

ORSAI: UNA COMUNIDAD LITERARIA EN LA ERA DIGITAL

ORSAI: UMA COMUNIDADE LITERÁRIA NA ERA DIGITAL

Cristina Patricia Sosa¹

RESUMEN: Los lectores de *Orsai* constituyen una comunidad que se basa en una proximidad afectiva generada y promovida por su responsable principal, el escritor Hernán Casciari. Quienes realizan y quienes consumen la revista establecen un vínculo que trasciende la relación entre director y lector. Este artículo pretende indagar tanto las particularidades de dicho vínculo como el modo en que las condiciones de un contexto digital dejan huellas en la publicación. Llevar adelante una revista en la era digital facilita algunos aspectos del proceso (como un circuito de circulación más fluido y económico), pero paradójicamente también trae aparejada una serie de dificultades (el de la propiedad intelectual, por mencionar un ejemplo). Nuestro objetivo es explorar los contenidos de la revista para acercarnos a la noción de literatura que presenta, una concepción que está en consonancia con la era de la posautonomía o de la inespecificidad.

Palabras clave: Comunidad; era digital; literatura; posautonomía.

RESUMO: Os leitores de *Orsai* constituem uma comunidade baseada numa proximidade afetiva gerada e promovida pelo seu principal responsável, o escritor Hernán Casciari. Quem produz e quem consome a revista estabelece um vínculo que transcende a relação entre o diretor e o leitor. Este artigo se propõe a pesquisar tanto as particularidades deste nexo como a forma em que as condições de um contexto digital deixam vestígios na publicação. Gerir uma revista na era digital facilita alguns aspectos do processo (como um circuito de circulação mais fácil e econômico), mas paradoxalmente também traz consigo uma série de dificuldades (a da propriedade intelectual, por exemplo). Finalmente, nosso objetivo é examinar o conteúdo da revista para chegar à noção de literatura que apresenta, uma concepção que concorda com a era da pós-autonomia ou da falta de especificidade.

Palavras-chave: Comunidade; era digital; literatura; pós-autonomia.

¹ Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario-UNR, Argentina. Profesora de Literatura Española en el Instituto de Formación Docente de Villa Mercedes y en la cátedra Literatura Argentina I de la Universidad Nacional de San Luis-UNSL, Argentina.

1 Comunidades que confían: los amigos de *Orsai*

*Orsai. Nadie en el medio*² es una revista de literatura, crónicas e historietas cuyo principal responsable es el escritor Hernán Casciari. Tuvo una primera etapa que fue de los años 2011 a 2013 y una segunda que comenzó en 2017 y continúa.³ Su primera etapa se realizó entre España y Argentina, para luego concentrarse principalmente en este último país. De hecho, el nombre de la publicación hace referencia a que la experiencia de vivir en España, es decir, lejos de su familia, hizo que se sintiera fuera de juego, no habilitado para jugar, en *off side* o en “orsai”. Pero Casciari no sólo la dirige, sino que también escribe los editoriales y, junto con Christian Basilis (Chiri), amigo de la infancia y compañero en el proyecto editorial, escribe las Sobremesas, unos textos breves que tienen como función principal articular los diferentes contenidos de la publicación.

El editorial del número 12 llevó como título *Cheque en blanco*. Allí Casciari comenta que a raíz de una entrevista al Indio Solari en la que el cantante afirmaba que era la última vez que hablaría con la prensa, unos quiosqueros se comunicaron por mail con él para pedirle 50 mil ejemplares de ese número. Ante esta situación, el director explica que se negó a aceptar lo que le proponían debido a que había asumido el compromiso y había prometido siempre lanzar seis mil ejemplares de cada edición porque con esa cifra alcanzaba para pagar los sueldos del staff, la imprenta, la distribución y los honorarios de los colaboradores. No cumplir con la promesa que les había hecho a sus lectores hubiera implicado una transgresión de orden ético. Además, agrega que *Orsai* no es una revista de quioscos, no es “una revista más” ya que a la calidad del contenido artístico se le agrega la calidad de los materiales con los que se la hace. Casciari comenta que:

Estos proyectos del siglo veintiuno, basados en *comunidades que confían*⁴, tienen que ser transparentes y mantenerse, dentro de lo posible, en círculos pequeños y con lectores reconocibles. El día que no podamos responder personalmente un mail a nuestros lectores estamos fritos, porque ya no seremos lo que queríamos ser. *Orsai* es un proyecto amateur, una empresa familiar en comunicación directa con seis o siete mil amigos. Cualquier giro oscuro, cualquier mínima traición a las promesas iniciales, le rompería el corazón a los que confiaron en nosotros. Nos equivocamos mil veces y nos vamos a equivocar más, pero esos errores no serán nunca codiciosos” (N°12, p. 3).

Este fragmento condensa lo que podemos reconocer como rasgos centrales de la publicación: la insistencia en diferenciarse de lo que llaman “revistas de quioscos”, la negativa a

² En adelante, *Orsai*. La versión online de la revista se encuentra disponible en: <https://revistaorsai.com/?rou_st=l&rou_sc=1>. Acceso en: 30 de noviembre de 2020.

³ En 2013, Casciari y Basilis decidieron poner en suspenso por unos años la revista. En la segunda época, realizaron una serie de modificaciones, que según Casciari, volvieron menos complicada la producción y la distribución de la revista. A la versión impresa se ha sumado en 2019 una versión digital que no consiste sólo en la posibilidad de ofrecer la revista en formato PDF, sino que esa versión incorpora otros contenidos exclusivos y la opción de descargar audios de la lectura de los editoriales, crónicas, cuentos, etc. Es preciso señalar, además, que algunos de los contenidos de *Orsai* (nos referimos a los relatos de Casciari) se encuentran también en plataformas como YouTube (las grabaciones de sus participaciones en el programa de radio de Andy Kusnetzoff en Metro 95.1), Spotify y en el espacio que tiene en el programa Staff de Noticias de la cadena de televisión Telefé.

⁴ *Cursivas* nuestras.

romper un código ético por una ganancia económica y la consecuente asociación de la rentabilidad con la codicia. Sin embargo, a continuación, nos detendremos en la voluntad de construir una comunidad de amigos “que confían” y a la definición de *Orsai* como un emprendimiento de aficionados.

Primero se vuelve necesario atender a la polisemia de la noción de comunidad para intentar definirla y comprender de qué modo *Orsai* la significa. En relación con dicho concepto, reactivado y reinventado por teorizaciones provenientes de campos como la filosofía y la sociología, hay una coincidencia desde cierta perspectiva teórica en señalar su carácter interaccional en tanto espacio de confluencia de diferentes actores, relacionados a partir de la identificación de objetivos e intereses en común. Devenida cuestión fundamental de nuestro tiempo, algunos autores se atreven a hablar de un “Renacimiento de la comunidad” (SCHLÜTER Y CLAUSEN, 1990). Para comprender esta noción debemos atender en primer lugar la obra de Ferdinand Tönnies. Para Tönnies, la noción de “comunidad” designa aquella forma de unión social en la que los sujetos mantienen entre sí unos lazos afectivos más fuertes que los habituales en las meras relaciones jurídicas (familias, poblaciones rurales o sectas religiosas). Por lo señalado, la comunidad es anterior a la sociedad y a toda distinción entre formas de vida en común. Tönnies considera que la sociedad está subordinada a lo que la comunidad encarna, la autenticidad o la verdad, en principio porque la comunidad, a diferencia de la sociedad, es vida en común natural y la sociedad constituiría un sustituto necesariamente artificial de la naturaleza originaria de la vida comunitaria (ÁLVARO, 2010). Sin embargo, la definición de Tönnies se vuelve un problema para pensar *Orsai*, ya que no es un agrupamiento que remite a la vida común. Por el contrario, resulta más operativa la noción formulada por una tradición que desde finales de los años 80, en Francia e Italia, desarrolló un discurso deconstructivo del término-concepto.

Autores como Blanchot (2002), Nancy⁵ (2000), Agamben⁶ (1996) y Esposito⁷ (2009) advirtieron que la comunidad se refería más bien a una alteridad constitutiva que la diferenciaba incluso de sí misma, sustrayéndola a toda connotación identitaria. Desde esta

⁵ Nancy (2000) habla acerca del testimonio de la disolución de la comunidad. Advierte una problemática general de la inmanencia. Sobre eso señala que las empresas políticas o colectivas dominadas por esa voluntad sostienen lo que llama “la verdad de la muerte” y analiza, entre otros, el caso del nazismo. Desde esa perspectiva, la comunidad sería la resistencia a la inmanencia y, por consiguiente, devendría en trascendencia. El filósofo francés señala un reparto de la comunidad, esto es, lo que la comunidad revela es la existencia fuera de uno. Por ese motivo, considera que es imposible perderla porque nos está dada con el ser y agrega que: “La sociedad puede ser lo menos comunitaria posible, pero no se logrará que en el desierto social no haya ínfima, inaccesible incluso, comunidad” (p. 46). En resumen, la comunidad no es un ser común, sino el modo de ser en común de una existencia sin esencia o coincidente con la propia esencia.

