

## ENTRE ENSUEÑOS Y FANTASMAS, LA PARODIA. Una aproximación al teatro de Roberto Arlt

Natalia Sara<sup>1</sup>

Universidad Nacional del Litoral

En más de una oportunidad los críticos se han propuesto poner el acento en las relaciones que claramente establece la obra de Roberto Arlt con el universo folletinesco. Rastreo legítimo, puesto que ya desde *El juguete rabioso* el lector se encuentra con un mundo en el que otro lector, Silvio Astier, aspiraba “a ser un bandido de alta escuela” como Rocambole, héroe de los relatos que por cinco centavos le alquilaba el viejo zapatero andaluz. En un trabajo de publicación más o menos reciente, Sylvia Saítta pasa revista por algunas de estas tentativas críticas que van desde Viñas a Sarlo, pasando por las formulaciones de Guerrero y Piglia, las cuales hacen hincapié en los rasgos que adquiere esta apropiación, principalmente en la narrativa arltiana. Quizás sean los planteos de Beatriz Sarlo los más esclarecedores en este sentido, si pensamos que la autora acompaña sus hipótesis con extensas investigaciones culturales acerca del proceso de modernización que se produjo en Buenos Aires en la década que va desde 1920 a 1930, así como de las miles de narraciones de circulación periódica que poblaron nuestro país por la misma época.<sup>2</sup> Sarlo ve en Arlt aquel autor que, debido a la privación cultural, debe inventarse para posicionarse en relación con la tradición y lo hace básicamente apelando a dos temas: “(...) la precariedad de

---

<sup>1</sup> Profesora en Letras por la FHUC (Universidad Nacional del Litoral). Estudiante avanzada de la carrera Licenciatura en Letras de la misma institución. Auxiliar de investigación del CAI+D 2000 “Lo político y lo poético en el lenguaje de la crítica literaria”. Adscripta de Investigación en la Cátedra Teoría Literaria I (FHUC, UNL; períodos 2002-2003, 2004-2005). Actualmente participa como auxiliar de investigación en el CAI+D 2009 “Obstáculos epistemológicos y buenas prácticas en la enseñanza de la lengua y la literatura en la escuela secundaria: diagnóstico y propuestas de intervención” y escribe su tesina para licenciatura, en la que analiza las relaciones entre narrativa y teatro en la obra de R. Arlt. Ha participado en diversos congresos y encuentros de la especialidad.

<sup>2</sup> Puntualmente nos referimos a los trabajos: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* y *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*.

su formación y la exhibición de lecturas, que son contradictorios pero, de algún modo, también complementarios, porque la exhibición de lecturas ocupa el lugar que, ni por linaje ni por adquisición, pueden otorgar otros títulos” (Sarlo, 1988:51).

Es, entonces, de la mano de este mecanismo inaugural que ingresarán a la escritura arltiana, el folletín decimonónico, los cientos de novelitas semanales, las traducciones españolas de los autores rusos, *Ponson du Terrail* y Dostoivesky; así como aquellos saberes marginales o callejeros que se desprenden de las insólitas prácticas que circulaban por el *under-groun* porteño: patentamiento de inventos, centros de ocultismo, manuales de aparatos técnicos, traducciones pirateadas, psiquiatría e hipnotismo. Sobre estos saberes y discursos construye Arlt las ficciones que tienen lugar en su narrativa, es la “apropiación salvaje” de estos materiales la que da lugar a los delitos de Astier, los ensueños de Erdosain y los delirios del Astrólogo.

Debemos reconocer que cierta inquietud por continuar los rastreos en esta misma dirección, estimuló la concreción de las presentes notas; las cuales intentan hacer hincapié en los rasgos que adquiere dicha apropiación en *Trescientos millones*, la primera de sus obras teatrales. Lo que aquí trataremos de mostrar es cómo Arlt para incursionar en este nuevo género recurre nuevamente al material que le proveen sus lecturas iniciáticas del folletín y ciertos elementos de la novela sentimental, pero en este caso acentuando las estrategias que permiten identificar la parodia. Gesto paródico que no sólo apunta a torsionar el sentimentalismo, los lugares comunes de la trama y el carácter estereotipado de los personajes presentes en los discursos evocados, sino que cuestiona el modo en que se lee o “consume” dicha literatura. Desde nuestra perspectiva, en la pieza teatral elegida la parodia es posible a partir del trabajo con una doble espacialidad simultánea, un espacio “real” más concreto y cercano al lector y un espacio de la imaginación generado por una suerte de ensueño en el que ingresa la protagonista, donde los personajes de sus lecturas cobran vida a modo de fantasmas. Como sostiene Saítta, los personajes folletinescos ya no son un modelo a seguir como es el caso de *El juguete rabioso*, ahora “se convierten ellos mismos en personajes” (Saítta, 2000:129).

Los acercamientos al concepto de parodia han sido numerosos y encuentran sus orígenes en las formulaciones de los formalistas rusos; por ello

creemos necesario explicitar en qué sentido utilizaremos el término. Las conceptualizaciones de Noé Jitrik resultan operativas puesto que intentan, ante todo, desvincular la noción de sus connotaciones agresivas o desvalorizantes y volver sobre la parodia como “‘artefacto’ o aparato productor de textos” (Jitrik, 1999:13). La definición más conocida es aquella que entiende dicho fenómeno en relación con lo que genera, o dicho de otro modo, con sus efectos: humor, exageración o desfiguramiento burlón.<sup>1</sup> No obstante, pareciera existir otro modo posible de aproximarse al mecanismo poniendo de relieve su carácter interactivo, el cual permite pensar en qué consiste la cercanía o transferencia entre el material parodiado y el parodizante. Ya sea que el primero se trate de un solo texto, de un género, de lenguajes o tipos sociales, la aparición del segundo lo “modificará” o “hará releer” de otro modo.

Lo que nos interesa rescatar de este punto de vista es la posibilidad de que exista la parodia libre de efectos cómicos, así como que por este procedimiento intertextual por excelencia se “hacen releer” los textos evocados en función de cierta direccionalidad: “Evidentemente, la parodia es un tipo particular de intertextualidad, en el sentido de que toma otros textos conocidos y los opera específicamente, con una determinada direccionalidad. Esta es la diferencia entre el gesto paródico y cualquier otro tipo de gesto literario” (Jitrik, 1999:16).

Si bien Jitrik piensa el mecanismo en estricta consonancia con el sistema literario latinoamericano y las posibles inflexiones (neutralizaciones o suspensiones en los modos de lectura) que se producen a partir del mismo, consideramos que la riqueza de sus postulados reside en pensar la parodia como movimiento de filiación pero también de autonomía, permitiéndonos interpelar el espacio intersticial que media entre los dos textos.

Ahora bien, como afirmábamos al comienzo, la exhibición de lecturas en la que se funda la escritura arltiana tiene su origen en un profundo vacío que debe ser llenado, “antes de él, nada que autorice su texto”, afirma Sarlo haciendo insistiendo en la precariedad de su formación, en sus años de vagancia

---

<sup>1</sup> Afirma Jitrik: “El *Littré* define parodia así: ‘Es una obra en prosa o en verso, en la cual se toma en broma otras obras, sirviéndose de las mismas expresiones y de las mismas ideas en un sentido ridículo o malicioso’. Más adelante añade: ‘pieza de teatro de género burlesco en la que se disfraza una pieza de un género noble’” (Jitrik, 1993:14).

adolescente y su procedencia inmigratoria. No resulta azaroso entonces que el autor para concretar la escritura de su primera novela recurra al material de otra novela, con la que no sólo estaba familiarizado sino que había leído con pasión: *Las hazañas de Rocambole* de Ponson du Terrail. Entrar al universo de los textos en los que su escritura se apoya, es decir, al ámbito de la novela popular, será ante todo un encuentro con una novela que, según Umberto Eco: "...nace como medio de entretenimiento, de diversión de masas, y no se preocupa tanto de proponer modelos heroicos de virtud, cuanto de describir con cierta dosis de cinismo los rasgos realistas, no necesariamente 'virtuosos', con los cuales pueda identificarse tranquilamente el público (...)"(Eco, 1978:75).

Desde la perspectiva de Eco el éxito de los folletines (cuya aparición data de los años treinta del s. XIX y cuyo precursor fue Eugenio Sue) se debió principalmente al modo en que en estos relatos se resolvían los nudos de la trama debido a que todo terminaba como se quería que terminara, las historias no entregaban al lector interpretaciones contradictorias sino resoluciones consolatorias. En lo que respecta a sus artificios, se trata de una combinatoria simple de lugares comunes, caracteres prefabricados libres de agudezas psicológicas y de un estilo repleto de soluciones previstas de antemano "capaces de proporcionar al lector la alegría de lo ya conocido" (Eco, 1978:18).

Es así como en *El juguete rabioso*, por un lado, la lectura va organizando el ritmo de los sucesos transitados por el joven Astier y por el otro, los relatos folletinescos otorgan a Arlt un modelo de héroe popular. Al respecto, y retomando el planteo que realiza Sarlo en *El imperio de los sentimientos*, afirma Saítta:

*A partir de sus lecturas, Astier se identifica con el mundo heroico de Rocambole y busca el modo de realizarlo; los relatos del folletín le proporcionan a nivel simbólico, un mundo compensatorio frente a las relaciones reales de la sociedad en la que vive y, al mismo tiempo, un modelo de felicidad basado en una conciliación entre el orden de los deseos y el orden social. (Saítta, 2008:53-54)*

Dado que el proceso de aprendizaje que lleva cabo el personaje, encuentra en *Rocambole* su "doble literario", los nudos de la trama se van concatenando a partir de los lugares comunes del folletín: del delito menor y personal se pasa a otros mayores (ya colectivos), se conforma la sociedad

secreta, se disuelve y el personaje queda frente a la última posibilidad de vivir la aventura rocambolesca por excelencia cuando El Rengo le propone el robo al ingeniero Vitri. Es en este momento privilegiado cuando Astier piensa ¿y si lo delatara? (Arlt, 1926:147).

La elección de la delación, la cual ha dado lugar a tantas disquisiciones críticas, nunca ha dejado de sorprendernos como lectores. Muchas veces los críticos señalaron la gratuidad de este hecho, debido a que la traición no encontraría un justificativo preciso como sí ocurre en los relatos folletinescos. No obstante, en sus recientes reflexiones Sylvia Saítta interpreta de otro modo las causas que la motivan. Debido a que antes de efectuar la traición Astier recuerda un pasaje del truculento folleto en el que Rocambole está preso y por primera vez acepta ese castigo, se arrepiente de sus crímenes y se transforma en un nuevo hombre. En este marco la traición deja de ser gratuita “sino que es el precio que Astier decide pagar a cambio de una integración social” (Saítta, 2000:58).

Desde esta perspectiva, el protagonista vuelve a actuar los efectos de su lectura,<sup>1</sup> puesto que la delación es la promesa de una vida nueva en sociedad, vida nueva que la realidad le revela como imposible porque luego de la traición a Silvio sólo le queda la partida, o lo que es peor, la huida de la ciudad. Es lícito pensar que este movimiento final pone de manifiesto el gesto paródico a partir del distanciamiento y la inversión, mientras que en el mundo del folletín el cambio sí es posible (Rocambole ahora redimido encontrará los medios para hacer el bien), en la realidad concreta de Astier no hay lugar para la transformación. En este sentido, la escritura arltiana trabaja a partir de la ratificación del carácter ficcional de los textos de los que se apropia y cuestiona, no sólo en modo oportunista en el que en dichos textos se resuelve la trama (ofreciendo soluciones ciertamente engañosas), sino que además pone de relieve la imposibilidad de la toma de distancia por parte de quienes consumen esos relatos. Cuando Beatriz Sarlo intenta definir las expectativas a partir de las cuales los lectores se acercaban a los textos de circulación periódica en el Buenos Aires de principios del siglo pasado, afirma:

---

<sup>1</sup> “Frente a cada movimiento del relato, otro relato leído, sirve de apoyo. Vigilado en ese otro texto, Astier reconoce el eco ‘ya vivido’ de una lectura: no hay otra iniciación que ésa, repetición que en el escenario falsificado de la literatura permite representar el efecto de los textos leídos”.

*Los textos producen a sus lectores, incluyéndolos en un proceso de adquisición de hábitos retóricos y temáticos. Es sabido: la lectura educa al lector y desarrolla ciertas disposiciones que conforman también una idea sobre lo que la literatura debe ser, sobre lo que el lector puede esperar de un relato y sobre como éste debe, en consecuencia, ser leído. La lectura colabora en la creación de un horizonte de expectativas simbólicas. (Sarlo, 1985:58)*

Podemos decir entonces, que en su primera novela Arlt parodia el modelo de lector que se prefigura desde el universo del folletín, poniendo en escena a un Astier acrítico que a cada paso sueña con concretar los acontecimientos ficcionales, acontecimientos que una y otra vez la realidad le revela como imposibles.

Hay una frase con la que nos gustaría continuar nuestras reflexiones, pero encauzándolas al ámbito de sus obras teatrales. Piglia dice en relación con *El juguete rabioso*: “Desde el principio, Astier actúa los efectos acumulados de una lectura (...) su experiencia es la repetición de un texto que a cada momento es necesario tener presente”. (Piglia). La actuación de la que nos habla Piglia encuentra en Sofía, la protagonista de *Trescientos millones*, a la intérprete por excelencia. Y aún más, Sofía no sólo experimentará y actuará sus lecturas en el espacio del ensueño, sino que ella misma decidirá, en tanto autora, el rumbo de la acciones de los personajes ahora convertidos en fantasmas. Mirta Arlt, en un breve artículo (que como tantos otros han buscado una explicación a la decisión de su padre de terminar con su labor como narrador), asegura que esta última cuestión nació de una imposición del nuevo género, en tanto el incipiente dramaturgo: “Debía descubrir algunos recursos estratégicos para resolver, en primer lugar la dificultad que representa en un texto dramático la ausencia del narrador. Esta gran diferencia inicial con la novela decretó que en sus primeras piezas teatrales se limitara a moldes de sustitución simples, y comenzó por asignar a sus protagonistas la función-autor” (Arlt, 2000:225).

Lo cierto es que Arlt, experimentó con rasgos palpablemente obsesivos un hecho real a partir del cual, como él mismo declara, engendró y dio a luz la obra de la que nos ocuparemos:

*Siendo reportero del diario Crítica una mañana de mes de septiembre, en el año 1927, tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada. (...) Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una muchacha triste, que sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor, de una lamparita de veinticinco bujías. De esta obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra que, posiblemente nunca hubiera sido posible de no haber mediado Leónidas Barletta. (ARLT, 1932: 7-8)*

En qué pensaba la muchacha, qué habrá pasado por su cabeza esa larga noche, pudieron haber sido algunas de las preguntas que lo llevaron a estructurar toda la obra a partir de un categórico desdoblamiento espacial: por una lado, el cuartucho en el que Sofía, triste y desesperanzada, es una y otra vez la sirvienta española; por el otro, un mundo de ensueño, imaginario y fantástico, en el que ella podrá gobernar y mover los hilos de las marionetas fantasmagóricas a su antojo. Nuevamente, de la mano de Rocambole, a quien la protagonista asegura conocer porque ha seguido con lágrimas su historia en las páginas de los cuarenta tomos del intenso novelón, Sofía recibe la noticia de que ha heredado trescientos millones. Así, a partir del cambio de fortuna, se hecha a andar su largo ensueño. En principio, ello genera una dualidad sostenida que nos ubica como lectores en un espacio de privilegio en el cual es posible entrever los desplazamientos entre uno y otro plano.

En este sentido, la obra que se enmarca dentro de la obra, va dando lugar al trabajo con los motivos recurrentes del folletín sentimental: la herencia le permite a la protagonista iniciar un viaje de placer en un barco, en el cual conoce al Galán con quien se compromete, luego se casa y nace una niña. Pero el galán es perseguido por los deseos obsesivos de una gitana, quien cuando se entera del casamiento lo mata y secuestra a la pequeña. La suerte que corre la niña (que desconoce su identidad) es siniestra, puesto que cae en manos de un explotador (Vulcano) que la hace trabajar duramente en una carbonería y cuando alcanza la adolescencia intenta venderla a un prostíbulo. Dicho intento se frustra, ya que Sofía llega a rescatarla con ayuda de Rocambole que imparte justicia dejando ciego a Vulcano.

El principio constructivo simple y el carácter estereotipado de los personajes, son parodiados mediante un movimiento de ida y vuelta, que va

desde las constantes reflexiones de los fantasmas (“personajes de humo” como gusta llamarlos Arlt) en relación con los lugares previsibles de la trama, a la sujeción absoluta de éstos al modelo folletinesco:

*Sirvienta: Es que nosotros estamos enamorados, de algo tenemos que hablar.*

*Galán: ¿Nos engañamos mutuamente entonces?*

*Sirvienta: ¿Y si no nos engañamos ni mentimos?...*

*Galán: Tendremos que decir enormidades...*

*Sirvienta: Dígalas.*

*Galán: Bueno... Me revientan todas las mujeres, empezando por usted. Me revienta la forma como besan..., la comedia que hacen... Me revientan porque todo el placer que proporcionan no vale todos los copetines que se beben a costa de uno. (Súbita transición) Perdóneme..., me olvidaba que estaba haciendo el papel de Galán... (Arlt, 1932:88-89)*

El dramaturgo, si bien ha cedido momentáneamente la autoría a la protagonista de su obra, desde el comienzo y mediante sus indicaciones, toma distancia de los textos evocados al describir sin idealizaciones sus características: “Mujer de veinticuatro años. Expresión dura e insolente que de pronto se atempera en un añiñamiento voluptuoso de ensueño barato. Recuerda a Rina, el Ángel de los Alpes, o cualquier otra pelandusca destinada a enternecer el corazón de estopa de las lectoras de Carolina Ivernizzio o Pérez Escrich”. (Arlt, 1932:43).

La descripción de la protagonista está reforzada por la caracterización que del espacio “real” se realiza en el primer cuadro del acto primero, en el que Arlt nos pone frente a un desolado cuartito de servicio pintado de verde claro, que recuerda a las novelas por entregas de Luis de Val.<sup>1</sup>

A la legendaria figura de Rocambole se le han sumado otros nombres; escritores de novelas por entregas o folletines sentimentales de principios de siglo XX. Jorge Rivera atendiendo al surgimiento del fenómeno de radioteatro y su evolución a lo largo de las décadas del 30 y 40, señala que su éxito dependió en gran parte de la repetición de modelos fuertemente esquemáticos tomados del folletín:

<sup>1</sup> “Cuarto de servicio, con camita de una plaza, en un ángulo, un ropero de madera blanca, un velador, un banquillo cantinero de tres pies. Al foro, puerta. Al costado de la puerta, un ventanillo. El cuarto, encalado de verde claro, tiene la desolada perspectiva de policromía de una novela por entregas de Luis de Val”. (Arlt, 1932:43).



*Durante esta etapa el radioteatro estructuró sus historias a partir de esquemas que ya habían probado su eficacia en la producción folletinesca y en los viejos novelones de Carolina Ivernizzio y Luis de Val. Sobreabundaron los problemas de identidad, los inocentes condenados, las madres solteras, los amores imposibles, los huérfanos, los grandes villanos y las criaturas absolutamente angelicales, que padecían tormentos y agravios (...) (Rivera)*

La ensoñación de Sofía, fiel al material que la alimenta, finaliza cuando auto-imaginándose anciana un joven Galancito llega pedirle la mano de su hija; es en ese mismo instante cuando aparece por el pequeño ventanillo, la figura grotesca del hijo de la patrona que borracho le pide su entrega sexual. Luego, sólo queda lugar para la fuerza con la que resuena el disparo que Sofía descarga en su frente. El contraste entre los dos espacios se extrema, y sin forzar demasiado las cosas nos lleva a pensar que el motivo del suicidio es la ausencia o imposibilidad del mundo provisto por la lectura. La parodia tiene un tratamiento serio, marcadamente más dramático que en *El juguete rabioso*, porque si bien a lo largo de la obra encontramos pasajes que apelan a la ironía y el humor, estos efectos quedan matizados por la fatalidad del final.

El gran enigma que persiguió a quienes intentaron analizar el fenómeno de la novela popular, fue ¿quién leía estas narraciones y por qué gustaron tanto? Sarlo<sup>1</sup> nos habla de la necesidad de pensarlas en el marco del rápido proceso de modernización, urbanización y alfabetización que atravesó nuestro país en las primeras décadas del s. XX. Ello posibilitó la aparición de un nuevo público cuya cultura letrada se estaba construyendo a partir de la escolarización primaria. El público las consumía porque podía encontrarlas en el quiosco de la esquina, cuestión que nos lleva a pensarlas en función de las leyes de mercado, de su veloz producción y su carácter altamente estereotipado. Cuando la autora se interroga acerca de los modos de lectura, asegura que es posible reconstruir ciertos rasgos del horizonte de expectativa de sus lectores a partir del análisis temático y retórico de estas narraciones y afirma que “textos pensados en

---

<sup>1</sup> Si bien Sarlo no trabaja específicamente con el folletín, consideramos que sus apreciaciones son pertinentes en función de la estrecha relación existente entre éste y las “novelitas sentimentales”, principalmente en lo que respecta a producción y circulación.

términos de maniqueísmo moral, social o ideológico propenderán a crear las condiciones de una lectura identificativo-emocional.” (Sarlo, 1985:58).

En el universo ficcional de Roberto Arlt estas condiciones aparecen extremadas, llevadas al límite, sumamente exacerbadas. Silvio Astier y Sofía no sólo son incapaces de tomar distancia de aquello que leen porque se han identificado con sus personajes y peripecias, sino que han caído en sus redes al punto tal de convertirse en sus víctimas. Sylvia Saítta expresa, con la seguridad y precisión que brinda la investigación exhaustiva, aquello a lo que nos venimos refiriendo: “Paradójicamente, Arlt coincide con las visiones más pesimistas sobre la cultura de masas, para las cuales el lector se deja atrapar por las tramas folletinescas sin ningún tipo de distancia crítica y con el ánimo de evadirse de sus problemas reales. Pero, al mismo tiempo, Arlt exhibe los límites del éxito de esa consolación” (Saítta, 2000:132).

A partir de los procedimientos que hemos rastreado, más matizados en su primera novela y ciertamente extremados en la obra teatral, Arlt parodia los textos folletinescos porque pone en evidencia su incapacidad de producir un “descanso ficcional” (para usar las palabras de Sarlo) que viene de la mano del final consolatorio, sin conducir a sus lectores al quiebre. Pensada en este sentido, quizás la estrategia de la obra dentro de la obra en *Trescientos millones*, tenga que ver más con aquello que se quería mostrar que con una limitación impuesta por el nuevo género. Género en el que vuelve a instalar lectores que sueñan imposibles, dádiva que jamás les dará a sus propios lectores.

## Bibliografía

**Arlt, R.** (1926): “El juguete rabioso”, en *Obras*: (Tomo I), Losada, Buenos Aires, 1997.

(1932): *Trescientos millones*, Losada, Buenos Aires, 1999.

**Arlt, M.** (2000): “El encuentro de Arlt con el teatro”, en *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Pellettieri, O. (ed.).Galerna, Buenos Aires.

**Eco, U.** (1978): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Lumen, Barcelona, 1995. (Traducción de Teófilo de Lozoya).

**Jitrik, N.** (1993): “Rehabilitación de la parodia”, en *La parodia en la Literatura Latinoamericana*, Ferro, R. (comp.). ILH de UBA, Buenos Aires.

**Piglia, R.:** “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” en *Traducción, sistema literario y dependencia* (versión Web extraída de la página [www.esnips.com/doc](http://www.esnips.com/doc), consultada el día 28/02/09).

**Rivera, J.** (1985): “Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas”, en *Medios de comunicación y cultura popular*, Ford, Rivera y Romano. Legasa, Buenos Aires. (Versión Web extraída de la página [www.revistacontratimpo.com.ar](http://www.revistacontratimpo.com.ar), consultada el día 20/08/04).

**Sáitta, S.** (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Sudamericana, Buenos Aires, 2008.

**Sarlo, B.** (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Norma, Buenos Aires, 2000.

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