

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

Las aventuras de Erdosain en la agonía del capitalismo.

Julián Ismael Asiner.

Cita:

Julián Ismael Asiner (2015). *Las aventuras de Erdosain en la agonía del capitalismo*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/248>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Las aventuras de Erdosain en la agonía del capitalismo

Julián Asiner

Universidad de Buenos Aires (UBA)

julianasiner@hotmail.com

Resumen

Las creaciones de Roberto Arlt, como “Los siete locos” (1929) y su continuación, “Los lanzallamas” (1931), fueron escritas en un escenario histórico preciso: el de la crisis agónica de la organización social capitalista. Sus personajes se mueven en esta sociedad sin perspectivas, y no es casualidad su caracterización como locos, desesperados, oportunistas o inmorales. La personalidad, como el arte, es íntima de la trama social en la que se desenvuelve; en este caso, la decadencia de un régimen en descomposición que tendrá su expresión más bárbara con la primera guerra mundial y el fascismo. También Theodor Adorno y León Trotsky tuvieron que atravesar estos senderos de la historia. Con sus diferencias, ambos se esforzaron por desentrañar el papel del arte en este contexto particular, poniendo de manifiesto tanto los límites sociales con los que choca, como su potencia disruptiva frente a ellos. No en vano, los dos se toparon contra la muralla contrarrevolucionaria de la burocracia estalinista. El objetivo de la presente ponencia es, a la luz de estos autores, reinterpretar las aventuras de Erdosain recuperando los elementos fundamentales de su teoría estética y teoría política.

Palabras clave: Arlt – Arte – Capitalismo – Adorno – Trotsky

“Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados”.

Roberto Arlt, Palabras del autor, Los lanzallamas

Introito

Las creaciones de Roberto Arlt, como “Los siete locos” (1929) y su continuación, “Los lanzallamas” (1931), fueron escritas en un escenario histórico preciso: el de la crisis agónica de la organización social capitalista. Sus personajes se mueven en esta sociedad sin

perspectivas, y no es casualidad su caracterización como locos, desesperados, oportunistas o inmorales. La personalidad, como el arte, es íntima de la trama social en la que se desenvuelve; en este caso, la decadencia de un régimen en descomposición que tendrá su expresión más bárbara con la primera guerra mundial y el fascismo. También Theodor Adorno y León Trotsky tuvieron que atravesar estos senderos de la historia. Con sus diferencias, ambos se esforzaron por desentrañar el papel del arte en este contexto particular, poniendo de manifiesto tanto los límites sociales con los que choca, como su potencia disruptiva frente a ellos. No en vano, los dos se toparon contra la muralla contrarrevolucionaria de la burocracia estalinista. El objetivo del presente es, a la luz de estos autores, reinterpretar las aventuras de Erdosain recuperando los elementos fundamentales de su teoría estética y teoría política.

Arte disonante

Lo disonante es un concepto central para Theodor Adorno. Los movimientos artísticos hijos del siglo XX se adentraron audazmente en el mar de lo que nunca se había sospechado, pero para nuestro autor “este mar no les proporcionó la prometida felicidad de la aventura” (Adorno, 1984: 9). El motivo es que la liberación artística, producto del tránsito de la vieja sociedad a la era capitalista, entró en contradicción con la falta de libertad de la totalidad. La autonomía exigida por el arte iluminista se alimentó de la idea de humanidad... “pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana” (ídem). En este contexto, la autonomía del arte puede transformarse en ceguera, un escapismo que termina sancionando la prepotencia de la realidad empírica que pretende negar. Por eso, Adorno reivindica un arte haga valer su autonomía como revulsivo, que se vuelque contra lo existente y lo establecido. Esa es la disonancia, la tensión interna a la que el arte debe aspirar.