⁶ Agamben (1996) presenta la figura del “cualsea”, explica que no toma la singularidad en su indiferencia respecto a una propiedad común, sino sólo en su ser tal cual es. Es la figura de la singularidad pura que no tiene identidad, ni está determinada respecto a un concepto, pertenece a un todo, pero sin que esta pertenencia pueda ser representada por una condición real. Considera que es decisiva la idea de una comunidad “inesencial”, de un convenir que no concierne en modo alguno a una esencia. Aclara que una singularidad más que un espacio vacío es una exterioridad pura, una pura exposición, por lo cual cualsea es, en este sentido, el suceso de un afuera

⁷ El filósofo italiano Roberto Esposito (2009) analizó las relaciones entre la noción política de “comunidad” y la noción biomédica y epidemiológica de “inmunidad”. Señala que el de comunidad es uno de los conceptos más cargados de implicaciones metafísicas y es uno de los más necesitados de deconstrucción. Sostiene que todas las filosofías de la comunidad del siglo XX se vinculan por el modo en que conciben la primacía del sujeto, advierte en ellas una concepción de la comunidad constituida enteramente contra el trasfondo de la categoría de sujeto. Critica esta dirección hipersubjetivista: “la comunidad aparece como una cualidad, un atributo, que se añade a uno o más sujetos convirtiéndolos en algo más que simples sujetos, en tanto radicados en –o producidos por– su esencia común” (p. 15).

perspectiva teórica, los sujetos de la comunidad se hallan unidos más que por una sustancia, o por una res, por una falta que los atraviesa y contamina mutuamente. Por ese motivo está siempre sujeta a disolución, siempre en vilo de desaparición. Para Nancy, la comunidad supone un estar en común sin ser en común; es decir que es algo del orden del estar y no del ser. En esa discusión, presenta una noción de lo común que la saca de la ontología y la coloca en el orden del acontecimiento, del estar o del aparecer. Es una comunidad que está sujeta a tensiones que la hacen aparecer en su falla, como dice Esposito, y que está siempre en vilo de desaparición y, por lo tanto, es inclasificable como afirmaría Agamben. La comunidad se define por la lógica barthesiana del “vivir juntos”, esto es, tensionada entre el banco de peces o el cardumen y el aislamiento del anacoreta.

Casciari postula que su proyecto se apoya en una comunidad que confía. La paradoja de esa condición es que la confianza que la sostiene al mismo tiempo la pone en vilo. La comunidad, definida por Nancy como un aparecer momentáneo, un estar, nos ayuda a pensar esta revista. De modo que siempre se encuentra sujeta a tensiones, lo cual la convierte en un devenir inclasificable, que está en continua transformación. En síntesis, la revista es un modo confiable de estar juntos, de estar en común, sin ser comunes. Ahora bien, para comprender cuáles son las motivaciones de quienes constituyen la comunidad de *Orsai* conviene revisar quiénes forman parte de ella y de qué manera participan. El 5 de julio de 2019, Casciari escribe en su cuenta personal de Twitter:

VENTAJAS DE CREAR COMUNIDAD: Ayer puse en preventa la Orsai Núm. 5 que saldrá en octubre. En 36 horas se vendieron ejemplares suficientes para pagar la impresión. Como el dólar está inestable, esta mañana pagué la imprenta con dos meses de anticipación. El imprentero lloró.

De manera que los lectores de *Orsai* participan con la compra de la revista, con la difusión y con la lectura, pero también con el mantenimiento de ésta a través de un sistema de preventa que le permite a Casciari sostener la publicación tal como explica en el citado tuit. Los colaboradores frecuentes, la mayoría escritores y dibujantes, han conformado un grupo que a lo largo de los años se acercaron cada vez más al proyecto. Así es como quienes alguna vez publicaron algún contenido, se volvieron parte del staff (como Josefina Licitra) o participaron de la editorial o de la universidad Orsai.⁸ Casciari resalta con frecuencia que la revista funciona como una especie de pretexto para trabajar con sus amigos. Por este motivo, sería interesante revisar cómo se han incorporado algunos de los colaboradores de la revista al proyecto. Nos detendremos en las participaciones de Altuna, Enrique Symns y Juan Sklar.

En la página 79 del N°1 se anuncia la creación de una editorial con el sello Orsai y se informa que la primera publicación que harán será un libro de Horacio Altuna, quien citado por Casciari dice que sabía un poco sobre la revista, pero que estaba interesado en el sistema de distribución y venta. Después de comer juntos y de conversar largo rato, según relata Casciari,

⁸ El equipo de responsables de Orsai ofreció en 2013 una serie de cursos en lo que llamaron la “Universidad Orsai”. Según lo que declaran en la página de la revista, lo que motivaba este emprendimiento era que: “Queremos trabajar con un staff nuevo en la Orsai 2014. Y para eso, estamos poniendo la casa en orden”. En dicha universidad se ofrecieron diversos másteres: Gonzalo Garcés fue el responsable del máster en Periodismo cultural, el de Crónica periodística fue dictado por Josefina Licitra, el de Entrevista y perfil estuvo a cargo de Pablo Perantuono, Miguel Rep se ocupó del de Dibujo y novela gráfica, Rodolfo Palacios fue responsable del de Crónica policial y el de Edición periodística estuvo a cargo de Pablo Plotkin.

Altuna: “Renunció de palabra a todas sus editoriales en el mundo y decidió publicar su obra futura con la Editorial Orsai” (N°1, p. 79). De ese modo: “inaugura también la Editorial Orsai, que publicará únicamente a personas que admiremos mucho el Chiri y yo, y que le dará al autor el cincuenta por ciento neto de ganancias de su obra, sin cesión de derechos ni exclusividades” (Ídem). Por lo tanto, también en la editorial el gusto y la valoración de los artistas funcionarán como criterios de publicación.

Otro ejemplo, en la Sobremesa *Enrique, escriba lo que quiera* (N°8), comentan que conseguir la participación del escritor Enrique Symns les resultó complicado porque sólo conocía la revista de nombre. Symns no sólo no había leído nunca *Orsai*, sino que creía que le pedían un artículo sobre fútbol. En ese relato, Casciari cuenta también que: “Es un prócer. Y me despedí diciéndole la extensión, los honorarios, la fecha límite, esas cosas” (N°8, p. 62). De modo que no tiene pudor de contar que un colaborador no tenía idea del proyecto y muestra cuáles son los temas que tiene que atender como director de la revista. Unos meses más tarde, en la Sobremesa *El tuerto y los ciegos* del número 13, Casciari le confiesa a Chiri que lo emociona mucho que Symns escriba en la revista: “Se me mezcla la veta editor con la veta escritor, y sobre todo con la veta lector, y se me pone la piel de gallina. Publicarlo, editarlo, leerlo” (N°13, p. 88). Así es que el componente afectivo tiene dos direcciones: la del compromiso que sienten (o se intenta que sientan) los lectores con la revista y la del director con el proyecto y con los sujetos que lo llevan adelante.

Pero no sólo Symns y Altuna se presentan como amigos de la revista, otro autor es Juan Sklar. Además de los constantes halagos que van y vuelven en sus cuentas personales de Twitter, en el relato *Timbre a las tres*, Casciari cuenta una anécdota de la presentación de la revista *Orsai* N°8 en Buenos Aires. Comenta que después del evento se quedó con unos amigos en el bar y que a las tres de la madrugada comenzó a sonar el timbre, pero que nadie atendió. Un tiempo más tarde recibió un correo electrónico de un lector que le comentaba que había sido él quien fue a tratar de mostrarle un cuento que escribió al director. Finalmente, Casciari afirma que a continuación, en las páginas siguientes, se encuentra el cuento que Juan Sklar le quiso mostrar aquella noche, *La historia del Power Ranger rojo*. Más allá de los juegos autorreferenciales en el relato del director, nos parece sugestivo lo que Sklar plantea en el correo que le envió y que el director transcribe:

Me llamo Juan. Nos conocimos en la presentación de la *Orsai* ocho, en el bar. Llegué muy tarde (tipo una y media de la mañana) y te pedí que me firmaras la número cuatro. Comequechu ya me la había firmado. También la firmó el Chiri. Si tuviera que elegir algo de todo lo que te dije para que me ubiques, sería lo siguiente: yo leo *Orsai* como supongo vos y Chiri leían *Cerdos & Peces* en los noventa. Creo que fue eso lo que te dije. Para mí leer *Orsai* es participar de algo histórico en el momento que está pasando. La *Orsai* es un hecho histórico. Como lo fue la *Fierro*, la *Cerdos* o la *Caras y Caretas*. Pero a esas me las contaron. No son mías. *Orsai* es mía. De mis temas. De mi época. De mis modos de producir, distribuir y consumir cultura. *Orsai* me llega (N°9, p. 43).

