

Erdosain en el regazo de la Coja
Experiencia cinematográfica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

Verónica Stedile Luna
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

A finales de los años '20, en la Argentina, el cine se instaura como técnica y como ficción, y simultáneamente construye nuevas zonas posibles en el imaginario social, en tanto parte de la cultura popular. Partiendo de ese presupuesto, los capítulos “Dos almas”, “Vida interior” y “Un crimen”, de *Los siete locos*, cuya escena común es el diálogo y la ocupación de un espacio en el cuerpo del otro, serán analizados desde la tensión que produce la experiencia cinematográfica en Erdosain e Hipólita, *La Coja*.

Tal escena constituye el punto de anclaje para dos hipótesis que convergen en una contribución a la poética arltiana: transgresión del realismo, y el sacudimiento a los supuestos del lector. Por un lado, la incapacidad de anclaje que produce una escena basada en la naturalización del aspecto cinematográfico, y por otro el modo en que los personajes extreman las convenciones tomadas de la mass media hasta radicalizarlas en un nuevo valor y con ello producir un *cross* a la mandíbula. La diferencia entre “usos intensivos” y “usos representativos” de la cultura popular es fundamental para comprender los horizontes de significación del cine en la literatura de Arlt.

Palabras claves

experiencia cinematográfica – representación – intensión – *cross* a la mandíbula – distanciamiento

Un uso intensivo del cine: entre la imaginación técnica y el *cross* a la mandíbula.

De manera interesada, o al menos curiosa, la crítica, los biógrafos, el periodismo, han reparado siempre en la relación estrecha de Arlt con el proceso de modernización de Buenos Aires, por un lado, y en su vínculo con un contexto literario debatido entre el realismo de compromiso social y las vanguardias de predominio estetizante, por el otro.

Como bien ha señalado Beatriz Sarlo (1997:11), la técnica impacta como instrumento de modernización económica y protagonista de cambios urbanos; pero sobre todo, y aún más específicamente en el caso de Roberto Arlt, configura construcciones imaginarias, al tiempo que proporciona inspiración estética creando nuevos escenarios con nuevos sistemas de objetos. Lo que el joven escritor encuentra allí es la posibilidad de combinar el saber técnico con la fabulación. Ese afán de incorporar saberes probados, “saberes del pobre”, no parece estar al servicio de lo esperable, si se piensa en un realismo que utiliza el discurso científico como construcción de lo verdadero y lo verosímil – el caso paradigmático de Flaubert y Zola – sino que más bien funciona como trampolín de salto a una imaginación poética que activa posibilidades antirreferenciales; y así la Buenos Aires de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es más una proyección, una hipótesis que una representación, la flor metálica es pensada y probada antes de encontrar los mecanismos concretos para llevarla a cabo masivamente, las conciencias están presas en cascos de acero, pasadas por laminadoras, y Erdosain puede pensarse ya como una sombra cinematográfica (Arlt 2007:63), ya como un añorado personaje que busca la protección maternal.

Entre esos saberes técnicos, se encontraban los talleres mecánicos, el gabinete de los primeros radioaficionados, las bibliotecas barriales donde los libros de ingeniería eran de fácil

accesibilidad, la cinematografía y las maquinarias, todo conjugado con la imagen que de sí mismos producían. El cine, sin embargo, aparece discoloreado e inclasificable en ese conjunto, ya que es a la vez, técnica y lenguaje, universo sintáctico y visual (Rivera 1997:10), reflejo de la realidad tal cual es y montaje que contrae, expurga, divide y dilata la cronología (Saítta 2008: 111)¹.

Ese desdoblamiento y proliferación semiológica del cine, como soporte material, como forma y contenido (Gnutzmann 2003: 71) es lo que hace tan difícil delimitar los usos y las relaciones que Arlt estableció con la nueva técnica, en tanto ella modificaba irreversiblemente – junto con la fotografía – una cultura basada en la visión no mediada, en una cultura sostenida por la mediación. Sólo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se pueden identificar cinco tipos de funcionamientos distintos del cine; en primer lugar, la estudiada relación entre el expresionismo alemán y el procedimiento formal de Arlt para representar las imágenes urbanas y anímicas con una violencia estridente, de planos exacerbados y geométricos (Amícola 2008:161), en segundo lugar, el cine un dispositivo escapista que alimenta a personajes “drogados de lugar común” como Barsut (Gnutzman 2003: 78), tercero, el cine como potencial visual de propaganda política capaz de actuar efectivamente sobre las masas (Saítta 2008:117). En cuarto lugar, se puede percibir la irrupción de una nueva lógica de pensamiento, una subjetivización de la sintaxis visual y la ficción, el franqueamiento de los límites entre lo posible real y lo posible ficticio; y por último la inversión de todo lo anterior, la literatura como insumo del cine, es decir, historia apropiada por la *mass media*, Barsut viajando a Estados Unidos a filmar la película de la novela (Corral 2008: 159).

