

# DERIVAS NOVELESCAS DE LA CRÍTICA. LA AVENTURA AUTOBIOGRÁFICA DE JORGE MONTELEONE

Juliana Regis

UNLP

## Introducción

En el 2018, Jorge Monteleone –ensayista, traductor, docente, crítico literario e investigador del CONICET– publicó su autobiografía bajo el sello editorial Ampersand. La misma forma parte de la colección Lector&s, dirigida por Graciela Batticuore, que nuclea textos de numerosos críticos y escritores de larga trayectoria –argentinos en su mayoría– y se ofrece como un modo de conjugar, mediante el ensayo y la autofiguración, lectura y subjetividad<sup>1</sup>. El libro de Monteleone, titulado *El centro de la tierra (Lectura e infancia)* compone bajo esta estela la peculiar historia de su formación como lector. Este lector podría ser Jorge Monteleone –lo es virtualmente– pero también podría ser cualquiera de nosotros. Es que la reminiscencia de textos tan “clásicos” y “universales” (dos adjetivos que cifran a veces ese lugar común de la literatura), significaron al mismo tiempo experiencias intransferibles para este lector en particular. Así, la lectura de esta biografía, para quienes nos acercamos a ella, se vuelve una experiencia del reencuentro con lo íntimo y lo familiar, a raíz de la evocación de textos y productos culturales infantiles y juveniles –entre otros– que varias generaciones han compartido. Pero además el texto nos brinda lo que por momentos constituye un riguroso análisis teórico, que tiene en su centro nada menos que a Benjamin, Proust y Agamben. Volcado, como quisiera Barthes, hacia una escritura afectada, a la vez que una escritura de los afectos, y cumpliendo así con la propuesta de Ampersand (“explorar los lazos entre la vida y la lectura”<sup>2</sup>), *El centro de la tierra* busca responder a una pregunta

---

<sup>1</sup> Entre sus títulos se cuentan *Fantasmas del saber* (2017) de Noé Jitrik, *Citas de lectura* (2017) de Sylvia Molloy, *Trance* (2018) de Alan Pauls, *Los libros y la calle* (2019) de Edgardo Cozarinsky, *Libros chiquitos* (2020) de Tamara Kamenszain, entre otros.

<sup>2</sup> “¿Qué es la lectura? ¿Cómo nos afecta a lo largo de una vida? Los ensayos de esta colección buscan recoger experiencias modernas y variadas de una práctica antigua que tiene sus rituales y su historia que muchos han estudiado ya, deseosos de catalogar las diversas modalidades a lo largo de las épocas. Roland Barthes asegura que la lectura no se puede teorizar ni catalogar, porque es una práctica íntimamente unida al deseo, y que su fase más lograda o acaso más feliz es la que permite cruzar el blando umbral que lleva a la escritura. Si hay un común denominador en los libros de la colección Lector&s, acaso sea la pasión, presente en el cuerpo imbuido de emociones, de pulsiones, de saberes que inquietan o enardecen al lector, modelando en ese gesto no solo una trayectoria sino también una subjetividad. Se trata, en definitiva, de explorar los lazos entre la vida y la lectura, para recoger las experiencias singulares de un conjunto de autores argentinos, latinoamericanos, europeos. En el

ineludible para el crítico literario: cómo se convirtió en lector. Y, mediante la retórica que utiliza, nos muestra un modo posible en que, entre la mediación y la resistencia (Stedile Luna), la crítica literaria busca cumplir con su mayor exigencia: “sacudir el andamiaje burocrático de las instituciones que la hospedan” (Giordano). A continuación, proponemos analizar los modos y las estrategias utilizadas en la composición de esta autobiografía.

### **La escritura de la vida: entre la autobiografía y el ensayo**

Como recuerda Giordano en una de sus entradas del diario que lleva en Facebook, Barthes sentenció en los ‘60 que “la novela es el horizonte del crítico” (GIORDANO, 2019). Esto no significaría, siguiendo a David Oubiña, que el crítico vaya a convertirse efectivamente en un escritor de ficción, luego de superar la etapa crítica como si de sus años de formación se tratara<sup>3</sup>. Sin embargo, la *boutade* de Barthes, más cerca siempre de una expresión de deseo que de una sentencia moral, establece un punto de partida interesante para pensar el desplazamiento de la crítica a los territorios del ensayo que tiene lugar en *El centro de la tierra*. De igual modo que “cada biografía es una teoría de la biografía puesta en acto” (Podlubne, 2018), la autobiografía de Monteleone se circunscribe a elecciones personales y exploraciones ensayísticas que, aun dentro de un género bien definido como lo es el autobiográfico, le otorgan al texto su estilo y sus marcas propias.

Los devenires literarios de la crítica no solo constituyen un tópico barthesiano sino romántico. Como sabemos (GIORDANO, 2010; PODLUBNE, 2017), la revista *Athenaeum*, fundada por los hermanos Schlegel, puede ser considerada no sólo la fundación del romanticismo alemán sino también la inauguración del “proyecto teórico en literatura” (Lacoue-Labarthe), expresado, como señala Giordano (2015), mediante dos postulados. El primero establece que “la literatura es ella misma si todavía no lo es”, es decir, siempre y cuando pugne por salirse de sus propios límites. El segundo agrega que “la teoría de la literatura debe ser ella misma literatura”, pues “solo la literatura en estado de interrogación y búsqueda de sí misma puede comprender reflexivamente la ley de su engendramiento” (GIORDANO, 2015, p. 93-94).

---

cruce entre ensayo y autofiguración, Lector&s ofrece, además, la posibilidad del encuentro íntimo con el estilo personal de cada autor de la serie, lo que promete una entrada intensa a la literatura misma.” (BATTICUORE, 2016).

<sup>3</sup> “No se trata de imaginar una ficción teórica ni de narrativizar las argumentaciones críticas. No se trata del crítico convirtiéndose en novelista (como alguien que hubiera superado una etapa de inmadurez) sino, más bien, del crítico convertido en personaje novelesco, experimentando el acto de lectura con la misma intensidad con que los protagonistas de un relato viven sus vidas imaginarias.” (2016)

Aunque en cierto modo no pareciera estar del todo claro a qué se refiere Barthes cuando habla de “novela”, o al menos por qué elige hablar de novela (género discursivo medianamente identificable y con características bastante precisas) y no de otra cosa, es evidente que, puesta en consonancia con los postulados románticos, la frase nos habla de las potencias literarias del discurso crítico<sup>4</sup>. Y es ese horizonte literario el que, en la práctica, conduce de la crítica al ensayo. En esta línea, mencionaremos algunos aspectos de la escritura de Monteleone que coinciden en buena parte con la búsqueda y el tono propios del ensayo, entendiéndolo entonces desde el impulso romántico como un modo experimental, y quizás el más efectivo, de dialogar con la literatura.

En primer lugar, nos encontramos con la invención de un dispositivo peculiar de escritura: el uso de los paréntesis. En la disyuntiva que se le presenta a Monteleone al momento de integrar saberes, datos enciclopédicos y otros conocimientos culturales, o incluso otros recuerdos anecdóticos entre las memorias de la propia vida, el recurso a esos largos paréntesis que se interponen en el cuerpo del texto resulta una herramienta muy particular y eficaz, con una finalidad didáctica que a la vez asegura que dichos textos no sean pasados por alto. En el capítulo “*Nonsense*”, por ejemplo, Monteleone analiza la influencia de las historietas de Gene Ahern en su niñez, para lo cual procede a explicar en qué consisten las aventuras de “Jopito y Calvete”, publicadas en la revista *Billiken*<sup>5</sup>. Luego, en un paréntesis, sitúa la obra de Ahern en un contexto específico, brindándonos una serie de datos complementarios: “La historieta de Ahern formaba parte de la tradición del *screwball comic*, una denominación que acaso confluye con la *screwball comedy* del cine de esos mismos años 30” (MONTELEONE, 2018, p. 90). Al retomar el hilo de sus ideas, luego de relatar brevemente unos episodios de “Jopito y Calvete”, aparece la vinculación con el lector adulto y otros textos ulteriores:

Al recordar este cómic, vuelve a mí uno de los libros más felices de César Aira: su ensayo *Edward Lear*, que contiene abundantes *limericks* (...) traducidos y comentados, acaso porque siento que aquella lectura de Gene Ahern en la niñez fue mi primer encuentro con el *nonsense*. (MONTELEONE, 2018, p. 92)

---

<sup>4</sup> En relación a la significación de la novela en Barthes, David Fiel enfatiza la necesidad de pensarla en términos de “como si”: “Barthes fue escritor de lo *real*, el que se animó a jugar con la materia misma de la vida concreta (y la crítica siempre fue para él el catalizador de este proceso), “como si” dicha materia fuese parte de una novela (o de una ensoñación) siempre inconclusa y mayor: la de la vida y su ostensible no-límite” (FIEL, 2018, p. 22).

<sup>5</sup> Además de “*Nonsense*”, podemos mencionar “Lectura de Bugs” (45), “Ella” (67) y “*Superschlemihl*” (101) como los capítulos más enciclopédicos, vinculados a la cultura de masas (es decir, aquellos en los que aparecen algunos de los paréntesis más extensos del libro).

Es así como el texto consigue integrar de manera armoniosa lo cultural con lo íntimo, siguiendo la apuesta del libro que es leer al sujeto del presente desde la literatura del pasado. Con este objetivo como horizonte, la posibilidad que abren los paréntesis es la de acceder a datos accesorios pero importantes sin la necesidad de interrumpir el curso de la lectura, como modo de reemplazar las notas al pie en lo que estas tienen de disruptivo –por cortar el curso de la lectura y porque son dispositivos mucho más académicos y formales. El libro sencillamente no funcionaría de la misma manera con ellas, y los datos guardados allí serían obviados. Asimismo, cabe mencionar que los paréntesis se posicionan desde el tiempo presente, mientras que en el cuerpo del texto habla el lector atravesado por el pasado<sup>6</sup>. Monteleone ha expresado claramente esta intención en una entrevista concedida a Infobae:

Cuando comencé a escribir *El centro de la tierra* imaginaba un desdoblamiento entre el que escribe en el presente y el chico que lee por primera vez. (...) Entonces se me ocurrió entrelazar ese tiempo primero como un relato de aire novelesco con otros textos que se abrían en los paréntesis, donde todo lo que había sido narrado tiene su correlato cultural. (MONTELEONE, 2018)

La integración de estos paréntesis, como invención novedosa que la forma del ensayo habilita, nos recuerda por otro lado a ciertos artificios de la exploración barthesiana: el uso frecuente de mayúsculas para resaltar palabras que por sí solas no presentan ambigüedad, el recurso a las cursivas o bastardillas con finalidades similares, y demás *matices* pensados para producir un enrarecimiento o una opacidad voluntaria en el discurso y cuestionar así la naturalidad aparente de todo concepto<sup>7</sup>.

En segundo lugar, es necesario destacar el tono en el cual se monta el discurso, que alterna momentos de plena mostración, servidos de un lenguaje práctico orientado a la documentación (qué leía Monteleone en ese momento, qué le llamaba la atención sobre ciertos libros, quién se los proporcionaba, qué aspectos de la vida del autor de ese libro resultan más relevantes respecto de lo que se está contando) con fragmentos más poéticos y de un lenguaje que podríamos denominar llanamente literario. Esta segunda modalidad está prometida desde el comienzo, con una apertura que oscila entre lo poético y lo teatral:

---

<sup>6</sup> Tal vez sea por esto que el párrafo que alude a Mallarmé y a la idea de libro infinito, al cual nos referimos en el primer apartado, aparezca normalmente al principio y con paréntesis en su repetición final.

<sup>7</sup> «Comillas inciertas», «paréntesis flotantes»: las pinzas de esa distancia con las que Barthes atenuaba o desbarataba la amenaza de dogma de toda afirmación de saber eran el operador retórico, táctico, por el cual un defecto de *pedigree* (un “complejo”) pasaba a ser un modo específico de maniobrar, una actitud y hasta un estilo.” (PAULS, 2018, p. 10)

Porque a menudo esas horas parecieron perfectas, porque la melancolía suele reservarle la agria memoria de un duelo, porque no hay nimiedad que, en el centro sobrio de la luz – luz diurna, luz vespertina, luz de vela, luz de lámpara– no pueda ser recordada, la lectura en la infancia nunca entra en el olvido y su sola evocación tiene la fuerza de un tesoro largamente prometido al deseo. (MONTELEONE, 2018, p. 11)

De este modo, en la lectura de los capítulos se entrecruzan distintos planos del discurso: lo dicho en los paréntesis (ubicado, como dijimos, en un plano más enciclopédico), los momentos de explicación teórico-filosófica (por ejemplo, en el capítulo inicial con la descripción de la idea de paraíso a partir de Agamben y Proust), y los momentos en donde la narración se espesa o directamente entra en el territorio de lo imaginario, dejando paso al juego con el lenguaje y con los recuerdos, en lo que constituye un marcado trabajo con la propia subjetividad. Según vimos anteriormente con la cita extraída de la entrevista, Monteleone expresa que debió elegir un modelo “novelesco” de narrar, de contar los hechos recordados. En este acto de “pasarse” a sí mismo a la escritura, se produce por un lado el desdoblamiento que menciona entre un tiempo de la narración y otro más lejano y mítico; y por otro lado cierto carácter ficcional de sí mismo (“tampoco sé cuál de los dos escribe esta página”, MONTELEONE, 2018, p. 168), necesario para volver a aquellas memorias e intentar reproducirlas. Es lo que sucede, por ejemplo, al final del capítulo “La divergencia” (MONTELEONE, 2018, p. 37), cuando durante una larga fiebre que lo tiene en cama, un Monteleone de seis o siete años comienza a leer historietas para entretenerse. En un momento, se encuentra con una viñeta en la que el Demonio de Tasmania enuncia una frase (cuando en los dibujos animados usualmente sólo gruñía y causaba torbellinos de polvo): “Tengo un hambre *atroz*” (MONTELEONE, 2018, p. 43). El niño desconoce esa palabra, y sólo la comprende en relación a un significante similar y muy usado en esos días: el *arroz*, o mejor dicho el agua de arroz que le mandaban a beber para curarse. Cuando su enfermedad finaliza, ya recuperado, le dice esta misma frase a su padre, “tengo un hambre *atroz*”, en la que puede entenderse un juego de palabras (sólo comprendido o elaborado en el presente) que nos habla del hambre como síntoma de convalecencia o vitalidad, como así también del hambre de lecturas que se despierta en ese período, gracias al prolongado reposo. El efecto literario del fragmento resulta en una comunión entre el cuerpo y la lectura, el cuerpo y el signo.

Por último, y para volver al asunto de la novela, podemos decir que hay algo de lo novelesco en la decisión de comenzar y terminar el libro con el mismo párrafo mallarmeano. Este se replica en total tres veces: al comienzo, en el medio (“Epifanía”) y antes del final. En esa búsqueda formal se traza un círculo casi perfecto que une el principio con el fin (que es en

realidad recomienzo, “Vuelta”) y la lectura pasada con la presente. Pero lo más interesante es que Monteleone decide dejar fuera del círculo el episodio quizá más sentimental, narrado en el capítulo “Lengua materna”. Si bien todo el libro está plagado de comienzos y de primeras veces (la primera vez que vio letras impresas, aún sin entenderlas; la primera vez que leyó a Borges, a Poe, a Verne; la primera vez que terminó un libro entero), el último capítulo nos pone frente a frente con el momento más íntimo y originario de todos: el instante en que aprendió a leer. En el relato del recuerdo de Monteleone, alterado por el tiempo o las exigencias narrativas, se nos ofrece el último misterio, y asistimos, cuando el libro ya parecía concluido, al prodigio más grande y definitivo:

yo vi como por arte de magia que las figuras se volvían sonidos que yo podía repetir y dije «aro», «oro» y seguí adelante: «ala», «ola», «oso», «asa», y el mundo se duplicó por primera vez entre mis ojos y más allá de las cosas, en un lugar que desde entonces sería como una casa nueva y yo respiraba fuerte y le grité a mamá para que me escuchara y repetí las palabras pasando las páginas y esa fue, lo sé ahora, la máxima donación de mamá tantos años antes de la desgracia. (MONTELEONE, 2018, p. 210)

El hecho de que este momento inaugural sea ubicado en último lugar responde a una voluntad autoral muy marcada. Pareciera que los relatos que componen el libro fueron escritos en un orden aleatorio, como fotos o destellos dictados por la memoria, y luego reordenados de manera que permitieran armar una narrativa, dibujar un recorrido consciente de la patraña de la temporalidad sucesiva (de los cuatro últimos capítulos, tres son sobre la madre y van desde el más reciente al más lejano). El camino finaliza en el centro de la espiral, un centro a la vez descentrado, por fuera de los límites imaginarios trazados con los párrafos sobre el libro infinito. Este es el verdadero final porque, como dijimos, encuentra allí su recomienzo, y con él una forma posible de continuidad.

## **La vuelta del lector**

En el prólogo a *Roland Barthes por Roland Barthes*, editado en 2018 por Eterna Cadencia, Alan Pauls, su traductor, nos recuerda que el libro, de 1975, significó una paradójica vuelta del Autor, luego de la proclamación de su fin en el contundente ensayo “La muerte del autor” (1968); constituyó también, o más precisamente, una vuelta de/al lector. El libro, en efecto, surge por encargo de Éditions du Seuil para la famosa colección *Escritores de siempre*, cuya propuesta consistía en revisar la tradición literaria y filosófica occidental a partir de sus grandes figuras, con la particularidad de que el libro de Barthes debía tratarse

verdaderamente, y por primera vez en la compilación, del autor en cuestión hablando de sí mismo, siendo hablado por sí mismo, *leyéndose* a sí mismo<sup>8</sup>.

Es interesante constatar que tanto el Barthes de *Barthes por Barthes* como el Monteleone de *El centro de la tierra* están rondando los sesenta años cuando acometen estas propuestas editoriales (Seuil, Ampersand). Además, ambos libros pueden ser considerados sus autorretratos: el de Barthes, como sabemos, orientado a la lectura de su propia obra, y el de Monteleone volcado a la reconstrucción ficcional de su trayectoria como lector. También constituye una coincidencia llamativa que ambos textos sobrevuelen alrededor de la Madre (en Barthes esta presencia se acentuará en *La cámara lúcida*, *la Vita Nova* y el *Diario de duelo*), que parece ocupar siempre un lugar crucial en el paso de lo natural a lo cultural. Si para Monteleone es quien le enseña a leer, para Barthes es quien lo “señala” por primera vez en el espejo<sup>9</sup>.

Podemos notar, en definitiva, que hay algo en común, una exigencia compartida producto de una larga experiencia en la tarea crítica: se llega a un punto en que el crítico se encuentra ante la necesidad de autoexaminarse, y de ese autoexamen resulta una escritura en la que, como dice Pauls, regresa el autor desde un lugar desplazado: la lectura. A esa pregunta seductora con la que Monteleone comienza su libro de ensayos *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, “¿quién dice *yo* en el poema?” (MONTELEONE, 2016, p. 9), podemos aquí confrontarle otra: “¿quién dice *yo* en la crítica?”. En esto también se detiene Pauls al analizar el *Barthes por Barthes*: “Si con Barthes el crítico se vuelve escritor, o se pone a exhumar y desplegar al escritor que siempre reprimió, es porque lo que pasa a ocupar el centro de la escritura crítica es la pregunta: ¿quién habla?” (PAULS, 2018, p. 11). Pocas líneas después, pareciera dar respuesta a este interrogante: “Ha vuelto el autor, en efecto, pero ha vuelto en otra posición (...): como lector, y como lector *de sí mismo*”.

Entonces, ¿quién dice *yo* en la crítica? Podríamos arriesgar que esa es la pregunta que sobrevuela toda la obra de Barthes, y en tal sentido su escritura es un modelo para pensar

---

<sup>8</sup> La colección estaba dedicada a libros de crítica y divulgación sobre autores célebres de literatura y filosofía. Entre sus volúmenes podemos mencionar el *Rimbaud* de Yves Bonnefoy, el *Hegel* de François Châtelet y el *Michelet* del propio Barthes. Los títulos iban acompañados por el agregado “par lui meme”, a pesar de que estaban escritos por un tercero. Todos, menos *Roland Barthes par Roland Barthes*, como nos lo recuerda Pauls. Sobre la realización de esta tarea, emprendida escépticamente, dice Barthes en “Barthes a la tercera potencia” (texto en el que habla de sí mismo en tercera persona): “Prisionero de una colección (*X por sí mismo*) que le propuso “auto-decirse”, Barthes no ha podido decir, sin embargo, más que una sola cosa: que él era el único en no poder hablar *verdaderamente* de sí mismo” (BARTES, 2020, p. 10).

<sup>9</sup> “El estadio de espejo: «eres eso»” (BARTHES, 2018, p. 41). En la imagen, una joven Henriette Binger sostiene al bebé Roland. La frase, de origen lacaniano, es una de tantas aquellas en que se comprueba la cabal influencia del psicoanalista francés en la obra de Barthes.

otras, como la de Monteleone, en las que también se impone –como una necesidad o como un juego– la autolectura, la vuelta al “yo” (es decir, la vuelta al Otro), la constatación de la condena al Imaginario. Y, al mismo tiempo, estas escrituras, al decir de Giordano en el posteo de Facebook mencionado al inicio de este apartado, son “gustos” que se dan los críticos para llegar a la máxima exigencia de su oficio: “sacudir el andamiaje burocrático de las instituciones que los hospedan”; llegar, tal vez, al borde de la literatura.

## **Bibliografía**

BARTHES, R. Diario de duelo. Traducción: Adolfo Castañón. México: Siglo XXI, 2009.

BARTHES, R. Roland Barthes por Roland Barthes. Traducción: Alan Pauls. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

BARTHES, R. Vita Nova. Traducción: Ernesto Feuerhake. Santiago de Chile: Marginalia, 2018.

BARTHES, R. Barthes a la tercera potencia. Traducción: David Fiel. Rosario: El juguete rabioso, 2020.

BARTHES, R. La cámara lúcida. Traducción: Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós, 1989.

BLANCHOT, M. ¿Qué es la crítica? Traducción: Jorge Jinkis. Sitio 4/5, pp. 74-76, 1985.

FIEL, D. *Vita Nova*, una novela de sí mismo. En: *Vita Nova*. Traducción: Ernesto Feuerhake. Santiago de Chile: Marginalia, 2018.

GIORDANO, A. Presentación. En: Cuadernos del seminario I: Los límites de la literatura. Alberto Giordano (ed.). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario, 2010.

GIORDANO, A. Roland Barthes y la ética del crítico ensayista. En: Seis formas de amar a Barthes. M. González Roux y E. Schmukler (eds.). Buenos Aires: Lugar, 2015.

GIORDANO, A. Dossier Fin y resistencia de la teoría. ¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica. *El Taco En La Brea*, Santa Fe, 1 (5), p. 133-146, 2017.

GIORDANO, A. Nostalgias de ser un lector común. Rosario, 14 oct. 2019. Facebook: Alberto Giordano @alberto.giordano.9693. Disponible en: <https://www.facebook.com/alberto.giordano.9693/posts/1339841086189517>

LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J.L. El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán. Traducción: C. González y L. S. Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.



MONTELEONE, J. El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida. Rosario: Nube Negra, 2016.

MONTELEONE, J. El centro de la tierra (Lectura e infancia). Buenos Aires: Ampersand, 2018.

MONTELEONE, J. La literatura es una forma de comprensión, aunque nunca borrará el dolor. Infobae. Buenos Aires, 21 dic. 2018. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2018/12/21/jorge-monteleone-la-literatura-es-una-forma-de-compresion-aunque-nunca-borrara-el-dolor/>. Consultado: 20 mar. 2020.

OUBIÑA, D. La escritura que siempre recomienza. *Con Barthes*, de Alberto Giordano, Santiago de Chile, Marginalia, 2016. Bazar americano, 2016.

PAULS, A. Prólogo. En: Roland Barthes por Roland Barthes. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

PODLUBNE, J. Dossier Fin y resistencia de la teoría. Presentación: La edad de la teoría literaria. *El Taco En La Brea*, Santa Fe, 1 (5), p. 83-94, 2017.

PODLUBNE, J. Presentación: Un arte vulnerable. La biografía como forma. *Orbis Tertius*, La Plata, 23 (27), 2018.

REGIS, J. Cuanto más extenso más miniatura. *Notar para perder*. Badebec, Rosario, 9 (17), p. 114-130, 2019.

STEDILE LUNA, V. La crítica literaria y el espesor (a)social de la literatura. En A. Bugnone, V. Capasso y C. Fernández (coordinadoras). En: *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*. La Plata: EDULP, 2020.