Entonces, Sklar afirma que la revista es suya también. De sus palabras se infiere que ha sido efectiva la apropiación del proyecto a la que sus responsables aspiran. Antes como lector y ahora como colaborador, el autor siente propia la revista y siente cercanos a quienes la hacen. Acaso esa cercanía, para el resto de los lectores, se genere en parte debido a que Casciari insiste en señalar el carácter *amateur* del emprendimiento. Casciari repite que hacer esta revista es un

hobby, un pasatiempo que le genera poca ganancia económica, pero que le permite continuar jugando con su amigo de la infancia, Chiri. Declara que con este proyecto no pretende dejar de ser un aficionado por lo que no establece redes con otros directores de revistas ni se siente cómodo en ese rol, por ese motivo en una entrevista inédita afirma que: “Somos más lectores. Entre estar en una mesa con editores, prefiero mil veces estar en una mesa con los lectores de la revista *Orsai*”. No querer correrse de ese lugar, el del lector, es una estrategia de reforzar la cercanía con sus lectores y aminorar cualquier crítica. Cuando no se sale del lugar del aficionado se consigue esto mismo.

En el editorial del cuarto número de *Orsai*, titulado 20, Casciari sostiene que han vivido con Basilis y el equipo el año más intenso y menos profesional de sus vidas. Luego agrega que: “De la enorme cantidad de errores que se pueden cometer a la hora de hacer una revista, los cometimos todos. Desde la inexperiencia, desde las ganas y el impulso, llegamos al final” (Nº4, p. 3). De estas palabras del principal responsable de la revista se desprende no sólo su condición de inexperto, sino también su definición de *Orsai*. Esto es, cómo concibe su revista. Con Basilis y un grupo de amigos y familiares han conseguido cumplir con el objetivo de sacar a la venta los primeros cuatro números de la publicación sin traicionar una serie de ejes programáticos que orientaron el proyecto.

Casciari comenta que muchas de las “perlititas” de *Orsai*, o sea, las entrevistas a figuras que suelen ser reticentes y se niegan a hacer declaraciones en medios públicos, se consiguieron por la mediación de lectores. Se estableció una especie de red de contactos que les permitió también conseguir permisos de traducción de cuentos y relatos de autores/as poco leídos/as en español. De esta manera, el lector asume un rol activo, toma parte en la configuración de los objetos culturales a los que accede y así se logra concretar en alguna medida la tarea de creación (CASACUBERTA, 2003). Por lo tanto, deviene sugestiva la receptividad de la participación de los lectores en este proyecto editorial. El modo en que lo hacen puede variar, por ejemplo, en el Nº2 Casciari y Chiri comentan acerca de la carta de un lector histórico que se llama Mauricio. A ese profesor ecuatoriano que vive en Alemania le gustó el Nº1 de *Orsai*, pero tuvo reparos con algunas características de la revista: “Entre lo que no le gustó está justamente la portada y la ausencia de sumario” (Nº2, p. 4) y agrega que: “El único inmenso defecto de la revista es la ausencia de índice. En cuanto a la portada, es tan horrible que es una verdadera antipublicidad, lo cual quizá sea una virtud” (ídem). De esta cita se infiere que se tiene en cuenta la opinión de los lectores, que tienen una identidad bien definida porque hay con ellos una relación que viene de años y que se intentará satisfacer sus deseos con el objetivo implícito de no perderlos. Por eso es que, aunque en esa misma Sobremesa se cuestione más adelante la insistencia de algunos lectores en que en *Orsai* se respeten las formas típicas de las revistas (culturales o de cualquier otro tipo), en los siguientes años se tendrán en cuenta algunas sugerencias y se las implementarán (como la incorporación de un índice o sumario desde el segundo año o la inclusión de un glosario en el tercer año).

Cabe destacar que el lector de *Orsai* tiene contacto directo con el director de la revista. Si bien en este caso que mencionamos no tuvimos acceso a la carta de Mauricio, cuando en el segundo año se agregue la sección Cartas al director⁹ (también por sugerencia de sus lectores),

⁹ La sección se llamó primero “Cartas al director”, pero luego fue rebautizada “Correo de lectores” porque como Casciari no quería responderlas a todas decidió desplazar el acento del director al lector. Es pertinente comentar que en el sumario esta sección tiene la siguiente descripción: “Sugerencias, consultas, dudas, improperios y cartas documento de los lectores de *Orsai*, que el Director a veces responde y a veces no. Una sección de *feedback* y *pataleo*”.

observaremos que en algunas de estas cartas se trató la cuestión de la variedad lingüística que se utiliza en la revista. Un lector le reclama a Casciari que los artículos están llenos de referencias propias de la cultura de Argentina y que como consecuencia no serán comprendidas por los lectores españoles, mexicanos o de cualquier otro país.¹⁰ Casciari plantea que no cree que eso sea un problema ya que, en tal caso, el lector puede acceder a Internet y reponer de manera rápida la referencia, además arguye que el número 5 tiene al menos cuatro artículos escritos por colaboradores de España y que, por ende, es una publicación transnacional. Sin embargo, las seis revistas que componen el tercer año incluyen un glosario al final de cada artículo, por lo tanto, lo que fue una sugerencia de un lector en principio descartada por el director intervino a posteriori la forma de la publicación. Para explicar esa modificación en la revista, en la última página del número 11 podemos leer:

¿Por qué glosarios? Como habrán notado, incorporamos un glosario de términos y personas al final de cada trabajo, con la intención de mejorar la calidad de lectura en las diferentes zonas de habla hispana (en el caso de regionalismos) y de reforzar la comprensión en los lectores más jóvenes (en el caso de los datos biográficos). Querido lector, si eres culto y de edad madura, te está permitido pasar de largo por esa zona, pero en ningún caso entiendas que estamos menospreciando tu cultura general. (Nº11, p. 154).¹¹

Figura I. Glosario del Nº11

GLOSARIO DE TÉRMINOS Y PERSONAS

Anáhuac, la: Forma coloquial de la Universidad Anáhuac México Norte.

A poco sí: Equivale a «A que...».

Aventar: Arrojar algo violentamente.

Brigadeos: Campañas de concientización.

Calderón, Felipe: (1962) Abogado y político mexicano, presidente de México hasta diciembre de 2012.

Coldwell, Pedro Joaquín: (1950) Político y abogado, miembro del PRI, actualmente es Senador de la República por el estado de Quintana Roo.

Confeti: Papel picado.

Del Valle Medina, Ignacio: (1953) Líder de la rebelión civil de San Salvador Atenco.

Fox, Vicente: (1942) Político y miembro del Partido Acción Nacional (PAN). Desde 2000 a 2006 fue presidente de México.

Gordillo, Elba Esther: (1945) Elegida máxima dirigente del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) en México.

Ibero, la: forma coloquial de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México.

ITAM: Siglas del Instituto Tecnológico Autónomo de México.

Itamitas: Estudiantes del ITAM (Instituto Tecnológico de México).

Job, Vanessa: (1977) Periodista mexicana, colaboradora de la revista *Emeequis*. Fue corresponsal del periódico *Reforma* y del periódico *ABC* de España.

Kapuściński, Ryszard: (1932-2007) Escritor, periodista e historiador nacido en Bielorrusia. Maestro de la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano, creada por Gabriel García Márquez.

Las trae muertas: Que seduce a las mujeres.

López Obrador, Andrés Manuel: (1953) Político y politólogo candidato a presidente por el Movimiento Progresista en las elecciones de México 2012.

Mentar la madre: Insultar, ofender.

Misandria: Odio a los varones, considerados como injustos y opresivos hacia las mujeres.

Monreal, Ricardo: (1960) Coordinador parlamentario del Movimiento Ciudadano de la Cámara de Diputados de México.

Montiel, Arturo: (1943) Político militante del PRI, gobernador del Estado de México desde 1999 hasta 2005.

Notimex: Agencia de noticias estatal de México.

Nueva Alianza: Partido político que participó por primera vez en las elecciones mexicanas de 2006.

Ocampo, Rodrigo: (1990) Estudiante del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) e integrante del movimiento #GeneraciónMX.

Osorno, Guillermo: (1963) Escritor, periodista y editor. Actualmente es director editorial de la revista *Gatopardo*.

A VECES SOY BIPOLAR. A VECES NO.