Adorno considera al arte como un ser al cuadrado, que tiene un doble carácter: por un lado es autónomo, un producto violento de la identificación impuesta por el sujeto; pero por el otro es un hecho social, que imita lo empíricamente vivo. Una obra artística se convierte en sublime cuando, aún ocupando un lugar determinado en relación con la realidad empírica, se sale de su camino, “no de una vez y para siempre, sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica” (Adorno, 1984: 15). Así, los insolubles antagonismos que presenta la realidad aparecen en la obra de arte como problemas inmanentes a su forma. Es esto, y no la mera inclusión de “temáticas sociales”, lo que define la relación del arte con la sociedad. El arte no se deduce de esta última sino que actúa, entonces, como su antítesis social. Es esta disonancia

la que caracteriza el juego de choques y convergencias entre la fuerza de la obra y una realidad externa que, mientras acrecienta su poder sobre el sujeto, hace lo propio con la autonomía del arte.

En Adorno la disonancia es un término técnico para designar lo feo. Para nuestro autor, el arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y lo proscrito. Una sociedad oprimida, resentida, que lleva todos los estigmas de la humillación del trabajo corporal y esclavizado, está penetrada por la amargura. En estas condiciones, el arte no puede dejar de expresarlo; no para integrarlo, suavizarlo, o para reconciliarse con lo feo, “sino para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen” (Adorno, 1984: 71). Adorno insiste en que en la forma artística se refleja algo que está afuera de ella. Lo socialmente feo es el fundamento de poderosos valores estéticos. Cuando más pura y más total es la autonomía del arte, más horror puede encerrar. El arte no tiene por qué aceptar la naturaleza estable de lo que sólo es la horrible transitoriedad de las cosas. Así, algo enemigo del arte se convierte en su motor y lo conduce más allá de su ideal. En palabras de Adorno, “este es el pecado original del arte y su permanente atentado a la moral, que ataca la crueldad, pero de forma muy cruel” (Adorno, 1984: 72). La violencia que hay en la materia de la obra de arte refleja esa otra violencia de la que precedió y que perdura como resistencia frente a la forma. Las grandes obras resisten, gracias al peso de su triunfo, a cuanto de destructor y disgregador les rodeaba. Y llegamos de esta manera al concepto de lo bello, que en Adorno conforma una unidad dialéctica con lo feo. La imagen unilateral de lo bello, como lo uno, lo diferente, procede para nuestro autor de “la angustia ante la poderosa unidad indiferenciada de la naturaleza”. Las obras se convierten en bellas precisamente por su movimiento contra la pura existencia.

Tensión, disonancia, feísmo, son las notas del arte en la época de la cosificación burguesa de la sociedad. De allí las diatribas de Adorno contra el arte aplanado, falto de resistencia, comprometido con la mentira, como caracteriza al llamado “realismo socialista” de la burocracia soviética. La pérdida de tensión es la objeción más fuerte para un arte que queda convertido en la triste ideología del poder. Y el abuso ideológico es para el arte una constante provocación. Adorno denunciará al realismo socialista como “un abuso de la racionalidad estética empleado para el manejo y el dominio de las masas” (Adorno, 1984: 80). El arte no puede moverse por pura comprensión, a riesgo de transformarse en evidente. Se disolvería, en este caso, su carácter enigmático. “Quien trata de llegar al arco iris, lo hace desaparecer” (Adorno, 1984: 164). La esencia del enigma consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan. Por el contrario, aquellas que se manifiestan sin residuo ante la contemplación y el pensamiento, no son tales. La penetración del fetichismo politizante

concluye en una inevitable simplificación. Lo mismo ocurre con el desarrollo de la mercantilización, que atraviesa todas las fronteras: las obras de arte renuncian a sí mismas al someterse como “productos de la cultura de masas, guiados por el beneficio económico y cuyas huellas son perceptibles aun en los supuestos países socialistas” (Adorno, 1984: 80). Adorno no va con vueltas: “mejor ningún arte que realismo socialista” (ídem: 76).

El arte se mantiene en vida en la época de la decadencia capitalista gracias a su fuerza de resistencia social. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato: su resistencia. “Su gesto histórico rechaza la realidad empírica aunque la obra de arte, en cuanto cosa, sea una parte de ella” (Adorno, 1984: 297). Lo feo es una categoría dinámica y absolutamente necesaria, al igual que su opuesto, lo bello. Para Adorno, este carácter violento y destructivo del arte es insustituible bajo las circunstancias de un mundo que el propio hombre se encarga de destrozar. En sus propias palabras, “esta situación podría cambiar si las fuerzas productivas cambiasen también, no sólo de objetivos, sino de relación con la naturaleza, a la que ahora se trata de tecnificar (...) su fealdad desaparecería cuando la relación de los hombres con la naturaleza dejara de tener ese carácter represivo, que es consecuencia de la opresión de los hombres, y no lo contrario” (Adorno, 1984: 68).

Zona de angustia

Roberto Arlt construye para Remo Erdosain un mundo de aventuras, desdichas y conspiraciones. La crisis existencial de una sociedad deshumanizada está presente como contenido, pero muestra del mismo modo su impronta en la forma de la obra. Tenemos, por un lado, el escenario de la primera posguerra y la gran depresión de los años '30. De este contexto brotarán los grandes tópicos del universo arltiano; la angustia y la violencia que caracterizan a sus personajes, pero que son mucho más que eso: constituyen una “marca de época”. Erdosain es el hombre urbano, el sujeto moderno, que sobrevive y se busca entre estas contradicciones. Hundido en su laberinto, se imagina que, a dos metros de altura por encima del nivel de la ciudad, existe una suerte de atmósfera social a la que denomina “zona de angustia”. “Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo” (Arlt, 2005a: 10). Este pasaje, que nos habla efectivamente de una sociedad agónica, se distingue por el lenguaje rutilante que emplea. La forma, en Arlt, se expresa al gusto de Adorno,

logrando la mimesis. ¿No es éste un buen ejemplo también del feísmo en la cultura? Erdosain se convence de que sólo probando la repugnancia y lo aborrecible podrá encontrar una verdadera imagen de sí mismo.

La obra de Arlt está atravesada por el expresionismo, un movimiento cultural breve (1910-1925) que ideológicamente rechazó los sistemas totalitarios, la deshumanización y la vida tradicional. El expresionismo se construyó en oposición al modo de vida burgués que definió las crisis y la declinación de comienzos de siglo. En lugar de aceptar la imposición de la realidad que los rodeaba, los artistas expresionistas impusieron su descripción personal de la realidad. La realidad física quedó expuesta desde una perspectiva distorsionada, oblicua, que, en términos literarios, se tradujo en un lenguaje áspero, acre y duro; es decir, en la desarmonía. La visión pesimista de la vida impregna el movimiento. El expresionismo ahondó en un mundo onírico cargado de sugerencias, símbolos y fantasía, rayano en lo grotesco. Los textos se cargaron de ambigüedad, de dislocaciones estructuradas en las formas y los contenidos. Los acontecimientos son menos importantes que una intimidad caótica signada por la represión y la frustración. Esta exaltación del yo lírico nacía de una necesidad: era la explosión del individuo ante el ahogo que sentía su personalidad en el contexto de esta modernidad opresiva y alienante. Y ahí va Erdosain, entre las náuseas de la pena y su afán de humillación, apretando los dientes de satisfacción al insultarse y rebajarse... hasta quedar asqueado de sí mismo...

Arte estrangulado

León Trotsky tuvo una virtud infinita: encabezó la lucha contra el envilecimiento burocrático del arte –y de la revolución misma–, allí y donde éste comenzó a dar sus primeros pasos. Pagó caro tal osadía, pero su legado de desenmascaramiento del régimen estalinista es históricamente invaluable. Desde la dirección del Partido Bolchevique, luego desde su Oposición de Izquierda y más tarde como IV Internacional, Trotsky batalló de forma sistemática contra la degeneración de la creación humana más ambiciosa y progresiva del siglo: la Revolución de Octubre. En el terreno del arte, su contribución principal quedó cristalizada en los análisis de *Literatura y revolución* y en el célebre “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, que escribiera en conjunto con André Breton.

Al igual que Adorno, Trotsky señala en el declive de la sociedad burguesa una agravación insoportable de las contradicciones sociales. Estas se transforman, inevitablemente, en contradicciones individuales, haciendo más ardiente aún la exigencia de

un arte liberador. El capitalismo decadente se muestra, sin embargo, absolutamente incapaz de ofrecer las condiciones mínimas de desarrollo de las corrientes artísticas de su época. Para Trotsky “las masas oprimidas viven su propia vida, y la bohemia es una base demasiado estrecha: es por lo que las nuevas corrientes artísticas tienen un carácter cada vez más convulsivo oscilando entre la esperanza y la desesperación” (Trotsky, 2004: 226). Eso explica que las escuelas artísticas del momento, como el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, se sucedan las unas a las otras sin alcanzar su pleno desarrollo. Para nuestro autor, “el arte, que representa el elemento más complejo, el más sensible y, al mismo tiempo, el más vulnerable de la cultura, sufre muy particularmente de la disgregación y putrefacción de la sociedad” (ídem). Es imposible encontrarle la salida a este atolladero por los medios exclusivos del arte.

La revolución obrera del 17, nacida de las entrañas de la guerra imperialista, vendría a dar, frente a este panorama, un magnífico impulso al arte en todos los dominios. Pero, por el contrario, la reacción burocrática que le siguió “ha estrangulado la producción artística con su mano totalitaria” (Trotsky, 2004: 223). El Manifiesto de Trotsky y Breton denuncia que, bajo la influencia del régimen de la URSS, se difundió un crepúsculo hostile a la eclosión de cualquier especie de valor espiritual. “Crepúsculo de fango y sangre en el que, disfrazados de artistas e intelectuales, participan hombres que hicieron del servilismo su móvil, del abandono de sus principios un juego perverso, del falso testimonio venal un hábito y de la apología del crimen un placer” (Trotsky, 2004: 234). Es que el arte oficial del estalinismo no era más que un reflejo burocrático para disimular su verdadera función mercenaria. El realismo socialista, con sus funcionarios armados de plumas, glorificaba a “los jefes ‘grandes’ y ‘geniales’, aunque faltos, de hecho, del menor destello de grandeza o de genio” (Trotsky, 2004: 229). Este “movimiento artístico”, que nunca llegó a ser tal, quedará como la expresión más concreta del retroceso profundo de la Revolución Rusa.

Para Trotsky el arte no puede someterse a ninguna directiva externa. La actividad artística debe rechazar los fines que le son impuestos por quienes pretendían regularla, de acuerdo a presuntas razones de Estado. La libre elección de los temas, y la ausencia absoluta de restricción en lo que respecta a su campo de exploración, son para el artista un bien inalienable. La fórmula de Trotsky y Breton, en este punto, no deja lugar a dudas: “toda libertad en el arte” (Trotsky, 2004: 235). “Si para desarrollar las fuerzas productivas materiales, la revolución tiene que erigir un régimen socialista de plan centralizado, en lo que respecta a la creación intelectual debe desde el mismo comienzo establecer y garantizar un régimen anarquista de libertad individual” (ídem). Para estos revolucionarios, el artista sólo

puede servir a la lucha emancipadora cuando está penetrado de su contenido social e individual, y cuando este sentido, asimilado en sus nervios, encarna artísticamente su mundo interior. La libertad de creación es condición necesaria para ello. El partido revolucionario no debe, en esta materia, imponer órdenes sino alentar al arte para que se abra su propio camino. En este punto coinciden arte y revolución, porque sólo derribando las bases opresivas de la explotación social es posible ensanchar el campo de la creación artística. La tarea de los artistas es, entonces, participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. A ello convoca el Manifiesto: “la necesidad de expansión del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para ser llevada a fundirse y fortalecer en esta necesidad primordial: la exigencia de emancipación del hombre” (Trotsky, 2004: 235). De allí, la armoniosa fórmula con la que se resume todo el planteo: “He aquí lo que queremos: la independencia del arte –por la revolución; la revolución –por la liberación definitiva del arte” (idem: 237).

Revolución degenerada

El embate burocrático que ahogó la revolución de Lenin y Trotsky es otra “marca de época” que atraviesa el mundo arltiano. Es necesario hablar aquí de la ensoñación violenta, los sueños de destrucción asociados al imaginario bélico de las guerras mundiales, que se convierten en la vía de escape que encuentran los hombres ante la catástrofe que los amenaza. La revolución que buscan dirigir el Astrólogo y sus siete locos está degenerada desde antes de empezar. El sujeto llamado a protagonizarla está compuesto por “los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna” (Arlt, 2005a: 17). Su método es el desarrollo de una sociedad secreta, basada en células bolcheviques financiadas por una red de prostíbulos. El objetivo, montar un laboratorio para Erdosain, en el que se preparará el fosgeno líquido para librar ataques simultáneos con gases tóxicos¹. Tras un primer golpe que debe “despertar la inquietud revolucionaria”, el poder “quedaría en manos de otros”, dice el Astrólogo, ya que “no hay que olvidar que se trata de la primer etapa de la revolución”. Y aclara en su defensa: “El sistema del régimen capitalista requiere, de parte de los simpatizantes del comunismo, una conducta semejante, aunada a un sistema de vida hipócrita. Esto les permitirá realizar actos tendientes a la destrucción del presente régimen, con la más absoluta de las impunidades” (Arlt, 2005b: 67). Frente al descreimiento de su interlocutor, arremete: “le digo a usted que cien hombres

¹ El propio Arlt llegó a montar un pequeño taller químico en Lanús junto al actor Pascual Naccaratti. Logró incluso a patentar unas medias reforzadas con caucho, aunque nunca fueron comercializadas.

pueden hacer la revolución en la República Argentina. Cien hombres decididos, con diez mil kilogramos de fosgeno a la vanguardia, destruyen el ejército, desmembran el resto, organizan el proletariado, van a las nubes...” (Arlt, 2005b: 71). El lector que disfruta de esta farsa delirante no puede abstraer sus notas de la sinfonía histórica. Erdosain se reivindica comunista, y no deja de entusiasmarse con esta revolución destructora, en un mundo que asistió a la prostitución del socialismo, y que vio cómo una casta burocrática transformó sus principios en su perfecto contrario. La propia hija del escritor, Mirtha Arlt, parece coincidir con nosotros cuando en el prólogo de una de las ediciones de la obra de su padre sentencia: “La Revolución Rusa, la Tercera Internacional, el arresto de Trotsky en lo político, Tolstoi y Dostoievski en lo literario, son el caldo de cultivo que alimenta sus lucubraciones” (citado en *Página/12*, 23-04-2000: 31).

Nuestro deleite tiene la suerte de que Arlt haya nacido en Argentina. En la URSS, el las aventuras de Erdosain le habrían costado la cabeza, o al menos una persecución equivalente a la que sufrió Trotsky². Pero la diatriba arltiana no refiere exclusivamente a los sucesos de la República de los Soviets. El propio autor se ve obligado a aclarar, a través de una nota al pie, que los elementos de su parodia guardan una correlación casi calcada con las declaraciones realizadas por los “revolucionarios” que tomaron el poder del Estado el 6 de septiembre de 1930, cuando un golpe militar derrocó a Hipólito Yrigoyen (ver Arlt, 2005a: 98).

Finito

Cuestionado por el establishment literario, Roberto Arlt se verá obligado a justificar y defenderse. Ponderó de esta manera el mundo que había creado para Erdosain y sus secuaces: “Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados” (Arlt, 2005b: 7). En una sociedad que se devora a sí misma, la angustia humana no tiene más escapatoria que la violencia: hay que matarse o hacer la revolución. Y Erdosain recorrerá ambos caminos. Desciende hasta lo más bajo de sí mismo, con el afán de descubrir la oscuridad que anida en los pozos de la personalidad. Ya no le quedan fuerzas, “ni para respirar violentamente y bramar su pena. Una sensación metálica ciñe sus muñecas” (Arlt, 2005b: 40).

² Tras su muerte, Arlt no lograría zafar, no obstante, de la crítica furibunda por parte de los “intelectuales orgánicos” del Partido Comunista argentino, que encabezados por Roberto Salama lo denunciaron por transmitir un “mensaje contrarrevolucionario”.

En las profundidades aborrecibles del alma, entre la humillación y el flagelo, busca un norte que le dé sentido a su existencia: “Mi problema consiste en hundirme. En hundirme dentro de un chiquero. ¿Por qué? No sé. Pero me atrae la suciedad. Créalo. Quisiera vivir una existencia sórdida, sucia, hasta decir basta” (Arlt, 2005b: 34). Con este feísmo, Adorno ya puede quedar satisfecho. Es lo que el propio Arlt reivindicaba de sí mismo, cuando dejó establecido: “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula” (Arlt, 2005b:).

Está todo dicho, la muerte es la única salida ante la barbarie. La agonía del capitalismo se presenta como dos opciones que son la misma: matar o morir, el asesinato o el suicidio. Y hacia allí va Erdosain, buscando consuelo. “Una congoja profunda le apretaba el corazón. Experimentó algún alivio cuando pensó: de cualquier modo, me mataré” (Arlt, 2005b: 118). En el límite, Adorno reflexiona: “Desde el momento en que el hombre suspende la conciencia de sí mismo como naturaleza, todos los fines por los cuales se conserva en vida, el progreso social, la incrementación de todas las fuerzas materiales e intelectuales, e incluso la conciencia misma, pierden todo valor, y la sustitución de los fines por los medios, que en el capitalismo tardío asume rasgos de abierta locura, puede descubrirse ya en la prehistoria de la subjetividad. El dominio del hombre sobre sí mismo, que funda su sí, es virtualmente siempre la destrucción del sujeto para cuyo servicio es cumplido, pues la sustancia dominada, oprimida y disuelta por la autoconservación no es otra cosa que el viviente, sólo en función del cual se definen las tareas de autoconservación, y que es justamente aquello que se procura conservar. El absurdo del capitalismo totalitario, cuya técnica de satisfacción de las necesidades torna –en su forma objetivada y determinada por el dominio- tal satisfacción imposible y tiende a la destrucción de la humanidad, ese absurdo se halla ejemplarmente prefigurado en el héroe que se sustrae al sacrificio sacrificándose. En otras palabras: la historia de la renuncia. Quien renuncia da de su vida más que lo que le es restituido, da más de la vida que defiende. Ello se confirma y desarrolla en el concepto de la sociedad contemporánea. En tal sociedad cada uno está de más y es engañado. Pero se trata de una necesidad social y quien quisiese sustraerse al intercambio universal, desigual e injusto, quien quisiese no renunciar y tomar de una vez la entera totalidad, sin disminución, perdería con ello todo, incluso el mísero adelanto que le garantiza la autoconservación” (Adorno y Horkheimer, 1987: 73-74).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Orbis. Madrid. 1984.
- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana. Buenos Aires. 1987.
- ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Centro Editor de la Cultura. Buenos Aires. 2005 (a).
- ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Centro Editor de la Cultura. Buenos Aires. 2005 (b).
- TROTSKY, León. *Literatura y revolución*. Antídoto. Buenos Aires. 2004.