

# Revista *Las ranas* o la agenda del deseo



Guadalupe Maradei

Revista *Las ranas* (2005-actualidad) emula en su denominación (ver nº 1) un pasaje de la comedia homónima de Aristófanes en la cual Baco, cansado de las deplorables tragedias que se representaban después de la muerte de Sófocles y Eurípides, decide descender al infierno en busca de un buen poeta, acompañado de su esclavo Jantias y cobardemente disfrazado con la piel de león de Heracles. Al llegar a la laguna Estigia, Caronte le ofrece cruzar en su bote. Durante el trayecto se oye el canto de una multitud de *ranas-cisnes*, que ofenden con su bulliciosa alegría el terror que el dios experimenta.

En el relato “Una cruz”, de Franz Kafka, el narrador refiere que entre las posesiones que recibió de su padre en herencia se cuenta un animal singular: mitad gato, mitad cordero. Los domingos lo coloca en su regazo y niños de distintas latitudes, que desfilan para admirar la criatura, preguntan perplejos por qué existe un animal semejante; por qué es él precisamente quien lo tiene; que si antes de él ha habido ya algún animal así, y qué pasará después de su muerte; que si se siente solo; por qué no tiene cría; cómo se llama, etc. El narrador admite que nunca se toma la molestia de contestar: “me reduzco a mostrar, sin más explicaciones lo que poseo.” (Kafka, 2013: 468)

Gesto idéntico adopta esta publicación, que se reconoce como un cóctel de especies diversas y melodiosas: no se anuncia, no se explica. Sin manifiestos, ni declaraciones grandilocuentes, sólo el número inaugural presenta un sucinto editorial. Los sumarios de las contratapas, por su parte, en ningún caso alcanzan a dar cabal cuenta de lo que se desplegará al interior. Esta confianza en lo que se exhibe –que Proust ponderaba como cualidad necesaria de las narraciones poderosas– se respalda en un descomunal trabajo de archivo y de producción así como de un esfuerzo de edición que organiza y documenta materiales de escasa o nula circulación, que abarcan todos los aspectos posibles de los tres ejes que definen las preocupaciones de la revista: artes, ensayo y traducción.

En ese sentido, la propuesta se opone a la idea de “pasar revista”, no admite mirada distraída. Cada página invita a la exploración y exige un intenso movimiento perceptivo por el carácter de hallazgo de cada uno de sus materiales y por los saltos de registro, forma y objeto entre secciones, pero también por la rigurosidad y extensión de los ensayos. En su largo aliento, los artículos de esta publicación no escatiman en densidad ni complejidad, lo cual les permite, en palabras de Guillermo Saavedra, su director, “no mimetizarse con la demanda de fragmentación de los medios masivos.”<sup>1</sup>

1. Entrevista inédita. Buenos Aires, marzo 2015.

Al mismo tiempo, el diseño de cada sección potencia gráficamente ese efecto. Lejos de homogeneizar, acompaña con un guiño asociativo la significación del texto con el cual está siendo solidario. De este modo, el diseño deja de ser sólo un soporte, una plantilla preestablecida, para, a la inversa, constituirse desde las coordenadas mismas de cada contribución, lo cual conduce a una infinidad de variaciones cromáticas, tipográficas, gráficas y hasta de tipo de papel (véase, como ejemplo, la portada en papel vegetal con trazos ocre que se superpone con delicada suntuosidad a la imagen de Joseph Beuys para encabezar una entrevista al dibujante, publicada en el n° 1, con impecable traducción de Eduardo Stupía).