¹⁰ Un lector llamado Francesc Bon, le reclama en su carta titulada “Argentinitat al pal”: “me ha entrado un cierto miedo de si la revista no se estará convirtiendo en algo terriblemente argentino, de y para argentinos, y si los foráneos (ejem, de Barcelona, tú ya sabes) no acabaremos sintiéndonos desplazados y sin pillar no ya dobles sentidos, si no primeros sentidos” (Nº5, p. 124).

¹¹ En el editorial del primer número de la segunda etapa, Casciari advierte que han decidido quitar los glosarios, los sumarios y cualquier elemento que pudiera servirle al lector para orientarse en la lectura de la revista. Busca de ese modo transformar a *Orsai* en una revista más simple. Por ese motivo también, según el director, ahora el 89% de los participantes de ese primer número son argentinos porque “Ya maduramos y decidimos que somos de acá” (Nº17, p. 210).

No sólo la consideración de sus sugerencias funciona como recurso para conseguir la adhesión de los lectores, otra de las más potentes estrategias de fidelización es el humor. En diferentes entrevistas, Casciari define a *Orsai* como una revista imposible en la que se combinan diversión y riesgo. El humor opera como una mediación porque forma parte de una dimensión existencial del sujeto. En la última página de todas las revistas nos encontraremos con avisos legales que se caracterizan por ser una zona más en la que se describe la industria editorial, se la desarma y se crea la desviación:

Queda terminantemente prohibido leer esta sección de la revista antes de haber acabado con todos los textos largos de las páginas precedentes. La lectura de este “aviso legal”, casi siempre de contenido irónico respecto de la burocracia legislativa o editorial, es una pelotudez que el director escribe drogado el último día de cierre, justo antes de entrar a imprenta. Sus términos no tienen el menor sentido y siempre deben leerse al final, como quien come un pedacito de queso después de la cena y el postre.

De este modo, se apela a un tono coloquial y una actitud humorística provocativa no sólo para dirigirse, sino fundamentalmente para acercarse al lector. Se evidencia en estos espacios el gesto programático de reflejar los intereses de los usuarios de un modo tan directo como el que permite el contacto personal. Por eso no sorprende encontrar en las cartas de los lectores referencias a lo grato que les resulta recibir respuesta rápida de los correos electrónicos enviados al director de la revista ya que esa predisposición evidencia la intención de complacer y la acentuación de la dimensión apelativa que recorre la publicación. Sin embargo, quizás donde mejor se evidencia el uso del humor y de la afectividad para fortalecer el compromiso con el proyecto es en los relatos autorreferenciales de Casciari (SOSA, 2018).

2 Una revista en la era digital: propiedad intelectual y estrategias de fidelización

Una clave para leer y comprender esta revista se encuentra en la segunda parte de su nombre: *Nadie en el medio*. En numerosas ocasiones, Casciari plantea a sus lectores que la revista que tienen entre sus manos es un objeto de gran valor, que su importancia radica en que pocos la poseen, aunque se pueda leer en el blog de la publicación. Explica, además, que este proyecto sólo ha sido posible gracias a Internet porque ese recurso le permitió establecer un contacto directo con sus lectores. De lo antedicho podemos inferir que tanto la revista, como el proyecto más amplio del que forma parte son viables gracias a las posibilidades que brinda el espacio digital, no sólo la eliminación de los intermediarios, sino también la creación y circulación de los materiales que componen la revista.

En este sentido, conviene atender a la noción de creatividad (GARCÍA CANCLINI; VILLORO, 2013) ya que resulta operativa para pensar las condiciones de desarrollo del proyecto *Orsai*. En tiempos de Internet, de redes sociales, de blogs y con las casi infinitas posibilidades de acceso de contenidos culturales que brinda la web, tiene sentido preguntarse por los efectos en el proceso de creación, en el sostenimiento y en los canales de distribución de

una revista cultural. En otras palabras, de qué forma los nuevos soportes tecnológicos y la nueva gestión de espacios transforman los discursos culturales. Casacuberta (2003) considera que la creatividad, en tanto valor social y establecida en el libre acceso a la información, produce una transparente generación de conocimiento basado en el esfuerzo y los recursos obtenidos de forma colectiva. Sin embargo, advierte que Internet, como espacio público, está determinada por relaciones sociales y de poder que apuntan al control del conocimiento y de la información.

Una de las complicaciones que trae aparejada la libre circulación tiene que ver con la “propiedad intelectual”, noción problemática que aúna dos conceptos opuestos. La idea de propiedad indica una exclusión del otro en el uso y goce de algo que le pertenece a alguien, mientras que lo intelectual refiere a algo intangible y que moralmente debe ser compartido ya que es una contribución al mundo y al conjunto de la humanidad. Ante una creciente limitación y una mayor restricción en el acceso a los contenidos, como respuesta, en el año 2001 se estableció la licencia Creative Commons, un sistema que permitía ceder algunos derechos bajo unas determinadas condiciones: “el autor cede su obra si hay reconocimiento de ella, si no hay beneficio de un uso comercial o si se comparte la nueva obra con los mismos permisos que la obra ya existente” (FERRANDO MATEU, 2017, p. 144).

En cuanto a la circulación de bienes culturales en la era digital, es innegable que en los últimos años Internet se volvió un lugar central para la producción y la distribución de la escritura, de las prácticas artísticas y de los archivos culturales (GROYS, 2016). En este contexto emerge una tendencia a la desficcionalización que se orienta en oposición a la manera en la que opera la ficción, cuyo funcionamiento es posible gracias al “ocultamiento del marco material, tecnológico e institucional” (ídem, p. 196). Como Internet funciona bajo la presuposición de su carácter no ficcional, atendemos a la revelación del “*Working process*” como una característica de las producciones artísticas de los últimos años. En esa dirección, todos los editoriales y en la mayoría de las Sobremesas de *Orsai* encontramos el relato de las peripecias de la realización de cada número.

Pero, además, también conviene examinar cómo se transforma el estatuto del arte en un contexto de nuevas tecnologías de reproducción digital. Porque lo que entendemos por arte no se modifica sólo como consecuencia de una mutación de la cultura, esto es, de la transformación de las condiciones tecnológicas de producción y circulación, sino también por la mediación de un aparato jurídico que pretende controlar las libertades del público, el “control sobre los usos del arte”, en otras palabras, el impacto de la cultura digital en el marco jurídico (LINK, 2003).

A la oportunidad de libre circulación de la cultura que brinda internet se suman algunos problemas que son comentados en esta revista. En el segundo número, por ejemplo, se incluyó una crónica del abogado español David Bravo,¹² titulada *El botón que copia los tomates*, donde se trata el rechazo del Congreso de España de la Ley Sinde o Ley Antidescargas y las repercusiones que tuvo en figuras del mundo del espectáculo como Javier Bardem. De lo planteado por Bravo en la Sobremesa se recupera una frase: “la posibilidad que nos dan las nuevas tecnologías de compartir e intercambiar cultura es un invento digno de fiesta” (Nº2, p. 54). Para Casciari y Basilis leyes como la mencionada no sólo posibilitarían el libre acceso a contenidos, sino que también le darían un lugar más importante a quienes los consumen. Reniegan de lo que denominan los “hombres corbata”, esto es, quienes pretenden ponerle un precio y control a la distribución de los bienes culturales. Comentan la experiencia de la banda

¹² Autor de *Copia este libro*, bajo licencia Creative Commons impreso el 7 de junio de 2005 por la editorial Dmem.

inglesa Radiohead que puso a la venta su disco *The King of Limbs* en su página web para que los fans pudieran tener ese disco sin ir a una tienda, lo que sirvió como estrategia para eliminar a los intermediarios. Años atrás, la banda subió el disco *In rainbows* para que los descargaran al precio que quisieran o gratis.

Casciari cierra con tono de humor el primer número al advertir a sus lectores que: “Queda terminantemente prohibido memorizar los textos que se publican en esta revista. Los mismos pueden ser archivados, copiados, fotocopiados, manipulados y distribuidos por cualquiera, sin citar la fuente, con la única excepción de la memoria”. Memorizar no, pero tomar sin pagar, sí. De este modo, muestra que considera absurdo negar el acceso a los materiales que contiene la revista ya que eventualmente estarán disponibles en la web. Alguien puede escanearla y ponerla a disposición de cualquier lector.

En la Sobremesa titulada *Las ideas no son de nadie*, Casciari le comenta a Chiri cómo surgió lo que define como un “cuento infantil bursátil”. Dice que es suyo a medias porque para escribirlo se inspiró en una entrada del blog económico de Alfredo Molares publicada en 2010.¹³ Cuando su amigo le consulta si le pagó, Casciari responde que no y Chiri concluye: “Entonces lo cagaste –me dice Chiri-. Lo plagiaste y además lo cagaste”. (N°12, p. 90). En otra Sobremesa, *Plagia que algo queda*, comentan que Casciari ha plagiado en el blog y en la revista la historieta *Lucas & Alex*, del guionista argentino Abel Santa Cruz. Como consecuencia, ha recibido una “Solicitada” del sobrino nieto de Santa Cruz en la que le ordena que le pague sesenta mil australes: “Dice que no le interesa la moneda actual, que prefiere la plata de antes. No sé de dónde voy a sacar toda esa guita en australes” (N°14, p. 114).