Hay entonces dos cuestiones a considerar. El cine, como técnica y como universo referencial, constituye uno de los dispositivos de la transgresión realista. Abre una segunda dimensión suspendida, exceptuada, del correlato observable; genera una ilusión de vivencia y con ella pasajes de un mundo a otro (Fontana 2009:18), así el narrador, al perder punto de anclaje, queda desestabilizado como voz que hace efectiva la representación. Lo que hace Roberto Arlt es llevar al extremo la premisa de que la transcripción es la categoría suprema del verosímil realista (Capdevilla 2002:225) al transcribir lo que ya de antemano proviene de un “aspecto cinematográfico”. Es este extremo lo que desvirtúa su realismo, lo que lo lleva más allá de lo esperable, lo acostumbrado, incluso lo creíble. La transgresión realista se produce por imposibilidad de transferencia, porque el juego de transcribir imposibilita la representación de lo real.

En cierto modo se puede afirmar que, si en Quiroga el cine es la hipótesis ficcional que dispara el relato realista pero le da verosimilitud cuando lo desborda al fantástico (Saítta 2008:112), en el caso de Arlt, por persistencia en el plano de la representación, esa ficción que trae el cine consigo, deforma el verosímil hasta el absurdo, como es el caso de que Barsut se proyecte amante de Greta Garbo en un plazo de dos años, o que el Astrólogo proponga un término medio entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino.

Hay, sin embargo, una pregunta que no ha sido formulada y que podría servir para volver a los supuestos que alimenten las distintas lecturas sobre la relación cine-literatura en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. De qué manera se articula el uso del cine con una literatura del *cross* a la mandíbula, como el mismo Arlt definió en el prólogo a la segunda entrega de su biología. O simplemente, desde una perspectiva más amplia, ¿qué le pasa a la literatura arltiana cuando se mezcla con la imagen del celuloide? Para esto es necesario retomar la aceptada

¹ El cine irrumpe en Buenos Aires contemporáneamente con su nacimiento en Europa. En diciembre de 1895, en París, frente al público de los hermanos Lumière, se proyectaron las mismas películas que en Buenos Aires seis meses más tarde. Sylvia Saítta identifica la pronta mención que la nueva técnica tiene en los periódicos y la literatura argentina (2008:111), lo cual demuestra que el interés de Roberto Arlt por el cine no está ligado a búsquedas esteticistas o de superación artística sino que era verdaderamente parte de una circulación popular.

hipótesis por varios críticos – Masiello, Gnntzmann, Corral – de que el cine opera como un conjunto de imágenes que suplantando la falta de imaginación, la vida estéril y vacía:

En la forma del folletín o de film, el romance popular sustituye a falta de imaginación de los personajes. Como parte de un proyecto intertextual, compensa su silencio, y articula sus previstos deseos. Sin embargo, debe señalarse que, por cuanto esas imágenes prestadas se basan en convenciones de otros géneros, constriñen a menudo a los personajes en rígidos códigos performativos. Lejos de representar una emancipación, las imágenes filmicas suelen ser bastantes restrictivas, limitando todas las conductas dentro de los marcos específicos para las acciones y las emociones. (Masiello 1986:212)

No hay que buscar la relación de Arlt con el cine en sus conocimientos específicos del nuevo arte, sino en el efecto de este sobre sus personajes. Personajes de la clase media, sin intereses intelectuales ni sociales, que se inspiran en los mitos hollywoodenses para sobrellevar la esterilidad de su vida o que incluso aspiran a convertirse en actores de cine ellos mismos. (Gnntzmann 2003:74)

Esta hipótesis, correcta, resulta suficiente para casos como los de Barsut, en quien el cine aparece objetivado, es la ficción como espectáculo, como apariencia; lo que desea es ser actor, enamorar a Greta Garbo, protagonizar su guión, comprobarse fotogénico, ser parte de Hollywood (Arlt 2008:196). Porque Barsut asume la simulación, la comedia sin cuestionamiento a las verdades aceptadas; entre su concepción de ficción y la idea de “mentira metafísica” que el Astrólogo tiene como motor y sustento de su revolución, y a la que adscribe Erdosain desgastado por los absurdos y sin sentido de un orden de cosas socialmente aceptado, hay una distancia que sólo puede ser explicada por la violencia que está detrás de la subjetividad del inventor fracasado.

