

Escritura, tiempo, muerte

María Coira

Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-04-2023 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-05-2023

RESUMEN

Este trabajo recorre ciertos aportes y aspectos de la producción brindada por el escritor Noè Jitrik. Para ello, tomamos una entrevista, dos novelas y algunos de sus ensayos y artículos de crítica literaria.

Palabras clave

Jitrik, escritura, intertextualidad, experimentación literaria, novela histórica

Writing, time, death

Abstract

This work covers certain contributions and aspects of the production provided by writer Noè Jitrik. To do this, we took an interview, two novels and some of his essays and articles of literary criticism.

Key words

Jitrik, writing, intertextuality, literary experimentation, historical novel

Los únicos instantes en que el sentimiento de la muerte se detiene, creo, son los de la escritura, los de la lectura y los del amor.

Noé Jitrik

1. Una entrevista

En 1992, sostuve una conversación con Noé Jitrik en ocasión de una de sus visitas a Mar del Plata, cuando venía a dictar seminarios de posgrado en la Maestría de Letras Hispánicas de la Universidad local. Le pedí que hablara sobre esa característica suya de escribir novelas, poesía y ensayos, en los mismos tiempos, a lo largo de su vida, cuando, en general, llegado un punto, los escritores suelen definirse por un género literario o discursivo en especial.¹

¹ La entrevista fue publicada con el título de “El hacer de la escritura” en la revista *Unicornio*, año 1, número 3, diciembre 1992- enero 1993, 18-19.

El hecho de empezar a leer sintiendo la literatura como una dimensión le hizo pensar que podía escribir. Tras un deslumbramiento inicial por la poesía, aclara, surge en él la necesidad de escribir. Jitrik explica que lo aqueja una suerte de ansiedad que lo hace sentir inquieto por lo que no está haciendo a causa de lo que sí se encuentra haciendo: si hace poesía, es compelido a escribir ensayos; si ensayos, novelas y así va siguiendo. De todos modos, considera la noción de géneros como limitada; en algunos casos, como meras estructuras de consumo que no deberían limitar a un escritor. Para Jitrik, hay una escritura que asume formas diversas según deseos y circunstancias. En tal sentido, escribe un solo texto que toma diferentes disfraces: puede ser narrativo o poético, teórico, ensayístico o periodístico. Un texto que es un continuo.

Para este autor, la escritura es la forma de enfrentar el tiempo. Citamos largamente:

Para decirlo más crudamente, en el sentido de enfrentar a la muerte. O enfrentar la vida, ya que vivirla tiene que ver con aplazar la muerte. Por otra parte, la única manera de aceptar la muerte es admitiendo el tiempo, obteniendo en relación con él cierto trato cariñoso. Si uno siente el tiempo meramente como transcurrir, la muerte está ahí, al lado; no logramos dominarla ni neutralizarla: es la angustia sartreana. Los únicos instantes en que el sentimiento de la muerte se detiene, creo, son los de la escritura, los de la lectura y los del amor. No se me ocurren otros o, por lo menos, yo no vislumbro otros en los seres humanos en general y en los que conozco en particular. No creo que haya otro modo de trato con el tiempo que implique una reducción de la angustia de muerte. (19)

2. Dos novelas

De las novelas escritas por Noé Jitrik, elegimos dos que nos brindan la función poética presente en su prosa, su espesor intertextual, sus rasgos metanovelísticos, así como sus teorías acerca de la interpretación.

2.1. *Citas de un día*

En *Citas de un día*, novela publicada en 1992, el escritor latinoamericano Zenón Valdés cumple 83 años. Reconocido, vinculado con las vanguardias literarias, Valdés alterna sus horas entre visitas, enigmas, recuerdos y reflexiones. En ese único día que concluye con su muerte, Zenón recibe a dos grupos de amigos, cada uno de los cuales le obsequia “un tema” (“qué más importante para un escritor es que le regalen un tema”). Falta página. Dos temas que son dos muertes, asesinatos para ser más precisos: el del crítico literario Miguel de Almada y el del geógrafo Donald Gibbon, regalados al escritor para que esclarezca el enigma, para que juegue, en fin, a ser una especie de Poe, cuando a él, del autor de “Los crímenes de la calle Morgue” sólo le importa su influencia en Baudelaire. Lo visitan, también, tres mujeres: Sara Figueroa que después de esperar treinta años, como una sombra, le pide de vivir con él; Josefina Racedo que quiere cuidarlo y, finalmente, Greta, que lo mata. Va a su encuentro, además, el fantasma de Ruth, su mujer y

recibe una llamada telefónica, anterior a la llegada de Greta, llena de amenazas, según parece, por su “investigación” acerca de ambos crímenes.

¿De qué citas habla, pues, *Citas de un día*? Las visitas, más que citas, que, según el diccionario, se suponen acordadas con asignación de día, hora y lugar, son sorpresas inesperadas. Tal vez tengamos más suerte atendiendo otros sentidos de la palabra, citar o mencionar un texto, por ejemplo.

La novela presenta cuatro partes: “Gonerila”, “Regania”, “Intentos de conciliación” y “Cordelia”. A los títulos, podemos agregar los epígrafes: “Señor, os amo más que cuanto / puedan expresar las palabras”, primera parte; “Únicamente soy feliz con el amor de vuestra estimada Alteza”, segunda parte; “Amo a Vuestra Majestad conforme a mi deber; ni más ni menos”, cuarta y última parte. Todos ellos de *Rey Lear* de Shakespeare.

¿Cómo leemos este homenaje? 1. En relación con el epígrafe de la novela toda, como mostración del destino, donde Gonerila, Regania y Cordelia devienen en las Parcas Cloto, Laquesis y Atropos. Recordemos que, en la mitología griega, las Parcas son la personificación del destino de cada persona, que ni los mismos dioses pueden cambiar; hijas de la noche, asisten al nacimiento de cada ser, hilan su destino y predicen su futuro: Cloto hace los hilos de la vida; Laquesis los tensa y Atropos los corta cuando emerge el final.² 2. En ambas líneas de asociación, y en una primera instancia, podríamos pensar en la reescritura de una tragedia. 3. Desde una mirada más atenta al ritmo y tono textual, el hecho de que la tragedia shakespereana convocada sea, precisamente, *Rey Lear*, drama que luego de su apogeo romántico va, lenta pero inexorablemente, siendo desplazado hacia el rincón de las grandes obras que tan importantes son como imposibles de abordar, nos conduce hacia una lectura contemporánea donde los dioses se han apagado y lo grotesco se burla de lo absoluto de la historia.

El tono irónico y la sutileza argumentativa hacen referencia a esta época desangelada y, tal vez, plena de resentimiento. A propósito de los crímenes a develar, dice Zenón:

¿Crítica literaria ahora, cuando la literatura es cosa de mercado o si no lo acepta desaparece? ¿Geografía ahora, cuando el planeta es destruido palmo a palmo de modo que ni siquiera los mapas tienen sentido? ¿De qué habla la crítica? ¿De qué hablaba Miguel Almada? Por parte baja, y sin saber ya lo que seguía haciendo, debía estar harto, en un callejón, sin animarse a ir a la Universidad para decir algo a sus alumnos. ¿Y la geografía? ¿Qué conoce la geografía? ¿De qué habla si no habla de lo esencial que es la destrucción? (96)

Tiempos de reescritura de la antigua tragedia, en distinto tono, donde la derrota del héroe ya no significa afirmación y aceptación de lo absoluto, donde no sólo el verdugo es objeto de burla, sino que lo es también la

² En la novela que nos ocupa, esta lectura da cuenta de que la visita final, Greta, es la que produce la muerte del viejo escritor.

víctima por haber creído en la justicia del verdugo; es más: por haberlo inventado al instituirse a sí misma como víctima.

2.2. Mares del sur

Esta novela, publicada en 1997, abunda en pasajes autorreferenciales o metanovelísticos que hablan del lugar del narrador y su función textual (96-97); el tiempo de la enunciación (16); aquellas frases diseminadas por todo el relato que podríamos ver como la figura retórica de la *conciliatio*, que tiende a captar la benevolencia o complicidad del lector: “es bueno destacarlo” (12), “ni hace falta decirlo” (13), “se sabe a qué nos estamos refiriendo” (20), “conviene decir por razones de prudencia” (24), “como suele decirse” (43), “y no nos corresponde reprocharle esta ignorancia” (44), “casi podemos afirmarlo” (77), “preguntémonos por qué sucede esto, pidiendo perdón por las digresiones a que esta pregunta nos arrastra” (78); su lugar en el concierto de las tipologías novelísticas (novela inglesa, novela en tanto acción y de aventuras, novela total o que aspira a reflejar la totalidad, novela psicológica, novela río, folletín, novela de conciencia, novela de infinita bifurcación argumental), con las que establece un diálogo y marca las diferencias (31, 35, 46, 233, 237, 255, 256).

Mención especial merece, a mi criterio, el despliegue fascinante de todo un saber acerca de los riesgos que interpretar (y hacerlo bien) supone se da en la figura del modesto y rutinario policía a cargo de la investigación: Malerba, lector asistemático de Conan Doyle y de Georges Simenon, que se ve a sí mismo como alguien sin el menor brillo intelectual. Por cierto, muchos son los detalles que el “paleolítico” comisario pasa por alto en su inspección del lugar del crimen (no ve el cuadro torcido, no repara en aquel tornillo flojo); la lectura del tedioso expediente le es opaca: “lo abría, lo manoseaba, leía sin leer” (67), “frente a ese ruinoso conjunto de papeles se sentía cada vez más desanimado” (67), pero, al mismo tiempo, es incapaz de dejar de lado ni de olvidar esos desabridos papeles. Ante el crimen, el inspector Malerba sufre, pues, una etapa de impotencia por saberse estancado, un tiempo de sopor, hasta que su máquina de lectura, de manera un tanto azarosa, se pone en movimiento. Es mediante este personaje que la novela problematiza de manera privilegiada las paradójicas facetas de vida y muerte, necesidad y riesgo, implicadas en el acto hermenéutico. El inspector Malerba se nos presenta, en una primera instancia, como alguien que adolece de incapacidad interpretativa: no ve lo obvio (obvio para el narrador que nos induce a seguirlo en sus lecturas), pero, desde el momento en que puede producir una lectura del poco estético y aburrido expediente, cambia, se llena de energía y, a su vez, deviene en narrador. Un narrador para quien es más fuerte contar su relato que tener instintos de supervivencia; sucede que, cuando ha interpretado un texto (el expediente) está dejando de ver otro: el texto que dice que su eficiencia y saber lo transforman en peligroso para el poder establecido. En fin, tanto su capacidad interpretativa como la falta de ella, más bien la interacción de las dos, lo llevan de manera fatal a la

muerte, aunque, dilema insoluble, antes de salir de su afasia interpretativa, Malerba estaba ya, de alguna manera como muerto, lo que denunciaban su cansancio, su sueño y su depresión cuyo carácter de insoportable tiene incidencia en el logro de lectura que le hace salir de su apatía y, que, a su vez, configura su última trampa.

3. Teoría y crítica

En este tramo, nos centramos en algunos de sus aportes teórico-críticos. En tal sentido, destacamos, a continuación, ciertas nociones provenientes de sus investigaciones acerca de la novela histórica.

3.1. Cruces entre historia y ficción

Desde el punto de vista del género, la imbricación de historia y ficción aparece con fuerza en la Europa del siglo XIX, manifestación que se ha dado en llamar “novela histórica”. Su traslado a América Latina es casi simultáneo con su desarrollo propio tanto porque la novela europea se lee en América cuanto porque es tomada como modelo por nuestros escritores. Amado Alonso observa que Walter Scott fue difundido por América a la vez que por España, en especial por México y Lima. Sobre el respecto, dice Enrique Anderson Imbert: “América contribuyó también a la discusión sobre la legitimidad de la ‘novela histórica’, discusión que se había encendido al mismo tiempo que toda Europa leía, traducía e imitaba a Walter Scott.” (30). Sin embargo, la desarrollada en América Latina no es un calco de su modelo canónico. En el capítulo tercero de *El balcón barroco*, Noé Jitrik reflexiona acerca de lo ocurrido con la novela histórica en América Latina y apunta algunas diferencias respecto del modelo europeo. Sintetizamos aquí las líneas relevantes de dicha reflexión: 1) la novela histórica latinoamericana no busca respuestas a las preguntas acerca de la identidad de una clase, la burguesía, sino de una identidad nacional y de su legitimidad: saber no tanto de dónde se procede sino qué se es frente a otras identidades; 2) la percepción historiográfica latinoamericana es débil porque la historia está empezando a construirse; 3) hay una tendencia mayor a colocar a los personajes históricos en roles protagónicos, como lo prueba la fascinación que ejercen Pancho Villa, Gaspar Francia o Juan Manuel de Rosas. Respecto de la trayectoria del género, Jitrik observa que “la historia total de la novela histórica se organiza como un conjunto de desplazamientos en virtud de criterios, conceptos o funciones que la van modificando sustancialmente en su forma” (53). Esta concepción le permite considerar como novela histórica tanto a *Ivanhoe* de Walter Scott como a *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos. Nos manejamos, pues, con un criterio de continuidad que permite leer las variaciones y los desplazamientos del género que, lejos de verse como una sustancia, se lee en función del contexto cultural, histórico y literario, lo cual implica no sólo pautas formales sino también contenidos temáticos.

3.2. Distinción conceptual entre 'referente' y 'referido'

Noé Jitrik, en ocasión de su trabajo sobre la novela histórica (1995), brinda un insoslayable aporte conceptual al distinguir las nociones de referente y referido. Retomando sus palabras, el referente es, sumariamente, aquello de donde se parte, en otras palabras, aquello que se retoma de un discurso ya establecido. Por su parte, el referido es lo que se construye con el material retomado, mediante modalidades y procedimientos propios de la narración novelística. Estas nociones nos posibilitan recuperar otras, tales como las de representación, procedimientos, imaginario social, documento, saber histórico, etcétera, lo que deviene en un trabajo intelectual interesante, desde el momento en que hay nociones, como es la de representación que, debido a su largo uso en occidente, circula como moneda gastada y, si bien es cierto, por una parte, que no puede prescindirse de ella, por la otra, es innegable que, a fin de reponer su productividad, solicita ser abordada desde lugares que no sean los comunes.³

Una perspectiva ineludible es el carácter histórico que Jitrik reconoce tanto para la noción de referente como para la del referido. El hecho de que ambos sean historizables va de la mano con la conciencia de que, tanto en un caso como en el otro, nos hallamos frente a construcciones culturales, más genéricas o más específicas, según los casos, y no frente a entidades de una objetividad inalterable. Así, el referente, en tanto saber previo, está normatizado, legitimado y, por ende, impregnado de "valor histórico" (como consecuencia de los resultados y acuerdos surgidos de las luchas por el poder político), lo que, a su vez, implica la existencia de toda una normativa respecto de las pautas con que debe ser abordado. Esta forma del saber del referente tiende a la inercia y a la reproducción; el novelista puede avenirse a ella, pero también sucede que intente matizar o actualizar tal saber, y hasta someterlo a una operación propia de lo que conocemos como "crítica", introduciendo, entonces, nuevos modos de lectura. De todos modos, la dialéctica de memoria y olvido, de lo sabido y la simultánea deficiencia de ese saber, todo ello, es tan fuerte que ha dado su impronta al

³ Noé Jitrik afirma que, si bien la historia del arte occidental se despliega en torno a las diferentes respuestas dadas al problema de la representación, no se trata de un universal (la representación), como sí lo son hablar o escribir y, también, narrar: "En fin, marcando más el acento: narrar es un universal, representar no" (57). Esta recuperación de la noción de representación cruzada con la de novela histórica arroja la siguiente definición: "La novela histórica, en consecuencia, sería un momento privilegiado en la historia de la representación, un momento en el que el modo occidental de representar mediante palabras e imágenes se coagula de una manera más precisa y particular –lo que no quiere decir más valiosa– que en otros instantes, de mayor titubeo en cuanto al concepto central o de mayor tentativa, como por ejemplo el barroco o el expresionismo en este siglo. Por cierto, y valga como paréntesis, el hecho de entender el concepto de representación como ideológico y de abrir la atención a fenómenos literarios o artísticos que lo abandonan no quiere decir que la historia de la representación sea poco interesante o descartable ni que haya cesado; al contrario, esa historia es apasionante y sus alternativas radiografían el desarrollo y los avatares de una cultura." (57).

vocabulario del saber histórico que tanto habla de “hallar” como de “descubrir”, de “sacar del olvido” como de “revelar”.⁴

Sus indagaciones, lo llevan a ofrecernos ciertas posibles formas de interacción entre el contexto histórico representado y el contexto de producción, entre referentes y referidos: 1. la novela arqueológica que se definiría como el intento estético de hacerse cargo del contexto referencial, distante temporalmente, desde los medios de que se dispone en un momento muy diferente (68-69); 2. Por su parte, la novela catártica se da cuando la distancia temporal es mínima y se canalizan, mediante este tipo de novelas, necesidades analíticas propias de una situación cercana (69); 3. la novela funcional o sistemática, en síntesis, es el intento de tomar un fragmento referencial vinculado con una situación conflictiva o enigmática desde un punto de vista moral o político, a fin de no sólo narrarlo sino examinarlo analíticamente. En estas novelas se observa un acercamiento a una zona oscura del referente histórico considerándolo como una laguna, como un campo de sentido incompleto, que falta para entender un conjunto mayor y que lleva al escritor a tratar de examinarlo para completarlo (70).

3.3. La búsqueda de la forma

Cuando recorremos las páginas de *Los grados de la escritura* (2000) de Noé Jitrik, experimentamos un efecto que me animo a llamar, de manera provisoria y en homenaje a Proust, de “tiempo recobrado”; es decir, sin que esto implique cierre ni conclusión de interrogantes ni problemáticas, reaparecen ciertas miradas, conceptos, formas de entrar a los textos, en fin, toda una genealogía de los modos de vivir la literatura que este escritor argentino ha sostenido en su ya vasta producción. Así, mediante el minucioso análisis del recitativo, Jitrik nos conduce hacia las diferencias entre la primera y la segunda parte de *Martín Fierro* y, desde esa zona, hacia los contextos socio-históricos de su producción.⁵ La resistencia que ofrece *El*

⁴ Dice Jitrik: “En resumen, si para la novela histórica el saber de la historia es del referente, el novelista reforma ante todo ese saber; al conjunto de operaciones necesarias para llevar la reforma a cabo lo llamamos “construcción del referente”. Es un proceso que tiene etapas: una de ellas es intuitiva, otra acumulativo-investigativa, otra de selección. En torno a cada una de ellas habría preguntas sobre el modo en que se llevaron a cabo, lo cual tiene que ver con cuestiones más vastas de ideología o del tipo de interpretación que lleva a cada novelista a buscar de determinado modo, a considerar que ya tiene suficiente y a elegir entre todo eso lo que puede convenir a su propósito artístico. Sea como fuere, la finalidad principal de esa labor no es cambiar el discurso histórico general sino hacer algo con el saber así constituido del referente; es una finalidad dirigida, se trata de preparar, en suma, el material que se va a elaborar. / Lo que denominamos “construcción del referente” se sitúa en un campo previo para lo que interesa, que es el texto de la novela histórica; quizá todo lo que ha intervenido para construirlo determine lo que se haga posteriormente; en todo caso, es muy posible que haya una interacción entre las dos etapas, por más que, fenomenológicamente, puedan ser descriptas por separado.” (74).

⁵ Véase “El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández”, en Noé Jitrik (1997). Este artículo fue publicado antes en 1970. Citamos: “Como vemos, esta nueva figura del canto difiere de la que surge de la *Ida*. Podríamos decir, a manera de conclusión, y para unirla a la

matadero a la hora de definirlo como cuento o no: “empieza a ser cuento a partir de un determinado momento y previamente no lo es; es cuento en su totalidad pero no lo es en sus partes, si cabe la escisión” (68), la tensión de diferentes lenguajes, por ser breve, son las aguas donde el crítico se zambulle para atrapar, desde la falta, la significación del famoso texto de Echeverría, significación que en este caso conduce ya no a correlación alguna entre ideología y literatura, sino, en cambio, al lugar del “tironeo” o contradicción entre ambas.⁶ El solipsismo, para *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández y la perifrástica de futuro, para *Cien años de soledad* de García Márquez, son otros ejemplos del modo de entrar en los textos que destacamos antes.⁷

Esta atención a la puntuación, al ritmo, a la retórica devenida en operación semiótica, a los modos de los comienzos y de los finales o cortes,

dibujada al final del análisis del tema del canto de la *Ida*, que esta figura representa la nueva situación socio-política de Hernández, su ‘comprensión’ del proceso político que se abre con el advenimiento de Nicolás Avellaneda al poder y, en general, su reconciliación con esa Buenos Aires que tantos problemas le ocasionó. No se trata de abundar en la significación histórico-psicológica de esta adaptación, sino de verificar la correlación que hay entre una determinada actitud frente a la realidad y el papel que se le atribuye al canto y, por su intermedio, al poema y, por su intermedio, al mundo del que se nutre el poema. Los términos se revierten y se interpenetran y si mundos diferentes aparecen detrás de cantores diferentes, cantores diferentes toman forma a partir de mundos diferentes. Y estamos aquí en pleno nivel motivacional, que hemos descripto con alguna precisión aunque someramente en la primera parte de este trabajo: es el fondo histórico con el que el poeta tiene una relación intensísima y que se le impone como fuente de su creación.” (53-54). Al final del artículo, leemos: “el simulacro abrió el proceso creativo y lo encadenó y, una vez puesto en marcha, pudo hacerse a un lado y desaparecer. Pero estuvo en su origen.” (63).

⁶ Dice Jitrik: “Recapitulemos: el mundo federal es la zona vilipendiada, el personaje unitario (y por lo tanto el mundo de donde proviene) es dignificado. Esto es nítido. Pero también hay un lenguaje para lo federal y otro para lo unitario. Esto quiere decir que el escritor se funde en cada momento, es decir, siempre, con el relato: su efectividad, su inteligencia, su sensibilidad, su totalidad, en suma, convergen y entregan una expresión. [...] ¿Y cómo es uno y cómo es el otro? El primero es riguroso, preciso, viviente, vigoroso, plástico; el segundo es desmayado, retórico, enfático y solemne. ¿Es que cada uno de los respectivos mundos es así? Habrá que suponer que así ha sido también para Echeverría pues, transcriptor fiel, no ha conseguido dar fuerza a lo que conceptualmente debía haberla tenido para él en tanto ideólogo bien definido: el mundo unitario, teóricamente, sin declinar de sus modos lingüísticos peculiares, debería haber sido exaltado en la expresión, en cambio, quien ha sido exaltado es el mundo federal. [...] Echeverría consiguió ser escritor, es decir, concretar un propósito artístico sobre un material proveniente de una realidad que políticamente odiaba; se frustró, en cambio, al dar forma a un material que políticamente estimaba.” (91-92). Aclaramos que este artículo, “Forma y significación en *El matadero* de Esteban Echeverría” se publicó en 1970.

⁷ Este recorrido, sin duda, escaso, nos lleva a coincidir con las propias palabras de Jitrik cuando, al comienzo de *Los grados de la escritura* (2000) y refiriéndose a los primeros pasos de su preocupación por el “objeto escritura”, dice: “Como si me hubiera estado robando a mí mismo, en lo que empecé a pensar y escribir sobre ‘el objeto escritura’ comprobé, no sin cierto emocionado asombro, que desde hacía años lo había estado teniendo en cuenta, fragmentariamente, episódicamente, acaso desde el momento mismo en que la literatura me empezó a importar y me figuré que podía llegar a su secreto.” (9-10).

a la repetición, la continuidad, los avances y demoras, nos habla de la mirada del crítico que se detiene allí donde nada parece suceder, entre los pliegues textuales donde encuentra las huellas de un previo, las dificultades de un comienzo, los avatares de un desarrollo, la compulsión o resistencia al corte, la lucha, en fin, que motivaciones, intenciones, saberes, deseo y pérdida libran en la incesante búsqueda de su forma.⁸

Bibliografía

- Alonso, Amado (1984). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de Don Ramiro*. Madrid: Gredos.
- Anderson Imbert, Enrique (1954). "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX". En *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires: Raigal.
- Coira, María (2018). "Notas sobre ciertas intervenciones críticas: Jitrik, Sarlo, Ludmer, González". En Alfredo Cosimi (comp.). *La estructura del sujeto, Estudios psicoanalíticos en la universidad*. Mar del Plata: EUDEM. 87-113.
- Coira, María (2003). "Juan José Saer. Noé Jitrik: la escritura como resistencia". En Roberto Ferro (editor). *Universos discursivos. Obra de Noé Jitrik*. Córdoba: Alción Editora. 109-126.
- Coira, María (1999). "Ciudades y crímenes argentinos recientes, en claves novelescas de Jitrik y Piglia", *Celehis, revista del Centro hispanoamericano de letras*, número 11. 79-101.
- De Llano, Aymar (2022). "Notas sobre la lectura/escritura en el continuo-Jitrik". *Celehis, revista del Centro hispanoamericano de letras*, 43. 4-12.
- Jitrik, Noé (1982). "Escritura y trabajo crítico: una perspectiva productiva para la textualidad latinoamericana". *Acta poética*, 4/5. 253-274.
- Jitrik, Noé (1987). *Cuando leer es hacer*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Jitrik, Noé (1988). *El balcón barroco*. México: UNAM.
- Jitrik, Noé (1989). "La escritura y la lectura en su entrecruzamiento". *sYc*, Núm. 1. 21-37.
- Jitrik, Noé (1992). *Citas de un día*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Jitrik, Noé (1997). *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976). Estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*. Buenos Aires: Biblos.
- Jitrik, Noé (1997). *Mares del sur*. Buenos Aires: Tusquets.
- Jitrik, Noé (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Jitrik, Noé (2002). *Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*. Mérida: Ediciones El otro, el mismo.

⁸ Reponemos, otra vez, palabras de Jitrik: "Así, entonces, la escritura es una organización que resulta de una elaboración que exige de operaciones, por supuesto de selección y de ordenamiento de un 'previo', al que me he referido en trabajos anteriores, y al que, para conglomerar nociones, también podemos llamar 'genotexto'. Lo que llamamos 'crítica' en sus diversas definiciones sería un tipo de lectura en el que se intenta saber no sólo cómo se ha operado en lo 'previo' y qué queda de ello en lo elaborado así como lo que hay de nuevo respecto de lo previo en lo elaborado." (2000: 34).

Jitrik, Noé (2010). *Verde es toda teoría: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. Avellaneda: Liber.

Jitrik, Noé (2021a). *Lógica en riesgo. Ensayos heterodoxos*. CABA: VS Editores.

Jitrik, Noé (2021b). *Ensayos sencillos*. Buenos Aires: 17grises editores.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons