

La escritura de Oliverio Girondo: la utopía de la vanguardia.

Mónica Bueno.

*Hoy encuentro palabras que no soñé decir
en calles que jamás pensé volver a ver
cuando dejé mi cuerpo sobre playas distantes.*

T. S. Eliot

Hablar de vanguardia implica, definitivamente, hablar de poesía. Sin ser reductivos, estos dos conceptos se enlazan de tal manera en el imaginario, que construyen un lugar específico y reconocible en la literatura. En el caso de nuestros textos, la vanguardia argentina tiene, en Oliverio Girondo, un nombre privilegiado, ya que la escritura de Girondo es, tal vez, el modo más contundente y problemático de preguntarse acerca de la historicidad del concepto de vanguardia.

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía inicia la producción girondina en 1922. Su publicación, junto con otros textos, señala la génesis de la vanguardia argentina. Inmediatamente debemos preguntarnos: ¿cuál vanguardia? Boedo y Florida en "un extraño ballet actancial", como metaforiza Claudia Gilman¹, cons-

tituyen dos hitos, dos modos que se autodenominan vanguardistas y que perfilan dos poéticas diferentes. La categoría de lo nuevo -categoría definitoria de la vanguardia, según la teoría estética adorniana- aglutina estos dos modos y contamina sus poéticas. Nuevas formas de arte o nuevas formas de vida, de cualquier manera, nuevas formas. Esta búsqueda parricida por momentos y demasiado conservadora por otros, si pensamos compararla con las vanguardias de otros países, atraviesa toda la escritura del veinte en la Argentina. En efecto, los textos de este momento, imperiosamente despliegan su gesto de desafío: desafío del que Girondo hace instrumento constante en toda su producción. Cada nuevo libro avanza en ese camino de cuestionamientos, cada escritura plasma el intento de ese sujeto que se construirá en su misma materialidad.

Como el mismo Girondo señalara, la actitud explicativa para la poesía es una pretensión inútil: "Un libro -y sobre todo un libro de poemas- debe justificarse por sí mismo, sin prólogos que lo defiendan o lo expliquen." (49).² Compartimos esta opinión. Es por ello que nuestro trabajo crítico no intenta reducir las múltiples líneas significativas que los textos nos proponen; no busca, en una peligrosa actitud de distancia reveladora frente al texto, traducir esa destrucción del signo a la que tiende su poética, a una serie de coordenadas que simplificarían caprichosamente el trabajo productivo de toda la escritura de Girondo. Se trata tan sólo de una mirada, la mirada llena de interrogantes de la escritura crítica que comprende la inasibilidad del objeto que trabaja y a quien esa misma capacidad de su objeto, maravilla y subyuga. Starobinski³ lo ha señalado con acierto: acercarse y sentir el rechazo, la imposibilidad. Insistir, y en la insistencia reconocer los fragmentos del sentido que siempre se escurre, que escapa más allá de todo intento totalizador de la mirada. Como ya dijéramos,

la conjunción vanguardia y poesía extrema esta posibilidad del objeto estético desafiando el discurso crítico

De **Veinte poemas a En la masmédula**, la producción de Girondo muestra el proceso de constitución del sujeto textual que, como advertiera Walter Mignolo⁴ adquiere una autonomía con respecto al rol social del poeta, y marca una quiebra con la lírica tradicional. Materialidad de la escritura y construcción de una nueva figura de sujeto, serán tal vez, los dos ejes casi programáticos que Girondo trabajará en sus textos.

Reconocer este proceso configurador de su poesía ha sido la permanente preocupación de la crítica. ¿Cómo llega Girondo a esa escritura de transgresión absoluta que despliega su último libro? ¿Por qué Girondo recién a los sesenta y cinco años plasma su propuesta más vanguardista? ¿Cómo reconocer ese proceso? Así, los trabajos críticos más profundos, como es el caso del de Aldo Pellegrini, o el prólogo de Enrique Molina, así como el análisis de Gaspar Pio del Corro, tratan coincidentemente de marcar etapas para una escritura que llegará a su culminación en **En la masmédula**⁵, culminación paradójicamente forzada ya que un accidente imposibilitó al poeta al punto de destruir su capacidad intelectual. Pero volvamos a esas etapas, estadios que soportan su propio peso y, de alguna manera, contienen en germen los posteriores. Sin embargo, sería ocioso pretender una línea directa de evolución. El lenguaje poético -adscribimos a su existencia- tiene esa posibilidad de excedencia que lo hace transponer el límite en el sentido wittgensteniano, logrando así "hablar de lo que no puede decirse" y aboliendo de este modo, el silencio⁶ En esa transgresión, hay acercamientos y lejanías respecto del límite, hay pérdidas y recomposiciones. Nuestra hipótesis de trabajo, para advertir este proceso en la escritura de Girondo, se es-

tablece a partir de tres supuestos: el cuestionamiento del valor logocéntrico del signo y su intento de destrucción; el resquebrajamiento de la organización del discurso y el avance en el borramiento de sus márgenes; y la fragmentación de la figura de un sujeto que pierde su rol de organizador textual y trata de construirse a partir de la escritura misma

Tanto Enrique Molina como Del Corro coinciden en agrupar en una primera etapa los dos primeros libros, **Veinte poemas...** y **Calcomanías**. La crítica ya reiteradamente ha señalado que estos textos despliegan la mirada de un sujeto que recorre, a la manera del flâneur de Benjamin⁷, los espacios de la modernización de la ciudad, seducido por sus cambios vertiginosos. En efecto, se trata de una mirada que desorganiza las imágenes para despojarlas de la familiaridad que las hace convencionales y, de esta manera, pone en conflicto la capacidad referencial del signo:

“En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas: El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.” (Veinte poemas, p 63)

Mirada que revela en el humor, la metáfora y la ironía, los fragmentos de un mundo dinámico; mirada que, en consecuencia, no puede detenerse y se amplía recorriendo lugares extranjeros. El motivo del viaje, reconocible en nuestra serie literaria como recurrente, complementa la singularidad de un yo que se construye en la mirada al mundo y a los otros. Este sujeto que mira, reconoce la fragmentariedad, la imposibilidad de la totalidad, sin embargo, se conforma como una identidad ubicable en su misma

mirada. Su escritura -concidimos con Francine Masiello- “[...] tiene el poder de una Kodak desafiante”⁸, poder que se concentra en el ojo que mira. Este poder inaugura imágenes que buscan transponer a la sintaxis poética los cambios de la modernidad. Mirar para descubrir, mirar para mostrar de otro modo el mundo, representarlo de otra manera y así construir otras reglas en el juego lingüístico. Al respecto, Masiello señala que: “A Girondo le interesa en general producir un yo en el discurso, pero tan pronto como construye un sujeto se las ingenia para anunciar su destrucción” (Masiello: op. cit., 124). Creemos necesario agregar que esa destrucción del sujeto conlleva una nueva concepción del yo poético que desplegará en el camino de su escritura. Enrique Molina, por su parte, también sostiene que en los primeros libros “[...] hay una manera particular de sacar la realidad de sus moldes [...]”⁹. Sin embargo, todavía el sujeto se yergue en la mirada transgresora, todavía el lenguaje se conserva intacto en la traducción de las imágenes. De eso se trata, de traducir, de metamorfosear en la escritura las posibilidades de la percepción: “Mi sombra se separa de mí” o “un kiosco se traga a una mujer”.

¿Qué pasa con ese sujeto diez años después? ¿Es un **Espantapájaros**? La figura de Oliverio Girondo, convengámos, no sólo sorprende en su escritura sino por ciertos gestos del poeta que lo muestran como un escritor de la vanguardia comprometido con esa búsqueda de lo nuevo, lo diferente. Así, para la presentación del libro **Espantapájaros**, dejó de lado brindis y discursos formales, y determinó pasear por la Avenida 9 de Julio un muñeco de papel maché, acompañado de bellas señoritas, con lo cual logró un rotundo éxito de mercado. Sin embargo, creemos que esta exhibición tiene un sentido más profundo: un espantapájaros es un simulacro, una imagen degradada del yo. Pero ese simulacro puede anular la repetición de la costumbre, y apun-

tar a la diferencia en la mirada. Partir de la percepción para ver lo evidente, para mostrar lo que existe. Así lo enuncia la voz ficcional de la abuela del yo poético en un curioso juego de traspolaciones que es una manera de enmascarar la figura del poeta a fin de ampliar las fronteras del discurso monovalente y anular la univocidad:

La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles.

Un espantapájaros en lugar de un hombre, un simulacro en lugar de un yo y un lenguaje que quiere quebrar sus reglas para nombrar de otro modo. El paréntesis del título, (al alcance de todos) democratiza el intento de percepción y apunta a lograr la complicidad transgresora en la lectura. Como señala Sarlo, "[...] si no hay yo, la literatura puede liberarse de varias servidumbres: del sentimentalismo, del recuerdo, de la nostalgia, del pasado, de la tradición, de la historia."¹⁰ Nuevo intento de liberación, nueva estrategia de avance de su poética que, aunque queda a medio camino, implica un paso más.

El ya citado Molina ha dicho que el libro evidencia el desacuerdo entre el sujeto y el mundo; desacuerdo que el signo comunica y expresa. En este sentido, sujeto y signo permanecen en un equilibrio ríspido: nombrar para desacordar, pero nombrar las cosas del mundo aunque distorsionadas. Irrespetuosidad, según lo ha calificado Gómez de la Serna, pero -agregaríamos- irrespetuosidad constitutiva del gesto vanguardista. Resumamos: desde el giro de la mirada que vagaba distorsionando la superficie

de las cosas en los primeros libros, hasta profundizar ese efecto en la disposición espacial de la escritura. Ese es el propósito del famoso caligrama a la manera de Apollinaire, que abre el libro: "¡Y subo las escaleras arriba; y bajo las escaleras abajo!" Ascenso y descenso, movimiento continuo que se intenta plasmar en el espacio del poema y que dimensiona un sujeto que se fragmenta, se abre, se distorsiona. Luego, la prosa. Con ello, **Espan-tapájaros** tiende a abolir las fronteras genéricas. Rebelándose frente a la institución literaria y la organicidad de la obra, el registro del libro va desde la convención poética hasta la construcción ficcional narrativa. Así, por ejemplo, el poema 18 juega con la repetición del infinitivo llorar y su ampliación discursiva, yuxtaponiendo complementos que, en un mismo esquema sintáctico, juegan en campos semánticos distintos, por ejemplo, el físico y el emocional, contrastando incluso lo propio del estilo sublime neorromántico con la ironía de lo biológico y el humor del lugar común: "Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria. Llorar todo el insomnio y todo el día" (190). En el último texto, en cambio, se instaura la ficción narrativa: "El 31 de febrero, a las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron de que la muerte es ineludible" (202). Esta tensión transgresora que soporta el libro, desanda los marcos del género literario, quiebra las convenciones, mostrando la inutilidad de los límites que determinan la posibilidad de sentido.

Un poco más arriba, hacíamos alusión al poema 18, para observar la función del infinitivo verbal; en **Persuasión de los días**, se repite el tema en el titulado "A pleno llanto". Pese a encabezarlo con un epígrafe de su libro anterior -lo que nos revela la preocupación del poeta por las conexiones entre sus obras- el texto tiene sustanciales variaciones que nos hablan, fundamental-

mente, del tono de todo el libro: se ha pasado del infinitivo al nosotros, como se aprecia en esta cita: " Y entretanto lloremos/ tomados de la mano"; también se cambia de la prosa poética al verso medido y la estrofa. Girondo recupera en este libro un sujeto que se muestra en su escritura tensionado entre la amargura del desencanto y el misterio de la vida. Lo que más llama la atención es ese regreso a la figura de un yo total que parece estar en cohesión con la figura social del poeta:

*Abandoné las sombras,
las espesas paredes,
los ruidos familiares,
la amistad de los libros,
el tabaco, las plumas,
los secos cielorrasos;
para salir volando,
desesperadamente.*

(*"Vuelo sin orillas"*, p. 269).

Este sujeto, que recupera esa voz unívoca e integral, sobre todo en los primeros poemas del libro, denuncia de este modo, el fracaso de su anterior poética: "Aquí estoy, / ¡Azotadme!; / Merezco que me azoten. No lamí la rompiente..." (274).

Este fracaso del sujeto es también el de los intentos de una escritura que no pudo transgredir hasta el punto de quebrar el signifiante, haciendo estallar del todo el lenguaje. Ha quedado atrás la euforia de los '20; el tiempo que persuade desenmascara las limitaciones de la poesía. También desencanto frente a esa ciudad moderna que antes lo subyugaba; ha pasado el deslumbramiento provocado por el vértigo de la modernización. La mirada desilusionada recorre los espacios que ahora se han degradado. El poeta efectúa un giro que rota su posición, descubre

otro espacio y se preocupa por establecer las abismales diferencias entre la ciudad y el espacio abierto del campo, constituyendo para oponerlos, imágenes casi eglógicas del último: "Allí están,/ allí estaban/ las trashumantes nubes,/ la fácil desnudez del arroyo [...]" ... comparadas con: "Y aquí estamos:/ exangües, más pálidos que nunca;/ como tibios pescados corrompidos/ por tanto mercader y ruido muerto." (pp. 278-279).

Hemos afirmado que hay un regreso a la constitución de un yo integral, sin embargo cabe señalar que esto no significa que no se establezca un proceso de fragmentación de esa unidad o de negación de la identidad, fundamentales para considerar su culminación en el último libro, como veremos más adelante. Así, a veces se reconoce en los fragmentos de su cuerpo: "¿Era yo, la voz muerta, los dientes de ceniza, sin brazos..."; y también: "No soy yo quien escucha/ ese trote llovido que atraviesa mis venas." (p. 295). Pero el proceso no se limita a comenzar la disolución o la negatividad del sujeto, sino que comienza en el intento por autonomizar la escritura: "No soy yo quien escribe estas palabras muertas." Parricidio de la figura autoral; distancia que se establece en el espacio del texto respecto de la figura textual del poeta, completan otro paso para el posterior protagonismo de la voz poética liberada de la presencia del sujeto, lo cual es, a nuestro modo de ver, inherente a la escritura vanguardista.

Desde nuestra perspectiva, **Persuasión de los días** es un libro situado a medio camino entre la inicial etapa de experimentación de los tres primeros títulos comentados y su obra más avanzada y madura en los caminos de la vanguardia: **En la masmédula**. Marca un tiempo de replanteos y revisiones donde se cuestionan ciertas estrategias de fácil escándalo novedoso retomando procedimientos anteriores a los '20 pero, asimismo, abriendo la

posibilidad de un cambio más profundo. Esta ambivalencia puede detectarse en la doble direccionalidad de los cambios: abandono de la prosa poética y regreso al verso medido y la estrofa, pero también el juego visual en la disposición del espacio tipográfico y el peso productivo del blanco para la constitución del sentido. Un buen ejemplo es el poema "Predilección evanescente" (359). Otra de las composiciones que evidencian la bivalencia del libro y que exponen la consecución de una búsqueda de la ruptura lingüística, es el poema "Rebelión de vocablos", donde una enumeración caótica pone en crisis los códigos superpuestos, y la heterogeneidad de registros muestra al sujeto asediado por el lenguaje, tratando precariamente de resistirse: "Llama sexo, estertóreo,/ zodiacal, disparate; junto a sierpe... ¡no quiero!" (353). Los puntos suspensivos semantizan esa resistencia y abren la posibilidad utópica y libre. Compárese cómo esa misma esperanza en quebrar el persistente cerco de la cultura, manifiesta en y por el lenguaje, es formulada claramente en un poema de tono tradicional:

*Pero, quizás, un día,
antes de que la tierra se canse de atraernos,
y brindarnos su seno,
el cerebro le sirva para sentirse humanos,
ser hombres,
ser mujeres,
-no cajas de caudales,
ni perchas desoladas- ... (p. 367).*

Lo dicho más arriba, explica para nosotros, que **Campo nuestro**, su libro siguiente, consista sobre todo en la persistencia de esa utópica búsqueda sin cambios significativos en las estrategias. Lo que cabe señalar de este texto es el rotundo giro en la

ubicación espacial que, desde el título, se instala en el campo. De la oposición ciudad/campo del libro anterior, se elimina uno de sus términos; el desencanto frente a la urbe modernizada lo lleva a optar por un espacio donde se cree encontrar nuevas formulaciones para imágenes que enriquezcan su poética. Presionado por la lucha constante con el lenguaje se intenta superarla confiando el ritmo poético al lugar primitivo donde se manifiesta el silencio de lo natural, ajeno a la palabra: "¿Oyes, campo, ese ritmo?/ ¡Si fuera el mío!/ sin vocablos ni voz te expresaría/ al galope tendido." (p. 376).

En la masmédula será el giro final de la escritura vanguardista: luego del intento ambivalente por romper los cercos que limitan la mirada del sujeto y la libertad de constituir un lenguaje propio, Girondo instalará ese lugar inasible en la escritura misma. En este libro, nos encontramos en la zona más extraña, más desafiante de la travesía que nos tienta en primera instancia, a dar cuenta de los procedimientos, a lanzarnos a una taxonomía de las múltiples estrategias como entrada de reconocimiento frente a un discurso que excede la lógica y abandona la referencia. Esta posibilidad de entrada al texto puede ser productiva siempre y cuando podamos despegarnos de la seducción de bucear en un discurso para hacer emerger procedimientos y podamos avanzar, más allá del esfuerzo descriptivo, en la aprehensión del sentido siempre huidizo. Creemos que el análisis de Gaspar Pio del Corro es lo suficientemente exhaustivo y completo y permite la entrada crítica a un lenguaje de quiebras que involucra todos los planos: desde las rupturas sintácticas más violentas a la invención de vocablos, todo apunta a destruir la posibilidad unívoca de interpretación del sentido.

Pero debemos aquí hacer un alto para reflexionar acerca de la definición de sentido. Tal vez, Deleuze¹¹ lo ha señalado acertadamente: el buen sentido y el sentido común construyen el mundo, lo acotan, le ponen fronteras. Frente a esta alianza, y paradójicamente por ella misma, emergen de las profundidades el sinsentido y el devenir loco que intentan quebrar lanzas con esa estructura de mundo concebida, y de esta manera cuestionar la percepción y conceptualización de lo real. En la misma escritura se construye este modelo de transgresión ya que, si concordamos con Jitrik¹² en que existe "lo previo" a la escritura y que este previo es caótico, debemos convenir también que la escritura de Girondo -como toda escritura de vanguardia- intenta llevar al espacio material ese caos y construir así un sujeto sin apoyatura en los referentes que remitan a "lo real", cuya existencia sea avalada sólo en y por la palabra. En este último libro, las figuraciones del sujeto aparecen sustentadas sólo por negaciones paradójicas que apuntan al borramiento del referente. Así por ejemplo, en el poema "La mezcla", se rompe la cadena de la significación (...) "No sólo/ el fofó fondo/ los ebros lechos légame telúricos entre fanales senos" (...) (p. 403) en un juego de sonidos/sinsentidos destinado al lector y que concluye en una radical elección de ese sujeto: (...) "Si/ la mezcla con que adherí mis puentes." (p. 403). Tales negaciones apuntan a señalar lo que no puede enunciarse ni categorizarse y que se ubica en ese no-lugar deseado y buscado: el poema.

Un buen ejemplo es el poema titulado "Hay que buscarlo", donde se establece un discurso metapoético indicativo de esa zona: "Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de ocio" (p. 410). Tal no-espacio a su vez implica un no-tiempo en el sentido de perspectiva de advenimiento como respuesta para la espera: "Sólo esperas que lepran la espera del no-tiempo" (p. 433) El yo

proyecta -en las figuraciones del sujeto fragmentado- hacia sus lectores: "Con mi yo/ y mil un yo y un yo/ con mi yo en mi" (p.450)

Esta travesía un tanto vertiginosa por la escritura de Girondo, nos permite algunas conclusiones provisionales, que apuntan a cerrar este trabajo pero no a clausurar la multiplicidad significativa de estos textos. Creemos que, aún en esta tardía etapa -tomando en cuenta las fechas de las vanguardias históricas- cuando Girondo colabora en **Poesía Buenos Aires**, mantiene sin embargo una búsqueda genuinamente vanguardista. Tal como lo escribe Kristeva ¹³, al referirse a que la escritura de vanguardia intenta transmitir una música, un ritmo y así configura

[...] una operación difícil que requiere del lector no combinar significaciones, sino hacer estallar su propia conciencia judicativa para dejar paso a esa pulsión rimada constituida por el movimiento de la represión y que, filtrada por el lenguaje y su sentido se experimenta como goce.

Oliverio Girondo afirma los postulados de una vanguardia transgresora que más allá de inscribirse reglamentariamente en algunos de los competentes "ismos", se despliega en la búsqueda de lo imposible. Creemos que esta producción se perfila según la idea blanchotiana de la escritura fuera del lenguaje, si entendemos esto como un gesto de renuncia al principio básico de la comunicabilidad; por ende, también renuncia a la primacía de la palabra sobre la escritura y del pensamiento sobre el lenguaje.

Notas

- Nº 00019
Nº de folios 1002/1019
1. Cfr. "Polémicas II" **Irigoyen entre Borgea y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina**. Director: David Viñas. Tomo VII Bs. As. : Editorial Contrapunto. 1989 pp. 52-53
 2. Las citas de los textos de Girondo corresponden a la siguiente edición: **Obras de Oliverio Girondo**. (5a. ed.) Bs. As. : Losada, 1993
 3. En el artículo al que hacemos referencia, Jean Starobinski habla de un doble movimiento entre el crítico y su objeto.
 4. Cfr. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia." Revista **Iberoamericana** Nos 118-119 (enero-junio) 1982. pp 131-148.
 5. Los trabajos correspondientes a estos autores son los siguientes: Gaspar Pio del Corro, **Los límites del signo**. Bs. As.: Fernando García Cambeiro, 1976. Aldo Pellegrini, "Mi visión personal de Oliverio Girondo" Prólogo a **Oliverio Girondo** Bs. As.: E.C.A., 1964; Enrique Molina "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo". Prólogo a **Oliverio Girondo. Obras completas**. Bs. As. : Losada, 1968. Asimismo queremos destacar el trabajo de Graciela Maturó, **Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina**. Bs. As. : E.C.A., 1967, así como el artículo de Delfina Muschietti "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo y Oliverio Girondo)", y el de Luis Martínez Cuitino "Girondo y sus estrategias de vanguardia", ambos en la **Revista de Filología**. Año XXXIII, I, 1988.
 6. George Steiner en **Lenguaje y silencio** ha retomado esta relación que Wittgenstein reconoce en **Tractatus**. (Barcelona: Gedisa, 1992)
 7. Descubrir la ciudad es recorrerla en un movimiento continuo, un deambular que es también un hecho de apropiación fragmentaria de los espacios de la modernidad. Cfr. Walter Benjamin. "El flaneur. Poesía y capitalismo" **Iluminaciones II**. Madrid: Taurus, 1991.
 8. Cfr. Francine Masiello **Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia**. Bs. As. Hachette, 1986, p.185
 9. Como señaláramos, el prólogo de Enrique Molina es uno de los mejores y más completos trabajos críticos sobre Girondo. Por otra parte, es el discurso de un poeta que lee a otro y de quien no deja de reconocer la huella insoslayable en su propia escritura.
 10. Cfr. Beatriz Sarlo **Una modernidad periférica. Buenos Aires (1920-1930)** Bs. As. : Nueva Visión, 1988, p. 63
 11. Con respecto de estas diferenciaciones, Deleuze señala: "En esta complementariedad del buen sentido y del sentido común, se anuda la alianza del yo, del mundo y de Dios; Dios como última salida de las direcciones y sentido supremo de las identidades. Por ello, la paradoja es la inversión simultánea del buen sentido y del sentido común: por una parte, aparece como los dos sentidos a la vez del devenir-loco, impre-

26 La escritura de Oliverio Girondo

visible; por otra, como el sinsentido de la identidad perdida, irreconocible () Y sin embargo, es ahí donde se opera la donación de sentido, en esta región que precede a todo buen sentido y sentido común. Ahí el lenguaje alcanza su más alta potencia con la pasión de la paradoja. " **Lógica del sentido** Barcelona/Bs As /México: Paidós 1989 p. 269

¹² Estas reflexiones de Jitrik pertenecen a un artículo próximo a publicarse sobre la escritura, cuyas ideas fueron desarrolladas en un seminario de posgrado dictado en la UNMdP en 1993.

¹³ Esta cita pertenece a una traducción de cátedra de un capítulo de **La révolution du langage poétique** de Julia Kristeva, por lo cual no cabe la signatura bibliográfica