Para desarrollar ambas cuestiones, la transgresión del verosímil realista, y la forma en que se tejen las relaciones cine-literatura, subcultura-literatura, es necesario retomar sólo dos de los cinco usos del cine anteriormente nombrados. El cine como lógica de pensamiento, como subjetivización que incorpora para sí no los deseos del espectáculo, sino la sintaxis misma - este uso sería la contracara de la observación que sugiere a las historias filmadas como el espacio de sutura al vacío, la esterilidad, el lugar común. El otro aspecto, el cine como herramienta procedimental, es apenas una tangente de la cuestión, utilizado para poner en abismo la escena que aquí interesa: Erdosain en el regazo de la Coja, esa escena que adquiere el aspecto cinematográfico que él siempre había perseguido (Arlt 2007:162).

El primer supuesto que debe sospecharse, entonces, es el de “representación de lo cinematográfico”, o de lo popular folletinesco, ya que esto supondría una apropiación, un ejercicio de adiciones, y no una lógica de múltiples desdoblamientos como efectivamente aparece. En este sentido, Alberto Giordano afirma que tanto en Arlt como en Puig hay un uso intensivo y no representativo de los productos subculturales y mass-mediáticos (1992:42). Con esto está diciendo que se trata de un uso no distanciado, un uso de objetos que no se pueden transportar desde su lugar de referencia, la subcultura, hasta los dominios de la Literatura, manteniéndolos en su horizonte de significación. Se trata de convenciones, que al estar atravesadas por el uso, ven activarse sus puntos de singularidad, tensionando ciertas diferencias de fuerza adormecidas por el peso de lo convencional.

La creencia anómala en la verdad de ciertos estereotipos folletinescos y sentimentales – una creencia irreductible a las evaluaciones morales en términos de “consolación” o “evasión de la realidad” – impulsa a los personajes de Arlt a la búsqueda de (o precipita el encuentro con) una suerte de *más allá de cualquier horizonte* convencional tal como lo imponen las instituciones y los discursos

sociales (la ideología de la clase media). Investidos, por las fuerzas dionisiacas de la creencia, de potencias extrañas a esas instituciones y esos discursos, que ni se someten a su voluntad ni se le oponen, simplemente, otra, los estereotipos devienen, para los personajes de Arlt, la ocasión del devenir de la vida: la transformación de la “vida espesa” en “vida fuerte”, la aparición de un punto de vista nuevo sobre la vida que transmuta todos sus valores. (1992:45)

Cuando emerge el más allá del horizonte convencional propuesto por el cine, en el caso de Erdosain, y por el cine y el folletín en el caso de Hipólita, la literatura adquiere su efecto de *cross* a la mandíbula. En esa escena se puede ver lo que Saïtta retoma de Edward Said, una “actitud textual”, es decir, un lugar de enunciación a partir del cual el narrador recurre a los textos que ya leyó sobre el espacio al que llega con el fin de confirmarlos o de discutirlos, que se confronta con una “actitud visual”, la búsqueda de ese escenario en las películas que se han visto. De esta manera están ubicados Erdosain y la Coja. Él, pensando sólo en sí mismo, al modo de esa escena que Amícola (2008) revela haber encontrado en un libro de Kracauer² como “repetida hasta el cansancio en la filmografía alemana, la del hombre que, incapaz de tomar una decisión y al borde del suicidio, hunde la cabeza en el pecho de la mujer que elige como figura materna” (2008:168). Y ella, pensando en que todavía no ha encontrado entre los hombres uno digno de cortarle la cabeza a los otros, o de ser un tirano, pensando en sus sueños de que la inviten al África, a la conquista de nuevas tierras (Arlt 2007: 166).