Ambos ejemplos evidencian el tratamiento humorístico que se le da a la propiedad intelectual. De qué manera se considera un despropósito intentar prohibir no sólo el acceso, sino también la apropiación de contenidos en la era digital. Cuando el propio responsable de la publicación “roba”, usa el trabajo de otros y se ríe de eso, se comprende que se está de acuerdo con esas prácticas. Sin embargo, más allá de que claramente se posiciona a favor de la accesibilidad de los contenidos en internet, problematiza el carácter gratuito de la publicación en la Sobremesa *La ley del mínimo esfuerzo*. Allí comentan la crónica de Martín Graciano, *La canción sin nombre*, señalan que hay una canción nueva cuyos músicos invitan a sus oyentes a hacer un esfuerzo para encontrar esa música. Celebran esta iniciativa ya que consideran que vivimos una época en la que el acceso a la cultura es tan sencillo que se corre el riesgo de volverse sedentarios. Consideran, además, que también en *Orsai* se hace algo parecido y concluyen que: “Sería más fácil llenar la revista de publicidad y hacerla gratuita para el público. Pero lo gratuito, lo que no cuesta nada conseguir, va a la basura más rápido”. (N°7, p. 82). Por lo tanto, aunque la revista se puede leer online Casciari y Basilis no creen que sea gratuita porque necesitan vender los ejemplares en papel para poder sostener otro elemento clave del proyecto: el pago a los colaboradores. Una de las motivaciones del emprendimiento fue terminar con el abuso de las editoriales y lograr que se valore en términos económicos el trabajo de los escritores, fotógrafos y dibujantes que participan de *Orsai*.

Entonces, ¿cómo pretenden convencer a los lectores de que compren la revista cuando su precio es elevado y los canales de distribución han sido complicados deliberadamente por los responsables de la publicación sobre todo en la primera época? Para estimular la compra se apeló a la dimensión afectiva por medio de una inducción publicitaria con el objetivo de crear

¹³ *Credit Default Swap y otras mierdas financieras explicadas para lerdos*. Disponible en: <<http://musicayvino.com/credit-default-swap-y-otras-mierdas-financieras-explicadas-para-lerdos>>. Acceso en 1 de diciembre de 2020.

un sentido de pertenencia. En otras épocas la cultura operaba como fuerza socialmente conservadora, hoy, en cambio, según algunos especialistas, parece consistir en la presentación de propuestas destinadas a un público al que se le ofrecen tentaciones y al que se pretende atraer con la creación de nuevos deseos y necesidades.

En *Estéticas de la dispersión*, Franco Ingrassia (2013) sostiene que en el siglo XXI la operatoria mercantil le disputa al Estado la hegemonía en la producción de sentido y en la configuración de los colectivos humanos. A una lógica estatal, caracterizada por la primacía de la estructura, se impone una lógica mercantil definida por la contingencia y la variabilidad en la que las redes reemplazan a las estructuras, al tiempo que hay un desplazamiento de las operaciones de ruptura a los procesos de autoorganización. Ingrassia define las prácticas estéticas como la producción de regímenes de sensibilidad, “Matrices o gramáticas de organización de sentido a partir de los estímulos perceptivos” (p. 9), en otras palabras, operaciones que organizan dispositivos prácticos ligados a un saber percibir. *Orsai* puede analizarse como una práctica cohesiva que opera impidiendo la disolución con perspectivas de duración.

Sobre todo, en su primera etapa, *Orsai* se presenta no sólo como una revista, sino como voluntad y acción de encuentro. Desde la publicación se incentivaba la reunión de los lectores con el director en espacios como pizzerías, bares y teatros, al tiempo que se alentaba el encuentro de los lectores de distintas partes del mundo y del país. En el blog, en las redes sociales y en la revista se compartían las fotografías de veladas de lectores de *Orsai* y se contaban anécdotas de parejas y amistades que se formaron en torno a la revista. Estos proyectos se sostuvieron en gran medida gracias a la personalidad carismática de su principal responsable, Casciari. Fue él quien realizó un sostenido esfuerzo por congrega personas bajo la idea de que compartían intereses y de que eran componentes medulares de la publicación. En el editorial del N°4 de la segunda etapa, Casciari afirma que:

El proceso de construcción de la nueva Orsai web fue intenso y lo urdimos en silencio. Muchos de ustedes participaron de la fase beta, hicieron sugerencias y propusieron ideas. Probamos tipografías y chequeamos enlaces rotos. Creamos la web entre todos. Nosotros desde la edición y el desarrollo, y ustedes como accionistas, administradores y conejillos de indias. [...] En lo personal, para mí es un lujo trabajar con lectores tan generosos desde hace ya más de ocho años. Les agradezco mucho que nos acompañen en esta nueva etapa de *la hermana histérica*, y que sigan siendo nuestros amigos alrededor del fuego.

Es preciso resaltar la frase “Creamos la web entre todos” porque nos lleva nuevamente a una de las marcas de la publicación: la reafirmación de la existencia de una comunidad Orsai que es posible gracias a Internet. La incidencia de los lectores es un poco exagerada ya que, si bien en algunas oportunidades sus sugerencias fueron tenidas en cuenta, no han implicado una reestructuración significativa ni un cambio de rumbo en el proyecto editorial de la revista. No obstante, han sido piezas fundamentales ya que, sin su compromiso y acto, no sería posible la promoción y distribución gratuita de la publicación.

Casciari los premia con promociones, sorteos y descuentos que publicita en sus redes sociales personales para crear un sentido de pertenencia, casi idéntico al que opera muchas veces en las audiencias mediáticas. Pero lejos del anonimato que impera en estos espacios, el director ha establecido para tal fin algo que llamó un “sistema de benefactores” que consiste en

el “privilegio” de que figure el nombre en la revista de quienes la compraron durante la preventa. Aunque la revista tenga un soporte de papel y se aliente su compra, sin la existencia de la web el proyecto sería inviable.

3 *Orsai*, una revista de historietas

A pesar de la tendencia a generar comunidad que comentamos antes, *Orsai* puede pensarse también como una revista de autor o al menos puede caracterizarse como un proyecto personal. Esto se confirma no sólo por la abundante cantidad de contenidos que llevan la firma de Hernán Casciari, sino también porque los colaboradores son artistas que él admira, porque participan amigos suyos y porque la imagen del director aparece en todos los rincones de la publicación ilustrando algunas portadas y contraportadas, en los editoriales, en los avisos legales, etc.

En este punto conviene no perder de vista la manera en que Casciari la define, porque *Orsai* es presentada como una revista de crónicas, historietas y literatura, lo cual nos lleva a interrogarnos respecto de la idea de literatura que se propone en ella, en otras palabras ¿qué se publica y cuáles son los géneros referentes? A continuación, indagaremos la presencia de la historieta y de la crónica en esta colección. Consultado por lo anterior, en una entrevista inédita Casciari responde que:

La crónica, el folletín y el policial aparecen frecuentemente por gusto, porque nos divierten a Chiri y a mí mucho. Cuando nos juntamos nos contamos historias policiales que pasaron, del folletín nos divierte que sea una literatura de capítulos y la crónica del yo es casi un distintivo de *Orsai*. El autor que se pone en primera persona a contar algo es lo más divertido del mundo. Después hay muy pocas cosas, cuentos, literatura pura.

Volveremos a esta distinción entre “literatura pura” y otros contenidos más adelante. En cada uno de los 4 números del primer año hay historietas basadas en relatos de Casciari: *El intermediario* (ilustrado por Jorge González), *Finlandia* (ilustrado por Javier Olivares), *La madre de todas las desgracias* (ilustrado por Juan Sáenz Valiente) y *Canelones* (ilustrado por Bernardo Erlich) ocupan un lugar sugerente en las revistas e ilustran las portadas y contraportadas. La presencia de estas versiones adaptadas de los textos del director funciona como una presentación para quien no lo conoce, pero también pueden pensarse como una garantía del contenido de cada número para quienes ya saben de él.

FIGURA II. Portada del N°2. Ilustración de la historieta *Finlandia* realizado por Javier Olivares

FIGURA IV. Índice y contraportada del N°13. Trabajo realizado por Juan Sáenz Valiente.

El resaltado en rojo es del original



En los siguientes dos años creció de manera considerable el espacio de las historietas, ilustraciones, tiras, viñetas, afiches, hasta llegar a la publicación de una novela gráfica por entregas. Nos detendremos en este apartado en las colaboraciones que Alfredo Casero y Juan Sáenz Valiente hicieron el segundo año de la primera etapa con *Lo ataba todo* (N°5), *Mónica Pasión* (N°6), *Acidounpedo* (N°7), *La historia de Robert Evinrude y sus caballos enanos* (N°8), *Fally Farson* (N°9) y *En un gran avión de aluminio* (N°10); también revisaremos el trabajo que realizó Gustavo Sala con *Las aventuras de Jeremías Cielofante. El novelista sin vergüenza* y finalizaremos con las entregas de *Hot* de Horacio Altuna en el último año de la primera etapa.

Género híbrido entre la narrativa y la gráfica (DE SANTIS, 2004), la historieta nace prácticamente con la humanidad, con la primera secuencia gráfica registrada en la cueva de Altamira. Nos encontramos ahí ante un relato dibujado: el de los movimientos de un animal. Valorada como un arte menor, la historieta moderna surgió en Estados Unidos a fines del siglo XIX -como un recurso cuyo objetivo era ganarle lectores al competidor- con la aparición en 1895 de un personaje creado por Richard F. Outcault para el periódico *New York World* de Joseph Pulitzer, llamado Yellow Kid. Dos años más tarde, cuando su creador comenzó a trabajar por una mayor oferta de sueldo en el *New York Journal* de William Randolph Hearst y con la contratación de George Luks por parte de Pulitzer para que continuara la tira en su empresa, el personaje apareció en ambos medios al mismo tiempo. Es entonces cuando se inicia la extensión mundial del relato dibujado, con la creación de múltiples subgéneros y medios. *Yellow Kid* es la primera historieta ligada al negocio del periodismo con un público enorme y no únicamente infantil, constituye un testimonio humorístico al tiempo que amargo y pesimista del mundo bajo y violento en que ocurrían sus anécdotas. De modo que presenta el margen social en una combinación de entretenimiento y contenido social.

En Argentina, es posible identificar una “edad antigua” en la que existieron las caricaturas del *Mosquito*¹⁴ y *Don Quijote* y el humor político que empieza antes de la Revolución de Mayo (aunque se considera que la primera viñeta humorística publicada en el país fue *Viva el Rey* de 1824, obra del Padre Francisco de Castañeda). Los primeros personajes fijos aparecidos en publicaciones periódicas fueron El Negro Raúl, Pancho Talero (personajes de la revista *El hogar*), Don Goyo Sarrasqueta y Obes, Viruta y Chicharrón¹⁵ (que aparecían en *Caras y caretas*). Continúa una “edad media” que se desarrolla en la década de 1930 con las primeras historietas de Dante Quintero: *Manolo Quaranta*, *Don Fermín* y *Julián de Montepío*; José Luis Salinas con *Hernán, el corsario*, Juan Oliva con *El Marqués de Puerto Nuevo* y el gaucho *Rendija*; así como con la aparición en 1928 de la revista *El Tony* de Ramón y Claudio Columba. Sobre este momento Steimberg (2013) explica que:

se consolidan entonces los géneros, se consolida la existencia de un público, se preanuncian las grandes variables estilísticas; pero sin “libertad creadora” (salvo excepciones, cada dibujante y guionista hace lo que le mandan, y aun cuando se independiza no rompe con ningún molde prefijado) y con una adecuación también uniforme a las grandes frases de la moral, la política y la educación oficial (p. 53).

Dos momentos de eclosión se pueden ubicar en 1945 primero y después en los primeros años de la década de 1950 con las apariciones de las revistas *Intervalo*, *Patoruzito*, *Misterix*, *Rayo Rojo*, *Hora Cero*, *Frontera* y *Rico Tipo*. Desde entonces la historieta y el *cartoon* (el dibujo de cuadro único) se han inclinado a la liberación de sus propios límites de género con una mayor reflexión sobre sí mismos, con una tendencia a buscar interpelar al lector, con la experimentación de los recursos gráficos y textuales, etc (STEIMBERG, 2013).

Una particularidad de la historieta como género es que suele existir una relación explícita con el lector a través de la recepción continua de pedidos y críticas. Esto tiene un aspecto parcialmente negativo ya que en algunos casos se convirtió en una traba debido a que la determinación de los editores de satisfacer las exigencias del público condicionó la libertad creativa de los artistas. En este sentido, Steimberg (2013) señala que su carácter popular disimula la relación compleja entre lectores y obra, en virtud de la cual en la aproximación se activa el reconocimiento de estilos, trucos narrativos, procedimientos, etc.

Como ya comentamos, durante 2012, Alfredo Casero participó de la revista con una serie de historietas escritas por él e ilustradas por Juan Sáenz Valiente. Estos trabajos podrían caracterizarse como desopilantes, caóticos y con un humor urticante. La primera historieta cuenta la vida de un hombre que, traumatado por un huracán que se llevó a sus tías y a sus animales, decidió atarse a su campo y atar todo lo que lo rodeaba. Ese personaje es dueño de un perro que dice ser la reencarnación de Adolfo Hitler y recibe la visita de una pareja que buscaba a unos amigos hippies. Cuando el perro se queda solo con uno de los visitantes, le confiesa su verdadera identidad al tiempo que le exige obediencia. Como respuesta y ante la posibilidad de vejar a un personaje de tal magnitud, el hombre decide violar al perro. Mientras lo hace,

¹⁴ Véase el trabajo de Claudia Román (2017) sobre esta publicación *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito* (Buenos Aires, 1863-1893).

¹⁵ Estos personajes fueron una creación de George McManus, aparecieron en los medios de William Randolph Hearst con el nombre de Spareribs & Gravy. En *Caras y caretas* sus aventuras continuaron con la intervención del dibujante Juan Sanuy.

aparece el dueño del animal y le avisa que siempre hace lo mismo con las visitas para conseguir tener sexo.

La segunda historieta también cuenta con la presencia de un animal, pero esta vez se trata de un mono carayá que ha sido en otra vida piloto de avión y que se encuentra perseguido por motivos políticos. El primate se cruza con Idalino Cáceres, un formoseño que es miembro de la Prefectura Naval Argentina, mientras este se hallaba tomando un mate muy pequeño que tiene notables poderes alucinógenos. En un momento, el hombre descubre que el mono lo está violando y recuerda un consejo que recibió de su padre cuando era niño: hay que dejar al animal hacer eso hasta que se canse y se retire porque, de lo contrario, se puede recibir un ataque cuyas profundas marcas, imposibles de explicar a una esposa, generen problemas matrimoniales. Después de compartir meses juntos, Idalino se enamora del mono, le cocina huevos fritos y se encuentran felices hasta que un día el mono abandona al hombre.

Más allá del argumento de estos contenidos, lo que interesa resaltar es que el resto de las historietas se mueve por lugares semejantes: se presenta una situación que progresa en el grado de absurdidad, hay un escenario poblado de personajes a veces violentos y casi siempre desnudos que acompañan a un protagonista que cuenta una historia en la que se acumulan sucesos inconexos. En este caso y en el de Gustavo Sala que veremos a continuación se trata de historietas sin continuidad, son tiras cómicas unitarias.

Sala también participó de *Orsai* ese año y el siguiente con regularidad en un espacio semejante. Analizaremos las primeras dos aventuras del protagonista de una de sus historietas,¹⁶ Jeremías Cientofante. Jeremías es un hombre de mediana edad que decide convertirse en escritor. En el primer capítulo de su historia, titulado *Años*, se propone escribir una novela. Como la única letra que funciona en su computadora es la “a”, su relato sólo contendrá esa letra. De esa manera, considera que será más fácil de leer y que cada lector podrá interpretar la obra según sus propios intereses. Cuando termina de escribirla, la lleva la editorial Muy Garca Ediciones donde una representante le dice: “Aquí tiene su dinero: 50000 millones de ejemplares vendidos, al 10% por ejemplar son... 200 pesos” (N°5, p. 122). En el capítulo siguiente, *Tiempo y espacio*, la Editorial Sudamericaca le encarga a Jeremías una crónica sobre la vida extraterrestre. Su agente literario le explica que: “El arreglo es el clásico: el uno por ciento de la mitad del total menos el dos por ciento por ejemplar dividido por el tres por ciento menos el cinco menos el dos menos el seis por cero” (N°6, p. 121). En su quinta aventura, *Los libros de la buena memoria*, Jeremías participa de un programa de televisión llamado “Debates estúpidos en la literatura” donde se enfrenta con el actor Willem Dafoe en una discusión sobre el libro de papel vs el libro electrónico. Mientras los dos hombres pelean y se golpean, los dos soportes de lectura se juntan a tomar un café, se enamoran, deciden casarse y tener un hijo al que llaman Alberto Nicanor.