Pero no solamente las decisiones materiales constituyen un rasgo distintivo respecto de otras producciones culturales contemporáneas. *Las ranas* opta por no atarse a la coyuntura. En una suerte de voluntad intemporal –aunque no ahistórica– no se atiene a la agenda mediática, académica, museística, discográfica o editorial. Su modo de producción autogestivo le permite sustraerse de la exigencia de acoplarse a la ‘novedad’, exigencia que, por otro lado, como advierte su director, no podría ser consecuente con los alcances de una publicación que desde 2007 circula con periodicidad anual. Por otro lado, su funcionamiento horizontal habilita que cada integrante del grupo editor pueda proponer libremente sus colaboraciones (lo único que se acuerda con anticipación es la figura a la que se dedicará el dossier, del que también participan colaboradores invitados), lo cual redundará en un saludable eclecticismo.

Así, en un mismo número pueden confluír objetos, lenguajes y enfoques tan variados entre sí como la lectura que Adriana Amante propone de “El matadero” en tanto el campo de pruebas que Esteban Echeverría encontró para su escritura literaria; una selección y traducción de poemas de Frank O’Hara a cargo de Pedro Rey; un artículo de Federico Monjeau sobre *Three voices* de Morton Feldman; un poético “Elogio del subrayado” seguido de “Ulises subrayado” por Américo Cristófolo; un recorrido por los modos de circulación del jazz en la Argentina, por Pablo Gianera; un hipnótico porfolio de fotografías de Jorge Aguirre curado por Daniel Caldirola; un dossier sobre el cineasta ruso Alexandr Sokurov; una selección y traducción de la correspondencia entre Witold Gombrowicz y el artista francés Jean Dubuffet, al cuidado de Mariana Amato; un texto de Juan Bautista Ritvo en torno a *Los anillos de Saturno* de W. G. Sebald; un ensayo de Reinaldo Laddaga que lee al último Osvaldo Lamborghini como “un coleccionista de partículas erráticas del lenguaje”, y una entrevista de Eduardo Stupía a Liliana Porter. Por eso, a esta imprevisible y extemporánea multiplicidad de *Las ranas* puede adjudicarse la caracterización que su grupo editor propone para el inclasificable Néstor Sánchez: “La búsqueda de una voz propia, ajena a las modas y a los mandatos del mercado y las instituciones de legitimación literaria de su época, confiere a su escritura la actualidad de aquello que siempre interpelará a su lector por primera vez.” (2006: 82).

### Cosas raras

Si buscáramos un relato, nos preguntaríamos justamente qué tienen en común Morton Feldman, Captain Beefheart, Néstor Sánchez, Aníbal Troilo, Gerhard Richter, Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Alexandr Sokurov y Lucio V. Mansilla y concluiríamos con perplejidad que poco los mancomuna... salvo el hecho de que sus nombres (y sus rostros) no son habituales en las revistas culturales contemporáneas. En *Las ranas* no sólo son convocados sino que todos ellos inspiran los nutridos *dossier* temáticos que funcionan como plato fuerte de cada número. Pero, ¿por qué Feldman y no Cage? ¿Por qué Sánchez y no Cortázar? ¿Por qué Beefheart y no Zappa? (y un respectivo etcétera)... Si bien nunca se enuncia a sí mismo, de esta zona de la revista va

emergiendo un contra-canon, un *lado b* de la historia de la cultura, una compilación de *raros* –emulando el ademán rubendariano– pero a la vez mucho más que eso porque los textos críticos, materiales inéditos, cronologías, manuscritos, traducciones, caricaturas, obras, partituras, fotografías, cartas y diarios, que conforman estos *dossier* los convierten en algo que excede con creces el género semblanza.