Pero en ambos casos esa escena que se mantiene en la tensión de un diálogo donde cada uno busca llevar al extremo lo que ha visto del otro en su lógica – Erdosain se entrega en una debilidad añorada al llanto contra las rodillas de esa mujer y la mira con el agradecimiento de un protegido, ella quiere llevar hasta el final la comprobación de que el inventor es inteligente pero débil – y donde los dos permanecen suspendidos en la otra dimensión que se les ha abierto, va a desdoblarse en un más allá de esa imagen. Tal desdoblamiento desafiará las convenciones y los discursos llevando al extremo la violencia en el caso de Erdosain y lo esperado en el caso de Hipólita. Allí donde los supuestos que mantienen seguro al lector se derriban es donde aparece el *cross* a la mandíbula, la estridencia de una literatura que escandaliza hasta en lo no creíble.

Procedimientos cinematográficos y el valor radicalmente nuevo de las convenciones.

¿De qué manera el cine puede operar como desestabilizador del verosímil realista? En términos generales fue aclarado anteriormente, pero en lo que respecta a la escena aquí tratada y a Erdosain en particular, se puede arriesgar que hay una puesta en abismo, en términos de procedimientos, que el autor utiliza para componer sus imágenes, y que el personaje utiliza para pensarse a sí mismo. Ambos procedimientos, no asimilables, provienen del cine. En lo que se refiere a Arlt como espectador de películas del expresionismo alemán y su influencia en la forma narrativa de sus novelas, hay varias pistas interpretativas que podrían confirmarlo, pero hacen falta datos empíricos de su relación con tal abanico visual. Acerca de Erdosain, lo que proporciona una pista para proponer que utiliza procedimientos filmicos en su subjetividad es la idea de “naturalidad” que aparece en la escena, esa palabra no es utilizada en ninguna otra de las referencias al cine que aparecen en la novela. Y es esta idea la que llama la atención en alusiones tales como que Erdosain piense “telegráficamente, suprimiendo preposiciones” (Arlt 2007:9), o que el comentador, entre sus pocas intervenciones en el cuerpo del texto, haga dos veces referencia al exceso de palabras y frases sueltas, caóticas que utiliza Remo (2007: 59), o que él mismo se denomine una sombra a la manera del cinematógrafo, que vive existe y sufre, pero no es nada más que sombra. “Yo también veo el suceso, pero no lo puedo contener”

² Véase: Siegfried Kracauer (1947), *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press.

(2007:63). Erdosain encuentra para su atormentada incoherencia una descripción a través de la forma no narrativa (Masiello 1986:212), al mismo tiempo que Arlt encuentra para el absurdo, la locura y violencia de sus personajes la representación estridente, afiebrada e invadida de metales del expresionismo:

Crestas puntiagudas de ciudades modernas, cemento, hierro, cristal, enturbian un momento la quietud de Erdosain. Pero él quiere escaparse de las prisiones de cemento, hierro y cristal, más cargadas que condensadores de cargas eléctricas. (Arlt 2008:48)

Perros con pelo azul eléctrico, falderos con fotografía de crepúsculos, rostros pasados por los cilindros de una laminadora, cráneos trancos en obtusas, letreros de gases de aire líquido reptando las columnas de los edificios y murallas de viento asediando a los personajes, son algunas de las imágenes afectas por una forma de representación plástica donde ingresa la disonancia como tenebrosidad que describe la profundidad de las almas (Amícola 2008:169)

Claro que no se trata de una puesta en abismo de modo estricto, como puede señalarse en la ficción borgeana, sino de un espiral representacional, autor y personaje³ toman del cine los procedimientos con que construyen un escenario donde la referencia, el anclaje realista, se fugan abriendo un espacio de sentidos que ponen en duda la verosimilitud.

Este breve desarrollo respecto de los procedimientos posibles de observar – la construcción de escenarios y sensaciones, y la construcción de una subjetividad sintáctica especial en Erdosain – consiste sólo en una observación de lectura, pertinente por cuanto encuentra puntos de contacto con la experiencia cinematográfica. Sin embargo, para pensar qué le sucede a la literatura de Arlt cuando el cine ingresa en ella, qué sucede en ese cruce, qué implicancias estéticas, ficcionales y representacionales trae consigo esta nueva relación, es necesario volver sobre la idea de “usos intensivos” del cine y la subcultura. Hay allí un punto nodal, el espacio que terminará desestabilizando al lector con el *cross* a la mandíbula, el momento donde la convención se radicaliza y en el extremo sólo puede hallarse violencia, la muerte o la castración.