La representación de las editoriales, con sus sugestivos nombres y la clara estafa que le hacen al personaje del escritor, se alinea con lo planteado por Casciari desde el comienzo de *Orsai*: las editoriales les roban a sus escritores porque les pagan mucho menos dinero del que les corresponde. En el resto de los capítulos, no es tan evidente la crítica, pero sin dudas se ridiculiza la industria editorial, como cuando en la *Orsai* N°10 (en una historieta cuyo título es *Bajo tu piel*) la editorial Random Jaus le encarga a Jeremías la escritura de una autobiografía de Diego Armando Maradona. Pero para lograrlo, el autor debe convertirse en el deportista, algo

¹⁶ En el segundo año de *Orsai*, Sala tuvo un único protagonista recurrente, Jeremías Cielofante, pero el año siguiente, la tira cambió de nombre, *Sin afeitarse*, y no tuvo un personaje con continuidad.

que consigue sosteniendo con su pie una pelota con casi 31 mil golpes.

Finalmente, Horacio Altuna presenta *Hot*, una novela gráfica de seis capítulos de dieciséis páginas cada uno desde el N°11 hasta el N°16. En la página web de la revista se señala que, con esta obra, Altuna regresa a la historieta de largo aliento después de dos décadas. Luego comenta que *Hot* cuenta la historia de “Jimmy Chance, un joven buscavidas, tramposo y simpático, que se va de su pueblo para descubrir el mundo y encuentra, en su camino, su pasión por el jazz, las mujeres y los problemas”. Este trabajo de Altuna además de reforzar la participación de quien ha sido definido por Casciari como un maestro y un inspirador de su proyecto editorial, nos da elementos para sostener que hay una voluntad de darle legitimidad al género y de componer con la revista un artefacto destinado a intentar expandir los límites de cierta concepción de la literatura.

FIGURA V. *Hot* de Horacio Altuna



La crónica es otro de los géneros recurrentes en esta publicación. Definido como un género discursivo mixto, entre el periodismo y la literatura, la crónica latinoamericana actual ha encontrado un espacio natural en las revistas. En relación con ella, en la Sobremesa a *En busca del curso* (crónica escrita por Gonzalo Garcés que apareció en el segundo número de *Orsai*), Casciari y Chiri comentan que ya casi nadie lee novelas porque en la ficción todo es más simple y menos complejo que en las historias reales. Además, cuentan que unos meses atrás abrieron una convocatoria y recibieron “en total trescientos cuarenta archivos- me dice Chiri-. El setenta por ciento eran cuentos y treinta, crónicas” (N°2, p. 137), pero que lo más les gustó fueron las crónicas narrativas “que, creo yo, tienen mucho de cuento literario” (ídem). Finalmente sostienen que:

El relato es inteligente y emocionante. Y, sobre todo, probable. Hay algo en la ficción que nos está empezando a aburrir, y es la improbabilidad. En estos tiempos en los que internet nos ofrece cincuenta historias reales por día,

pensar en la opción de leer un libro de ficción que sale de la cabeza de un tipo, no sé, a mí cada vez me cuesta más. (idem).

El estudio de las crónicas periodísticas como género requiere una revisión de las divisiones establecidas entre arte y no arte, alta literatura y literatura popular, alta cultura y cultura de masas (ROTKER, 1992). Esta diferenciación es discutida en la revista de Casciari como hemos podido apreciar en las citas anteriores. Pero, además, muchos de los colaboradores de la revista *Orsai* han sido agrupados bajo la denominación de Nuevos Cronistas de Indias. Entre ellos, podemos mencionar a Josefina Licitra, Gabriela Weiner o Leila Guerriero. Definida como “el ornitorrinco de la prosa” (VILLORO, 2005), en la crónica hay modulaciones de la novela, del reportaje, de la entrevista, del ensayo, de la autobiografía, un conjunto de influencias cuyo uso excesivo puede resultar letal: “La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (idem, p. 14).

Los temas que tratan las crónicas de *Orsai* son variados, van desde la deslocalización del círculo de colaboradores (la crónica del deportado y sobre San Martín de Brooklyn), pasando por el análisis de los movimientos sociales y la política internacional (15M de España, el reclamo estudiantil de Chile), los policiales (el asesinato de María Marta García Belsunce y el de Johana Casas en Pico Truncado), los medios (WikiLeaks, ley Sinde de regulación de sitios web y de protección de la propiedad intelectual), hasta la interpretación de hábitos culturales (sobre la cultura estadounidense, librerías de Buenos Aires, escuela y educación pública). Dichos trabajos han estado a cargo de cronistas como Alejandro Seselovsky, Juan Villoro, Hernán Iglesias Illa, José Luis Perdomo, Agustín Fernández-Mallo, Rafa Fernández, Luz Vítolo, Pablo Perantuono, Rodolfo Palacios, Graciela Mochkofsky, Nahuel Gallotta, Gabriela Manuli, Pilar Quintana, Fernando Noy, Pablo Ramos, Pedro Mairal, Sergio Barrejón, Josefina Licitra, Gabriela Wiener y Leila Guerriero por mencionar tan sólo algunos.

Más allá de la evidente diversidad de los temas de estas crónicas, tienen en común su intento de atrapar el tiempo en que los autores y los lectores viven y dan cuenta de una tendencia a literaturizar el periodismo (CAPARRÓS, 2007). En *Orsai* las crónicas se organizan en tres clases: introspectiva, narrativa y periodística. Aunque en rigor de verdad no hay una explicación sobre qué criterios permitirían clasificar un texto de un modo u otro, podemos advertir que las crónicas introspectivas son textos que prefieren la primera persona y el relato de algún suceso personal como el relato de la vida de un inmigrante latino en Estados Unidos y el papel que cumple el fútbol aficionado como experiencia de encuentro comunitario que cuenta Hernán Iglesias Illa (N°1) o lo que vivió entre la década del 90 y los primeros años del 2000 Enrique Symns en Chile, su relación conflictiva con las drogas y con el líder de Los Prisioneros, Jorge González (N°13).

Las crónicas periodísticas tratan temas de la actualidad tanto desde la perspectiva del autor como de algún testigo. Podemos comentar, por ejemplo, el texto de Gabriel Dalla Torre (N°7) en el que cuenta su historia familiar y la de YPF, lo cual le sirve para reflexionar sobre el conflicto generado a raíz de la expropiación y nacionalización de la petrolera. Tan vinculadas están esas dos historias que según relata, cuando era niño: “Un día me envían al gabinete psicopedagógico, me piden un dibujo de mi familia, dibujo a mis padres, a mis hermanos, a mí, de fondo una torre de petróleo y tres gotas negras que saltan”. Luego explica que de ese modo concebía la idea de familia. En este texto y en los demás salta a la vista un delicado trabajo de escritura que remite a las siguientes palabras de Jorge Carrión (2012):

Toda crónica es un contrato con la realidad y con la historia. Un doble pacto: un compromiso doble. Con el otro (el testigo, el entrevistado, el retratado y sus contextos, el lector) y con el texto que tras un complejo proceso de escritura (y montaje) lo representa en su multiplicidad, utópicamente irreducible (p. 20).

Pero también encontramos algunas crónicas periodísticas en las que el tema elegido es precisamente el periodismo. En *Un oficio imperfecto* (N°13) de Enric González, por ejemplo, la perspectiva que se elige atiende a la crisis que afecta al periódico de papel. Como observa el autor: “Esa hegemonía del periódico clásico está evaporándose con rapidez debido a los cambios tecnológicos” (p. 69). Analiza a continuación el vínculo con los lectores, a quienes define como uno de los problemas más antiguos y graves del periodismo. Finalmente, indaga el papel de las redes sociales y de qué modo las recomendaciones y las suscripciones pueden contribuir para que los medios se aseguren rentabilidad.

También en el segundo número, Internet funciona como un disparador, pero esa vez para comentar acerca del *copyright*, la regulación de sitios web y las medidas que el gobierno español de José Luis Rodríguez Zapatero intentó promover con la llamada Ley de Economía Sostenible. El abogado especializado en derecho informático David Bravo escribió esa crónica y aparece como protagonista en la *Orsai* N°3 de otra crónica periodística sobre los indignados españoles que llevó el título *Pienso, luego estorbo*, cuyo autor fue Ricardo Galli, un activista argentino del software libre. Galli comenta cómo surgió la iniciativa del #nolesvotes que nace como consecuencia del movimiento 15M (por la fecha 15 de mayo de 2011) en la que un grupo de ciudadanos se autoconvocó para manifestar su disconformidad con la Ley de Economía Sostenible. Sobre el reclamo explica que intentaron atacar al núcleo del problema y castigar a los tres partidos. El objetivo no era centrarse en el repudio a la censura en Internet: “sino como representación de la peor corrupción política: ignorar a los ciudadanos, manipular la historia, legislar a favor de minorías y en contra de los intereses y los deseos de la sociedad” (p. 9).

Un año después, en el N°7, se publica la crónica *Autopsia del indignado español* de José A. Pérez. Este texto se presenta como el relato del desastre nacional e identifica a los políticos como el tercer problema de España, después del paco y la crisis. Con un tono sarcástico del que da cuenta el título, Pérez advierte que una particularidad de esta protesta fue que nunca en la historia democrática de ese país: “tanta gente había salido a la calle para exigir tan efusivamente algo tan poco concreto” (p. 60). A esa idea se agrega lo que, en la Sobremesa *Indignados, indispuestos y radicales* (N°7), Casciari y Chiri concluyen:

—Yo creo que la juventud española va a salir a la calle en serio, pero con bronca y rabia de verdad, si un día Rajoy les recorta el tiempo de estar boludeando en Twitter. —¿Entonces vos decís que las redes sociales no son buenas para la revolución? ¿No estás de acuerdo con el uruguayo Evan, que dice que Twitter sirve para el activismo? —¿En Egipto sí! —le digo— En Afganistán, ponelo. O en México, en Colombia. En lugares en donde la juventud tiene hambre en serio, o están hartos de verdad. Acá todavía la revolución es una moda hipster (p. 62).

En una conferencia que dio en la Feria del Libro de Buenos Aires en 2013, Juan Villoro (citado por PUERTA MOLINA, 2016, p. 186-187) destacó de la Fundación para el Nuevo

Periodismo Iberoamericano la oportunidad que brindaba de compartir una comunidad de afectos. Los cursos que la institución financiaba permitían una vinculación entre la información y la emoción que derivaba en una especie de sintonía afectiva.

En relación con lo señalado, Pedro Mairal escribió en el primer número de *Orsai* una crónica cuyo título fue *Un mail*. El texto comienza en realidad en una Entrada que escriben Jorge y Chiri unas páginas antes donde comentan que se asustaron mucho cuando leyeron el extensísimo correo electrónico que el escritor argentino les envió. Allí, Mairal les pedía primero disculpas porque no había podido escribir la crónica que Casciari y Basilis le habían encargado cuando se juntaron en Madrid para luego recordar un blog que en 2005 abrieron en su honor Llach, Incardona, Casas, Terranova y Llambí. Ese blog, que se llamó “El remisero absoluto”¹⁷ por el sobrenombre que Mairal se ganó en una noche de alcohol, le permitió comprender que: “La forma en que funcionaba la poesía en los noventa, con ciclos de lecturas y ediciones independientes se estaba trasladando a la narrativa, con ciclos de narradores y también blogs. Los blogs provocaron una comunidad” (p. 143).

Además, considera que eran una forma de amistad y concluye que si se formó algo parecido a una generación literaria en esa época fue por los blogs. Pero lo que más nos interesa destacar de esta crónica es lo que dice cerca del final, cuando enuncia la larga enumeración de temas que hablaron con Hernán y Chiri en esa comida en Madrid. Hablaron, entre otros asuntos: “Del blog como show y el libro como archivo; de la inexistencia de los géneros menores porque todo texto bastardo y desprestigiado puede tener fuerza verbal” (p. 149). Si algo queda en claro de la lectura de esta colección de revistas es que la ética editorial de este proyecto se sostiene en la idea de que no hay géneros mejores que otros y que la revista debe operar como un espacio democratizador que se sostenga en firmas de renombre al tiempo que se constituye en un lugar de oportunidades para los artistas prácticamente ignotos.

De lo antedicho se desprende una propuesta de literatura que se opone a la idea de “literatura pura” que al inicio mencionan Casciari y Basilis. Lo cual trae como pregunta la relación con una literatura inespecífica en el momento de la posautonomía. Si hay literatura en la historieta o, en otras palabras, si se abre la posibilidad de pensar en la historieta como un espacio de expansión de la literatura en un territorio ajeno en el momento de la posautonomía. Asimismo, respecto de la crónica, ¿no se convierte en el espacio privilegiado de crítica de las condiciones de producción, circulación y valoración de la literatura? En ambos casos, se trata de formas de extensión de lo literario en géneros no literarios (historieta) o no sólo literarios (crónica).

Muchos de los escritos que se hallan dentro de *Orsai* se ajustan a las ficciones especulares¹⁸ de las que habla Josefina Ludmer (2010) como un género literario. Textos en los que nada queda adentro, sino que “el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicas” (p. 11). Con Kamenszain advierten la recurrencia de prácticas presentistas no literarias que sintetizan con la expresión: “Un ya no pero a la vez un todavía” (p. 107), al tiempo que observan en las escrituras del presente una marcada presencia de lo banal, de las nimiedades, de lo más intrascendente, de una experiencia no profunda.

Las escrituras o literaturas posautónomas representan a la literatura “en el fin de ciclo de la autonomía literaria” (p. 150) y reformulan la categoría de realidad. Son escrituras

¹⁷ El blog, aunque inactivo desde 2006, contiene aún los posts a los que hace referencia Mairal. Disponible en: <<http://elremiseroabsoluto.blogspot.com/>>. Acceso en: 30 de noviembre de 2020.

¹⁸ Para definir la noción de “especulación”, parte del adjetivo del latín *speculāris*: reflejo, transparencias; pero también del verbo del latín *speculāris*: pensar y teorizar.

diaspóricas que eligen la forma del testimonio, de la autobiografía, de la crónica y fabrican presente con la realidad cotidiana. Para Ludmer (2010):

Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido (p. 149).

Por su parte, Kamenszain (2016) señala que los conceptos con los que se piensa y desde los que hoy se escribe narrativa son la intimidad, la experiencia, las escrituras del yo y la subjetivación. Se trata de post-yo o sujetos de reennunciación que implementan una primera persona que se actualiza en su presente (de modo semejante a las actualizaciones de los blogs o las redes sociales como Facebook, Twitter e Instagram) y que revoca al narrador tradicional en tercera persona. En este sentido, Kamenszain (2016) advierte que los escritores “parecen ya no estar escribiendo” (p. 34) y retoma el concepto de “extimidad”, tal como lo concibe Lacan, que representa a lo más próximo que al mismo tiempo hace su aparición en el exterior.

Las piezas que componen esta publicación dan cuenta de este estado de la literatura, en ellas resuenan estas consideraciones. Quizás sería arriesgado afirmar que ponen en cuestión una concepción tradicional, pero es posible advertir una voluntad de correr los límites de lo que puede considerarse como legible y legítimo como literario. Tanto los principios del proyecto como los contenidos de *Orsai* están saturados de una potencialidad de sentido que se define por una actitud de irreverencia, atrevimiento y diversión.

Referencias

- AGAMBEN, G. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- ÁLVARO, D. Los conceptos de “comunidad” y “sociedad” de Ferdinand Tönnies, *Papeles del CEIC*, Leioa, Volumen 2010/1, #52, marzo 2010.
- BLANCHOT, M. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editorial Nacional, 2002.
- CAPARRÓS, M. *Por la crónica*. 2007. Disponible en <http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparrós_martin.htm>. Acceso en: 1 de mayo de 2020.
- CASACUBERTA, D. *Creación colectiva*. En Internet el creador es el público. Barcelona: Gedisa, 2003.
- DE SANTIS, P. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- ESPOSITO, R. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Madrid: Herder, 2009.
- FERRANDO MATEU, R. Cultura Libre o Derechos de autor ¿una disyuntiva innecesaria en el siglo XXI?, *Diablotexto Digital*, Valencia, Vol. 2, pp. 135-151, 2017.
- GARCÍA CANCLINI, N. y Villoro. *La creatividad redistribuida*. CDMX: Siglo XXI Editores, 2013.

- GROYS, B. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- INGRASSIA, F. (comp.). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- KAMENSZAIN, T. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- LINK, D. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- LUDMER, J. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- NANCY, J. L. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- PUERTA MOLINA, A. *La crónica latinoamericana actual: lo maravilloso real. Análisis del periodismo narrativo de Alberto Salcedo Ramos*. Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- ROMÁN, C. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- ROTKER, S. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- SCHLÜTER, C. y Clausen, Lars. (eds.). *Renaissance der Gemeinschaft? Stabile Theorie und neue Theoreme*. Berlín: Duncker & Humblot, 1990.
- SOSA, C. Los alcances de lo autobiográfico en Revista Orsai, nadie en el medio. El director-personaje como figura clave de la publicación. En: TREBIÑO GARCÍA, B. y H. MOLANO NUCAMENDI. (Coord). *Indagaciones alrededor de las literaturas del yo. Miradas colectivas, caminos personales*. CDMX: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. pp. 483-495.
- STEIMBERG, O. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- VILLORO, J. *Safari accidental*. CDMX: Editorial Planeta, 2005.

Recibido em: 01/12/2020

Aceito em: 09/02/2021