En materia de literatura argentina contemporánea, la publicación decide detenerse en la figura heterodoxa de Néstor Sánchez (1935-2003). Audaz y polémica, la elección encuentra asidero y derivaciones en temporalidades diversas. El trabajo con los archivos de la familia del escritor que el equipo editorial impulsó saca a la luz precisiones sobre la biografía y la producción de Sánchez; algunos hasta entonces desconocidos, otros, olvidados. Pero esa interpelación al pasado no respondió sólo a una voluntad arqueológica sino que buscó deliberadamente una incidencia en las formas de producción literaria del presente, en la medida en que dar cuenta de la apuesta de Sánchez implicó para *Las ranas* poner en evidencia “la relativa comodidad en que transcurre, entre el bienpensantismo y el cinismo, buena parte de la actividad literaria de estos días.” (AA.VV, 2006: 82). La operación tuvo un alcance aun mayor que el presentido porque fue disparadora de proyectos ulteriores centrados en la figura de Sánchez, como reconoce Osvaldo Baigorria, autor de *Sobre Sánchez* (Mansalva, 2012), una peculiar biografía que imbricó los caminos del biógrafo y del biografiado y que aludió al *dossier* referido como una de sus inspiraciones centrales. Desde entonces se sucedieron reediciones de su obra, conferencias, homenajes y hasta un documental: *Se acabó la épica. Alrededor de la vida y obra de Néstor Sánchez*, estrenado este año bajo la dirección de Matilde Michanie.

### Néstor Sánchez: una cartografía

Lo indudable es que al momento de publicarse el *dossier* –hace casi una década– el nombre de Sánchez remitía a un autor enigmático, perturbador y poco recordado por la crítica literaria de entonces, probablemente porque investigar su proyecto creador implicaba trazar clivajes que podían desbaratar muchas de las series desde las cuales fue y es considerada la tradición literaria nacional. Si un núcleo significativo desde el cual se pensó la narrativa argentina del siglo XX fue el del proceso de profesionalización del escritor, Sánchez encarna, en palabras de Hugo Savino, “el escritor en desacato con el escritor patentado” (AA.VV, 2006: 85). Contra la polarización entre torre de marfil y escritura de trinchera, el vagabundeo del lumpen y la entronización del ocio, de la amistad y del disfrute de la música popular. En el texto que Guillermo Saavedra firma en el *dossier* bajo el título de “El cantar de Néstor Sánchez”, es clara la afinidad constitutiva entre el modo en que Sánchez busca narrar no los acontecimientos sino el ritmo de los acontecimientos y su pasión por el tango en tanto “hecho lumpen, ajeno al mundo del trabajo y del lucro” (104); que, además, “está más allá de toda ética (no es música de protesta) y de cualquier idea de progreso (no es un himno proletario ni una celebración cívica).” (105) Consecuentemente, Sánchez buscó sustraer su obra del mercado y también de la exigencia de compromiso político vuelta consigna, que cundía entre la intelectualidad latinoamericana de mediados de siglo, como bien comprende Liliana Guaragno, en su texto “Momentos Sánchez”: “... en oposición al orden que el rechazaba en los ‘60 –el realismo crítico, el compromiso sartreano, el boom latinoamericano– al que enfrentó con convicción y que le permitió la envergadura del principio de jugarse ‘la vida en el arte y el arte en la vida’...” (92)

Otro género musical, el jazz, inspira a Sánchez para postular, en su ensayo “El lenguaje jazzístico” (reproducido íntegramente en *Las ranas*), una novela por venir, sustentada por la improvisación y plausible de “desmantelarse como género, abrir

las formas hasta que no quede nada de ella” (122). Contra el mandato de la novela como consagración que enarbolaron los escritores del ‘60 y el ‘70, Sánchez decretó la crisis del género y de su artífice: el “novelista tradicional”, ese “fatigado testigo de las apariencias” que se empeña en “dramatizar una visión de mundo poniendo en orden las palabras” (110). La “novela actual” como alternativa de apertura, de juego infinito, implicaba entonces, por un lado, la creencia en una posible correspondencia entre lenguajes artísticos que decantaría en la idea de “novela jazzística” y, por otro, un borramiento de las fronteras de los géneros literarios que daría paso a la idea de “escritura poemática”, y transformaría su producción en un género en sí mismo, cuyo efecto de lectura llegó a expresarse magistralmente en una torsión sintáctica recuperada por Hugo Savino: “Leer Sánchez es entrar en un largo período de pérdida.” (85) (El subrayado es nuestro).

