha digital” (2012) en *Otra Parte*, Número 28. Disponible en <<http://goo.gl/yqq9wX>>. Última consulta: marzo de 2015.
- » Cohen, M. (2006). “Estados de la prosa” en *Otra Parte*, Número 8, pp.1-8.
- » ——— (2013) “Bending Bridges / Mechanical Malfunction” en *Otra Parte Semanal*. Disponible en <<http://goo.gl/ip399T>>. Última consulta: marzo de 2015.
- » Garcia Canclini, N. (2014) *El mundo entero como lugar extraño*, Ciudad de México: Gedisa.
- » Goñi, U. (2015). “A novel oasis: why Argentina is the bookshop capital of the world” en *The Guardian*, Sábado 20 de junio de 2015. Disponible en <<http://goo.gl/oDEEaj>>.
- » Chejfec, S. (2004) “milpalabras” en *Otra Parte*, Número 4, pp.28-30.
- » Foster, H. (2005). “Arte festivo” (2003) en *Otra Parte*, Número 6, pp.1-6.
- » Koepnik, L. (2007). “Slow motion: Benjamin y las políticas de desaceleración” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Ciudad de México: UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut México, pp. 185-200.
- » Lenard, P. (2014). “Páginas críticas” en *Otra Parte Semanal*. Disponible en <<http://goo.gl/8utyMh>>. Última consulta: marzo de 2015.
- » Pauls, A. (2003). “milpalabras” en *Otra Parte*, Número 1, pp. 28-29.
- » Rancière, J. (2009) *Et tant pis pour les gens fatigués*, París: Editorial Ámsterdam.
- » ——— (2014) *El reparto de lo sensible (2010)*, Buenos Aires: Prometeo.
- » Romani, F. (2015). “Francotirador” en *Otra Parte Semanal*. Disponible en: <<http://goo.gl/Bjs7Ba>>. Última consulta: marzo de 2015.
- » Schanton, P. (2008) “Biografemática pop: ¿Dylan precursor de Britney?” en *Otra Parte*, Número 14, pp. 13-17.
- » ——— (2010) “Espectros pop de Derrida” en *Otra Parte*, Número 21, pp.14-19.
- » Schmucler, H. “La búsqueda de la significación literaria” en *Los Libros*, Número 28, 1972, pp.17-18.
- » Schoijett, R. (2008). *Kiosko (2004-2005)* en *Otra Parte*, Número 14.
- » Speranza, G. (2003). “Colección de colecciones” en *Otra Parte*, Número 1, pp.6-12.
- » ——— (2004). “Futuros del pasado” en *Otra Parte*, Número 2, pp.19-23.
- » ——— (2005). “Elogio de la delicadeza” en *Otra Parte*, Número 5, pp.30-36.
- » ——— (2005b). “milpalabras” en *Otra Parte*, Número 6, pp. 32-34.
- » ——— (2007). “Altas olas de cólera” en *Otra Parte*, Edición especial, pp.30-33.
- » ——— (2008). “¿Dónde está el autor?” en *Otra Parte*, Número 14, pp.7-12.
- » ——— (2009). “Estado crítico” en *Otra Parte*, Número 17, pp.12-18.
- » ——— (2014). “La carrera paciente de Lydia Davis” en *Otra Parte*, Número 30. Disponible en <<http://goo.gl/qnxPPY>>. Última consulta: marzo de 2015.

- » ——— (2015). “24/7” en *Otra Parte Semanal*. Disponible en <<http://goo.gl/y5kKDA>>. Última consulta: marzo de 2015.
- » Szpilbarg, D. (2010). “La vuelta al libro: Representaciones de editores ‘artesanales’ sobre la industria editorial” en *Revista Afuera*, Número 9. Disponible en <<http://goo.gl/EEiYWO>>.
- » Steinberg, L. (2014). “El arte contemporáneo y la incomodidad del público” (1972) en *Otra Parte*, Número 2, pp. 24-34.
- » Szalkowicz, C. (2006). *Heavy Mental Records* (instalación) en *Otra Parte*, Número 9.
- » Vanoli, H. (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina” en *Apuntes de Investigación del CECYP*, Número 15, pp.161-185.