Algo curioso se apuntala en la referencia que hace Erdosain de sí mismo como una “sombra cinematográfica”. En ese momento habla de asesinato, un crimen que lo retire de ese estado de negación existencial en que se encuentra viviendo. La elucubración sólo accede a él en tanto que sombra; sólo es pensamiento. La distancia que se abre entre la vida real y la pantalla – donde ocurre todo *tal cual es* – no ha sido puesta en peligro. Lo amenazante resulta de la imitación, el momento en que es movido de su horizonte de significación.

La escena tratada aquí, Erdosain en el regazo de La Coja (Capítulos “Dos almas”, “Vida Interior” y “Un crimen”, *Los siete Locos*), señala referencias insoslayables al contacto con la imagen del celuloide; algo sucedió en ellos luego de ese contacto, algo que no le sucede a Barsut – consciente de la existencia de la ficción objetivada en sus deseos por acceder al *star sistema*. De ese suceso, la experiencia intensa, se produce luego el desdoblamiento en *Los lanzallamas*.

³ Podría refutarse esta idea con la obvia premisa de que el autor extiende sus procedimientos a toda la novela, por tanto todos los personajes, y que entonces, los mecanismos de Erdosain para autofigurarse no pueden ser considerados como si este fuera autónomo de la potencia creadora de Roberto Arlt y que es todo parte de un mismo movimiento representacional. Sin embargo, los mecanismos que utiliza el autor en consonancia con el expresionismo, no son los mismos que utiliza Erdosain. Mientras que en las descripciones arltianas de la novela hay un funcionamiento plástico de las imágenes, que parecen transferirse al interior de los hombres, en su personaje hay asimilación de una lógica de lectura de lo visual en tanto se intenta traducir al pensamiento y el lenguaje; lo que Erdosain presenta son los límites de lo que puede ser narrado con el lenguaje de la narración y lo que no. Por otra parte, Erdosain es el único personaje en quien se da este tipo de procedimientos autofigurativos.

¿Cuál es el “más allá del ideal” en Hipólita? Ella se presenta en la novela como una *femme fatale* de las películas norteamericanas, pelirroja, con los ojos verde-grisáceos que acusan perversión, su falda verde haciendo juego, y una ambigua falta del pudor y la moral propio de las mujeres arltianas⁴. La Coja sueña con un hombre que sea tirano, que la lleve al África, como en las películas de Stenberg o *La Atlántida* de Pabst. Conocer al Astrólogo parece haberle proporcionado el hombre que buscaba, sin embargo este tirano falsificador, capaz de cortar la cabeza de los otros hombres, está castrado. Así todo Hipólita, por lo que sabemos en el “Epílogo” de *Los lanzallamas*, acaba fugándose con él. No sólo eso, si se continúa el relato personal de la mujer pelirroja se lee una tensión entre el sentirse “aislada de la felicidad” y el estereotipo del matrimonio, con un estereotipo de marido, Marcelo, personaje de una novela de Carolina Invernizio:

Como una leprosa se sentía aislada de la felicidad. La música traía una visión de lugares distintos, hoteles entre montañas, y ella no sería jamás la recién casada que baja al comedor en compañía de su esposo hermoso, mientras tintinea la vajilla y los pájaros revolotean en torno de las ventanas por donde se distingue el caer de una cascada.

No tendría jamás un esposo como Marcelo, ni extendería su mantilla sobre la aterciopelada baranda de un palco, mientras centellean los diamantes en las orejas de las duquesas y los violines ante el proscenio chirrían suavemente. Su pena crecía dulcemente como la oscuridad en el crepúsculo.

¡Servir... siempre servir! (Arlt 2007:169)

Ese aislamiento se resuelve con la liberación de su cuerpo, y la liberación de su cuerpo con la prostitución. Pero aquí lo que produce el sacudimiento es justamente el contento que ella expresa; el más allá de ese ideal no aparece como una alienación del cuerpo sino como su libertad (2007: 163) en un uso moralmente condenado.

