

Canallas y alucinados: a propósito de Roberto Arlt

Nancy Fernández
Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción

De Marechal a Bioy Casares, y más contemporáneamente con Sergio Bizzio, se compone una literatura cimentada en el viaje urbano, en el deslizamiento de la mirada sobre una ciudad peligrosa. Si pensamos respectivamente en *Adán Buenosayres* (1948), *El sueño de los héroes* (1954) y en *Infierno albino* (1993), vemos que los protagonistas ponen su vida como prenda de un juego que comporta un alto riesgo; la anécdota se formaliza desde una vertiente clásica en sus consabidas remisiones homéricas -el caso más conspicuo es Marechal- aunque también es notable la línea criolla como versión remozada de la gauchesca, en su vuelta al coraje. Desde este punto de vista, la impronta de Bizzio es paródica.¹

Pero si pensamos en los viajes de Arlt, quizá se podría afirmar que sus textos se construyen sobre diversas instancias.² Esa prolífica maquinaria que implica la conciencia de una producción, poco tiene que ver con la representación de una verdad o con el rito de un testimonio social; Roberto Arlt escribe compulsivo y sobre esa pulsión va a inscribir el trazo de un disfraz.³ Quizá sea la acumulación de peripecias aquello que mejor crea los efectos cinematográficos, como gestos hechos pura visibilidad. Quizá sea la precisa combinación de imágenes y acción eso que mejor define la marca del relato. Por otro lado, en Arlt se impone la necesidad de expresar y dotar de sentido a un mundo que, a sus ojos, está creciendo demasiado rápido. En un escenario que tiene al Buenos Aires de los años 30' como centro, Arlt experimenta la variedad de géneros para mostrar las paradojas generadas alrededor de su imagen de autor.⁴ Entonces, en el mapa de la literatura argentina y a través de la ruptura y enlace que establece con la tradición, el nombre propio garantiza su sello vanguardista: arte y vida confirman así un acuerdo definitivo. En esta dirección, la narración ofrece múltiples perspectivas de acciones que hacen del corpus arltiano una construcción desmedida e inagotable. Estas historias tratan sobre todo de traiciones y fracasos. Pero si los relatos adoptan su principal clivaje de intenciones malogradas, atracos desatinados, elecciones fallidas, cabría preguntarse por qué no se caracterizan por ser, precisamente, lacrimógenos. Aventurar una respuesta implicaría leer los juegos desproporcionados entre la condición y la posibilidad, allí donde los personajes llevan al extremo su actuación -el arco trazado entre aconteceres y proyectos- y su discurso -la sola palabra que se regocija en la inminencia de la catástrofe.

Arlt mantiene una ambigua relación con aquello que, en los círculos cultos se considera arte. Porque, si por un lado

Flaubert es el modelo que anhela, ese mismo vacío va a convertirlo en desafío, en pretexto jactancioso y bravucón de quien se abre paso en desventaja.⁵ El lamento es además del mismo proceso que reconoce en la obra la marca indeleble del signo monetario. En este sentido, por el “mal gusto” que caracteriza a sus novelas y cuentos obtiene las críticas inquisitivas del campo intelectual, pero con sus textos periodísticos se coloca como el hombre de éxito, como un audaz *voyeur* que sabe decir lo que mira.⁶ Roberto Arlt, también hará de sus prólogos verdaderos manifiestos acerca de la situación del escritor, programas de acción para asestar un golpe mortal a las convenciones estetizantes de la cultura adoptados por predecesores y congéneres. Su apuesta consistirá, entonces, en resolver la contradicción entre las producciones simbólicas que desea y finge alcanzar y el orden de las experiencias cotidianas compartidas en un espacio social asediado por el vértigo de la modernidad.⁷ Atraído por la creación estética, acosado por habituales demandas de su profesión y la necesidad de un salario, Arlt fue consciente del rumbo escindido de su escritura, lo cual sin embargo signaría la escala de su permanencia en el repertorio de la literatura argentina. Tal como lo expresa en sus prólogos, fue sensible a su exclusión de la elite artística e intelectual que atesoraba para sí los esplendores de una sintaxis clásica. Mas aún: eso que construye es una doble imagen de escritor segregado y elegido, hábil maniobra para ocupar un espacio en el campo artístico. Es en la escena del vacío inicial donde afirma su opción; es la carencia la materia con la cual, sin embargo, supo forjar un programa propio hecho con retazos culturales; saberes marginales de circulación popular (técnicas, usos y descubrimientos de índole práctica) y una lengua familiar fundida desde un doble origen inmigrante.⁸ Arlt se coloca en medio de las polémicas entre Florida y Boedo y acentuando el artificio de estos presuntos esquemas, relativiza los dogmas para adoptar, por fin, el rol

del provocador al cual sitúa como estandarte de su sistema de creencias.⁹ De alguna manera resuelve la tiranía de la insuficiencia, la marra de origen que lo hubiera confinado a una soledad definitiva, de no ser por la energía con que realizó una verdadera transmutación de los valores. Arte, política y moral, todo fue materia de uso para una ambición que creció a la sombra de un condicionamiento social y familiar. La biblioteca arltiana, desordenada e inconclusa, conjuró la intemperie desolada sustituyendo la deficiencia por los saberes en sintonía con los nuevos tiempos. Escribir, para Arlt, supone transformar lo dado para extraer de allí una diferencia; y esa ficción de origen es la que cede el don del taumaturgo o el poder del criminal. El lenguaje, expresivo y teatral, atenta contra la autoridad de la ciencia para reponer, en cambio, el trazo de la alquimia en una metáfora clave: la rosa de cobre. Así, la transmutación de los metales convoca la escritura como laboratorio, como espacio de experimentación donde se cambian los valores y jerarquías de los saberes. Desde este punto de vista, la narrativa arltiana encarna la magia, el escenario desde el cual la seducción -la mentira, el engaño, la falsificación-, blasfema contra la moral humillante del trabajo. Roberto Arlt, entonces, ha construido un artefacto que deja aparecer, alternativamente, los sentimientos de fracaso y de omnipotencia. Y si el boato academicista juzgó necesario prescindir de él, pocas veces hubo un escritor que apostara tan fuerte a la provocación conspirativa perturbando la supuesta transparencia del lenguaje, el tranquilizador apoyo de una sólida lengua que no sólo vincula cosas y palabras, sino que dictamina un código estético. Frente a los alardes de un complejo estado cultural, repartido entre las postrimerías decadentes del modernismo y el polémico ingreso del martinfierrismo (integrado por Evar Méndez, Girondo, González Lanuza, Borges entre otros), Arlt muestra, a su manera, la irrupción de lo nuevo; y, discrepante con la pulcritud oficial, va a

abrir espacio a una sintaxis narrativa donde la anulación de las distancias es una operación fundamental.¹⁰ De este modo, la literatura de Arlt rompe los cercos de las mediaciones, de los conceptos estandarizados y en la violencia verbal que esto genera, asume protagonismo eso que como sello o marca propia había sido desterrado de los "círculos cultos": el *estilo* arltiano.¹¹ Por exceso o por carencia en ese *modus operandi* hay un gesto atlético, una acrobacia que él mismo eligió llamar como "cross a la mandíbula". De lo que se trata es del periodista Arlt escapando de la redacción para incursionar en los cielos de un nocturno porteño o para detenerse en una esquina barrial a punto de esfumarse bajo los auspicios modernos del diseño urbano. Pero por *estilo* habría que entender, además, la paradójica repetición que hace del nombre propio una singularidad. Frente a las abstracciones del hábito, la costumbre o la memoria, el estilo implica tanto un desvío superador de los legados, una elección artesanal de la cultura heredada, como un uso inconsciente de las lecturas acumuladas. El estilo, entonces, ejerce una expropiación deliberada aunque en las marcas de la reposición se legitime una nueva firma. En la cesura que sostiene una doble relación con lo propio y lo ajeno, se autentifica la palabra del escritor cuyos textos dejan aparecer los signos seriales de identificación autoral. En este sentido pienso en la escritura arltiana como una poética del *continuo*, como un transcurso unívoco, como una "sola obra" allí donde el desplazamiento perpetuo de la escritura funde la materia fáctica y la ficción.¹²

Usos transgenéricos. La alucinación de una escritura.

En el caso arltiano el método consiste en dar forma a un hacer continuo, en un acto que implicando por partida doble trabajo y producto pone de relieve el clima narrativo, algo así

como una *insistencia* en determinados núcleos que sin embargo exceden la mera recurrencia, la simple y mecánica reiteración de los sucesos narrados. Forma y anécdota resultan de una misma elección artística que pone el acento en la acción y subraya la necesidad de dotar de movimiento a sus actores. Con Arlt cobra relieve una cronología acelerada en sintonía con un tiempo presente y futuro, resultado en cierto modo del contacto con los medios de comunicación de masas. Pero además y en función de este inmediatez, hay un vuelco hacia el instante desde el cual la narrativa arltiana arma una dialéctica entre el fragmento y el todo. Esto es el efecto extático, perturbador de la percepción, enajenada e intensa, capaz de vislumbrar (aunque no de retener) el "sentido" de los hechos (efecto de cierta frecuencia en algunos tramos de las novelas, centrado en narrador y/o personajes). En este sentido, el viaje es un motivo que advierte diversas operaciones de figuración, desbordando el modelo de las exploraciones urbanas. Porque si bien los personajes transitan un mundo paralelo al de las puras doncellas y caserones de mármol, la calle los atraviesa y articula un sistema de enunciación por demás complejo en su juego de atribuciones; la narrativa arltiana logra alterar por completo la razón clara y distinta que delimita a los personajes conforme a identidades y esencias. En este sentido, el estilo indirecto libre y el estado de permanente sospecha sobre los personajes, son dos de los procedimientos que contribuyen a pervertir la escritura cancelando cualquier posible resto de transparencia y linealidad (Prieto 1986:19). Pero si de percepción se trata, también debe pensarse en el contacto del autor con la materia prima de su experiencia, la dimensión horizontal en la que adapta su gradación espacio-temporal.

Por otra parte y en función de lo anterior, si la digresión es clave en el sistema enunciativo, el tiempo adquiere una sin-

gular corporeidad al nivelar las instancias de lo real y lo imaginario. En este sentido hablaba antes de la visibilidad y alguna de sus muestras son las visiones de Erdosain ante la huida de su mujer en *Los siete locos* (Arlt 1986: 33-43). Por un lado Elsa es proyectada sobre una pantalla urbana de portland y de hierro, sesgada por la sombra de edificios y diagonales. Así la ve Remo Erdosain en su deseo febril. Pero sobre esa misma amenaza que cruza unos cables de alta tensión, él proyecta un futuro revestido de una necesidad folletinesca: "Dónde estará mi muchachito?" pregunta una Elsa pálida y perdida en medio de la ciudad. Y así como bosqueja en ella un recuerdo futuro, también lo interrumpe para volver atrás con las palabras que él mismo efectivamente pronunció antes de que se marchara: "Elsa...ya sabés...vení cuando quieras... podés venir...pero decí la verdad, me quisiste alguna vez?". De acuerdo con ello, el crimen y la traición, como el olvido, son instrumentos necesarios para pasar a otro lado, para ser y superar el estado inhumano, un letargo abyecto y humillado de "monstruo enroscado en sí mismo": la sensibilidad forastera de un caracol aislado y palpitante. Pero también son síntomas de un estado alucinado y real, extraño cuanto más interviene la autopercepción y sobre todo, escindido, desdoblado en el sentido que determina la conciencia de lo simultáneo. Así, el secuestro y el asesinato de Barsut convoca la escena real de su planificación (involucrando al Astrólogo y a Bromberg, o el hombre que vio a la partera); pero, desde esta perspectiva, mientras Erdosain sostiene una actitud impasible ante la bofetada de Barsut, ejecuta ante él su comedia de humillado. Desde el punto de vista omnisciente del narrador, a Erdosain se le superponen las ideas formando un torbellino "en la superficie del cerebro como un remolino de agua" (Arlt 1986: 50). En esta espiral de imágenes amontonadas, funciona la clave de la escritura como conjuro de esencias e identidades, como letra que afirma el simulacro hueco y maligno, la prevalencia de

muecas sin espesor (Arlt 1986: 50).

Efectivamente, la simultaneidad cifra los signos alucinados desde varios ángulos. Por un lado, las relaciones de los personajes son siniestras, en el sentido de Freud. Erdosain y Barsut establecen un vínculo donde pesa tanto el odio como la dependencia. Remo razona este mecanismo de dobles a partir de la imaginación de Gregorio que adivina la ilusión que late en el otro: "ser a través de un crimen". En este sentido, la acción –en tanto proyecto– toma forma ubicua, continua; su secreto reside en tomar la máscara de Erdosain o Barsut, como un llamado lejano, como un mensaje incomprensible o una voz que llega desde un lugar innominado para librar sus síntomas en monumentales utopías. Erdosain se siente extraño para sí mismo, y en su ínsita otredad radica el principio de una identidad quebrada. Por otro lado, la temporalidad tiene que ver con una acción –sin dirección ni sentido, pensemos sino en el préstamo de Haffner, la sociedad del Astrólogo, el matrimonio de Ergueta con la coja, el asesinato de Barsut planeado por Erdosain–, en estado de cierta movilidad inmóvil. Quiero decir, un tiempo que no pasa tanto en un transcurrir real como en su proyección de pretérito imperfecto o gerundios que marcarían cierta perpetuidad obsesiva y un potencial que en cada historia posible injerta un nuevo relato –en el momento en que Remo le da a conocer su plan al Astrólogo, este imagina otra historia entre Barsut y la Bizca–. Pero más aún, la enunciación, con su carácter digresivo, instaura una serie de avances y retrocesos, de anticipaciones proyectivas, a cargo del protagonista o del narrador (*Los siete locos*, 1986: 17 y 41). En este sentido, el tiempo infinitivo o potencial, toma cuerpo en la visión plástica de los ensueños de Erdosain, en la interrupción del presente por las brumas de los delirios teatrales que pueden llevarlo lejos de su miseria humana. Si Remo actúa cuando se aniquila bajo el peso

de la angustia, también interpreta otros papeles: despierta curiosidad o conmiseración en un "millionario melancólico y taciturno", enamora a una bella y distinguida dama de sociedad, o se corrompe junto a otros criados en la cocina de una gran mansión.

Cuando se piensa en Roberto Arlt surgen, al menos, dos fórmulas problemáticas aunque un modo de leer simplista pueda empecinarse en creerlas obvias. Si fuera posible detener el pleno movimiento de las historias, cabría merodear en torno a dos cuestiones, simples, a primera vista: ¿Quién escribe? ¿Qué se cuenta? Dos preguntas articuladas en los problemas del sujeto y del objeto –que en la escritura de Arlt están lejos de poder distinguirse– o bien, dos preguntas anudadas en la paradójica inadecuación de su coincidencia. La escritura arltiana marca la tensión entre interior y exterior y es ahí donde el cuerpo de los personajes es doble clivaje que funciona como síntoma de la conciencia y espacio social. En ese cruce emerge el fondo execrado y el ser se afirma como el "yo maligno". Pero esa es la condición para que el personaje salte hacia afuera, desde su propio abismo y se convierta en un engranaje más de un sistema perverso. En este sentido, el narrador adivina en Erdosain una necesidad interna de obrar, la urgencia por crear la Academia Revolucionaria (*Los lanzallamas*, 1986: 224); pero también sabe de su mirada que, cinica y omnipresente, penetra en cada pocilga humana. Cada ser signado por la falta es un excéntrico y en su extrañeza reside esa opacidad, un poder insondable y tenebroso que puede encarnarse en cada espacio que Arlt transita: las calles marginales recorridas por Astier o las sórdidas piezas de pensión habitadas por Erdosain o los hermanos Espila. Sin embargo, la locura y el fracaso, lejos de elaborar tópicos sociales o esquemas ideológicos de índole referencial, son adoptados por Arlt como modo de experimentar lo real haciéndolo

presente, como *opción formal* que proscribiera de antemano todo intento de captar la esencia de lo social o de conceptualizar sus códigos; aunque el mal sea la condición para mostrar el mundo, la autodestrucción a la que se someten los personajes no constituye ninguna entidad. En la escritura arltiana, cuyo principal pretexto está tomado de una conciencia perturbada en la vida callejera, más bien se trata de rasgos primordiales, del simulacro humano denodado por participar del mundo exterior.¹³ El artista genera su propio mito; el yo del autor construye su imagen con señales de la alucinación, integrando una realidad que, vista de cerca, se la toca sin dejar de revolcarse en el magma indiferenciado de eso que solemos denominar la *subjetividad*.¹⁴ El sujeto no tiene espacio porque no hay mediación. En este sentido, Erdosain amplifica al extremo su mirada encarnando –con sangre cansada y cuerpo doliente– el ojo que mira mirándose. En su estertor, no hay cálculo de distancias: “La realidad, ah! La realidad” (Arlt 1986: 50).

En cada rincón de la ciudad reverberan resplandores fantasmagóricos, los fulgores inciertos que amparan el tráfico entre el ocio, el olvido y el trabajo desvelado. En detrimento de la propiedad privada, el robo y el plagio toman la delantera. De esto se nutre la escritura de Arlt, de una ideología que coloca en el mismo plano al ladrón y al inventor. Si para Arlt no hay dinero ahorrado ni ganado por azar, es porque liquida el sentido del valor de uso, los objetos necesarios para la economía del diario vivir, reemplazándolos por el derroche que no encuentra finalidad (*Los siete locos*, 1986: 24). Por un lado la mirada del viajero perspicaz capta la plena vida de Buenos Aires; por otro hay una conciencia mercantil que engendra la obra como producto del trabajo y de la compra furtiva o descarada ya de lectores, ya de informantes. La comunicación estética de Arlt es despiadada porque pone al descubierto con total indis-

creción, aquellos mecanismos que de haber quedado ocultos, en definitiva la habrían relegado al fracaso de las reliquias o al limbo inútil de los museos. Cuando advierte la sublimación del intercambio estético en lo económico, Arlt puede procesar ambos niveles en favor de una postura conciente de las relaciones entre productores y consumidores, entre escritor y público, escritor y mercado.¹⁵ Con el pasaje de la obra desde el aura inmaculada al juego de la oferta y la demanda, Roberto Arlt atenúa su rol de ofendido para seducir desde otro escenario: el de la competencia. Entonces, la tasación del producto artístico en un justo precio permite sortear, sin sonrojarse, la valla que la cultura impone como olimpo inaccesible; y al tiempo que el autor se construye a sí mismo desatendiendo la búsqueda prejuiciosa de la profundidad, crea el misterio más auténtico en la aventura febril de lo cotidiano. En el desplazamiento extremo sobre esa superficie, el lenguaje apuesta el todo aún a riesgo de perder para siempre el sitio codiciado en la nómina tutelar.

Notas

- ¹ Las ediciones que manejo son respectivamente: Marechal (1999); Bioy Casares (1993); Bizzio (1991).
- ² Para *Los siete locos* y *Los lanzallamas* sigo la edición prologada por Adolfo Prieto (1986). Para la consulta de *Aguafuertes porteñas* me baso en *Obras completas* (1991), edición a cargo de Carlos Lohlé.
- ³ Rosa basa su enfoque en la dramatización o la puesta en escena de las identidades. Es así como prefiere hablar de actantes teniendo en cuenta el juego desdoblado entre lo falso y lo auténtico. De acuerdo a este modo de funcionar de la novela o el relato de lo sucedido, la temporalidad se vuelve "poliédrica" -el tiempo pasa y no pasa- generando una suerte de continuo implicado en la figuración vanguardista. Cfr. Rosa (1999: 85-95).
- ⁴ Cfr. Saitta (2000); Berg (2001: 45-49).

Canallas y alucinados: a propósito de Roberto Arlt

- ⁵ . Cfr. Prólogo del autor a *Los lanzallamas* (1986: 189-190); sobre esta misma cuestión, ver también Rosa (1999: 85-95).
- ⁶ . Se podría pensar la noción de "mal gusto" en relación al campo de la cultura. Sugiero ver en *Aguafuertes* (Arlt: 1975), "Recreo alemán" (25-29), especialmente los apartados "Elogio de lo cursi" y "Sigue lo deliciosamente cursi".
- ⁷ . Cfr. Sarlo (1998: 13-29 y 31-67)
- ⁸ . Pezzoni analiza brillantemente el efecto de la cita como discurso anterior, no absorbido por un discurso final y totalizador. Esto se subraya en la transcripciónseudodocumental del registro rioplatense mediado por el impacto de la inmigración (lunfardo, cocoliche, arrabalero) Cfr. Pezzoni (1998: 165-186)
- ⁹ . Cfr. Jitrik (1987: 107-127); Masiello (1986: 193-221); Rivera (1986: 15-24); Corral (1992: 11-17); Prieto (1986: 9-23)
- ¹⁰ . Cfr. Adorno (1993: 34-38); Deleuze (1988: 15-64)
- ¹¹ . Se podría precisar mejor el concepto de estilo como una conjunción entre un estadio social del lenguaje (en tanto resultado de un proceso y práctica colectiva) y un momento individual del que escribe (la relación secreta y personal con la historia, el contexto y la propia vida).
- ¹² . Para la noción de continuo asociado al work in progress de la vanguardia, sugiero ver Sanguinetti (1972)
- ¹³ . Massotta encara su análisis de Arlt desde una perspectiva fenomenológica hegeliana. En esta misma dirección también Sartre es una traducción de la relación entre sujeto y objeto. Mirar el mundo e involucrarme en lo mirado. Si el yo que se quiere libre se encuentra como ya determinado y comprende que si se tomaba por un sujeto no era en verdad más que un objeto, entonces, la única posibilidad de alcanzar la autonomía tal vez resida en llevar hasta sus últimas consecuencias eso mismo que es: un objeto. Cfr. Oscar Massotta (1982).
- ¹⁴ . El ángulo de lectura que elige Aira privilegia el expresionismo como modo en que la conciencia se hace lenguaje, anulando las distancias y perspectivas. Este es el salto con el cual el artista aloja y percibe en la materia, viéndola de cerca y tocándola "en una situación verdaderamente prenatal". Cfr. Aira (1993: 54-71).
- ¹⁵ . Piglia sostiene que en las ficciones arltianas el dinero es causa y efecto. Si

lo primero determina la mentira y la invención, lo segundo, en tanto deseo -"postergación" en sus palabras-, alimenta el relato de una fantasía. Desde su punto de vista podríamos ver cómo las relaciones de producción toman la forma de un "expresivo lenguaje" imponiendo así la necesidad de una conquista. Nuevamente, aquello que es materia temática de novela negra y folletín, es materia técnica, procedimiento artístico o método formal. Cfr Piglia (1974: 25-28).

Bibliografía

A) Obras del autor citadas:

Arlt Roberto (1986) *Los siete locos y Los lanzallamas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho (edición a cargo de Adolfo Prieto)

_____ (1991): "Aguafuertes porteñas", en *Obras completas Tomo II*. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohlé

Obras de ficción consultadas:

Bioy Casares Adolfo (1993). *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bizzio Sergio (1991). *Infierno Albino*. Buenos Aires: Sudamericana.

Marechal Leopoldo (1999). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.

B) Bibliografía teórico-crítica:

Adorno, Theodor. W. (1984) *Teoría Estética*. Madrid: Orbis

Aira César (1993) "Arlt", en *Paradoxa*. Rosario nº 7.

Berg Edgardo Horacio (2001). "Retato de artista". en Coira, María (coord). *Debates, juegos y territorios*. Mar del Plata: Digital Print, 45-46.

Corral, Rose (1992) *El obsesivo circular de la ficción*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica

Canallas y alucinados: a propósito de Roberto Arlt

Deleuze, Gilles (1998). *Diferencia y repetición*. Madrid: Jucar.

Jitrik, Noé (1987). *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica.

Masiello, Francine (1986) *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.

Massotta, Oscar (1982) *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: CEDAL.

Pezzoni, Enrique (1988) *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.

Piglia, Ricardo (1974). "La ficción del dinero", en *Revista Hispamérica*, año III, nº 7.

Rivera, Jorge B (1986). *Roberto Arlt. Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette.

Rosa, Nicolás (1999). *Usos de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch Libros.

Saitta, Sylvia (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Sanguinetti, Edoardo (1972). *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.