El nexa con las vanguardias no sólo resulta evidente por esa búsqueda experimental que lo aparta de manera decidida de los modos del realismo sino que es algo que el mismo Sánchez se ocupó de esgrimir programáticamente en sus ensayos: “...es un poco retomar lo que Dadá y el Surrealismo, antes de transformarse en academia, vislumbraron respecto del poema. Claro que ellos proponían, de paso, una nueva ética (...) descubrieron la risa de Jarry, de Apollinaire, frente a la ‘inutilidad, teatral y sin alegría de todo.’” (111) Y, también, en los proyectos colectivos de los que participó, como la revista *Sunda*, a cuyo primer número se refiere en una carta de 1965 dirigida a su hermano: “...una publicación (...) que intenta una apertura definitiva hacia las vanguardias y que no publicará ensayos ni crítica de libros ni editoriales ni etc. Creo que será un poco de aire fresco en tanta pelotudez literaria (...) el primero fue un número dedicado a Macedonio Fernández.” (126)

Así, este *dossier* traza otro clivaje que implica la recuperación de un momento de la historia perdida del surrealismo literario en la Argentina como una de las neo vanguardias literarias que actúan en los ‘60 y que no tuvieron la visibilidad, por ejemplo, del primer Cortázar o de la narrativa pop de Manuel Puig.

No obstante, para Sánchez la necesidad de fusionar el arte y la vida no fue sólo una máxima estética. En pleno ascenso literario,<sup>2</sup> con tres novelas publicadas –*Nosotros dos* (1966), *Siberia Blues* (1967), *El amhor, los orsinis y la muerte* (1969)– decidió abandonar su carrera y su familia para convertirse en discípulo del extravagante método Gurdjieff de transformación espiritual y observación de sí. En 1969, deja “el oficio y sus satisfacciones rituales de base” (122), pero no a la manera de la vanguardia artística argentina que para el mismo año abandona la pintura de caballete como correlato de una radicalización política (la pluma o el fusil nunca fue el conflicto de Sánchez) sino por un afán de marginalidad, de búsqueda existencial, de recorrido. De los Estados Unidos a Europa y otra vez a América, a Sánchez se le pierde el rastro durante casi veinte años en los cuales sobrevive en la calle.

Este aspecto de su trayectoria, el desplazamiento intempestivo, rompe con otra serie a partir de la cual fue articulada la historia de la literatura argentina, porque Sánchez figura un tipo de escritor viajero que no aparece en el clásico de David Viñas *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. En su capítulo sobre los *beatniks*, Viñas bosqueja una genealogía que parte del viaje anarquista de Alberto Ghiraldo para llegar al viaje libertario de los escritores del ‘60 –con especial énfasis en Alberto Vanasco y su *Nueva York, Nueva York*– y que se anuda a partir de la idea de un desproporción de las expectativas que fundaron el viaje: una idealización de la metrópoli que culmina en frustración y fracaso, biográfico y literario. Ese viaje-apuesta a Estados Unidos incluye a los escritores del “área académica” que se embarcan en la “ruta y mercado de los prestigios” (302) y cuyo antepasado más notorio es Enrique Anderson Imbert.

2. Algunos datos pueden echar luz sobre la notoriedad que alcanzó la obra del joven Sánchez entre los escritores y críticos del momento. Una carta de 1964 a su hermano relata un encuentro con Bayley, Madariaga, Souza y Molina en el cual el grupo propina enfáticos elogios sobre su primera novela. Ésta, *Nosotros dos*, llega a publicarse en la editorial Sudamericana por recomendación expresa de Julio Cortázar. En 1969, un cuento suyo llamado “Las cuatro estaciones” es incluido en la sección “Los nuevos” de la *Historia de la literatura argentina* de CEAL. Al año siguiente, Nicolás Rosa escribe un texto entusiasta sobre *El amhor, los orsinis y la muerte* en la revista *Los Libros*.

Al margen de estas consideraciones queda el tipo de viaje que emprende Sánchez por esos años: el viaje místico. De él emerge una fisonomía insospechada dentro de los materiales de lo que luego conoceríamos como la literatura de la década del '70 o el núcleo de análisis crítico "literatura y dictadura": el desaparecido por propia voluntad. Y en las cartas que, luego de muchos años de intentar entrar en contacto, su hijo Claudio logra que Sánchez le envíe desde Los Ángeles, empiezan a vislumbrarse series nuevas. En esas misivas, escritas con la mano izquierda como parte de su entrenamiento en las enseñanzas de Gurdjieff, Sánchez relata su a hijo que su tarea de todo ese tiempo no fue otra que aprender a romper el hábito, romper con la costumbre, desaprender (Baigorria: 38), lo cual teje una relación con otro vanguardista olvidado de los '60-'70: Ricardo Carreira y su propuesta de *deshabitación*, en tanto el efecto buscado para el arte de vanguardia, "un desacomodamiento, distanciamiento o extrañamiento semejante a ponerse un zapato muy grande en un pie y uno muy pequeño en el otro." (Jacoby, 2011: 490).

Algo de eso puede leerse en *La condición efímera* (Sudamericana, 1988), el libro de relatos que publica a su regreso a Buenos Aires y que se basa en fragmentos manuscritos que fue enviando a su madre en los últimos años de auto-exilio. Allí refiere al camino, vía o canal, que habría recibido como revelación y su escritura se vuelve aún más inclasificable de lo que siempre había sido, un nuevo pliegue que terminó de reservar ese añorado lugar de marginalidad respecto de la institución literaria pero que también le aseguró la adhesión absoluta de quienes supieron leer en él un grado de excepción imponderable, como Héctor Libertella que eligió mencionar a Sánchez en primer lugar cuando de dar cuenta de su antología de lector se trataba, en ese capítulo apócrifo de la historiografía literaria vernácula que es *La librería argentina* (2003). O como el dossier de *Las ranas* que recorrimos, que, más que el *lado b*, supo animarse a escuchar el revés de la cinta de lo canónico.

## Teóricas aficiones

Hay en estas páginas otra discordancia respecto de los discursos que las publicaciones culturales contemporáneas ponen en juego. A las presuntamente nulas condiciones de posibilidad del discurso teórico por fuera de los claustros universitarios, *Las ranas* responde sin aspavientos: las teorías estéticas, literarias, de la imagen, discurren en cada una de las ediciones de la publicación, no como invocación de autoridad sino como un activo trabajo de revisión y expansión conceptual. Así, la pertinencia de las tradiciones teóricas para pensar nuevos objetos radica no en alguno de los modos de la aplicación mecánica sino en la transformación de los límites del concepto, en el sentido en que Deleuze y Guattari (1991) pensaron su funcionamiento: un conocimiento de sí y de lo que conoce, un acontecimiento que no se confunde con el estado de cosas en el que se encarna, un conjunto de intensidades que trabaja a la manera de punto móvil y porta una historia pero, también, derivas múltiples.

En esa lógica puede pensarse la revisión de los conceptos de modernismo y de crítica a la que invita Reinaldo Laddaga a partir de la lectura de *La inconstancia del alma salvaje* del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro (n° 1); la discusión sobre la historicidad del arte en la *Teoría estética* de Theodor Adorno que recupera Pablo Gianera para abordar los "viajes del jazz" (n° 1); las nociones de conversación e interrupción de Roland Barthes y Maurice Blanchot que Adriana Amante pone en diálogo para pensar la función del exilio en las textualidades del romanticismo vernáculo (n° 3); la forma en que Juan Bautista Ritvo disiente con la separación teórica entre historia narrada y acto de narrarla en su estudio de la relación entre el detalle y la pasión por un objeto al que denomina oblicuo en *Trayectos* de Antonio Oviedo

(n° 5), o la apropiación que hace Soledad Quereilhac del concepto de ideograma narrativo empleado por Fredric Jameson –a propósito de su análisis de la leyenda y de las formas modernas del fantástico– para explicar los lazos entre literatura y ocultismo en las fantasías científicas argentinas de entre siglos (n° 7).

Pero una insistencia llama particularmente la atención: la de Juan Ritvo en ciertas zonas intrincadas de la producción de Walter Benjamin la cual comienza con la revisión de los conceptos de superación e imagen dialéctica y de sus traducciones (2006), pasa por un análisis de la caligrafía del autor de *Das Passagen Werk* en relación con su aprecio por lo minúsculo (2011) y retorna en el último número publicado con una reflexión sobre el carácter metafórico del pensamiento del crítico alemán (2013)

Esta tenacidad para rastrear aporías y sentidos impensados en Benjamin no ancla en a la postulación programática de un modo de leer, como pudo haber sido en *Punto de vista* el proyecto de importación de teorías como la de Raymond Williams o Pierre Bourdieu en tanto alternativas para nuevas lecturas o relecturas de la historia de las ideas, la teoría política, la sociología de la cultura y la crítica literaria (Patiño 1997; Dalmaroni 2004), sino que, según nuestro entender, está dada en función de un conjunto de operaciones que puestas en serie pueden leerse como una intuición, una hipótesis, una provocación: la de situar a Benjamin en el lugar de escritor.

Así, en sintonía con la intuición de Hannah Arendt de que “sin ser un poeta, Benjamin pensaba poéticamente”(1969), Ritvo interviene en el debate sobre las posibles traducciones de la *Aufhebung* empleada por Benjamin en sus *Pasajes* (lo que en castellano se ha traducido habitualmente como ‘anulación’ o ‘supresión’ pero que se ha identificado desde la tradición hegeliana con ‘superación’), y recuerda que la dialéctica de Benjamin está muy lejos de la ‘superación’ hegeliana y que en cambio se trata de una dialéctica trunca: “...en el lugar de la identidad y de la diferencia está la Ley, en el sentido alegórico de Kafka.” (2006: 16). O sea, un resplandor, una imagen rápida, que evoca asimismo aquella lógica del azar y de lo efímero materializada en *Nadja* de Breton. Y remite a un método crítico particular, según el cual los terrenos que suscitan hallazgos son la literatura y la *flânerie*. Ambos convergen en Baudelaire pero también en la trama que conduce de Balzac –de su capacidad de acoger todos los signos, todas las trazas, todas las incitaciones de una época– a Proust y su descomposición literaria del paisaje urbano.

Algo semejante se manifiesta cuando Ritvo atiende a la escritura benjaminiana en términos físicos, materiales, a su trazo, a su pulso, a su caligrafía, concibiendo la escritura manual como “artefacto de interpretación de las tensiones de un intérprete.” (2011: 115). De ese modo, delinea un arco que articula distintos rasgos de la intervención cultural benjaminiana: la caligrafía diminuta (una letra comprimida, casi ilegible, que se repliega sobre su propia fragilidad), la miniatura escrituraria (composición de textos breves y extremadamente densos) y la colección de miniaturas (en especial, de juguetes tradicionales). Sus apuntes manuscritos (de los cuales *Las ranas* reproduce una selección) se esparcen en el blanco de la hoja condensando y desplazando las superficies discursivas a la manera de los caligramas de Apollinaire y dan cuenta de un momento de potencia caótica que se diferencia del libro como producto final.

Su intención de *mostrar* todo en escritos ínfimos revela una confianza en el fragmento y en el montaje compartida con sus obras más dilectas del surrealismo y recuerda el objetivo fundamental de *Das Passagen Werk*: “aplicar a la historia el principio del montaje”, y de esa manera “descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del evento total.” (Benjamin, 2005: 575). Al mismo tiempo, su afán coleccionista ejerce el anacronismo en tanto deseo de hacer sobrevivir aquello que está condenado a la extinción (ya sea un juguete artesanal, un pasaje parisino o la escritura manuscrita) que instaura un modo de resistencia al impetuoso avance de la producción industrial.

Los hallazgos de este artículo de Ritvo sobre la escritura en Benjamin encuentran en la obra del crítico alemán modos de articulación con el análisis sobre el concepto de apariencia que Ritvo había indagado en el artículo anterior. En efecto, como Burghardt Lindner pudo demostrar, la crítica de la apariencia y la tematización de la escritura son indisolubles en Benjamin, especialmente en el marco de su proyecto de rehabilitación del interés crítico por la alegoría. Ya en su estudio sobre el drama barroco alemán asevera: “La alegoría –las páginas siguientes sirven para demostrarlo- no es una lúdica técnica de imágenes, sino expresión, así como el lenguaje e incluso la escritura son expresión. Justamente aquí estaba el *experimentum crucis*. Precisamente la escritura aparecía como el sistema convencional de signos por antonomasia” (Benjamin, 2012: 203). Para Lindner, la posibilidad teórica de analizar la alegoría como una escritura que tiende a la imagen está dada por la transformación técnica que involucró la invención de la imprenta. Si el Renacimiento indaga el espacio cósmico, para Benjamin, el Barroco hace lo propio con las bibliotecas. Su reflexión adquiere la forma del libro y el libro funciona como un monumento perenne puesto en escena por todos sus suplementos –textos de dedicatoria, prefacio, postfacio y comentarios eruditos. Por otro lado, lo que más tarde Benjamin conceptualizaría en su célebre ensayo como *reproductibilidad técnica* afecta no sólo la escritura sino también a la gráfica y, por ende, a la combinatoria de imagen y escritura. Sin esta transformación no hubiera podido surgir el emblema como el modo de impresión preponderante en el período. (35-6)

En “Las metáforas de Benjamin”, Ritvo vuelve a comparar al crítico berlinés no con uno sino con varios y disímiles escritores. Para ilustrar el argumento central del artículo, a saber, que Benjamin no formula sino que *presupone* los conceptos para dejar que irrumpa en ellos la metáfora, apunta: “En Benjamin todo es metáfora, nada se reduce a la oposición binaria verdadero/falso propia de las ciencias formales; en su letra, la expresión ‘lucha de clases’, sin perder su áspera denuncia de sojuzgamiento y la rebeldía, es una metáfora más cerca de Víctor Hugo y de su canto de redención universal que de Marx...” (2013: 122-23). Es decir, lo separa de la teoría político-económica de Marx vinculándolo con Hugo pero, también, lo aparta de Adorno quien desde la perspectiva de Ritvo sostiene una relación entre metáfora y concepto contraria a la de Benjamin. Mientras que en Adorno el punto de partida y el de llegada es el concepto, abierto, fragmentado, pero siempre producto de una dialéctica reflexiva; Benjamin, “como Kafka, se detiene en el umbral de la Ley: si se prolongan algunas de sus innumerables metáforas (...) podemos hallar nuevos y riquísimos conceptos. Mas de ahí él se ha retirado a último momento...” (2013: 124) Finalmente, reitera la diferenciación ya aludida entre ‘disipación’ y ‘superación’, ahora desde el prisma de la metáfora: “‘disipación’ –término de sabor mallarmeano- es una metáfora que se introduce como cuña en un concepto; ‘superación’, por el contrario, un concepto que posee reminiscencias inocultablemente metafóricas...” (2013: 128)

Entonces, al pensarlo como escritor y como escribiente, Ritvo ilumina un aspecto de la producción de Benjamin –su lengua– que suele pasarse por alto, leerse como transparente. No obstante, el gesto no se limita a una caracterización que desplaza a Benjamin de una genealogía a otra (de la de los filósofos a la de los escritores) o que lo arroja a algún terreno liminar. Detenerse en las inflexiones de su escritura es lo que le permite sortear la banalización (aquella “vulgata indigesta”) que, a fuerza de replicar definiciones, cristaliza los sentidos particulares, complejos, dinámicos, e incluso aporéticos, de los ensayos del autor. Se perfila así una ética de la lectura: esa “dignidad ontológica más bien rara y por ello preciosa” (2006: 22), esa “quintaesencia no metódica” (2013:130), ese “llegar al concepto pero después” (2013:124), son virtudes que Ritvo reconoce en Benjamin pero que también detenta.

Es cierto que de lo dicho se puede inferir un tesón que habla más de Juan B. Ritvo como crítico que de *Las ranas* como publicación, sobre todo si se recuerda la fascinación

que Ritvo ha demostrado por Benjamin a través del tiempo (ya en 1988, la revista *Paradoxa* de la Universidad Nacional de Rosario publicaba “Walter Benjamin y la retórica de la ciudad”, incluido luego, junto con otros ensayos afines, en *La edad de la lectura* que Beatriz Viterbo editó en 1992). O, también, puede imaginarse como un capítulo de lo que Miguel Dalmaroni llamó “la resistencia de la teoría” en referencia a la intensa productividad teórica que ejerció y ejerce la crítica literaria argentina posterior a *Contorno*. Sin duda. Pero es la revista (su política editorial de total apertura a las propuestas de los colaboradores, su desestima de la exigencia de novedad, su apego a la fuente y al uso riguroso de la palabra) la que establece las condiciones de posibilidad de ese discurrir, de ese volver una y otra vez sobre las variaciones de un término o una traducción, de esa puesta en escena de la lectura crítica en la que los puntos finales siempre son cesuras provisionarias.

A diez años de la publicación de su primer número, *Las ranas* –previsiblemente– no ha pasado desapercibida en el campo cultural, por el contrario, tiene una presencia que la distingue de otras publicaciones independientes y por la cual se ha granjeado la fidelidad de sus lectores y reconocimientos como el Premio a la Mejor Publicación Cultural otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte y el Primer Premio a Revistas Culturales Impresas 2011 del Fondo Nacional de las Artes. Pero, quizás, más que como con una revista corriente debiéramos conectar con ella como con un gabinete de curiosidades que busca mostrar de una manera asombrosa las manifestaciones más heterogéneas de la materia y de lo inmaterial. El próximo número, cuyo dossier estará dedicado a la circulación de fantasmas, espectros y apariciones en la cultura y en la política, volverá a entreabrir esa puerta o esa ranura.



## Bibliografía

---

- » AA.VV.(2006). “Dossier Néstor Sánchez”. En *Las ranas* (3).
- » Arendt, Hannah (1969). “Introduction”. En *Walter Benjamin: Illuminations*, New York: Schocken Books.
- » Baigorria, Osvaldo (2012). *Sobre Sánchez*. Buenos Aires: Mansalva.
- » Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- » ——— (2012). *El origen del drama barroco alemán*. Buenos Aires: Gorla.
- » Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile: Melusina / RIL editores.
- » Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1991). *Qu'est-ce que la Philosophie*, París: Minuit.
- » Jacoby, Roberto (2011). *El deseo nace del derrumbe. Escritos, conceptos, acciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo/La central.
- » Kafka, Franz (2013). *Relatos completos*, Buenos Aires: Losada.
- » Libertella, Héctor, *La librería argentina*, Córdoba, Alción, 2003
- » Lindner, Burghardt (2014). “Alegoría”. En Opitz, Michael y Erdmut Wizisla, *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- » Patiño, Roxana (1997). “Intelectuales en transición: las revistas culturales argentinas (1981-1987)”. En *Cuadernos de Recienvenido* (4).
- » Ritvo, Juan Bautista (2006). “La disipación de la apariencia y la imagen dialéctica”. En *Las ranas* (3).
- » ——— (2011). “Alegorías de la escritura. La caligrafía mística de Benjamin”. En *Las ranas* (7).
- » ——— (2013). “Las metáforas de Benjamin”. En *Las ranas* (8).
- » Viñas, David (1998). *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana.