Sin embargo donde esa radicalidad de la convención estalla es en Erdosain, ya que la maternal escena que vive en el regazo de la Coja, deseoso de suicidarse pero cobarde, al modo de las películas alemanas, se extrema en el asesinato de la Bizca y su suicidio efectivo. Para comprender esto es necesario volver a la escena en la que Remo pide la niña a su madre:

- ¡Cómo no! Mamá, sírvase... ¿No necesita nada más?
- Por ahora no... más adelante
- Con confianza, mamá... La voy a llamar mamá, si usted me permite...
- Sí, hijo... Pero, ¿qué hacés vos?... Dale un beso a tu novio, criatura.
(...)
- No se vaya, señora... mamá, quería decirle.
- ¿Quería algo?
- Síntese. Si supiera qué contento estoy de haber dado este paso. – Le hizo lado en la cama a la Bizca, diciéndole -: Sentate aquí a mi lado – y prosiguió -: Este es un gran día para mí. Por fin he encontrado un hogar, una madre.

⁴ Estas mujeres que, aunque actúen desobedeciendo las reglas morales (Elsa, infiel, se va con el capitán, la Bizca, es sorprendida con la mano en la bragueta de un hombre) hacen *mea culpa* de eso y acaban acatando el lugar que la sociedad ha proporcionado para ellas, el convento para Elsa, el noviazgo “redentor” para la Bizca.

Esta escena, que es una mezcla de absurdo y parodia del ideal de protección materna ante la locura, la desesperación y la debilidad, estalla cuando reconoce que se ha metido en un “lío repugnante”, que la madre va a intentar dominarlo, aunque le resulte divertido luchar con esa monstra hembra. La noche que habrá de asesinar a la Bizca, Erdosain llega ya manipulando el arma; la escena previa al disparo es un despliegue de roces corporales en los que las manos calientes en el bajo vientre, los senos, las piernas encogidas aparecen como el reverso de la armoniosa escena con la Coja, aquí todo aproxima la catástrofe, cada movimiento es la inminencia de la deformación, de la destrucción.

Así la radicalidad del nuevo valor de la convención acaba con una violencia aún más desahuciante que es la verbal: Erdosain “descendió de la cama diciendo extrañado, ‘¡Qué poco ruido ha hecho la explosión!’. Y luego: “¿Viste? ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta”.

De este modo, las convenciones que provienen de las imágenes de la *mass media* y el folletín, el romance popular y el cine, esa técnica de intertextualidad basada en el escapismo (Masiello 1986:211), se extreman y se vuelven contra sí mismas. Del ideal del matrimonio burgués a la liberación por medio de la “mala vida”, la corrupción del cuerpo, del hombre tirano a la fuga con el hombre castrado; del recogimiento y el calor maternal siempre perseguido al asesinato feroz que precede el suicidio efectivo, no ya la indecisión por cobardía; así, esa ficción menor, que parece proveer una significación agotada, repetida, se desborda en la singularidad de los personajes arltianos y provoca un efecto de *cross* a la mandíbula.

Resulta incompleto afirmar que los modelos intertextuales que permiten una estrategia agresiva para la producción e interpretación de significados, excluyen las imágenes en celuloide por llevar a los personajes a un discurso fantástico no conflictivo (Masiello 1986:213). Tales imágenes, en la escena analizada, son la puerta para romper la convención, el ángulo desde donde salta el golpe de sentido. Así, de la utilización del cine en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, resulta una poética transgresora de las reglas del verosímil y que revela lo que de monstruoso se puede esconder en las convenciones.

Bibliografía

- Amícola, José (2008). “Fritz Lang, Alfredo Döblin y Roberto Arlt”, en Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 161–169.
- Arlt, Roberto (1997). *Notas del cinematógrafo*, Buenos Aires, Ediciones Simurg. Prólogo de Jorge B. Rivera.
- Arlt, Roberto (2007). *Los siete locos*, Gualeguaychú, Tolemia.
- Arlt, Roberto (2008). *Los lanzallamas*, Gualeguaychú, Tolemia.
- Capdevilla, Analía (2002). “Las novelas de Arlt: un realismo para la modernidad” en Jitrik, Noé (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 6, (directora del tomo: María Teresa Gramuglio), Buenos Aires, Emecé.
- Corral, Rose (2008). “Un ‘devoto del cine’: Roberto Arlt” en Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 151–159.
- Fontana, Patricio (2009). *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Librería.

- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig, la conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Gnutzmann, Rita (2003). “Roberto Arlt y el cine”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32.
- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e Ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.
- Saítta, Sylvia (2008). “Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900 – 1950)” en Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 111–123.
- Sarlo, Beatriz (1992) *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC.