

Las fotos que no están: cruces entre poesía, fotografía y pintura a partir del “Fasto de la gran nevada”, de Arturo Carrera¹

The absent pictures: connections between Poetry, Photography and Painting in “Fasto de la gran nevada”, by Arturo Carrera

Nombre: Felipe Becerra²

Filiación: UBA (Universidad de Buenos Aires) y UNTREF (Universidad nacional de tres de febrero)

Email: felipebenegas@gmail.com

¿Cuántas fotos inútiles, perdidas
cuántas interrogaciones
en la voz son luz?
Arturo Carrera

Resumen

El objetivo de este trabajo es abordar el “Fasto de la gran nevada”, de Arturo Carrera, desde una perspectiva que ponga en relación la palabra poética con la fotografía y la pintura. Tomando como punto de partida los poemas de *Fastos*, pero poniéndolos en relación con otros tramos de la obra de Carrera [*El vespertillo de las parcas* (VP), *Tratado de las sensaciones* (TS)], recurriremos a las consideraciones de John Berger con respecto a la pintura impresionista y a la fotografía para analizar de qué modo estas tres formas artísticas se constituyen como testimonio de una ausencia. En cada caso se trata de la reconstitución del anclaje sensible de la emoción en el paisaje, o de la emoción como paisaje: intemperie donde el sujeto resuena y donde se sitúa “a la escucha”, en términos de Jean Luc Nancy.

¹ Este trabajo es parte del proyecto de tesis de maestría “La intemperie sin fin: Modulaciones del vacío en torno al fin de siglo latinoamericano. Ensayos sobre la obra de César Aira, Mario Levrero, Marcelo Cohen y Arturo Carrera a la luz de la poética de Juan L. Ortiz”. Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF, Argentina.

² Felipe Benegas Lynch nació en Buenos Aires, Argentina, en 1978. Es Licenciado y Profesor Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires y trabaja como docente en la escuela secundaria. Es músico y escritor. Sus textos han sido reconocidos en importantes concursos y cuenta con publicaciones en diversas revistas y antologías. Actualmente es Jefe de redacción de la revista Boca de Sapo y prepara su tesis para la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF.

Palabras clave:

poesía - fotografía - pintura - escucha - ausencia

Abstract

This article seeks to analyze “Fasto de la gran nevada”, by Arturo Carrera, from a perspective that takes into account the relationship between poetic word with photography and painting. Taking as a starting point the poems in *Fastos*, but relating them with other parts of Carrera’s work [*El vespertillo de las parcas* (VP), *Tratado de las sensaciones* (TS)], we will consider John Berger’s observations about Impressionist Painting and Photography in order to analyze the way in which these three art disciplines constitute themselves as evidence of an absence. In each case, what prevails is the reconstitution of the sensitive mooring of the emotion in the landscape, or the emotion itself as a landscape: open space where the subject resounds and situates *listening*, in terms of Jean Luc Nancy.

Key words:

poetry - photography - painting - listening - absence

Introducción:

Los cruces entre poesía, fotografía y pintura tienen una vasta trayectoria dentro de la crítica. El Impresionismo, en particular, surge como un interlocutor elocuente para una poesía como la de Carrera. Lo mismo ocurre con la fotografía en la perspectiva de Roland Barthes. Reinaldo Laddaga incorpora ambas variables en su artículo “Una poesía fotográfica. Sobre Arturo Carrera.” Allí, comentando una antología de la obra de Carrera realizada por Ana Porrúa, toma los planteos de Porrúa en torno al haiku y la fotografía en la línea de Barthes y los sintetiza de este modo:

el haiku tiene parentesco con la foto: “el haiku no es ficcional, no inventa; él dispone en sí mismo, por una química específica de la forma breve, la certidumbre de que eso ha tenido lugar ” (89). Es posible que el lector reconozca en este “haber tenido lugar” lo

que *La chambre claire* llama el “noema de la fotografía”. “El haiku trabaja una materia heterogénea (las palabras) para volverla fiable y transportar el efecto del ‘Eso ha sido’” (115-16). De ahí que registra “lo que adviene (contingencia, microaventura) en tanto esto rodea al sujeto –que no obstante no existe, no puede llamarse sujeto, sino por este entorno fugitivo y móvil” que el texto llama el *circunstante*. Es que en el haiku, en la fantasía de Barthes, “no hay referentes”: “se postulan solamente entornos (circunstantes), pero el objeto se evapora, se absorbe en la circunstancia: lo que lo rodea, por el tiempo de un resplandor” (90). Por eso su objetivo “es producir una sensación global en el seno de la cual el cuerpo sensual se indiferencia” (98)³. (párr. 15)

Me interesa remarcar esta idea de que el sujeto se “evapora” en la circunstancia y la palabra marca el anclaje en la deriva de un mundo siempre cambiante. El cuerpo sensual es el portal de acceso a la indiferenciación. Más adelante, a raíz de un fragmento de *Children’s Corner*, Laddaga insiste con la vaporización y menciona al Impresionismo:

Por eso es que un poema de *Children’s Corner* me parece dar una definición inmejorable del trabajo que resulta en esta obra: componer “poemas para la sentencia del amigo / que nos dice: ‘que te pongan en su sitio, / las palabras’. // El que nos habla desde una niebla coloreada / como un arco iris terreno, / amigo de los gnomos, enanos, / hongos y cuervos lacustres, / cigüeñas y patos: // ‘que te pongan en su sitio, / las palabras...’” (111). Es decir, el que habla desde ese “circunstante” que es un poco como “una niebla coloreada”, mundo vaporizado, “impresionista” (por eso *Children’s Corner* es una referencia, también, a Claude Debussy), que en el primer fragmento de aquel libro ejemplifican “las manchas de luz en

³ Los números de página indicados por Laddaga dentro de la cita corresponden a la introducción de Porrúa: “La cuenta de las sensaciones”. Prólogo a Arturo Carrera. *Animaciones suspendidas. Antología poética*. Mérida, El otro, el mismo, 2006.

copos que filtraban las lentísimas hojas acribilladas”, y que es el espacio en que “el cuerpo sensual se indiferencia”. (párr. 23)

Si en un principio se asoció a Carrera con la vanguardia y el neobarroco, a partir de cierto momento en torno a la publicación de *Arturo y yo* su poética se “desestabiliza”, como sostiene Martín Prieto, con respecto a ese sistema y se sitúa bajo el influjo de Juan L. Ortiz. En *Ensayos murmurados* (2009) Carrera afirma acerca del entrerriano: “es mi canon”, y más adelante aclara: “Ahora, por suerte, se lo ha descubierto y se lo lee, y es el poeta mayor de la Argentina, y su obra incomparable” (77). Allí lo rescata a partir de las variaciones sigilosas de una nueva idea de Naturaleza” por la que se entiende que el ritmo en la página “no es una muela de repetición sino una puesta en marcha de una acción (...) y entonces lo que miramos es también la vida, la otredad de la vida del otro” (67). Quiero destacar esa potencia del ritmo en la página como medio de acceso a lo otro. Francine Masiello, siguiendo también a Barthes, lo expresa de este modo: “el ritmo como la fugitividad del código, la manera particular en la cual el sujeto se inscribe en el discurso (64). Esa inscripción da cuenta de una ausencia: la circunstancia y la percepción sensible de esa circunstancia ya no están. Lo que permanece es el poema como testimonio de esa ausencia. El paisaje, en última instancia, no es más que la conjunción fugaz de la naturaleza con el hombre. Tal vez por eso una pintura como la impresionista, que se sumerge en el paisaje, resulta afín para hablar de este tipo de poesía. En el artículo “La duda y el pentimiento”, de Beatriz Sarlo, encontramos otro antecedente interesante con respecto a la relación pintura / poesía referido a Juan L. Ortiz:

más que un impresionista que trabaja la materia del óleo sobre la tela, es un acuarelista a lo Turner, que deslíe la materia del color en el agua. Sin duda, su percepción tiene la poética del impresionismo y también sus colores (los estanques de Monet están en todos los lilas y los rosas y los irisados de Juan L. Ortiz). Pero la sensibilidad impresionista (y puntillista) elige un medio líquido, que acentúa, precisamente, el desvanecimiento óptico de los contornos y la desaparición del dibujo a través de colores nunca plenos sino

radiantes e iridiscentes, detrás de los que el blanco del papel nunca se pierde del todo. (...) 'Líquida luz', 'abismo hialino', escribe Juan L. Ortiz. Precisamente, ésa es la luz de sus poemas. Independizado de los objetos, el color es siempre color del aura que los rodea, 'vapor flotante', un color espacial que no es propiedad de la cosa nombrada sino que la toca, a veces sin teñirla completamente. (276)

El objetivo de estos apuntes es profundizar esta línea de análisis tomando el "Fasto de la gran nevada como punto de partida" y poniéndolo a dialogar con las consideraciones de John Berger con respecto a la pintura impresionista y a la fotografía, así como con la concepción de "escucha" de Jean Luc-Nancy. Si Barthes remarcaba el "esto ah sido" de la fotografía, Berger pondrá el énfasis en lo que "ya no está allí" y en lo infinitamente extensivo de la materia. El sujeto se constituye y se pronuncia en esa escucha de lo que lo rodea y a través de la cual remonta lo que es otro. El poema, como la pintura impresionista, es el testimonio de una ausencia.

I

En el "Fasto de la gran nevada", de Arturo Carrera, un momento único e irrepetible se pone en primer plano a partir de la ausencia de las fotos que se suponía iban a inmortalizarlo. Así lo indica en el prólogo:

...la serie de poemas dedicados a mi hija Ana celebra el día 9 de julio de 2007, en que una gran nevada cubrió la ciudad de Buenos Aires transformándola en la Virgen de la Misericordia. Los poemas se refieren a una serie de fotos tomadas ese día, y que al intentar pasarlas a la computadora se arruinaron desapareciendo. (9)

Sin embargo las fotos ya hubieran sido otra cosa. La ausencia marca el vacío que deja esa configuración única de paisaje y emoción que se pierde, pero que sirve para urdir el poema como testimonio de esa "luz dichosa" (Carrera, *Fastos*, 75), de la conjunción fugaz de la naturaleza con el hombre. Así se juega en el espacio de una foto que no está. Lo que los píxeles no pudieron

codificar se busca en el rastro de la luz: el cuerpo como papel velado, como lugar donde se practica la alquimia de la luz a la voz. Y la voz como precipitado de esos rastros de sensación que configuran un paisaje.

II

Es sabido que “se disuelve la alegría en las palabras” (Carrera, *Fastos*, 81). La nieve es el símbolo de esa configuración única de sentimiento y naturaleza que un segundo después ya no está, que desaparece como un vampiro de las imágenes, rehuyendo incluso de la facticidad tecnológica de la fotografía: “la nieve no aparece en ciertas fotos” (Carrera, *Fastos*, 82).

Las fotos de Carrera y su hija ya no están, en su lugar está el canto que melancólicamente arranca la alegría de los copos que caen en una extensión imposible de captar. El verso se musicaliza, arrastrando el sentido hasta el límite de lo sensible e invocando sonoridades que resuenan en esa cavidad hecha de palabras:

En esa dichosa luz también caía,
una canción que te canté cuando eras niña. Con ella
bien dormías, con ella sonreías como ahora,

el mismo candor,

el mismo instante,

el mismo gusto a helado de limón (Carrera, *Fastos*, 98).

En *Tratado de las sensaciones* Carrera invoca la “sonora infancia” (45) y se pregunta: “¿es posible leer, amar, vivir en la desmesura de la sensación, sin

acotarla con el murmullo de un poema secreto?” (8). El poema se constituye en esa tensión entre acotar y desplegar, en captar desde el margen, colocando las “sensaciones a la orilla del mundo” (Carrera, TS, 47). En un sentido parecido, Berger sostiene que Monet quería pintar el aire que rozaba las cosas, porque si captaba ese aire, entonces estaba pintando la sustancia infinita que las contiene y las configura:

Si consigue pintar el aire, Monet podrá también seguirlo, como se sigue un pensamiento, si no fuera porque el aire opera sin palabras, y, cuando se lo pinta, solo está visiblemente presente en los colores, las pinceladas, las capas, los palimpsestos, las sombras, las caricias, los rasguños. A medida que se acerca más y más a este aire, este lo lleva, junto con el tema original, a otro lado. El flujo ya no es temporal, es sustancial y extensivo. ¿Adónde los lleva el aire entonces? Hacia otras cosas que ha envuelto o envolverá, pero para las que no tenemos un nombre convenido. Llamándolas abstractas no haríamos más que reconocer nuestra ignorancia (Berger, “La vida”, párr. 2).

La pintura impresionista deja en evidencia el trazo como acceso a lo que no está, a lo que es tocado o rozado apenas en un segundo fugaz. El pintor sale a la intemperie y se sitúa a la orilla de ese todo que se le escapa, pero que deja su huella en la tela. Berger insiste en que el mensaje que lee en esa pintura no apunta a la fugacidad de lo temporal sino a lo infinitamente extensivo de la materia:

Monet se refirió muchas veces a la “instantaneidad” que intentaba captar. Puesto que forma parte de una sustancia indivisible que es infinitamente extensiva, el aire transforma esa instantaneidad en eternidad. Las pinturas de la fachada de la catedral de Rouen dejan de ser registros de unos efectos fugaces y se transforman en

respuestas a unas asociaciones con otras cosas que pertenecen a lo infinitamente extensivo (Berger, “La vida”, párr. 2).

Para Carrera, el instante es “Ese tiempo que vivimos / para decir: “Somos eternos en la levedad pasajera”” (*Fastos*, 79). Podemos pensar que lo “infinitamente extensivo” de la materia pasa al sujeto como sensación de eternidad al integrarse este al paisaje: “nuestras caras besadas por la eterna, / tramposa nevisca” (Carrera, *Fastos*, 75). Eternidad, entonces, como alineación con lo infinito de la materia: volverse sensible a esa continuidad. También: el lenguaje como superficie de desplazamiento infinito. Diálogo con “la eternidad que no conversa con nosotros” (Carrera, *Fastos*, 100).

La emoción es el punto de anclaje en el paisaje. Dar cuenta de un momento de felicidad, de un día fasto, es dar cuenta de la percepción que alguien cree haber tenido, de algo que se lleva guardado en los sentidos del cuerpo como una resonancia que persiste. Así como la pintura, el poema testimonia un exceso de luz, la velada oscuridad del olvido que busca imprimirse en la palabra: proyectarse, hacerse paisaje en la voz. Y en ese paisaje, paradójicamente, se logra ver “el cielo oscuro que parecía decir nombres” (Carrera, *Fastos*, 75). Es paradójico porque al mismo tiempo todo lo que no tiene nombre [“Eternidad que no conversa con nosotros / ¿cómo se llama?” (Carrera, *Fastos*, 100)] resuena en las palabras del poema. La imagen – aunque las fotos no se hubieran perdido– tampoco garantizaba un nombre o una presencia. En la voz hecha trazo resuena ese afuera que no tiene palabras y sin embargo parece nombrar. En esa resonancia que se aleja y vuelve al propio oído el sujeto queda pronunciado como un halo impresionista, como resonancia ciega del paisaje y la emoción. En este sentido, son elocuentes y oportunas las consideraciones de Jean-Luc Nancy con respecto a la escucha:

Escuchar es ingresar a la espacialidad que, *al mismo tiempo*, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí tanto como hacia mí: me abre en mí tanto como afuera, y en virtud de esa doble, cuádruple o séxtuple apertura, un “sí mismo” puede tener lugar. Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo*

afuera y adentro, estar abierto *desde* afuera y *desde* adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro. La escucha constituiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (*aistética*) como tal: la partición de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio. (33-34)

El poema se convierte entonces en un espacio de escucha que se sostiene en el obrar de la palabra, en el infinito desplazamiento del sujeto por la voz.

III

La fotografía es una tecnología que pone en el centro de la cuestión el tema de la representación. El realismo de la imagen tiene algo de indicial que la vuelve real: ¿Cuánto de lo representado ha llegado al papel como extensión luminosa del momento retratado? ¿Cuánto de ese momento queda congelado en esa fijación química de elementos como en un sudario de lo vivido? La palabra, en su esencia simbólica, guarda una distancia con los hechos que parece alejarla de aquella cualidad indicial. Sin embargo, ¿qué ocurre con aquello que llamamos poesía? ¿No es un intento por captar todo lo que no pueda entrar en un mero símbolo lingüístico? Florencia Abbatte destaca en la obra de Carrera

una creencia en la poesía como marcación de un territorio benéfico, labor en pos de preservar y dar cuenta de esa zona afectiva ante la cual los conceptos no son suficientes [...] la poesía como aquello que va más allá del saber gramatical, hacia la inmediatez del ser sensible, un terreno donde los significados desaparecen devorados por las evidencias. (párr. 4)

Dice Berger sobre Monet: “esas innumerables pinceladas se entretajan, pero no forman un paño, sino una cesta de luz que contiene todos los sonidos que uno pueda recordar del verano en la costa normanda” (Berger, “La vida”, párr. 1). Si una pintura puede ser “una cesta de luz que contiene todos los sonidos”,

el poema puede ser una cesta de sonidos que contenga toda la luz. No se trata de un juego retórico o sinestésico. Tampoco de privilegiar un sentido por sobre los demás. Lo que queda en evidencia es el cuerpo como matriz de percepción, y el sujeto como un momento de anclaje en lo infinitamente extensivo: la luz, el sonido, el sentido. Más allá de eso, como señala Deleuze (citado por Carrera como epígrafe en la parte 4 de TS), se encuentra la “potencia más profunda” del “Ritmo” (TS,123). El pintor vuelca las resonancias de su cuerpo en el trazo, el poeta murmura e inscribe los rastros de la luz. Ambos están presos de la limitación de sus materiales, del mismo modo que la fotografía lo está.

Si pensamos en la fotografía digital, veremos que dentro de la máquina también hay un lenguaje de símbolos que reescriben la realidad con todos sus matices. Pero lo cierto es que nunca son *todos* los matices: una vez capturada la foto, ya hay algo que no está, que es ausencia, tanto en los píxeles como en el papel fotográfico de antaño, que con el correr de los años sabemos que se transforma en un desgaste casi orgánico de sus elementos. De alguna manera, ese desgaste le devuelve la unicidad, un aura de tiempos pasados. Sin embargo estamos cada vez más lejos de lo retratado, del momento que pasó. Y es esa distancia la que abre el espacio del arte: “...sólo a partir de su pérdida / el mundo puede ser rozado y otra vez / temido” (Carrera, *Fastos*, 91).

IV

Berger vincula a la fotografía con la pintura impresionista en cuanto que a partir de ambas “uno se ve obligado a reconocer que aquello ya no está ahí” (Berger, “Los ojos”, párr. 13). El fasto de Carrera marca doblemente esa condición: el día feliz ya no está, así como las fotos que lo registraron tampoco. Como el aire que perseguía Monet, que excedía palabras y conceptos, “Cada fotografía es, de hecho, un medio para probar, confirmar y construir una mirada total de la realidad” (Berger, “Entender”). Claro que, a partir de una fotografía, la realidad total no puede ser señalada sino como ausencia. El sentido de esa totalidad sólo puede ser rozado: decanta en las palabras como resto o precipitado y pervive animado por el ritmo.

En el centro de la palabra poética anida la paradoja: “como una música atonal, como una instrumentación sin tono...” (Carrera, *Fastos*, 96). El concepto, la música, la imagen: todo está allí para abrir el espacio de resonancia de aquella experiencia de felicidad: “así cayó y fue para nosotros más que todas las fotografías, menos que toda la tristeza del mundo” (Carrera, *Fastos*, 96). La palabra se constituye sujeta a esa paradójica tensión indicial: proviene del yo que “borra” la experiencia y al mismo tiempo la señala y se señala como un excedente imposible de captar: “el resto de felicidad que casi alcanzamos” (Carrera, *Fastos*, 96).

El poema se ubica entre ese más y menos y su señalamiento es réplica, no en el sentido de copia [*“las palabras ya no son espejos”* (Carrera, TS, 27)], sino como la réplica de un terremoto: resonancia de algo que ocurrió en otro tiempo y otro lugar y fluye por la infinita extensión de la materia.

Yo,
una sensación fractal –mi nombre, que rotura en
la luz el todo de unas indecisas partes. (Carrera, TS, 28)

Pronunciar el nombre es liberar las partículas elementales de la voz. Así *Arturo* se transforma anagramáticamente en *rotura* y entra en juego con el todo a partir de las partes.

V

El blanco de la nieve llama a todas las sensaciones y a todos los sentidos, y los borra. En ese borramiento el poema surge como un secreto detrás de lo que se sabe, algo que late y se percibe más allá del yo:

Ya nadie lo sabía; en el montón de nieve
un monje meditaba: los ojos de carbón,
las piernas atrofiadas. Muñeco enmudecido,
falta de toda experiencia (Carrera, *Fastos*, 85).

A fuerza de hundirse en la experiencia más plena de la sensibilidad (en el sentimiento y la sensación), el monje se hace ausencia, “falta de toda experiencia”. Así remonta el aire que lo rodea y deviene intemperie: puro espacio de resonancia (hasta escuchar su propio latido), muda totalidad. El monje, como la palabra, es presencia ausente, conciencia de sí que remonta lo que es otro. La “luz dichosa” es la huella del mundo en el propio cuerpo. Una huella que tiene su *réplica* en las huellas que se imprimen sobre el blanco de la hoja: cavidad donde resuenan las voces (propias y ajenas), los “iluminadores de la cueva” (Carrera, TS, 37) en la siesta de la infancia.

VI

La cámara está vacía: sólo puede resonar. Nancy habla de “remontarse o abrirse a la resonancia del ser o al ser como resonancia [...] espaciamiento intensivo de un rebote que no culmina en ningún retorno a sí sin relanzar al instante, como eco, un llamado a ese mismo sí” (45-46). Decir yo es reconocer el borramiento, la “rotura”: de la nieve, de las fotos y del mismo yo. Lo que se nombra necesariamente ya no está. Así se colocan las sensaciones a la orilla del mundo, a la escucha, para percibir la intemperie insondable donde el vespertillo canta su canción.

Bibliografía:

- Abbate, Florencia. “Memoria del cuerpo”. *Bazar Americano*. Web. 4 jun. 2015 <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=279&pdf=si>>
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. Impreso.
- . *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2008. Impreso.
- Berger, John. “La vida que se esfuma”. *El País*. 20 nov. 2010. Web. 4 jun. 2015 <http://elpais.com/diario/2010/11/20/babelia/1290215558_850215.html>
- . “Los ojos de Monet”. *La jornada semanal*. 29 ag. 2010. Web. 4 jun. 2015 <<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/29/sem-john.html>>
- . “Entender una fotografía”. *El Atlántico en foco*. Web. 27 nov. 2013

<<http://elatlanticoenfoco.tumblr.com/post/43833452078/entender-una-fotografia-john-berger-por-mas-de>>

- Carrera, Arturo. *Fastos*. Montevideo: Casa Editorial Hum, 2010. Impreso.
- . *Tratado de las sensaciones*. Valencia: Pre-textos, 2001. Impreso.
- . *El vespertillo de las parcas*. Buenos Aires: Tusquets, 1997. Impreso.
- . Children's Corner. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. "Una poesía fotográfica. Sobre Arturo Carrera". Web. 27 nov. 2015: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/laddaga.html>
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013. Impreso.
- Prieto, Martín. "Lo que existe sólo para desaparecer y recordarse". *Revista Ñ, Diario Clarín*, 23 mar. 2015. Web 27 nov. 2015: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/poesia/existe-solo-desaparecer-recordarse_0_1324667928.html
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Impreso.
- Porrua, Ana. "La cuenta de las sensaciones". Prólogo a Arturo Carrera. *Animaciones suspendidas. Antología poética*. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo, 2006. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "La duda y el pentimiento", en: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, págs. 269-277. Impreso.