



# FOTOGRAFÍA, PLÁSTICA E IMÁGENES DE PRENSA EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE ROBERTO ARLT (1928-1942)

Por: Lic. Pilar María Cimadevilla  
Directora: Dra. Laura Juárez

Doctorado en Letras Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
Universidad Nacional de La Plata

Junio 2018

## INDICE

AGRADECIMIENTOS .....	3
INTRODUCCIÓN .....	5
1. “AGUAFUERTES PORTEÑAS” .....	16
Imágenes de prensa .....	21
1.1.1 El diario de la mañana.....	21
1.1.2 Las primeras notas.....	27
1.1.3 Luis Bello, el ilustrador de Arlt.....	41
1.1.4 Lectores que dibujan .....	51
Ciudad- collage.....	53
1.2.1 “Corrientes por la noche” .....	55
<i>El oráculo</i> .....	56
<i>Ciudades vanguardistas</i> .....	67
<i>La prensa también anticipa</i> .....	72
1.2.2 “Matices portuarios” .....	76
<i>“En el puerto se bebe paisaje”</i> .....	79
<i>“Cargando carbón en el puerto”</i> .....	86
<i>Entre el texto y la imagen</i> .....	92
1.2.3 “Molinos de viento en Flores” .....	95
<i>El deslinde como figura</i> .....	97
“Buenos Aires se queja”: más allá del testimonio .....	106
2. AGUAFUERTES DE VIAJE .....	113
Antecedentes: las aguafuertes fluviales y patagónicas .....	119
2.1.1. En el Litoral .....	121
2.1.2 En la Patagonia .....	127
2.1.3 “Fotografías escenográficas” .....	135
Imágenes viajeras. Palabra y fotografía en las crónicas españolas .....	141
2.2.1 Entre el fotoperiodismo y la imagen aurática.....	141
<i>Representaciones fotoperiodísticas</i> .....	143
<i>Una búsqueda estética</i> .....	150

2.2.2 Cercanías y desfases entre crónica y fotografía .....	157
Cercanías .....	158
<i>La fotografía como motor discursivo</i> .....	158
<i>Temporalidades que confluyen: de la Edad Media a la postal turística</i> .....	162
Desfases.....	170
<i>Entre el discurso periodístico y la fotografía: la hendidura que expande la experiencia del viaje</i> .....	170
<i>La mirada fascinada</i> .....	174
Crónica, fotografía y pintura en las aguafuertes españolas .....	180
2.3.1 Desilusiones y empatías. Murillo y Romero de Torres en las crónicas inaugurales.....	181
2.3.2 Representaciones de la ciudad: retratos de mujeres y pinturas de El Greco.	185
CODA: Las fotos del “Legado Art” .....	193
3. “UNA SENSIBILIDAD EN TIEMPO PRESENTE” .....	197
Presentación de las notas.....	202
3.1.1 Nuevos perfiles .....	202
Resonancias y paisajes.....	204
<i>Hemingway</i> .....	204
<i>La selva</i> .....	210
<i>El viajero políglota</i> .....	215
<i>Crítico de la cultura</i> .....	221
3.1.2 La página seis.....	226
<i>El contexto material</i> .....	228
<i>El testimonio</i> .....	231
<i>Enlaces</i> .....	237
Ilustrar el mundo.....	244
3.2.1 “Escenas pintadas” .....	244
3.2.2 Una lección de geografía .....	251
<i>Mapas</i> .....	252
<i>Vistas a vuelo de pájaro</i> .....	258
3.2.3 “Yo he visto una fotografía” .....	262
RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES.....	270
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA .....	277

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, sin dudas, a la Universidad Nacional de La Plata por haberme ofrecido un espacio de formación de alta calidad académica en mis carreras de grado y posgrado, por haberme permitido trabajar como secretaria del Departamento de Letras durante casi cuatro años y por haber financiado la primera parte de mis estudios doctorales. En el mismo sentido, agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por el financiamiento de la última etapa de este proyecto. Gracias a las becas otorgadas pude dedicarme de lleno al trabajo de investigación, asistir a reuniones científicas en diferentes partes del país para compartir mis avances con colegas y frecuentar archivos y bibliotecas fuera de La Plata en busca de material de trabajo.

A mi directora, Laura Juárez, por haber confiado en mí y en esta versión de Arlt desde el primer momento, allá por el año 2008. Su exigencia a la hora de trabajar me enseñó que lo único que trae buenos resultados es enfocarse, perseverar y, por las dudas, “revisar todo una vez más”. Pero en nuestras cálidas charlas extra-académicas también supo demostrarme la importancia de la otra cara del trabajo (los afectos, los paseos, el descanso), en la que por supuesto también abunda la literatura.

A mis compañeros del proyecto sobre escritores periodistas en la prensa argentina por las jornadas, las discusiones y las risas compartidas. A Miguel Dalmaroni, Margarita Merbilhaá y Sara Bosoer por haber dedicado tiempo a escuchar mis primeras intuiciones sobre los cruces entre literatura y fotografía, por el incentivo y los consejos. A mis compañeros del Departamento de Letras, Anahí Brunelli, Federico Bibbó y Carolina Sancholuz, por la generosidad con la que me recibieron en la oficina y por las charlas sobre el quehacer literario.

A mis amigas tesistas, Carolina Maranguello, Lucía González y Guillermina Torres por el apoyo incondicional (incluso a miles de kilómetros de distancia), por mejorar mis ideas, por sugerir siempre nuevas lecturas, por las críticas y los halagos. Esta tesis también les pertenece.

A Rocío, Delfina, María, Paola, Mariana y Carla por el acompañamiento y la alegría de todos estos años.

A mi mamá Silvia y a mi papá Felipe por haberme leído una y otra vez el cuento del oso, por haber confiado en mí, por haber hecho un gran esfuerzo económico para pagar mis estudios, por alentarme cuando elegí este camino y por enseñarme (aunque a veces les pese) a ser una mujer libre.

A mi hermana Lucrecia, porque su llegada a La Plata me devolvió el abrazo familiar que tanto necesitaba. A Álvaro y Paulina, porque sus nacimientos me cambiaron la vida.

Por último, a mi compañero Emmanuel por contenerme en los momentos difíciles de este proceso y disfrutar también de los logros, por acompañarme a la biblioteca, por retocar muchas de las fotos que forman parte de la tesis, por demostrarme que nada es tan terrible como parece, por los mates a cualquier hora, por su generosidad, por el amor.

## INTRODUCCIÓN

En la casa de pensión donde vivo están asombrados de mi paciencia y constancia. Me he portado como un tigre.  
Roberto Arlt.<sup>1</sup>

Como tantos otros escritores profesionales de su generación, Arlt mantuvo un trabajo sostenido y prolífico como periodista de *El Mundo*, el matutino dirigido en un principio por Alberto Gerchunoff y, más tarde, por Carlos Muzio Sáenz Peña. Como se sabe, luego de haber publicado *El juguete rabioso* en 1926 y de un breve paso por la sección “policiales” del diario *Crítica*, Arlt se integra al *staff* permanente del nuevo periódico de la mañana en cual participará desde mayo de 1928 hasta el momento de su muerte, en julio de 1942. La necesidad de escribir para vivir, su constancia y la ferocidad con la que, al modo de un tigre, se abocó a su carrera profesional, produjeron un crecimiento desmedido en su obra que hoy se traduce quizás en cierta imposibilidad de abarcar y recopilar de una vez toda su producción.

Así fue como a principios de 2009, guiadas por alguna referencia aparecida en los trabajos de Sylvia Saítta, encontramos con Laura Juárez las pruebas que, tiempo después, fundarían el plan de esta tesis. Se trataba de un sinnúmero de fotografías tomadas por el mismo cronista en su viaje por España y África publicadas en el periódico junto a las notas. Sorprendentemente, Arlt no sólo había mirado y representado su experiencia como corresponsal a partir de la palabra, sino que además había capturado sus impresiones a través del obturador. El estudio de ese corpus intermedial fue el que, más tarde, sugirió las preguntas en torno a los múltiples vínculos entre crónica e imagen que aquí intentaremos responder: ¿Qué sucede cuando se leen las crónicas junto con las imágenes con las que, en muchos casos, fueron impresas (instantáneas tomadas por el propio Arlt, ilustraciones, fotografías anónimas)? ¿Con qué otras imágenes plásticas y literarias que circulaban en la prensa y en el campo artístico de la época se vinculan las aguafuertes?

---

<sup>1</sup> Carta a su madre. Sin fecha. “Legado Arlt”. Instituto Iberoamericano de Berlín.

¿Qué nos dicen esas articulaciones materiales y representacionales sobre el modo en que Arlt veía el mundo?

La propuesta de esta tesis consiste, entonces, en releer todas sus crónicas —se trata aproximadamente de dos mil notas que pueden dividirse en “aguafuertes porteñas”, “aguafuertes de viaje” y artículos publicados bajo los títulos “Tiempos presentes” y “Al margen del cable”— para enriquecer y completar los aportes existentes sobre el tema (que no se han considerado desde el par crónica-imagen), para pensar y determinar nuevos vínculos, no trabajados antes, que permitan articular la crítica literaria con la historia del arte, las crónicas textuales con las imágenes. Se intentará demostrar cómo las fotografías tomadas por el autor, los dibujos junto con los que se publicaron las aguafuertes porteñas, las imágenes sobre la ciudad que se imprimían en otras secciones de *El Mundo* y las representaciones textuales que el escritor configuraba en sus artículos periodísticos, completan los análisis realizados en trabajos previos sobre la producción de Arlt, a la vez que posibilitan nuevas lecturas de su obra.

Para llevar adelante este proyecto fue necesario revisar y estudiar *El Mundo* con la finalidad de leer todas las notas en orden cronológico, recopilar las imágenes con las que fueron impresas, analizar el contexto material en el que surgieron dichos textos (no sólo se exploró el matutino dirigido por Sáenz Peña, sino que también se tuvieron en cuenta diarios como *Crítica*, *La Nación*, *La Prensa*, etc.) y, en simultáneo, ensamblar bibliografía teórica de procedencias disímiles: trabajos específicos sobre la obra de Arlt, sobre la prensa, sobre modernización de la ciudad, sobre el viaje, sobre la cuestión de la intermedialidad, sobre la fotografía, sobre plástica, etc. Para bosquejar, entonces, el armado de esta tesis nos interesa ahora detenernos brevemente en algunos de los libros y artículos que, al modo de faros, iluminaron el surgimiento de las hipótesis centrales.

En primer lugar, sin dudas, este trabajo no hubiese sido posible sin avances como los de Irina Rajewsky o Werner Wolf quienes se ocuparon de delimitar qué implica, en efecto, la intermedialidad. Si, en un sentido amplio, Rajewsky señala que todos los fenómenos y cruces que ocurren “entre” diversos medios pueden ser definidos como “intermediales”;<sup>2</sup> Wolf, por su parte, refiere que de las múltiples combinaciones

---

<sup>2</sup> Rajewsky, Irina. “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6, 2005, pp. 43-64.

“plurimediales” que la literatura establece con otros medios siempre surge un único trabajo o artefacto.<sup>3</sup> En la misma línea pero atendiendo al vínculo específico entre literatura y pintura, resultó significativo el análisis que Ana Lía Gabrieloni realiza en su artículo “Literatura y artes”, no sólo porque arma un minucioso estado de la cuestión sobre los trabajos dedicados al vínculo literatura- pintura, sino también por el estudio de las características que, según la autora, permiten articular ambos medios.<sup>4</sup> Además, pueden considerarse como antecedentes o modelos de trabajo los análisis intermediales de Claudia Hammerschmidt sobre Julio Llamazares,<sup>5</sup> el trabajo de Alejandra Torres sobre la incidencia de la fotografía en la obra de Elena Poniatowska,<sup>6</sup> el libro de Patricio Fontana dedicado a la articulación entre cine y literatura en la obra de Arlt<sup>7</sup>, los análisis de Eleonora Frenkel sobre las vinculaciones entre algunos textos arltianos y la obra de Goya<sup>8</sup> y la tesis doctoral de Gersende Camenen sobre la construcción de la mirada de Arlt en tres momentos de su obra (las novelas, las aguafuertes porteñas, las notas de viaje y el teatro).<sup>9</sup> Frente a la dificultad para abordar un tipo de análisis que, por momentos, excede los conocimientos propios de la investigación literaria, estos trabajos recientes sirvieron como guía cada vez que el objeto parecía desdibujarse.

Con respecto a la bibliografía sobre imagen encontramos un espectro amplio de textos provenientes de diversos ámbitos que mencionamos aquí de modo somero y

---

<sup>3</sup>Wolf, Werner. “(Inter) mediality and the Study of Literature”, CLC Web: Comparative and Culture, 3, 2011, p. 5.

<sup>4</sup> Gabrieloni, Ana Lía. “Literatura y artes”, en *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe, Universidad Nacional del litoral, 2009.

<sup>5</sup> Hammerschmidt señala que la “intermedialidad” puede ser definida como una “intermitencia producida por la incorporación de un medio a otro”. Hammerschmidt, Claudia. “Espectrología o la escritura intermedial de Julio Llamazares”, en *La Plata lee a España: Literatura, cultura, memoria*, Buenos Aires, Del lado de acá, 2010, p.2.

<sup>6</sup> En este trabajo, Torres analiza cómo la fotografía aparece en la obra de Poniatowska en tanto materialidad, tema y objeto de reflexión. Véase Torres, Alejandra, *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2010.

<sup>7</sup> Fontana, Patricio. *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2010.

<sup>8</sup> Frenkel, Eleonora. *Roberto Arlt & Goya: crónicas e gravuras à água-forte*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2015.

<sup>9</sup> Camenen, Gersende. “*Ecrire au temps de l’image Les enjeux du visuel chez Roberto Arlt*”, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, Ecole doctorale “Pratiques et Théories du sens”, Convention de cotutelle avec la Universidad de Buenos Aires, 2009 (tesis doctoral). Si bien la investigadora menciona en su análisis sobre las notas patagónicas y africanas el trabajo de Arlt como fotógrafo amateur, no incluye en sus reflexiones las imágenes de prensa con las que dichos textos fueron impresos (sólo estudia unas pocas instantáneas conservadas en el archivo del Instituto Iberoamericano de Berlín, del cual nos ocuparemos más adelante).

considerando los aportes más significativos para esta tesis:<sup>10</sup> estudios sobre prensa, historia del arte y filosofía. Entre los principales deben destacarse los aportes de Ernest Gombrich sobre el desarrollo de la caricatura y sus principales características que figuran en *Arte e ilusión*<sup>11</sup> y la propuesta de José Emilio Burucúa en los dos tomos que dirige sobre historia del arte en la Argentina.<sup>12</sup> Interesa centralmente el capítulo que integra el segundo tomo en el cual Diana Wechsler analiza el campo de las artes plásticas desde 1920 a 1945.<sup>13</sup> En un sentido similar, destacamos otro artículo de la autora titulado “Buenos Aires: la invención de una metrópoli”, en el cual reconstruye la circulación de las imágenes a principios del siglo XX en la prensa rioplatense e indaga su influencia en la configuración de Buenos Aires como “metrópoli cultural”.<sup>14</sup> Asimismo, interesa destacar el análisis de Claudia Román sobre *El Mosquito* en el cual observa con mucho detalle el cruce entre texto, imagen y política en la prensa ilustrada argentina,<sup>15</sup> los aportes de Laura Malosetti Costa y Marcela Gené en los dos tomos que dirigen sobre el lugar de la imagen en revistas de los siglos XIX y XX<sup>16</sup> y, también, los múltiples trabajos de Sandra Szir en los que aborda cómo las transformaciones técnicas, culturales y sociales

---

<sup>10</sup> Citaremos aquí únicamente la bibliografía principal. A lo largo de la tesis iremos completando las referencias sobre el tema.

<sup>11</sup> Gombrich, Ernst. “El experimento de la caricatura”, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Otros de los trabajos del autor sobre la caricatura que resultaron relevantes son: Gombrich, Ernst y Ernst, Kris. “The Principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*, 1938 en: The Gombrich Archive, [www.gombrich.co.uk](http://www.gombrich.co.uk); Gombrich, Ernst. “Magic, Myth and Metaphor: Reflexions on Pictorial Satire”, en *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Ohaidon Press, 1999.

<sup>12</sup> Burucúa, José Emilio (Dir.), *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

<sup>13</sup> Wechsler, Diana. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en Tomo 2, *Historia argentina. Arte, sociedad y política (Dir. José Emilio Burucúa)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

<sup>14</sup> Wechsler, Diana. “Buenos Aires: la invención de una metrópoli”, en *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Tomo 7, *Rupturas* (Dir. Celina Manzoni), Buenos Aires, Emecé, 2009.

<sup>15</sup> Román, Claudia. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito, Buenos Aires, 1963-1893*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand, 2017.

<sup>16</sup> Los artículos incluidos en *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* y en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* demuestran cómo en ciertas revistas periódicas puede leerse una historia de la tecnología y estudian también cómo las diferentes representaciones visuales incluidas dentro de las revistas abren el sentido de los textos. Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009. / *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

ocurridas también en el pasaje de entresiglos influyeron en los diálogos que las ilustraciones, las fotografías y los textos periodísticos mantuvieron dentro de un sinnúmero de publicaciones periódicas argentinas de la época.<sup>17</sup>

Situados en una línea más historiográfica resultaron productivos los aportes de Jorge López Anaya<sup>18</sup> y Romualdo Brughetti<sup>19</sup> sobre el desarrollo del campo artístico en el país en relación a los movimientos pictóricos europeos. Las cronologías y los análisis llevados adelante por ambos autores sirvieron para pensar posibles vínculos entre el mundo de las artes plásticas, la prensa y el ámbito literario. Además, deben destacarse también los análisis que realiza John Berger sobre la pintura, la fotografía, y la configuración de la mirada en dos de sus libros: *Mirar y Modos de ver*. Entre sus múltiples y complejas reflexiones fue reveladora la idea de que, si bien intentamos definir lo que nos rodea con palabras, “el conocimiento, la explicación, nunca se adecúa completamente a la visión”.<sup>20</sup> Vinculado a temáticas similares, Didi-Huberman teoriza sobre la mirada en varios de sus libros: *Lo que vemos, lo que nos mira, Ante el tiempo, Ante la imagen y Cuando las imágenes toman posición*, entre otros. Su propuesta de romper con la idea del “ojo perfecto” y desligarse del peso de la Cultura para centrarse en la inquietud, el espacio, la apertura que emerge entre el sujeto y la imagen en el momento de la recepción,

---

<sup>17</sup> Señala Szir: “La perspectiva de la materialidad permite observar la confluencia entre el funcionamiento de las imágenes, la información cultural que portan y el soporte material e institucional que habilitó y difundió su visión y consumo”. Szir, Sandra. “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910), en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°3, Año 2013, p.2. Otros de sus artículos que resultaron iluminadores fueron: Szir, Sandra: “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*, 1835-1836”, *Estudios 18:36*, julio-diciembre 2010, pp.296-322. / “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (Comp.) *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009. / “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional”, en Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009, pp. 53-84.

<sup>18</sup> López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

<sup>19</sup> Brughetti, Romualdo. *Nueva historia de la pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000.

<sup>20</sup> Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, p. 13.

influyó en muchas de las reflexiones en torno al cruce entre palabra e imagen en las notas de Arlt.<sup>21</sup>

En relación estricta con el medio fotográfico se tuvieron en cuenta los aportes de Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” y los análisis de Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*, en tanto textos fundantes de la teoría fotográfica. También se indagaron reflexiones posteriores como las de Susan Sontag y Philippe Dubois que retoman y transforman las primeras teorías sobre la fotografía. Particularmente resultó sugerente la línea adoptada por Dubois en su ensayo *El acto fotográfico*. Allí, el teórico realiza un recorrido por la historia de la fotografía resaltando tres momentos decisivos en su conformación: la consideración de la imagen fotográfica como mimesis en el siglo XIX, el paso a una postura antimimética, a partir de la cual la fotografía es descripta como transformación de lo “real” y, por último, un tercer momento en el cual la imagen fotográfica se define como la “huella de un real”. Retomando a Peirce, Dubois ubica a la fotografía dentro del orden del *index*. De este modo señala que la referencia que figura en la imagen no es de carácter analógico, sino indicial. La propuesta consiste en separar la fotografía de la realidad, ya que si bien nace ligada físicamente al objeto que representa, también conlleva una separación, una distancia, a partir de la cual emergen nuevas significaciones.<sup>22</sup> Además, en relación a los estudios sobre el campo fotográfico argentino fueron relevantes para el desarrollo de esta investigación los aportes de Valeria González,<sup>23</sup> de Verónica Tell<sup>24</sup> y de Sara Facio,<sup>25</sup> quienes historizan (haciendo foco en diferentes sucesos) el desarrollo del medio fotográfico en el país.

Finalmente en lo que respecta a los estudios específicos sobre Roberto Arlt, entre un sinnúmero de trabajos dedicados a su obra, cabe destacar tres precedentes que

---

<sup>21</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 47.

<sup>22</sup> Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca, 2008.

<sup>23</sup> González, Valeria, *La Fotografía en Argentina 1840-2010*, Buenos Aires, Fundación Alonso y Luz Castillo, 2011.

<sup>24</sup> Tell, Verónica. *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, San Martín, UNSAM EDITA, 2017.

<sup>25</sup> Facio, Sara, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, La Azotea Editorial Fotográfica, Buenos Aires, 1995.

resultaron claves para el desarrollo de esta investigación.<sup>26</sup> En primer lugar, los trabajos que Beatriz Sarlo realiza en dos de sus libros: *La imaginación técnica y Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*.<sup>27</sup> Porque, aunque sus análisis no pueden ser definidos como intermediales, la autora propone cruces novedosos entre literatura, arquitectura, pintura y objetos tecnológicos en la obra de Arlt. Son antecedentes claros también los trabajos de Sylvia Saítta, que abre con la edición de muchas de las aguafuertes y con su libro publicado en 2000, toda una línea de estudio dentro de la crítica arltiana centrada en la rigurosidad del trabajo de archivo. En *El escritor en el bosque de ladrillos*, Saítta lleva a cabo un análisis de la obra periodística de Arlt que va desde los primeros textos publicados en *Don Goyo* hasta las notas tituladas “Al margen del cable” de *El Mundo*, pasando por las “Aguafuertes porteñas” y las crónicas dedicadas a los viajes por el interior del país y el extranjero. Finalmente, enfocando su mirada en la producción de Arlt de los años treinta, Laura Juárez plantea, a su vez, un quiebre estético en la narrativa del autor a partir del viaje por España y África. En esta transformación se trasluce una nueva búsqueda que involucra también un cambio en los modos de representar la espacialidad, pues con el viaje, “aparece la mirada paisajística en la literatura de Arlt” y “la experiencia de un nuevo sujeto”, “una perspectiva distanciada y ajena a la del hombre agobiado y en crisis con un mundo de cambios y tensiones de su obra previa”.<sup>28</sup> En relación con las transformaciones que surgen a partir del viaje, Juárez analiza también las notas “Al margen del cable” y señala que con estos textos “se inaugura un nuevo género en la literatura de Arlt”.<sup>29</sup>

La intención de esta tesis radica, entonces, en demostrar por primera vez cómo muchas de las imágenes que el escritor periodista construye en sus notas establecen diálogos (de diversos modos y funciones variadas) tanto con fotografías publicadas en el periódico, con las imágenes tomadas en algunos casos por el mismo Arlt en tanto complemento de los artículos, así como también con la obra de algunos fotógrafos y artistas plásticos argentinos y europeos de la época (Horacio Cóppola, Antonio Berni, Xul Solar, Quinquela Martín, Eugène Atget, August Sander, El Greco, Romero de Torres,

---

<sup>26</sup> El resto de la bibliografía que contribuyó a definir las hipótesis de este trabajo se citará en cada capítulo en las notas al pie.

<sup>27</sup> Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. /Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

<sup>28</sup> Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Simurg, 2010, p. 99.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 212.

Murillo, entre otros) y con las imágenes escriturarias configuradas por personajes disímiles del ámbito cultural y periodístico de la época (Borges, Quiroga, Raúl González Tuñón, Enrique González Tuñón, Gironde, Hemingway, Sadi, Dixit, Alejandro Sux, Luis Bello, entre otros).

Con el objetivo de integrar, entonces, las imágenes de prensa con las que las crónicas fueron publicadas a la obra de Roberto Arlt, el **capítulo uno** estudia el contexto periodístico y la diagramación visual del matutino en el que surgen las aguafuertes porteñas para intentar vislumbrar el por qué de su éxito rotundo y qué función ejercieron las imágenes en la delimitación de la columna. Se analizarán los artículos inaugurales (en los que aún no figuraba la firma), las fotos y los dibujos con los que alternadamente fueron impresos para desentrañar qué tipo fenómeno intermedial surge del contacto entre texto e imagen y por qué las fotos fueron desplazadas rápidamente por los dibujos. Se examinarán también las ilustraciones de Luis Bello que figuran casi en la totalidad del corpus para trazar ciertas vinculaciones con el género caricatura y destacar qué aportaron estos dibujos a los textos periodísticos de Arlt. Finalmente, se hará foco en el único caso en el que una de las aguafuertes fue publicada junto con un dibujo realizado por un lector con el fin de observar las reflexiones del cronista en torno a la relevancia de las imágenes de prensa.

Por otro lado, la segunda parte del capítulo, estará abocada al análisis de las imágenes escriturarias a partir de la cual el cronista describe a Buenos Aires en sus textos, para demostrar cómo, a diferencia de lo que ocurre con la obra de gran parte de los escritores del período, en sus aguafuertes, Arlt representa la ciudad partir de una mirada amplia e integradora que incluye diferentes zonas: el centro, el río, los suburbios. Además, en el estudio de estas representaciones nos detendremos en los vínculos que establecen con otras imágenes visuales y poéticas (obras de artistas plásticos del período, fotografías de prensa y descripciones literarias). En el último apartado se trabajará una serie de notas impresas en 1934 y tituladas “Buenos Aires se queja” que fueron publicadas con fotografías capturadas por un fotógrafo anónimo de *El Mundo*. Se indagará allí cómo las impresiones del aguafuertista dialogan y se separan también de las instantáneas tomadas en los suburbios representados.

El **capítulo dos** se centra en las aguafuertes que Arlt escribió como corresponsal viajero de *El Mundo* y las imágenes fotográficas que capturó en esos mismos recorridos.

Se estudiará, por primera vez, el corpus de fotos de Arlt junto con las crónicas de viaje para intentar descifrar los diálogos y distancias que surgen del contacto entre lo que Arlt mira en las fotos y lo que describe y plasma en sus notas. Para eso, en un primer momento, se abordarán las aguafuertes fluviales y patagónicas como antecedente del vínculo crónica- fotografía que figura en los textos españoles. Se observará allí cómo el escritor retoma (consciente o inconscientemente) discursos de otros viajeros para formular representaciones paisajísticas en sus crónicas. En cuanto a las imágenes, se analizará el modo en que funcionan al modo de “fotografías escenográficas” que ubican al lector en los espacios en los que sucedieron o podrían haber sucedido las anécdotas narradas por Arlt.

Luego, se estudiará el desplazamiento por España y África para observar cómo en este gran corpus el aguafuertista intenta construir una mirada propia como corresponsal viajero, al mismo tiempo que comienza a desempeñar dos roles novedosos y alternantes en relación con la imagen: el de fotoperiodista y el de fotógrafo “artístico” o “amateur”. Tal como veremos, las imágenes de este recorrido se acercan por momentos al registro fotoperiodístico, y por otros se emparentan estéticamente a ciertas fotografías tomadas por los grandes maestros europeos de principios del siglo XX (como Atget o Sander). Además, en relación con este corpus de fotos, se señalarán algunos movimientos intermediales a partir de los cuales texto e imagen dialogan en la página de *El Mundo*: cercanías y desfases. Se observarán casos en los que el texto periodístico funciona como glosa de las imágenes, otros en los que las fotos y las aguafuertes se asocian a partir de la temporalidad y, también, zonas en las que las notas y las imágenes se separan y dejan ver en la página del diario diferentes versiones sobre el mismo viaje. Finalmente, se estudiará cómo, en algunos tramos del desplazamiento, el cronista agrega un tercer elemento al par texto- imagen: la pintura. Tal como veremos en el análisis, la articulación intermedial se enriquece y modifica cuando Arlt incluye en sus descripciones ciertas imágenes reconocidas en la historia del arte (se trata de cuadros de Murillo, Romero de Torres y El Greco).

Por último, en el **capítulo tres**, se analizarán las notas que Arlt publica en *El Mundo* entre 1937 y 1942 bajo los títulos “Tiempos presentes” y “Al margen del cable” con el fin de indagar cómo, junto con los cables de noticias, las imágenes de prensa también se convirtieron en disparadores para la configuración de estas notas. Ciertamente,

tal como veremos, antes de escribir sus artículos, Arlt no sólo recopila información de los cables internacionales, sino que también mira mapas, fotografías aéreas, retratos de personalidades influyentes y vistas de ciudades extranjeras. Para ello, en primer lugar y a modo de introducción, se observará la manera en que, en esta última parte de su producción, el escritor combina y desarrolla diferentes perfiles que lo convierten en un *cronista universal*: traductor, crítico de la cultura, viajero, corresponsal de guerra. Luego, nos detendremos en la materialidad de la página del periódico en la que se publicaban las notas para pensar cómo el espacio real en el que dichos textos fueron impresos le permitió a Arlt convertir sus artículos periodísticos en una suerte de bisagra que conecta la producción más literaria de *El Mundo* (las notas de Enrique González Tuñón y Nicolás Olivari, por ejemplo) con las crónicas de los enviados especiales que se publicaban dentro de la sección cablegráfica (los artículos de Alejandro Sux, José P. Sadi, Dixit, entre otros).

En la segunda parte del capítulo, se indagarán tres novedosos caminos a través de los cuales el cronista incluye la imagen en su trabajo escriturario: el desarrollo de “escenas pintadas” en el inicio de las notas, la configuración de una mirada cartográfica a través de la recuperación de mapas de prensa y de la estampa de vistas a vuelo de pájaro y, por último, la construcción de crónicas a partir de la éfrasis. Veremos cómo la creciente proliferación de mapas sobre estrategias bélicas que figura en la sección cablegráfica del diario incide en las representaciones espaciales de las notas y, también, la manera en que, al igual que sucede con los cables de noticias internacionales, Arlt expande y ficcionaliza ciertas imágenes de prensa en el armado de sus crónicas.

Leer y mirar al mismo tiempo las crónicas de la página del periódico transforma sin dudas las percepciones de una obra que, al menos en parte, fue revisitada numerosas veces. Tal como se señaló, si bien existen trabajos sobre las crónicas del escritor que resultan centrales para esta investigación, en ningún caso se ha estudiado en profundidad hasta el momento el modo en que a lo largo de toda la producción periodística de Arlt pueden establecerse vínculos entre discurso periodístico, fotografía y plástica. Es por eso que la recuperación de este acervo de imágenes dispares tiene como objetivo visibilizar parte de esa materialidad que, en casi todas las ediciones de la obra de Arlt, ha sido velada y<sup>30</sup> proponer una lectura de la totalidad de las notas periodísticas del escritor que dé cuenta

---

<sup>30</sup> Hasta el momento existen dos ediciones que incluyen parte de las fotografías tomadas por el escritor en sus viajes: Arlt, Roberto. *Aguafuertes patagónicas*, Buenos Aires, 800 Golpes

de las tensiones, confluencias y continuidades que se establecen entre las crónicas publicadas en *El Mundo* y ciertas obras literarias y visuales del campo cultural de la época para repensar, de ese modo, la figura autoral de un escritor que nunca deja de sorprender.

---

Editorial, 2015. / Arlt, Roberto y Walsh, Rodolfo, *El país del río: Aguafuertes y crónicas*, editado y prologado por Cristina Iglesias, Paraná, EDUNER, 2016.

# 1. “AGUAFUERTES PORTEÑAS”

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría [...] y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.  
Marshall Berman.<sup>31</sup>

Renovarse, pasar, vivir, desaparecer, tal es el signo del siglo.  
Roberto Arlt.<sup>32</sup>

La escenografía urbana de Buenos Aires que aparece en *El Mundo* muestra una ciudad en vías de transformación:<sup>33</sup> modernización del puerto, nuevo alumbrado público, aparición del subte, construcción del Teatro Colón, etc.<sup>34</sup> Los cambios económicos, arquitectónicos y tecnológicos señalan el surgimiento de una época vertiginosa abarrotada

---

<sup>31</sup> Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1992, p. 1.

<sup>32</sup> Arlt, Roberto. “Tipos desaparecidos”, *El Mundo*, 11 de mayo de 1929.

<sup>33</sup> Tanto el libro de Berman citado en el epígrafe como los aportes Shorske, Frisby y Fritzsche sobre el proceso modernizador europeo resultaron fundamentales e iluminadores en el análisis de los cambios urbanos ocurridos en Buenos Aires. Véase: Schorske, Carl. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011; Frisby, David. *Paisajes urbanos de la modernidad*, Bernal, UNQUI, 2007; Fritzsche, Peter, *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

<sup>34</sup> Para un análisis detallado de estos cambios históricos véase, entre otros: José Luis Romero y Luis Alberto Romero. *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos* (Tomos I y II), Buenos Aires, Altamira, 2000; Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016; Liernur, Jorge F. y Silvestri, Graciela. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1933; Rama, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (compiladores), *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985; Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, 1989; Morse, Richard y Hardoy, Jorge E., *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1985; Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (comp.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016, pp. 154-173.

de *aventuras*.<sup>35</sup> Si bien en el contexto latinoamericano las transformaciones fueron desaparejas — unas pocas ciudades se convirtieron en metrópolis a la vez que un velo de inmovilidad cubrió los pueblos del interior —, el modelo de Haussmann en París influyó, tal como señala J.L. Romero, en el deseo por borrar el pasado y, junto con él, desarmar la “gran aldea”. Buenos Aires aparece en el marco de los estudios sobre la modernización de las urbes en América Latina como uno de los ejemplos más contundentes de este fenómeno.<sup>36</sup> Sin embargo, los rascacielos, las incomprensibles lenguas extranjeras y las anchas avenidas no pudieron obturar todo lo que la ciudad había sido hasta ese momento. Es por eso que lo sugerente del estudio de esta etapa reside no únicamente en reflexionar y discutir la categoría de “lo nuevo”,<sup>37</sup> sino también en ubicar las tensiones y las continuidades entre “lo moderno” y “lo tradicional”.

Parte de las transformaciones de la ciudad- puerto y del pensamiento intelectual de la época tuvieron que ver con la emergencia de ciertos hallazgos técnicos que, en las primeras décadas del XX, le otorgaron un rol protagónico al periodismo.<sup>38</sup> La

---

<sup>35</sup> Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p. 247.

<sup>36</sup> Resulta relevante también la tesis de Francisco Liernur la cual sostiene que entre la aldea y la ciudad moderna hubo una etapa intermedia, la ciudad “efímera”: “Los escritores de fin de siglo han dibujado la Gran Aldea en el pasado de Buenos Aires, y para hacerlo debieron saltarse esta otra ciudad. Si, como ha sido observado por Aliata, se hace difícil identificar con una Gran Aldea la aglomeración de 70.000 habitantes de la época revolucionaria, mucho más lo es hacerlo con este asentamiento de 200.000 habitantes que a principios de los años setenta constituye el corazón del Estado de Buenos Aires. Ni aldea ni metrópolis, la ciudad tiene, en efecto, muchos rasgos de un campamento”. Liernur, Jorge F. y Silvestri, Graciela. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, op.cit., p.185.

<sup>37</sup> En relación con esta categoría, Víctor Goldgel advierte que la experiencia de “lo nuevo” en Hispanoamérica puede ser analizada desde dos perspectivas diferentes. La primera discute, a partir del reconocimiento de polémicas en torno a “lo nuevo” a principios del XIX, con la idea de que la etapa moderna de la cultura hispanoamericana coincide con la consolidación de los estados nacionales. De acuerdo con esto, dice Goldgel, José Martí “debería ceder su rol de primer teórico de la modernidad cultural hispanoamericana a Sarmiento, Sarmiento a Simón Rodríguez, este a los escritores ilustrados de finales del XVII, y así sucesivamente”. Por su parte, la segunda relativiza nociones como “ruptura” y refiere al modo en que, en todo presente, habitan también el futuro el pasado. Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América: Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013, p. 19.

<sup>38</sup> Como señala Saítta: “En pocos años, los diarios incorporan tecnología, maquinarias y técnicas de impresión que sientan las bases de un periodismo de masas acorde con los desarrollos de la prensa mundial”. Saítta, Sylvia. “Nuevo periodismo y literatura argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Tomo 7, Rupturas (Dir. Celina Manzoni), Buenos Aires, Emecé, p. 239. Además, en otros de sus textos sobre la presa de los años veinte, observa la investigadora: “Los motivos por los cuales recién en la década del veinte es posible la consolidación de un campo periodístico regulado por leyes propias se encuentran en que muchos

incorporación de nuevas maquinarias, la ampliación de la red de distribución, el aumento de los ejemplares impresos y la profesionalización de los escritores establecieron nuevos vínculos entre la ciudad y las palabras. Porque, como dice David Fritzsche a propósito del caso de Berlín, la aparición de nuevos lectores en las urbes en vías de desarrollo permitió que “la ciudad como lugar y la ciudad como texto se defin[ieran] y se constituy[eran] mutuamente”.<sup>39</sup> Los textos que circulaban en las calles (anuncios, carteles, pero sobre todo los periódicos) diseñaron la coreografía que día a día interpretaban los sujetos que habitaban las “ciudades de cemento”.

En Buenos Aires, con el cambio de siglo, se incorporaron a la escena periodística *La Razón* (1905) y *Crítica* (1913). Bajo la influencia de la revista popular *Caras y Caretas* que, hacia finales del XIX, había impuesto la profusión de imágenes como marca distintiva, y en contraposición a la aglutinación tipográfica de *La Nación* y *La Prensa*, los nuevos periódicos privilegiaron el cruce entre palabras e imágenes en sus páginas.<sup>40</sup> Pocos años después, e impreso en el novedoso y cómodo formato tabloide, se suma a la lista *El Mundo*, un matutino cuidadoso de las buenas costumbres y alejado del sensacionalismo, dirigido en un principio por Alberto Gerchunoff. En ese marco y desde el momento mismo de su aparición en mayo de 1928, se integra al *staff* de colaboradores Roberto Arlt quien, gracias al éxito reciente de *El juguete rabioso* y a su breve paso por la sección policiales de *Crítica*, fue convocado para escribir día a día una columna de estilo costumbrista en la sección “Notas sobre la ciudad y actualidades” en la que comentaba, fundamentalmente, ciertas novedades urbanas, anécdotas ocurridas en sus paseos por la ciudad y personajes prototípicos de la Buenos Aires de la década del veinte.

---

de sus requisitos ya se han cumplido: si bien algunos ya están presentes en el periodismo finisecular, es en los veinte cuando se produce el desarrollo de una estructura material y tecnológica que permite la impresión y la circulación masiva de los diarios, en el marco de una ciudad moderna en la cual los diarios interpelan a un número creciente de lectores y contribuyen al proceso de expansión de la esfera pública al pensarse como portavoces de opinión pública, y como punto de contacto entre la sociedad civil y la sociedad política”. Saítta, Sylvia. “El periodismo popular de los años veinte”, en Falcón, Ricardo (dir.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Tomo VI de la Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 438.

<sup>39</sup> Fritzsche, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>40</sup> En efecto, como señala Verónica Tell: “La difusión de la fotografía realizada por la prensa ilustrada a partir de los últimos años del siglo XIX en la Argentina inscribe un quiebre con respecto a los modos de apropiación y consumo de las imágenes fotográficas previos”. Tell, Verónica. *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, San Martín, UNSAM EDITA, 2017, pp. 14-15.

Más tarde, con la incorporación de Carlos Muzio Saénz Peña como director de *El Mundo*, sus impresiones comenzaron a reproducirse bajo el título que lo consagraría como el escritor estrella del matutino, “Aguafuertes porteñas”. Estas crónicas, publicadas casi a diario con ilustraciones de Luis Bello, describían a los lectores porteños la experiencia de vivir en una Buenos Aires modernizada, al mismo tiempo que, como puede pensarse en vinculación con la tesis de Fritzsche, aconsejaban, a través del humor y la ironía, cómo transitarla, qué lugares visitar, de qué forma interactuar en el trabajo, cómo relacionarse con la familia y qué diferencias existían entre cada uno de los barrios que conformaban la grilla urbana.

Ahora bien, si el binomio ciudad-periodismo atravesó a la prensa desde el siglo XIX en todas sus formas ¿por qué, entonces, las notas de Arlt impactaron tan fervientemente en los lectores porteños? Sin lugar a dudas, porque Arlt fue un gran escritor. Pero también porque, más allá del plus inenarrable que convierte a aquel que escribe en escritor, en sus aguafuertes porteñas, Arlt supo condensar en el espacio de la crónica un sinnúmero de recursos que lo destacaron de sus contemporáneos: cruce entre literatura y novedad, crítica social, inclusión de lectores, asociación con artistas pertenecientes a grupos y estéticas contrapuestas, configuración de imágenes textuales dispares sobre las diferentes zonas que conformaban el mapa de la Buenos Aires del veinte.<sup>41</sup>

En relación con esto, a continuación se analizará cómo las imágenes de prensa con las que las crónicas fueron impresas (fotos y dibujos) colaboraron también en la definición de la identidad de la columna. Para eso, en un primer momento y a modo de introducción, se indagará qué tipo de imágenes se imprimían día a día en el matutino y cuál fue la propuesta visual de *El Mundo* en la que se insertaron las aguafuertes porteñas. Luego, se estudiará la alternancia entre ilustraciones y fotografías que figura en las notas inaugurales del cronista con el objetivo de vislumbrar qué fenómeno surge del contacto entre texto e imagen y por qué las fotos fueron desplazadas por los dibujos a lo largo de casi todo el corpus. También se examinarán en detalle las ilustraciones de Luis Bello (forma, trazo, ubicación en la columna) para observar sus vinculaciones con el género

---

<sup>41</sup> Como veremos a lo largo de la tesis, esto es trabajado por Ramos en su clásico libro: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op. cit. Sobre las aguafuertes porteñas véase: Saítta, Sylvia. “Prólogo” en Arlt, Roberto, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1992/ *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

caricatura y destacar qué aportaron estos dibujos a los textos periodísticos de Arlt. Por último, nos detendremos en el análisis del único caso en el que junto al texto se imprimió una ilustración realizada por un lector del diario para observar el interés del escritor por el cruce entre periodismo e imagen.

En la segunda parte del capítulo, se estudiará la configuración de la mirada a partir de la cual el cronista describió la ciudad en sus notas para demostrar cómo a diferencia de lo que ocurre con la obra de gran parte de los escritores del período, en sus aguafuertes, Arlt define la ciudad a partir de una mirada amplia que, al modo de un *collage*, integra diferentes zonas urbanas: el centro, el río, los suburbios. En el análisis de las notas en las que aparecen descriptos cada uno de estos espacios se observará también en que las representaciones urbanas dialogan con diferentes tipos de imágenes: obras de artistas plásticos del período (Quinquela Martín, Antonio Berni, Xul Solar, Spilimbergo, March, Cóppola), fotografías de prensa e imágenes poéticas sobre la ciudad configuradas por escritores reconocidos del campo literario de las décadas del veinte y del treinta (Borges, Raúl González Tuñón, Gironde).

Finalmente, en la tercera parte, se analizarán las diferentes articulaciones entre las imágenes escriturarias sobre los bordes de la ciudad que aparecen en las aguafuertes, ciertas obras de artistas reconocidos y las imágenes textuales y materiales que Arlt, junto con un fotógrafo de *El Mundo*, imprimieron en el periódico durante algunos meses de 1934 bajo el título “Buenos Aires se queja”.

Si las antologías de aguafuertes porteñas dicen mucho sobre la Buenos Aires de Arlt (dicen sobre las luces expresionistas de la Calle Corrientes, demuestran cierta nostalgia por los molinos de viento perdidos, hacen referencia al inmigrante italiano y a las muchedumbres del centro neurálgico urbano), la propuesta aquí consiste en observar cuánto más podemos conocer sobre la ciudad de Arlt al leer el corpus completo de crónicas de la página de *El Mundo*.<sup>42</sup> El análisis de muchas de estas aguafuertes inéditas nos permitirá, entonces, ampliar el mapa arltiano.

---

<sup>42</sup> El corpus completo de aguafuertes porteñas abarca alrededor de 1200 notas. Interesa destacar que Sylvia Saítta fue quién hizo notar que el escritor había publicado ininterrumpidamente en *El Mundo* desde 1928 hasta 1942. En *El escritor en el bosque de ladrillos* (2000), la autora incluye un índice completo de la obra de Arlt en el que figuran todas las notas publicadas por el escritor periodista.

## Imágenes de prensa

### 1.1.1 El diario de la mañana

Ya delimitado el campo del periodismo “moderno, masivo y comercial característico del siglo veinte”,<sup>43</sup> el 14 de mayo de 1928 aparece en Buenos Aires *El Mundo*. Bajo la dirección de Alberto Gerchunoff y portando un práctico formato *tabloide*, se presenta ante sus lectores como un diario “‘respetuoso’ de las buenas costumbres y de la moral social [...] que propone un lenguaje ‘decente’ apto para ser leído por hombres, mujeres y niños, y que se proclama en contra de las exhibiciones cinematográficas inmorales, las casas de juego o el alcoholismo”.<sup>44</sup> El nuevo periódico irrumpe como una versión “moderada” del diario *Crítica* que renovará la propuesta periodística de la mañana: “Queremos hacer un diario ágil, rápido, sintético, que permita al lector percibir la imagen directa de las cosas y por la crónica sucinta y a la vez suficiente de los hechos, todo lo que ocurre o todo lo que, de algún modo, provoca el interés público. En una palabra, queremos hacer un diario viviente en su diversidad y en su simultaneidad universal”.<sup>45</sup> No obstante, a pesar de la agilidad de su tamaño y de la moderna diagramación, apenas unos pocos meses después, la baja en los anuncios publicitarios y la inestabilidad del tiraje propulsan un cambio en la dirección: Gerchunoff renuncia y

---

<sup>43</sup> Según Ramos: “Hacia el último cuarto de siglo cambia el lugar del periódico en la sociedad, en el interior de una transformación más amplia del ámbito de la comunicación social. A medida que se consolidaban las naciones, autonomizándose la esfera de lo político en los nuevos Estados que generalizaban su dominio, el concepto de lo público sufre notables transformaciones. Se trata, en parte, de los efectos de una nueva distribución del trabajo, concomitante a la transformación de los lazos que articulaban el tejido discursivo de lo social”. Ramos, Julio *Desencuentros de la modernidad en América Latina, op. cit.*, p. 94. En un sentido similar, pero pensando ya en el siglo XX, Sylvia Saítta señala que “lentamente, las dos primeras décadas del siglo asisten al proceso de configuración de un campo específico de relaciones donde el periodismo escrito se particulariza como práctica, se separa formalmente del poder del Estado y de los partidos políticos y sienta las bases del periodismo moderno, masivo y comercial característico del siglo veinte”. Saítta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013, p. 30.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>45</sup> *El Mundo*, 14 de mayo de 1928.

Carlos Muzio Sáenz Peña (director de la revista *Mundo Argentino*) acepta el desafío de comandar el nuevo periódico.<sup>46</sup>

Aunque con diferencias sustanciales en la disposición de la información escrituraria y visual y también, claro, en el contenido, *El Mundo* arma su propuesta siguiendo ciertos patrones característicos del periódico de Botana y se convierte así, junto con *Noticias Gráficas* (que aparecerá recién en 1931), en parte del llamado “fenómeno *Crítica*” que, como explica Saïtta, implica la consolidación y diversificación de “una modalidad informativa con características propias, un sistema exitoso de interpelación al lector y un conjunto de prácticas periodísticas eficaces”.<sup>47</sup> Y es esta búsqueda dual (“cuidar” las buenas costumbres y al mismo tiempo impactar en el lector) la que se vislumbra también en el análisis de la propuesta visual del periódico. Pues, como veremos, es posible ubicar a *El Mundo* en una zona intermedia entre el esquema monótono de ciertos periódicos tradicionales como *La Nación* o *La Prensa* y el efectismo visual llevado adelante por los editores de *Crítica*.<sup>48</sup>

A finales de la década del veinte, encontramos dentro de los periódicos de mayor circulación, al menos, dos propuestas visuales bien marcadas: una en la que el texto aún figura como protagonista indiscutible y las imágenes (aunque muchas veces de muy buena calidad) permanecen mayormente marginadas o desconectadas del material escriturario y, otra en la que los dibujos, las caricaturas satíricas, las fotografías y los montajes impactan en la mirada del lector y anticipan así, en numerosos casos, algunas de las noticias más relevantes del día. Tal como ya se adelantó, dentro del primer grupo

---

<sup>46</sup> Véase: Saïtta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, op. cit., p. 73.

<sup>47</sup> Saïtta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, op. cit., p. 19. Además, comenta la autora a continuación: “La aparición de dos diarios bien diferentes como *El Mundo*- el 14 de mayo de 1928- y *Noticias Gráficas* – el 10 de junio de 1931- evidencia hasta qué punto *Crítica* es un patrón por seguir a la hora de proponer alternativas informativas: el hecho de que se menciona a Natalio Botana como autor de la idea de incorporar el tamaño tabloide al periodismo porteño, o que tanto el director como el staff de redacción de *Noticias Gráficas* provengan del vespertino de Botana, reproduciendo su diseño, su estructura interna y el nombre de sus secciones, señalan que un estilo periodístico ha sido fundado y ha encontrado a sus sucesores. Por lo tanto, la centralidad de *Crítica* de los años veinte es disputada en los treinta, y en muchos casos puesta en cuestión por otras propuestas informativas que configuran el campo periodístico de otra manera” (p. 20).

<sup>48</sup> Aquí tomaremos únicamente *La Prensa*, *La Nación* y *Crítica* para delimitar las aristas principales del mapa periodístico de la época y contextualizar a *El Mundo*. Para un paneo general del periodismo de la década del veinte véase: Saïtta, Sylvia. “El periodismo popular de los años veinte”, op. cit., pp.435-471. / “La arena del periodismo”, *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, op. cit., pp. 27-54.

pueden incluirse como ejemplos paradigmáticos *La Prensa* (1869), dirigido por José C. Paz, y *La Nación* (1870), fundado por Mitre. Ambos impresos en formato “sábana”, presentaban sus diversas notas y secciones a partir de columnas estrechas de diseño tipográfico homogéneo y minúsculo (Figuras 1 y 2). A diferencia de la diagramación de los diarios surgidos en las primeras décadas del XX, en estos dos periódicos, los clasificados ocupaban aún un espacio privilegiado dentro del diario, ubicándose a veces al comienzo del mismo. Si bien día a día aparecían también en casi todas las secciones diferentes tipos de imágenes (caricaturas, mapas, ilustraciones más realistas, planos de tácticas deportivas, esquemas del funcionamiento de nuevas maquinarias, fotografías, reproducciones de firmas reconocidas), la relación entre el texto y la imagen parece resultar desarticulada si se la compara con los vínculos entre tipografía e ilustraciones que, para 1928, aparecían en otros periódicos contemporáneos. No obstante, tanto *La Nación* como *La Prensa*, incorporaban imágenes de gran tamaño en el fascículo que publicaban semanalmente. Impreso en papel ilustración a partir de la técnica del rotograbado, los dos periódicos configuraban cada siete días un rompecabezas visual constituido, casi exclusivamente, por imágenes fotográficas de paisajes extranjeros, deportistas, estrellas de cine y reproducciones de cuadros (Figuras 3 y 4).<sup>49</sup>

Por otro lado, la segunda vertiente aparece liderada por el diario *Crítica* que, para 1928, contaba ya con una trayectoria de quince años. Si bien el periódico de Botana mantenía el formato “sábana” tradicional, el abrumador despliegue visual que figuraba en cada sección lo distinguía de sus competidores:

Una de las características centrales de esta primera etapa es la presencia de numerosos dibujos y caricaturas tanto en la portada como en las páginas interiores, lo que lo torna un periódico ágil y entretenido, muy diferente de los matutinos. Si bien se usan imágenes en todas las secciones, la caricatura tiene la finalidad de sátira política y funciona como editorial. De este modo, *Crítica* marca su filiación no sólo con *Ultima Hora*, sino también con las revistas misceláneas *Caras y Caretas* o *PBT*, que hicieron de la caricatura, la parodia y la sátira los vehículos privilegiados para reflexionar sobre la vida nacional.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Para un análisis de *La Nación* véase Ramos, Julio *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op. cit./ Sidicaro, Ricardo. *La política mirada desde arriba, Las ideas del diario La Nación 1909-1989*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

<sup>50</sup> Saïtta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, op. cit., p. 39.

Así, tal como se observa en las Figuras 5, 6 y 7 recolectadas de ejemplares de 1928, *Crítica* no sólo incluía en sus páginas dibujos de gran tamaño y de múltiples trazos, ilustraciones satíricas, fotografías, mapas y gráficos, sino que además armaba montajes en los que la yuxtaposición de imágenes dispares creaba *collages* excéntricos a los ojos del lector porteño acostumbrado a la uniformidad tipográfica característica de la prensa del siglo anterior. El éxito de aquella amalgama desordenada de imágenes fue la que le demostró a los creadores de *El Mundo* la significancia que habían adquirido la fotografía y la ilustración en el marco de las innovaciones tecnológicas y urbanas, al mismo tiempo que les advirtió sobre la importancia del orden y de la simetría a la hora de captar un público moderno, pero familiar.<sup>51</sup>

En sintonía, entonces, con el modo en que, tal como señala Sandra Szir, se organizaban los diálogos entre texto e imagen en la innovadora revista ilustrada *Caras y Caretas* que, hacia finales del siglo XIX, ya había creado un vínculo novedoso entre el lector y el objeto impreso,<sup>52</sup> *El Mundo* se caracterizó por incluir un sinfín de imágenes en

---

<sup>51</sup> En otro de sus artículos Szir historiza el modo en que, poco a poco, se fueron incluyendo imágenes a las publicaciones periódicas argentinas y cómo fueron cambiando los recursos tecnológicos: Szir, Sandra. “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional”, en Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009, pp. 53-84.

<sup>52</sup> “Situación el fenómeno de la literatura ilustrada en una perspectiva histórica y geográfica más amplia nos indica que *Caras y Caretas* no funda una nueva tipología consistente en el emplazamiento de imágenes junto a los textos de ficción literaria. Sin embargo, para el ámbito local, podemos imaginar que la práctica de incluir ilustraciones en forma masiva y constante, concebidas por los ilustradores de la revista para cada uno de los relatos y dispuestas en el espacio de la misma página, resultó una innovación que implicó seguramente un cambio comunicativo que vinculó al lector de una manera inédita con el objeto impreso”. Szir, Sandra. “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (Comp.) *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, p.110. Además, tal como señala Luis Priamo: “A través de *Caras y Caretas* el lector porteño veía por primera vez, desde fuera de la turbulencia diaria en la que estaba inmerso, una imagen concreta de la diversidad y agitación de la vida urbana. Es posible que esta experiencia produjera un efecto revelador, además de contribuir a crear el imaginario de la moderna ciudad de masas en la que se estaba convirtiendo rápidamente Buenos Aires”. Priamo, Luis. “Fotografía y periodismo”, en Margarita Gutman (ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gob. de la Ciudad/FADU-UBA/IIED-AL, 1999, p. 182. Para profundizar en el estudio de la revista véase: Rogers, Geraldine. *Caras y caretas: cultura popular y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008. Romano, Eduardo. *Revolución en la lectora. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.

cada número, manteniendo siempre cierto orden en el esquema visual de sus páginas.<sup>53</sup> En efecto, si en la revista fundada por Fray Mocho, “los diversos géneros textuales que conformaban el material editorial del semanario estaban acompañados por determinadas modalidades visuales”,<sup>54</sup> en las páginas del matutino encontramos también patrones estables en la disposición de las imágenes.<sup>55</sup>

En primer lugar, se observa que, en relación directa al modo en que el mismo periódico se anunciaba: “El Mundo. Diario ilustrado de la mañana”, las primeras tapas mostraban imágenes de gran escala casi sin ningún tipo de texto que las acompañara (Figura 8). Si bien esto no se mantuvo a lo largo de los años, esta fuerte impronta visual separó rápidamente la propuesta del periódico de las de los otros matutinos. Por otro lado, con respecto a las imágenes que aparecían en el interior puede señalarse que junto a las crónicas o a las columnas literarias solían imprimirse ilustraciones (en muchos casos pertenecientes al archivo de imágenes del periódico y no realizadas particularmente en función de los textos) y que, en cambio, en las secciones informativas o deportivas figuraban mayormente instantáneas (Figuras 9 y 10). En efecto, tal como se verá en el

---

<sup>53</sup> Como se sabe, y tal como señala Claudia Román en su libro, la inclusión de la imagen en la prensa argentina es anterior a la aparición de *Caras y Caretas*: “Con la efervescencia impresa que sucedió a la caída de Juan Manuel de Rosas (1852), las imágenes ganaron las páginas y dieron forma a un nuevo tipo de publicación: los periódicos ilustrados”. Román, Claudia. *Prensa, política y cultura visual*. El Mosquito, Buenos Aires, 1963-1893, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand, 2017, p.24. Sobre el vínculo entre prensa e imagen en el siglo XIX véase también: Pas, Hernán. “La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica”, *Caracol. Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, São Paulo, 2011, pp. 10 – 41/ “Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de la Plata”, *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, 2014, pp. 64 – 79. Szir, Sandra. “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*, 1835-1836”, *Estudios* 18:36, julio-diciembre 2010, pp.296-322/ “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910), en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°3, Año 2013.

<sup>54</sup> Szir señala que “De este modo, la actualidad política, social o las secciones policiales se ilustraban con fotografías; la moda, la publicidad y los textos editoriales o humorísticos estaban asociados con ilustraciones lineales más o menos satíricas; a los textos de ficción les correspondían ilustraciones por lo general de carácter realista, más lineales o más pictóricas, acompañadas invariablemente por la firma del ilustrador”. Szir, Sandra. “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, *op. cit.*, p. 109.

<sup>55</sup> Como veremos a lo largo de la tesis, algunos de estos patrones fueron cambiando con el tiempo. Nos detendremos ahora únicamente el diseño visual del periódico al momento de su lanzamiento en 1928.

próximo apartado, las aguafuertes porteñas de Arlt — que cruzaban actualidad y literatura— fueron impresas casi exclusivamente con dibujos de Luis Bello.

Además, durante años, día a día se publicaba en la mitad del periódico una doble página de fotografías misceláneas que mostraba retratos de personalidades internacionales, transformaciones edilicias de Buenos Aires, imágenes de ciudades extranjeras, paisajes naturales, novedades del deporte, etc. (Figura 11). A diferencia del orden temático que figuraba en los fascículos semanales de fotos de *La Nación* o *La Prensa*, el armado de este relato visual excéntrico se asemeja un poco más a los conjuntos de instantáneas que aparecían (aunque no de forma sistemática) en las páginas del diario de Botana que a los usos de la imagen de prensa más tradicionales.

A pesar de que, tal como señala Jonathan Crary,<sup>56</sup> el “fenómeno del observador” y el “desarraigo de la visión con respecto a las relaciones estables y fijas encarnadas por la cámara oscura”<sup>57</sup> se da entre 1810 y 1840, antes de la aparición del medio fotográfico,<sup>58</sup> es cierto también que en Buenos Aires los cambios tecnológicos, arquitectónicos, culturales y visuales operados a partir de 1880 no sólo aumentaron el número de lectores,<sup>59</sup> sino que también renovaron la mirada de quienes día a día se informaban, guiaban y entretenían con las producciones periodísticas locales. De acuerdo con esto, es notorio que los encargados del diseño de *El Mundo* supieron ver de antemano la necesidad

---

<sup>56</sup> Sobre el vínculo entre modernización y tecnología también puede verse: Schwartz, Vanessa R. y Przyblyski, Jeannene M. “Technology and vision”, en Schwartz y Przyblyski (ed.). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York-London, Routledge, 2004.

<sup>57</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 32.

<sup>58</sup> Según Crary “La ruptura con los modelos clásicos de la visión a comienzos del siglo XIX fue mucho más allá de un simple cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte; fue inseparable de una vasta reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron de múltiples formas las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del sujeto”. En este sentido, en su libro discute dos relatos vigentes y centrales: 1) con Manet (el impresionismo y/o postimpresionismo) emerge un nuevo modelo de representación y percepción visual que constituye una ruptura respecto del modelo renacentista, perspectivo o normativo. 2) el segundo modelo refiere a la invención y diseminación de la fotografía y otras formas vinculadas al “realismo” del siglo XIX. “De manera aplastante, estos desarrollos han sido presentados como parte de la historia continua de un modo de visión de base renacentista en el cual la fotografía, y finalmente el cine, no son sino instancias más recientes de un despliegue ininterrumpido del espacio y la percepción perspectivas”. Para Crary, la modernización de la visión se había dado antes. La pintura modernista y el desarrollo de la fotografía pueden considerarse síntomas posteriores de este desplazamiento sistémico que ya estaba en marcha en 1820. *Ibidem*, pp.15-46.

<sup>59</sup> Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

de comunicar no sólo a través de la palabra, sino también a través de ilustraciones y fotografías. Como se advertirá a lo largo de esta tesis, a mitad de camino entre la separación de texto e imagen de los diarios nacidos en el siglo XIX y el cruce permanente y sensacionalista del periódico que revolucionó la prensa porteña en 1913, la propuesta clara y efectiva del matutino consistió en mantener el mismo método de ordenamiento que figuraba en la disposición del material informativo en el nivel de la imagen.

### 1.1.2 Las primeras notas

¿Expresar o reproducir? Toda la cuestión está ahí. Teje la historia de la imagen y constituye todo su misterio.  
Michel Melot.<sup>60</sup>

Una mirada rápida por los diarios de mayor circulación hacia finales de la década del veinte demuestra que, en el momento en que Arlt comienza a escribir sus notas urbanas, ninguna publicación periodística lograba evadir el gran tema del momento: las transformaciones desmesuradas de la ciudad (iniciadas, como vimos, en el siglo XIX). Tanto en los titulares, como en la sección informativa, en la internacional y, como sucede con las aguafuertes arltianas, también en las columnas de tinte literario, la mirada de los periodistas y editores argentinos estaba puesta en los logros y en las contradicciones de una modernización que fascinaba y contrariaba a los habitantes porteños.

En efecto, en simultáneo al surgimiento de las aguafuertes porteñas, encontramos por ejemplo en *La Nación* la columna de Raúl Scalabrini Ortiz, titulada “A través de la ciudad”. Poco tiempo antes de publicar su afamado libro *El hombre que está solo y espera* (1931), entre 1928 y 1930 (apenas dos meses después de impresa la primera nota de Arlt) Scalabrini escribió y dibujó en forma anónima para el periódico con el objetivo de denunciar ciertas negligencias municipales y urbanísticas de la ciudad de Buenos Aires. Así, como señala Fernando Rodríguez, Scalabrini, “escritor elegante [...] con cierto saber

---

<sup>60</sup> Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, p.12.

técnico” (recordemos que era agrimensor),<sup>61</sup> asumió en las páginas de *La Nación* el rol de “fiscal urbano”.<sup>62</sup>

A él llegaban, por vía de notas o llamadas al diario, una serie de reclamos de lo más variados: pavimentos, luz pública, desagües, etc., y él los publicó, dándoles hasta donde pudo un giro literario y agregando cada día un prolijo plano de su propia autoría, donde trazó el diagrama del barrio con problemas. [...] Scalabrini Ortiz no se resignó a ser un mero receptor de denuncias y muchas veces se dejó llevar por la tentación de construir, con la banal materia prima que le ofrecían, pequeñas piezas de ficción, rebosantes de erudición filosófica y de ambición literaria.<sup>63</sup>

Sin sentimentalismos y con la mirada puesta en el centro urbano (“declaró que el corazón de Buenos Aires y por extensión el de la Argentina toda se encontraba en el centro mismo de la ciudad, en Corrientes y Emeraldita”),<sup>64</sup> Scalabrini miró, denunció y dibujó el mapa de esta Buenos Aires trasmutada (Figura 12):<sup>65</sup>

Anoche los tranvías Lacroze se quedaron sin corriente, como suele suceder. A lo largo de la calle Tucumán, los coches verdes detenidos impedían el paso de sus colegas del Anglo-Argentino y dificultaban el tráfico de automóviles. En otro tiempo, cuando sucedía una cosa parecida, se aprovechaban los cables de la otra compañía que van paralelos y se seguía adelante.

[...]

Basura, agua estancada, mosquitos, ratas, aceras que sacan de un golpe los tacos de los botines, ruido de cientos de trenes del F.C.O y chicos que se despabilan en

---

<sup>61</sup> Rodríguez, Fernando. “Prólogo”, en Scalabrini Ortiz, Raúl. *A través de la ciudad*, Buenos Aires, Eudeba, 2017, p. 12. Saítta, por su parte, también analiza la figura de Scalabrini en *La Nación*: “Si bien participó activamente en la vanguardia de los años veinte, la trayectoria de Raúl Scalabrini Ortiz difiere en mucho de la de sus compañeros de generación. Fue cuentista y crítico de teatro; fue quien editó, con Adolfo Fernández de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*; fue ensayista y frustrado novelista. Y fue, también, agrimensor. Por eso, su columna ‘A través de la ciudad’, publicada diariamente en *La Nación* entre enero y agosto de 1929, incorpora un saber técnico ajeno a los escritores y gráficos, lo cual le confiere un rasgo distintivo”. Saítta, Sylvia. “Nuevo periodismo y literatura argentina”, *op. cit.*, p.249.

<sup>62</sup> Rodríguez, Fernando. “Prólogo”, en Scalabrini Ortiz, Raúl. *A través de la ciudad*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>65</sup> “Scalabrini Ortiz afirmó su perfil de cronista urbano cuando, entre septiembre y noviembre de 1929, suplantó a Roberto Arlt en *El Mundo* con una columna llamada ‘Apuntes porteños’. Tanto esta serie de *El Mundo* como aquella de *La Nación* fueron, además de ejercicios propios de la práctica del periodismo profesional, los capítulos provisorios de la novela urbana cuya escritura perseguía por entonces”. *Ibidem*, p.10.

la calle, son las siete plagas de Venancio Flores, línea gruesa, entre Otamendi y Campichuelo. Los vecinos piden insistentemente que se la haga pavimentar por su cuenta, pero tropiezan con la plaga octava, que no figura en la cuenta bíblica: la Municipalidad.<sup>66</sup>

Tal como puede verse en la nota y en el dibujo, desde el anonimato, Scalabrini aportó a *La Nación* la mirada analítica y denunciante sobre los cambios urbanos que *El Mundo* y *Crítica* ya habían instalado en la prensa.<sup>67</sup> En un juego intermedial complejo y cambiante (no era común que periodista e ilustrador fuesen la misma persona), el escritor intentó en “A través de la ciudad” “imponer la grilla, nivelar la ciudad, borrar las últimas trazas de campo que interrumpían el perfil de la ciudad moderna”.<sup>68</sup>

Por otro lado y en sintonía con el tipo de columna configurada por Arlt en *El Mundo*, las notas del diario *Crítica* (que para 1928 contaba ya con una trayectoria de quince años) imprimían diversos matices y espacios de la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Entre las distintas secciones y las innumerables columnas que se vinculan de algún modo con el tema de lo urbano,<sup>69</sup> se encuentran las notas sobre turf que Máximo Saenz, uno de los maestros de Arlt, escribía bajo el seudónimo de Last Reason.<sup>70</sup> Allí, el periodista ponía en escena, a partir del desarrollo de noticias deportivas referidas al mundo del hipódromo, un aspecto relevante sobre la ciudad: el problema de la lengua.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Scalabrini Ortiz, Raúl (S/F). “A través de la ciudad”. *La Nación*, 4 de marzo de 1929.

<sup>67</sup> “El nuevo periodismo representado por *El Mundo* y *Crítica* se hizo eco, reiteradamente, de los reclamos vecinales, ante un estado municipal al que siempre se consideraba en mora con la ejecución de las obras necesarias para dotar a los nuevos barrios de los servicios básicos, reclamos que además estaban amplificadas por la presencia de un creciente movimiento fomentista. *La Nación* decidió, entonces, sumarse a estas intervenciones en el espacio urbano, espacio donde las elites barriales de profesionales y pequeños comerciantes eran visualizadas como potenciales nuevos lectores”. Rodríguez, Fernando. “Prólogo”, en Scalabrini Ortiz, Raúl. *A través de la ciudad*, op. cit., p.12.

<sup>68</sup> Idímen, p. 21.

<sup>69</sup> Para el desarrollo de este apartado se revisaron únicamente ejemplares de 1928 y 1929 con el fin de relevar el contexto periodístico en el que surgieron las notas que Arlt escribió para *El Mundo*.

<sup>70</sup> “Escribo en un idioma que no es propiamente el castellano, sino el porteño. Sigo toda una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason... Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, ágil, pintoresca y variable, que interesa a todas las posibilidades”. Arlt, Roberto. “La crónica N° 231”, *El Mundo*, 31 de diciembre de 1928.

<sup>71</sup> Dice Last Reason en una de sus notas titulada “Diez minutos con el grone Acosta” publicada el 28 de junio de 1928 en *Crítica*: “No quería recibirme. ¡Claro... lo han fajado tanto los muchachos! Pero al fin, entramos. – Vea que yo soy hombre de pocas palabras... - ¡No le hace, che! Yo chamuyo por los dos y la cosa va a estar entreverada. [...] – Y aquí me tiene, amigo, caído,

Las notas de Last Reason establecían complicidad con los lectores gracias a la inclusión de palabras coloquiales y de lunfardismos.<sup>72</sup>

Por otra parte, en simultáneo a la publicación de las primeras aguafuertes porteñas, se registran diferentes columnas abocadas a la novedad extranjera. Tanto las “Instantáneas neoyorquinas” de Luis Sepúlveda, como la columna “Rusia: la verdad de la situación actual del soviét” de León Rudnitzki y “De Buenos Aires a Nueva York en automóvil”, entre otras, sostienen una hipótesis sobre la repetida inclusión de lo foráneo en las páginas del periódico: para poder pensar el nuevo carácter de la ciudad moderna, los sujetos urbanos debieron medirla y compararla con otras grandes ciudades del globo, al mismo tiempo que necesitaron traspasar los límites de lo nacional y lo europeo. Por último, deben mencionarse las intervenciones de dos escritores amigos de Arlt que serán retomados luego, los hermanos González Tuñón. Si, por un lado, las notas de Raúl eran desestructuradas y cambiantes,<sup>73</sup> por el otro, las glosas de tangos realizadas por Enrique

---

cansado de la davi...hartó e los burros, de las vacas y de los noviyos... ¡Y que uno haya trabajao como negro todita su vida, pa que despuée haiga lugar de que lo yamen tramposo!...”

<sup>72</sup> Saïtta señala sobre la columna de Last Reason en *Crítica*: “Last Reason enfatiza su estrecha relación con el lector a través de un lenguaje coloquial que abunda en términos provenientes tanto del lunfardo como de la jerga del turf”. Véase: Saïtta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920, op. cit.*, p. 94. Sobre la influencia de Last Reason en las crónicas de Arlt véase: Conde, Oscar. “Roberto Arlt y el lunfardo”, en Di Tullio, Kailuweit, Volker (eds), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Iberoamericana- Veruvert, Frankfurt/Madrid, 2015, pp. 199-212.

<sup>73</sup> En sus notas urbanas figura el contrapunto entre ciudades nacionales e internacionales característica de su poesía. Dice por ejemplo en “Se necesita un circo” publicada el 27 de junio de 1928: “Todas las ciudades de la tierra tienen un circo permanente. Nápoles, del puerto sucio de cáscaras de fruta y cáscaras musicales, de canzonetas nostálgicas y mojadas de sol. Y opulentas y enormes ciudades, como Londres, de niebla. Y París, capital de todos los circos del mundo. Y lejanas y exóticas y ausentes ciudades de misterio y de bruma. [...] ¡Todos los pueblos del mundo tienen su circo! Y Buenos Aires, no”. Cabe resaltar además que, tal como señala Ferrari, antes de esto, entre noviembre de 1926 y mayo de 1927, Botana le había encomendado a González Tuñón la dirección de *Crítica Magazine* “un suplemento de 16 páginas con textos literarios, deportivos, policiales y de entretenimientos”. Ferrari, Germán. *Raúl González Tuñón periodista*, Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini, 2006, pp. 25-26. Sobre el trabajo periodístico posterior del escritor en *Crítica* véase también: González Tuñón, Raúl. “Crítica y los años 20”, en revista *Todo es Historia*, n° 32, diciembre de 1969; Juárez, Laura. “Raúl González Tuñón en el país del viento. Crónicas escritas y periodismo en el viaje a la Patagonia”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 2017/ “Entre el corresponsal viajero y el escritor comprometido. Raúl González Tuñón en la guerra del Chaco”, en *Badebec. Revista del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2015, pp. 243 – 264. / “Raúl González Tuñón ‘en las alas de Crítica’. Crímenes y aventuras heroicas en la guerra del Chaco”, en *Aletria. Revista de estudios de literatura*, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em

cumplieron un rol fundamental dentro del periódico: dieron espacio a un tema popular y convocante como el tango, al mismo tiempo que incluyeron “zonas de la marginalidad moderna”<sup>74</sup> (Maldonado, Parque Patricios, Matadero, etc.) al mapa de la ciudad.

Finalmente, dentro de las incontables columnas sobre la ciudad que se imprimían en el momento en que surgen las notas porteñas, no pueden dejar de mencionarse aquí las intervenciones de Félix Lima en *Caras y Caretas* durante 1928.<sup>75</sup> Bajo el título “Como lo vi cuando era muchacho” y acompañadas de fotografías de gran tamaño, el escritor estampaba a partir de un enrevesado cruce de lenguas escenas de su infancia en las que se lee cierta crítica al progreso modernizador y se trasluce una Buenos Aires aldea (Figura 13):<sup>76</sup>

- *Rásquese el cofre crancano, viejo, y cuénteme cómo se hacían las mudanzas de antaño, cuando usted era cachorro y los del régimen tallaban en la Casa Rosada.*
- ¿Mudanza rea, como la suta, rengo, o mudanza de cierto rango?
- *La de un tipo que vivía al día.*
- Un changador gaita, cargaba con la catrera y Obes, y listo el pollo, venga un pesito, cuando mucho. Si se trataba de uno de esos estoicos que andan por este

---

Estudos Literários, Belo Horizonte, vol. 23, p. 97 – 110; Rogers, Geraldine. “Raúl González Tuñón desencuadrado. Políticas de la literatura, entre el libro y las publicaciones periódicas”, en *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; 2015 vol. 25.

<sup>74</sup> Saítta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, op.cit., p. 106. En relación con esto refiere la misma autora en otro de sus trabajos: “Es en *Crítica* donde González Tuñón inaugura la glosa, un género discursivo significativo en la construcción del imaginario popular urbano que, como la crónica costumbrista, nace del cruce entre periodismo y literatura. [...] Su columna hace uso del término glosa en su acepción musical para ‘ejecutar’ originales variaciones sobre los temas y tópicos planteados en las letras de tango que funcionan como punto de partida en la construcción de una historia de vida”. Saítta, Sylvia. “Nuevo periodismo y literatura argentina”, op. cit., p. 249. No nos detenemos aquí sobremanera en las glosas de González Tuñón porque las retomaremos más adelante en este mismo capítulo.

<sup>75</sup> Tal como señala Frenkel, entre otras participaciones, Lima también había escrito sobre Buenos Aires para el diario *Crítica* en su columna “Acuarelititas boquenses” de 1925. Frenkel, Eleonora. *Roberto Arlt & Goya: crónicas e gravuras à água-forte*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2015, p.

<sup>76</sup> Antes había publicado en la misma revista otras secciones como “Tipos populares” o “Brochacitos de mi ciudad” en los que trabajaba temáticas similares. Dice por ejemplo en uno de sus textos: “- ¿Y su hija?/ – Buena, gracias. Vive en la calle Garantías./ – Usted es como yo.../ - ¿En qué?/ En que conoce a las calles de Buenos Aires por sus antiguos nombres: Garantías y no Rodríguez Peña. /- Como Lorea, Cuyo, Piedad, Artes, Centro América, Nueva Granada, Comercio y Europa. /- ¿Quiere creer que no me he podido acostumbrar a decir plaza de Mayo? Pues ¡plaza Victoria!”. Lima, Félix. “Después de la primera misa”, *Brochacitos de mi ciudad, Caras y Caretas*, 16 de abril de 1927.

valle de lágrimas con una mano adelante y otra atrás, la mudanza se efectuaba personalmente.

- *¿Y las mudanzas de copete?*

- En los carros de cuatro ruedas, sin toldo ni techo. En ellos se amontonaban los dormitorios de jacarandá, macizos, pesados y grandotes [...] los sillones de hamaca, esterillados; las jaulas de los loros familiare; el cacerolerio de la cocina y el balde de bronce del aljibe. Robustos mozos de Vigo y de Coruña, encargábanse de esas faenas.

- *Estamos hoy donde nos encontrábamos ayer, en cuanto a la nacionalidad de los que realizaban las mudanzas. ¿No es cierto, viejo?*

- Afirmativa, rengo. Las familias modestas utilizaban los servicios de los dueños de las carretas de dos ruedas, igualmente sin techo ni toldo, arrastradas por dos yuntas de bueyes.<sup>77</sup>

Como sucede en esta cita y tal como lo sugiere el mismo título de la columna, en sus textos, Lima solía recuperar aspectos de la Buenos Aires de antaño a partir del armado de diálogos en los que se describen anécdotas pasadas para contraponerlas al presente urbano y cultural: “Matéabamos amargo a la sombra de un espinillo —van quedando pocos de estos árboles en el damero porteño, don Pepe Guerrico, — arrinconado en el fondo de la casa de mi compadre Ruperto Galcerán, y la rastra de la charla política iba desterronando la lonja recién arada por el comentario de actualidad”.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Lima, Félix. “Las mudanzas de antaño”, *Como lo ví cuando era muchacho, Caras y Caretas*, 10 de noviembre de 1928. Las cursivas son del autor.

<sup>78</sup> Lima, Félix. “El viejo recinto parlamentario de la calle Victoria, convertido hoy en dependencia del Archivo General de La Nación”, *Como lo vi cuando era muchacho, Caras y Caretas*, 17 de noviembre de 1928.

Las notas de Arlt, influenciadas por el género costumbrista,<sup>79</sup> por la lectura de escritores periodistas anteriores como Fray Mocho,<sup>80</sup> Soiza Reilly<sup>81</sup> y Last Reason, entre otros, y en sintonía también con el trabajo de un sinnúmero de cronistas y autores que en 1928 estaban reflexionando en diferentes medios sobre la desmesura de los cambios modernizadores, irrumpen entonces en la página de *El Mundo* para representar a partir de una mirada novedosa una ciudad- *collage* conformada por diferentes zonas urbanas en la que se cruzan, al mismo tiempo, información, literatura, discurso periodístico e imagen.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Sobre la influencia del costumbrismo en las notas de Arlt véase: Scari, Robert, “El arte del ensayo costumbrista en Roberto Arlt”, *Revista chilena de literatura*, N° 14, octubre 1979, y Varela, Fabiana. “Aguafuertes porteñas: Tradición y traición de un género”, *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, n° 32, Mendoza, 2002. En éste último la autora señala que “desde el título ‘Aguafuertes’, Roberto Arlt retoma las características del género costumbrista- de amplia y sólida trayectoria en el periodismo argentino- al que renueva por el aporte original de su pluma. Los rasgos discursivos propios del artículo de costumbres son claros en la mayor parte de éstas: títulos expresivos que resumen el contenido o el tema del artículo, además de aquellos que encierran un enigma o clave que el lector debe dilucidar, el modo singular de iniciar y cerrar las notas; personajes genéricos presentados mediante un perspectivismo deshumanizante que deforma y exagera ciertas características a fin de destacar un vicio moral: los sucesos reales y lugares concretos, la descripción directa con diálogos oportunos intercalados” (pp.149-150).

<sup>80</sup> Sobre Fray Mocho como escritor periodista véase: Rogers, Geraldine, “La identidad de Fray Mocho”, en *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, op. cit; Rodríguez Pérsico, Adriana, “Fray Mocho, un cronista de los márgenes”, en Hermann Herlinghaus y Mabel Moraña (eds.), *Fronteras de la modernidad en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana. University of Pittsburg, 2003, pp. 111-120; Romano, Eduardo, “Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900”, Capítulo. La Historia de la literatura argentina, 34, Buenos Aires, CEAL, 1980./ Mella, Amalia Elena, “La escritura de lo inmediato”, en Alfredo Rubione (director del vol.), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. V.

<sup>81</sup> Dice Ludmer al respecto: “Soiza Reilly irrumpe en Arlt cada vez que un narrador en primera persona cuenta su iniciación en delito, como si dijera ‘de allí provengo’. En *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* recuerda *La ciudad de los locos* (incluye la ciudad de los locos en la ciudad ocultista); en *El juguete rabioso* los chicos del barrio aluden a las crónicas de Soiza sobre ‘el Buenos Aires tenebroso’ y los apaches de París. Y en otro de los cuentos de las iniciaciones delictivas de Arlt aparece Soiza Reilly en persona y como ‘ídolo de los jóvenes poetas y reformadores’ para publicarle el primer texto en 1916 en la *Revista Popular*. Por fin el gran Soiza Reilly en y con el título (todavía vivía, murió en 1959) para hacerle real a los dieciséis años el suelo de las letras de molde. El texto es una aguafuerte titulada ‘Este es Soiza Reilly’”. Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2011, p. 313. La nota de Arlt a la que hace referencia se publicó el 31 de mayo de 1930 en *El Mundo*.

<sup>82</sup> Desde el comienzo, el tema de la ciudad se instaló como el eje medular de las crónicas de Arlt en *El Mundo*. Así, en las primeras notas el escritor se pregunta por la identidad porteña (“¿El pueblo de Buenos Aires es alegre? ¿Manifiesta ese ingenuo regocijo peculiar a las ciudades alemanas y francesas?” dice el cronista en Arlt, Roberto. “Anatomía, fisiología e higiene del gracioso”, *El Mundo*, 21 de mayo de 1928.), por los sujetos que la habitan (el filósofo de las diez de la mañana, el hombre que con tristeza mira cómo otros juegan al billar), por las

Ahora bien, dentro de las transformaciones editoriales que, sin duda, modelaron el carácter de esta columna interesa analizar aquí cómo antes de la incorporación del título y de la firma (el 5 de agosto se incluye por primera vez el título “Aguafuertes porteñas”, y nueve días más tarde se insertan las iniciales del escritor debajo del texto), las diferentes imágenes seleccionadas por el diario junto con las que se publicaron las notas inaugurales colaboraron también en la definición de la identidad de estas crónicas. Porque, si bien la mayoría de las aguafuertes artlianas fueron impresas con dibujos de Luis Bello, durante las primeras semanas las notas se publicaron alternadamente con ilustraciones y con fotografías anónimas.<sup>83</sup> Como se observará a continuación sí, por un lado, el escritor prueba en esta primera etapa cuánto de literatura y cuánto de información sobre actualidad urbana incluirán sus textos,<sup>84</sup> por el otro, los dibujos y las instantáneas con las que fueron impresas inciden también en la conexión que estas crónicas establecen con lo real. Si tal como señala Werner Wolf, del cruce entre un texto literario y otro medio (imagen, música, cine) surge un único trabajo o artefacto,<sup>85</sup> proponemos estudiar el caso particular de tres aguafuertes de esta primera etapa junto con las imágenes con las que fueron impresas para vislumbrar así cómo la columna se constituyó también en ese cruce intermedial.

El primer caso es el de “Las baratijas inútiles y el alma del hombre honrado” publicada durante el primer mes de Arlt en *El Mundo*. Allí el escritor periodista construye una nota de impronta literaria en la que diserta sobre aquellos hombres que venden objetos de poco valor en la calle. Luego de comentar las capacidades retóricas de dicho sujeto y

---

transformaciones modernizadoras (la implementación de nuevos quioscos en las grandes avenidas, la proliferación de mendigos en el centro), etc.

<sup>83</sup> A lo largo del corpus pueden encontrarse también algunas notas aisladas impresas con fotos anónimas. Además, en 1934 se publican las crónicas tituladas “Buenos Aires se queja” junto con instantáneas capturadas por un fotógrafo del periódico. Esto se analizará al final de este primer capítulo.

<sup>84</sup> Tal como señala Ramos, la puja entre narración e información es inherente a la crónica latinoamericana desde finales del XIX: “Para poder hablar en el periódico, el literato se ajusta a la exigencia del mismo: informa, e incluso asume la información como un objetivo privilegiado de su reflexión. Pero al ‘informar’ sobre-escibe: escribe sobre el periódico que continuamente lee, en un acto de palimpsesto, digamos, que a la vez proyecta un trabajo verbal sumamente enfático, que la noticia – el objeto leído- no tenía”. Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op. cit., pp. 110-111.

<sup>85</sup> Dice Wolf: “Literature as a medium that can enter into plurimedial combinations with other media in one and the same work or artefact: plurimedial artefacts produce the effect of medial hybridity whose constituents can be traced back to originally heterogeneous media. An example relevant to literature would be illustrated novels”. Wolf, Werner. “(Inter) mediality and the Study of Literature”, *CLC Web: Comparative and Culture*, 3, 2011, p. 5.

de mencionar ciertos rasgos físicos que lo caracterizan, el cronista enumera los potenciales compradores de estas bagatelas: “el vago oficial, los hombres de barba de tres días, los pilletes lustrabotas, el caminante aburrido de profesión, el curioso inocente, el portero que sale de su garita”<sup>86</sup> y, por último, el hombre honrado. Una vez reunidos todos los compradores, continúa Arlt, comienza el espectáculo:

El círculo aumenta, se enriquece, engorda. [...] y el Hombre de las Bagatelas hace flamear su pañuelo, se traga una espada, silba serpentinas de colores, vuelca una copa e hipnotiza a un gato, mientras que los botarates abren los ojos como vesubios y con los dedos hacen girar una monedita de veinte centavos, la única quizá que tienen en el bolsillo.<sup>87</sup>

Como se observa en la cita, lejos de informar sobre un episodio particular, el cronista describe poéticamente uno de los fenómenos propios de la ciudad modernizada y se conecta al mismo tiempo con el poema de Raúl González Tuñón “Eche veinte centavos en la ranura”, publicado en 1926. Porque la “monedita de veinte centavos” que Arlt menciona repetidamente en su nota, esa moneda que el hombre honrado gasta innecesariamente como consecuencia de la fascinación que le provoca el show casi circense del vendedor de bagatelas, es la misma que, según aconseja el yo lírico del poema de Tuñón, debe ser arrojada “para ver la vida de color de rosa”.<sup>88</sup> Por otro lado, si nos detenemos en la foto junto con la que fue publicada (Figura 14), puede señalarse que, si bien ésta se acerca al tema de la crónica, no logra mostrarles a los lectores del periódico el mismo escenario y los mismos personajes que el cronista describe en el artículo periodístico. En la imagen se observa una pequeña mesa con algunos objetos arriba y alrededor cuatro niños, dos de los cuales miran a la cámara y otros dos que figuran de perfil. Sobre el margen derecho, un hombre de traje y sombrero sostiene en sus manos un objeto que parecería ser un libro. Tal como puede verse, el tiempo, el espacio y los personajes descritos en el texto no concuerdan con lo que muestra la foto. Se registra,

---

<sup>86</sup> Arlt, Roberto. “Las baratijas inútiles y el alma del hombre honrado”, *El Mundo*, 28 de mayo de 1928.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Dice Tuñón en su poema: “El dolor mata, amigo. La vida es dura/ y ya que usted no tiene ni hogar ni esposa:/ si quiere ver la vida color de rosa/ eche veinte centavos a la ranura.” González Tuñón, Raúl. “Eche veinte centavos en la ranura”. *El violín del diablo/Miércoles de ceniza*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1973, p. 65.

entonces, en este primer ejemplo un desfase entre lo descrito en la nota y la imagen capturada en la instantánea, una distancia que surge sin más por la divergencia de los referentes.

En forma semejante, la crónica titulada “Fue trasladado al museo de ciencias naturales el pez luna” fue impresa en la página de *El Mundo* con una fotografía. No obstante, en contraposición a lo analizado en el caso anterior, aquí el cronista describe el hallazgo del anfibio al modo de una noticia informativa. No se observan en este caso escenas literarias sino que, por el contrario, se comenta sin agregados irónicos o poéticos, el descubrimiento del pez “Luna” o “Mola”:

Tiene éste una longitud de dos metros aproximadamente, por un metro cincuenta de altura y setenta centímetros de grosor. Estas proporciones le dan toda la apariencia de pez eléctrico o torpedo, diferenciándose de éste en que en vez de tener una aleta posterior tiene cuatro, dos junto al final del cuerpo, y otras dos sobre los ojos, lo que le da un aspecto singular. Únese a esto una boca extremadamente pequeña, que no alcanzará a diez centímetros de extremo a extremo, y se tendrá la visión de este pescado raro, cuya traslación en las aguas se efectúa siempre siguiendo a un pequeño pez azul que es su guía.<sup>89</sup>

En consonancia con las descripciones pretendidamente objetivas a partir de las cuales se construyó la crónica, la foto con la que fue publicada (Figura 15) muestra al capitán de la embarcación mirando un libro y comentando el descubrimiento junto a dos personajes. En este caso, tanto el texto como la imagen refieren un mismo acontecimiento. Pero, además, el epígrafe que figura debajo de la instantánea refuerza la idea de que efectivamente fue tomada a propósito del hecho descrito en la nota: “El capitán Carlos Hansen, comentando al margen de un libro de ciencias naturales el hallazgo del pez-luna”. Hay una intención tanto por parte del cronista como por parte de los editores del periódico por convertir el par texto-imagen en un “artefacto” verosímil. En contraposición a lo que sucede en el ejemplo del vendedor de bagatelas, la foto del capitán — tomada por algún fotógrafo anónimo posiblemente con el fin de cubrir la noticia y no de ilustrar específicamente la nota de Arlt— se liga al referente recuperado en la crónica y le aporta a la columna un tinte informativo.

---

<sup>89</sup> Arlt, Roberto. “Fue trasladado al museo de ciencias naturales el pez luna”, *El Mundo*, 12 de junio de 1928.

Por último, mencionaremos el caso de “Cremonessi, anarquista sentimental y enamorado”. Publicada el 15 de junio, esta crónica comienza a partir de una noticia concisa: Cremonessi ha sido acusado por la policía cordobesa como el posible autor del atentado contra el Consulado de Italia.<sup>90</sup> A partir de ese dato y de la información rescatada de supuestos telegramas enviados desde Córdoba, el escritor desarrolla una teoría para demostrar la inocencia del acusado en la cual juega un rol fundamental la lectura. Porque Cremonessi, hombre “sentimental”, se convierte en inocente al confesarse lector apasionado:

... si los empleados de investigaciones hubieran leído “La isla de los pingüinos” y “El Figón de la Reina Patoja” no se apresurarían en ir a buscar a Cremonessi. Pero lo lamentable, es que los empleados de investigaciones no leen “El crimen de un académico” ni “Sobre la piedra inmaculada”. [...] ¿Qué anarquismo puede haberle enseñado Anatole France a Cremonessi, como no sea el dogma de la indiferencia y el de la compasión que sonrío? No, el solo hecho de manifestarse lector apasionado de Anatole France, lo pone a cubierto de las sospechas de ser dinamitero.<sup>91</sup>

Como puede observarse en la cita, el escritor periodista presenta su opinión sobre la noticia de la detención de Cremonessi a partir de una argumentación cuyos fundamentos son literarios. Lejos de esclarecer el caso, Arlt postula que el mundo sería más justo si todos, incluidos los investigadores de la policía, leyeran antes de definir la culpabilidad o la inocencia de los criminales acusados. Con respecto a la imagen (Figura 16), la nota fue publicada con una ilustración de Bello en la cual se observa en primer plano el rostro de Cremonessi adornado por unos enormes bigotes y un par de cejas negras y tupidas. De espaldas a los lectores y sobre el costado izquierdo, un policía es observado por el acusado. En el otro extremo, una bomba encendida termina de armar el relato visual. Como puede verse, la impronta caricaturesca del dibujo dialoga con la semblanza literaria del personaje que Arlt arma en el texto. Lejos del efecto verosímil alcanzado en la nota sobre el hallazgo del pez luna, el trabajo realizado por Arlt y Bello corre la noticia

---

<sup>90</sup> El 24 de mayo de 1928 la ciudad de Buenos Aires amaneció conmocionada. El día anterior un atentado anarquista contra el Consulado de Italia había dejado más de treinta hombres heridos y nueve muertos.

<sup>91</sup> Arlt, Roberto. “Cremonessi, anarquista sentimental y enamorado”, *El Mundo*, 15 de junio de 1928.

del ámbito informativo y discute la criminalidad de Cremonessi acercándolo a un plano ficcional.

En los ejemplos analizados encontramos, entonces, diferentes tipos de articulaciones entre texto e imagen. Como se vio, el primero está conformado por una crónica en la cual las imágenes literarias tienen mayor pregnancia que las referencias a la actualidad. A su vez, el referente impreso en la instantánea (un grupo de niños disfrazados reunidos alrededor de una mesa) disiente del referente representado en el texto (el vendedor de bagatelas y todos los posibles compradores). En el segundo caso, en cambio, en la nota se privilegia la función informativa y, además, hay una clara coincidencia entre el texto y la imagen. Si en la crónica Arlt comenta la noticia del hallazgo del pez luna, en la imagen puede verse el rostro del capitán del barco que encontró el anfibio. Texto e imagen aluden así a un mismo acontecimiento. Finalmente, en la nota sobre la detención de Cremonessi se observa cómo la noticia que en un principio parecía ser el tema del texto periodístico se convierte en la excusa para que el escritor desarrolle un tipo de reflexión literaria. Además, el dibujo de Luis Bello con el que fue publicada presenta un nuevo tipo de vínculo intermedial ya que, si bien tanto el cronista como el dibujante retratan a Cremonessi, el objetivo de la ilustración no es afianzar lo representado en la nota con lo real, sino darle mayor potencia a uno de los puntos centrales del texto (en este caso, correr al anarquista del prototipo de criminal). Por esto y para avanzar en el análisis, resulta necesario indagar a nivel teórico qué ocurre cuando el texto aparece junto a una ilustración y qué otros movimientos surgen cuando la crónica se imprime con una fotografía.

En “Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet”, Roland Barthes señala cierto vínculo entre las palabras y las instantáneas:

La foto es como la palabra: una forma que en seguida quiere decir algo. Nada que hacer: tengo que ir al sentido, al menos a un sentido. El estatuto de los sistemas es paradójico: la forma no se plantea más que para ausentarse en provecho de una realidad supuesta: la de la cosa dicha o la de la cosa representada. Esta fatalidad une al escritor y al fotógrafo frente al pintor, más libre. De ahí, para los primeros, una estética siempre incómoda: la literatura, asunción de la materia verbal, debe multiplicar los signos que la distinguen del lenguaje corriente, que es, dicen, el de la simple comunicación; y la fotografía, consagrada a la representación “objetiva” de los hechos visuales mediante toda una serie de usos (es decir, alienaciones) históricos y sociales, se encuentra sin cesar atrapada entre un estatuto funcional, el

de la foto de reportaje (registrar fielmente en el momento oportuno) y un estatuto enfático, el de la fotografía llamada “artística”.<sup>92</sup>

Las palabras y las fotografías tendrían entonces, asegura la cita, un mayor anclaje en lo real que los dibujos surgidos de una página en blanco. Sin embargo, el mismo Barthes en otro de sus trabajos observa que hay algo que los textos y las fotografías no comparten: la conexión que cada medio mantiene con el referente representado. Porque en la fotografía, a diferencia de lo que ocurre con el dibujo y la literatura, “nunca puedo negar [...] *que la cosa haya estado ahí*”.<sup>93</sup> Cada foto lleva siempre su referente adherido. En el mismo sentido, y dando un paso más en la argumentación, el teórico posestructuralista Philippe Dubois observa que la fotografía pertenece al orden de los signos denominados “index” por tratarse de un sistema de representación que, al igual que el humo (indicio de fuego) o la cicatriz (marca de una herida), “mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (su causa), una relación de conexión real, de contigüidad física”.<sup>94</sup> Por lo tanto, en cada foto sobrevive, más allá de las intenciones documentales o artísticas del fotógrafo, algo de aquello que estuvo frente al obturador. Sin embargo, continúa el teórico, la particularidad de la fotografía (a diferencia de los signos mencionados más arriba — humo, polvo, sombra, etc.—) reside en el estado de latencia que aparece entre la imagen capturada por el obturador y la imagen “revelada”. Existe, entonces, dice Dubois, un desfase temporal entre el objeto y su imagen que convierte a toda fotografía en imagen “fluctuante”:

---

<sup>92</sup> Barthes, Roland. “Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet”. *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 147.

<sup>93</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2008, pp. 120-121.

<sup>94</sup> Dice Dubois: “Los index (o índices) son signos que mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (su causa), una relación de conexión real, de contigüidad física, de co-presencia inmediata, mientras que los íconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación de convención general. [...] La fotografía, por su principio constitutivo, se distingue fundamentalmente de los sistemas de representación como la pintura o el dibujo (íconos), tanto como de los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras que se relaciona muy significativamente con signos tales como el humo (indicio de fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el esperma (residuo del goce), las ruinas (vestigios de lo que fue), etc.”. Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca, 2008, p. 56.

en una foto, yo sé que lo que veo efectivamente estuvo ahí, y sin embargo jamás puedo verificarlo realmente, sólo puedo dudar, sólo puedo decirme que tal vez no fuera así. [...] Allí donde el índice venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de desfase, de distancia.<sup>95</sup>

Esta adherencia o ligadura entre la imagen revelada y su referente resulta iluminadora en el estudio de los diferentes tipos de articulaciones intermediales a partir de las que se configuraron las primeras aguafuertes porteñas. En efecto, si bien en los dos casos en los que las crónicas se publicaron con fotografías los vínculos intermediales son diferentes (en el primero el texto de impronta literaria no representa el mismo escenario que figura en la fotografía anónima y, en el segundo, en cambio, la nota de tono más informativo y la imagen refieren al mismo acontecimiento: el descubrimiento del pez luna), afirmar que algunas de estas imágenes se acercan más o menos a lo real implicaría caer en un error conceptual. Porque, como se vio, según Dubois, siempre la fotografía se acerca y se aleja, al mismo tiempo, de su referente. De acuerdo con esto, entonces, puede señalarse que si en “Fue trasladado al museo de ciencias naturales el pez luna” el referente del texto y el de la foto coinciden, por el contrario, en “Las baratijas inútiles y el alma del hombre honrado” se observa cierto desfase entre el objeto representado en la nota y el capturado en la instantánea. Sin embargo, más allá de lo contundentes que resultan los argumentos de estos teóricos de la imagen, lo que importa aquí no es cuán ligadas estén las imágenes materiales a sus referentes, o los posibles desfases entre los objetos representados por Arlt y los representados por estos fotógrafos anónimos, sino, en cambio, la influencia de aquel carácter indicial señalado por Dubois en la lectura de las imágenes de prensa. Pues, tal como señala Sandra Szir sobre los usos y las connotaciones del medio fotográfico, para la década del treinta las capturas fotográficas eran consideradas para la prensa y los lectores argentinos siempre como documentos “mágicos” y fidedignos (más allá de los múltiples vínculos que pudiesen mantener con los textos con las que fuesen impresas) en comparación a las ilustraciones: “En el siglo XIX, la tradición documental vinculada a las imágenes periodísticas, encuentra en la fotografía un paradigma de la existencia posible de una imagen como visión racionalizada

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.89.

y objetiva de la realidad. El dispositivo fotográfico cumplió en el público decimonónico, las expectativas de consumo de imágenes ilusoriamente reales”.<sup>96</sup>

Entonces, si las aguafuertes porteñas de Arlt (en sintonía con las crónicas de muchos de los escritores que se integraron a la prensa desde finales del XIX) tuvieron como objetivo representar la ciudad a partir del cruce entre novedad, entretenimiento y ficción, alejándose en parte del tono informativo del formato noticia, suponemos que los editores del periódico encontraron en los dibujos de Bello la opción más acorde al carácter de los textos artlianos. Porque, como observa Roman Gubern a propósito de las disonancias entre *comics* y fotonovelas, la diferencia entre el dibujo y la foto “es muy relevante a efectos estéticos, pues si la fotografía condiciona el naturalismo de sus imágenes, en cambio el dibujo permite libérrimas recreaciones iconográficas: desde las escenografías más insólitas e imaginativas hasta la distorsión grotesca propia del lenguaje de la caricatura...”.<sup>97</sup> Como veremos en el próximo apartado, lejos de pretender una vinculación unidireccional con lo real, las aguafuertes porteñas se sirvieron del potencial creativo de la ilustración y no precisaron de pruebas referenciales para convertirse en la columna más exitosa de *El Mundo*.<sup>98</sup>

### 1.1.3 Luis Bello, el ilustrador de Arlt

Desde 1928 hasta el momento en que el escritor parte rumbo a España (salvo contadas excepciones), Luis Bello dibujó día a día las ilustraciones con las que se imprimieron las aguafuertes porteñas. Aunque Arlt solía mencionarlo solo muy ocasionalmente en sus crónicas, existen algunos casos aislados en los que da cuenta del vínculo entre su trabajo como escritor periodista y el desempeño de Bello como ilustrador. Entre ellas se destaca la crónica del 14 de mayo de 1929 en la cual celebra su primer año

---

<sup>96</sup> Szir, Sandra. “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)”, *op. cit.*, p. 8.

<sup>97</sup> Gubern, Román. *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat Editores, 1973, p.47.

<sup>98</sup> Como ya mencionamos en una nota al pie anterior, existen casos aislados dentro del conjunto total en que las notas fueron impresas con fotos (muchas de ellas no se ven bien por el desgaste del tiempo sobre los ejemplares conservados de *El Mundo*) y también encontramos el corpus de las crónicas tituladas “Buenos Aires se queja” (1934) que se analizarán hacia el final del capítulo.

como periodista de *El Mundo* y señala explícitamente del rol del dibujante en la configuración de dichas notas:

Es decir, que si estos 165 metros fueran de casimir, yo podría tener trajes para toda la vida y si esas 255.500 palabras fueran 255.500 ladrillos, yo podría hacerme construir un palacio tan vasto y suntuoso como el de Alvear... Pero como carezco del don de transformar papel en género y palabras en ladrillos, todo este cálculo vuelve, por inercia, a quedar reducido a 365 notas. Unas buenas, otras regulares y otras... Lo mismo digo de Bello, el dibujante que me acompaña y que no sé cuántos metros cuadrados ha cubierto con sus dibujos, unas veces buenos, otras regulares y otras... ¡Pero escribir y dibujar todos los días, no es lo mismo que sembrar papas!<sup>99</sup>

Cronista e ilustrador aparecen en esta cita como una “pareja estable”<sup>100</sup> dentro del staff de *El Mundo*, ya que, así como Arlt estima haber escrito más de 165 metros de palabras, el dibujante profesional, asegura el escritor, tendrá en su haber incontables metros cuadrados de ilustraciones. A lo largo de la nota, el autor de las aguafuertes intenta reivindicarse como figura destacada dentro del diario y alimentar su imagen de escritor “sacrificado” o “antagonista”,<sup>101</sup> al mismo tiempo que incluye y critica a Bello como su compañero en la ardua tarea de publicar día a día la aclamada nota urbana. Sin embargo, a pesar de haber ilustrado la gran mayoría de las notas que componen el corpus de aguafuertes porteñas, y de haber aparecido mencionado algunas veces más en estos textos periodísticos,<sup>102</sup> inferimos del estudio de las notas que no existía un intercambio

---

<sup>99</sup> Arlt, Roberto. ¡Con estas van 365!, *El Mundo*, 14 de mayo de 1929.

<sup>100</sup> Tomo el término “pareja estable” del siguiente artículo de Sandra Szir: “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, *op. cit.*, p.125.

<sup>101</sup> Recupero la idea de “escritor antagonista” del artículo de Laura Juárez titulado: “Cartografías de un autor en *El Mundo*. Pasajes, constantes y desvíos en el periodismo escrito de Roberto Arlt”. Allí Juárez se interroga acerca de la identidad autoral del escritor y analiza el modo en que las prosas de prensa permiten vislumbrar nuevos recorridos en el corpus periodístico del aguafuertista. Véase: Juárez Laura, “Cartografías de un autor en *El Mundo*. Pasajes, constantes y desvíos en el periodismo escrito de Roberto Arlt”, en *Malas Artes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura*, Mar del Plata, n 2, 2013. ISSN: 2250-8678, pp.7-22.

<sup>102</sup> Otras notas en las que el cronista también hace referencia a Bello son “Mangas, afganos y otras yerbas” (“En Montevideo parece que quieren mucho al compañero Bello, que ilustra mis notas, y a este servidor de Uds. en una medida semejante a él. Resulta que el diario “El Plata” de esa ciudad, que sale a la tarde reproduce con frecuencia alarmante nuestras notas y dibujos.”), publicada en *El Mundo* el 11 de junio de 1932, y “He visto robar” (“cuando el sujeto se fugaba por la calle Cangallo, volvía de tanto en tanto la cabeza, y parecíase en esa posición, muy

bidireccional entre Arlt y Bello para el armado de las mismas. En efecto, en todos los casos, se observa un vínculo de “sujeción” entre texto e ilustraciones: “la imagen sucede a la escritura”.<sup>103</sup> De manera que, si bien los dibujos de Bello caracterizan estas notas porteñas, no puede pensarse en un trabajo conjunto entre escritor e ilustrador.

Por otro lado, con respecto al desempeño del dibujante, interesa destacar que además de ilustrar las anécdotas de las notas, en más de una ocasión, también dibujó el semblante de Arlt. Como puede verse en las Figuras 17, 18, 19 y 20, los retratos del aguafuertista que Bello creó para la impresión de varias de las crónicas porteñas destacan detalles significativos y claves de su fisonomía: nariz mediana y recta, frente amplia, cabello peinado hacia atrás con un jopo que se desarma y cae hacia los costados. Notas como “De vuelta al pago” o “Rumbo al campamento” en las que el cronista pone en primer plano su subjetividad, convirtiendo así su propia experiencia en el tema de la crónica (“Había estado bastante enfermo de la vista. Además me sentía cansado; tenía que terminar una novela, *Los siete locos*, y sobre todas las cosas, experimentaba una imperiosa necesidad de atorrar, de no hacer nada”),<sup>104</sup> fueron publicadas coincidentemente con retratos de Arlt realizados por Bello (Figuras 17 y 18). Al mismo tiempo, llama la atención que crónicas dedicadas a la reconstrucción de anécdotas en las que el cronista no se incluye a sí mismo como protagonista de los argumentos periodísticos, también hayan sido publicadas con imágenes que, si bien refieren detalles o elementos presentes en la nota, intercambian el rostro anónimo de los personajes representados por el de Arlt. Por ejemplo, en “Esos tres gestos” (artículo que gira en torno al tema de la frustración frente al destino laboral)<sup>105</sup> o en “Desaparición misteriosa” (en

---

singularmente a esas humorísticas caricaturas que dibuja el compañero Bello”), impresa en el mismo periódico el 30 de noviembre de 1932, entre algunas pocas más.

<sup>103</sup> Dice Szir sobre los casos en que texto e imagen discuten en las páginas de *Caras y Caretas*: “Sin embargo, a menudo estos desacuerdos entre palabra e imagen son muy sutiles, por lo que la articulación de las ilustraciones de los textos de ficción en *Caras y Caretas* con la palabra escrita podría caracterizarse como de sujeción: la imagen sucede a la escritura”. Véase: Szir, Sandra. “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, *op.cit.*, p.115.

<sup>104</sup> Arlt, Roberto. “De vuelta al pago”, *El Mundo*, 4 de noviembre de 1929. Dice también en “Rumbo al campamento”: “Estoy más contento que perro que rompió la cadena. Escribo esta nota entre penachos de árboles que se ven por la ventanita de la pieza encalada, que me han facilitado en chalet que la Asociación Cristiana de Jóvenes tiene en su campamento de Sierra de la Ventana”. Arlt, Roberto. “Rumbo al campamento”, *El Mundo*, 5 de febrero de 1930.

<sup>105</sup> Al entrar en una plomería, Arlt encuentra a un compañero de la infancia haciendo facturas. El escritor le pregunta qué había pasado con su deseo de ser maestro, y el amigo dice no haber

la que reflexiona sobre el boxeo a partir de una pelea de Suárez y Martínez)<sup>106</sup> encontramos que la ilustración muestra en primer plano el inconfundible rostro del aguafuertista (Figuras 19 y 20).<sup>107</sup> ¿Utilizaría Bello el rostro de Arlt como comodín para los casos en los que, sometido a los tiempos tiranos del periodismo, no encontraba inspiración en el tema del texto? ¿O repetiría la imagen del cronista para colaborar en la configuración del escritor como cronista estrella del matutino? Sin poder alcanzar una respuesta certera acerca de las verdaderas intenciones del dibujante, lo cierto es que la repetición del rostro de Arlt en las páginas de *El Mundo* probablemente haya afianzado la figura del aguafuertista en el ambiente periodístico porteño. El trabajo de Bello, por lo tanto, no consistió únicamente en reforzar lo representado por Arlt en sus textos y aportarle nuevos matices a las anécdotas, sino también en popularizar el rostro del autor de la única columna firmada del matutino en 1928.

Ahora bien, con respecto propiamente a las características plásticas de los dibujos, interesa destacar que a lo largo del tiempo presentan algunas variaciones. Así, pueden observarse casos en los que la imagen impacta por su escala (Figura 21), otros en los que pequeñas ilustraciones se integran al texto al modo de “imágenes ayudamemoria” (Figura 22) y, en menor medida, ejemplos en los que el dibujo recorre todo el espacio de la crónica (Figura 23).<sup>108</sup> En cuanto a las características particulares de las ilustraciones, en

---

logrado terminar la carrera. A partir de allí, y en referencia a la historia del maestro fracasado, el cronista analiza en su nota los típicos gestos de frustración con los que la gente suele responder al no encontrar respuesta al porqué de su destino: “No contestó con palabras. Hizo ese gesto extraño y simultáneo en los hombres que no saben cómo contestar una pregunta: levantar los hombros ligeramente, mover la cabeza, enarcar una ceja, como si con esos tres parejos movimientos tratara de señalar una fuerza oculta que en el hombre aparece en un determinado momento de su vida, para impulsarlo a la realización del absurdo”. Arlt, Roberto. “Esos tres gestos”, *El Mundo*, 6 de diciembre de 1929.

<sup>106</sup> En la nota Arlt comenta una pelea reciente entre Suárez y Martínez y destaca un detalle por sobre el resto del acontecimiento: “Recuerdo que la impresión más extraordinaria que recibí, fue la de los amigos de Suárez, que lo besaban antes de comenzar la pelea”. Sin embargo, una vez terminado el “match”, continúa el cronista, la resolución es siempre la misma: “uno pierde y el otro gana”. Es así como el perdedor, adulado por la prensa y el público minutos antes, queda sumergido en el olvido. Arlt, Roberto. “Desaparición misteriosa”, *El Mundo*, 16 de enero de 1930.

<sup>107</sup> En el archivo denominado “Legado Arlt” que se encuentra en el Instituto Iberoamericano de Berlín, existen reproducciones fotográficas de varios de los retratos de Arlt realizados por Bello que fueron reunidos, según lo indican las anotaciones que figuran en cada imagen, por la hija del escritor. En el caso de la Figura 20, Mirta Arlt anota detrás de una de las cinco reproducciones del dibujo que, en efecto, se trata de un retrato de su padre.

<sup>108</sup> Tal como señala Le Men hacia el final de su estudio sobre los vínculos entre historia de la lectura e historia de la ilustración, a propósito de los libros ilustrados de principios del siglo XIX: “l’image permet au lecteur de vagabonder sur un sol familier, qui n’est plus terra incógnita; elle

principio, y aunque resulte esquemático, puede señalarse cierta distancia entre algunas representaciones más figurativas de trazos lineales y otras que responden a un tono caricaturesco.

Dentro del conjunto de estos dibujos más realistas, se observan casos como el de la imagen impresa junto a “Los peluqueros porteños efectuarán un concurso original” (Figura 24), en la cual Bello presenta una escena cuya perspectiva y escala no deforma la situación representada: el hombre acostado en la cama visto de perfil y el “rapabarbas” que lo asiste no muestran rasgos fisionómicos que sobresalgan o una relación de tamaño desproporcionada con los objetos que componen la ilustración. Si en la crónica Arlt analiza la estirpe de los nuevos peluqueros y con añoranza recuerda los viejos “rapabarbas”, Bello, por su parte, representa una de las escenas configuradas por Arlt en el texto<sup>109</sup> sin agregar, deformar o quitar elementos a la imagen escrituraria. Pero, en la otra vereda de las ilustraciones realistas o semejantes, se observan casos en los que el dibujante crea, a partir de la crónica, un nuevo objeto artístico. “La amarga alegría del mentiroso” constituye uno de los ejemplos más concretos. El texto configurado por Arlt comienza así:

Fedor Dostoiewski ha pintado en Stepanchicovo y sus habitantes la figura de un general envidioso: Foma Fomitich. Y Foma es genial, porque en él el exceso de vanidad va acompañado de tal rencor a los otros, que de una figura vil, que es en realidad, de pronto presenta el divino espectáculo de lo grotesco. Y por eso es inmortal. Foma Fomitich es la personificación del envidioso universal. Foma Fomitich, como todo personaje enfático y pagado de sí mismo es grave y sesudo. Foma Fomitich, cuando ya no le queda otro recurso que hablar...calla. Parece que un triple cerrojo le cierra la humorística boca, en presencia del éxito ajeno.<sup>110</sup>

---

lui donne le droit de s'affranchir de la lectura linéaire, de feuilleter le livre, de retrouver les passages aimés, de s'arrêter et de relire, de sauter une page, de lire au galop, de braconner à son tour...” (“la imagen permite al lector vagabundear sobre un suelo familiar que no es más *terra incognita*; le da el derecho de liberarse de la lectura lineal, de hojear el libro, de reencontrar los pasajes amados, de detenerse y de releer, de saltar una página, de leer al galope, de cazar al vuelo...”). Le Men, Segolène. “La question de l'illustration”, en Chartier, Roger (dir.). *Histoires de la lecture: Un bilan des recherches*, Paris, IMEC, Éditions, 1995, p. 239. La traducción es nuestra.

<sup>109</sup> “Aborrecían el progreso, y a sus clientes de confianza les narraban los pormenores de la muerte del ‘difunto de la media cuadra’ al cual habían afeitado con la misma navaja con la que pocos minutos después os cortarían la mejilla”. Arlt, Roberto. “Los peluqueros porteños efectuarán un concurso original”, *El Mundo*, 27 de junio de 1928.

<sup>110</sup> Arlt, Roberto. “La amarga alegría del mentiroso”, *El Mundo*, 15 de septiembre de 1928.

Una vez más, tal como se analizó anteriormente y reforzando el cruce entre discurso periodístico y literatura característico del género crónica, el escritor inicia su texto sobre el mentiroso porteño a partir de un retrato literario del personaje ideado por su maestro Dostoievski. Vinculada con este primer párrafo, la ilustración (Figura 25) muestra dos perfiles, en primer plano un rostro masculino de exagerados rasgos y un candado, también enorme, que parece cerrar la boca del protagonista. Detrás del objeto, se ven partes del rostro de una mujer que pasa inadvertida en relación a los rasgos caricaturescos del hombre. Como puede verse, en este caso Bello corta el lazo de semejanza entre representaciones textuales e ilustración y utiliza una de las imágenes escriturarias de la crónica como disparador para crear un dibujo que, aunque ligado al texto, agrega a partir de la caricatura un plus a la nota. Porque las caricaturas, como explica Gombrich en *Arte e Ilusión*, “ofrece[n] de una fisonomía una interpretación que nunca podremos olvidar...”.<sup>111</sup> En efecto, en el corpus total de las ilustraciones de Bello publicadas junto a las notas porteñas, se observan muchos otros dibujos en los que, al igual que en los trabajos de Goya, Grandville o Daumier analizados por Gombrich, prima la expresión sobre la mimesis.<sup>112</sup> Por ejemplo, tanto la imagen analizada recientemente como la impresa junto a “Dos palabras nada más sobre arquitectura colonial”, entre tantas otras, presentan similitudes con caricaturas clásicas de Honoré Daumier como *Mr. Jacot-Lefaive* de 1833 (Figura 26 y 27). La nariz desproporcionada que figura tanto en las ilustraciones de Bello como en la de Daumier pone de relieve una de las características centrales del género caricaturesco, la exageración de un rasgo particular. El dibujante de las notas porteñas toma ese principio y lo aplica en muchas de sus ilustraciones para destacar el humor a partir del cual Arlt retrata a los tipos sociales de la Buenos Aires de las primeras décadas del veinte. El objetivo, por lo tanto, no consiste en alcanzar lo real, sino en remarcar “la desemejanza con el modelo”.<sup>113</sup> Ya que, como señala Melot, en las caricaturas, “la deformación de los rasgos hace el retrato todavía más parecido, pero

---

<sup>111</sup> Gombrich, Ernst. “El experimento de la caricatura”, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.291.

<sup>112</sup> Dice Gombrich: “La caricatura se basa en la comparación cómica. Cualquier garabato servirá, si se presenta un parecido sorprendente. Hogarth cita como ejemplo de caricatura lograda un dibujo que representa a un cantante nada más que por una raya y un punto encima. El carácter, en cambio, descansa en el conocimiento de la forma y del corazón humano. Presenta al artista como creador de tipos convincentes”. *Ibíd.*, p.296.

<sup>113</sup> Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*, *op. cit.*, p. 13.

¿parecido a qué? No a las formas visuales del modelo, sino a sus rasgos morales o imaginarios, que se quieren aparecer detrás de la máscara de la realidad”.<sup>114</sup>

En sintonía, entonces, con el trabajo de los maestros de la caricatura, y por ende también con el tipo de ilustración privilegiada por las primeras publicaciones satíricas argentinas como *El Mosquito*,<sup>115</sup> otro de los recursos medulares que aparece en los dibujos de Bello es el de la animalización. Puede observarse, así, cómo en los dibujos impresos junto a “Para ser periodista” y “El señor Wright y el diablo cojuelo” (Figuras 28 y 29) resuenan grabados de Goya como el número 39 de la serie “Los caprichos” (Figura 30) o *Todo lo desprecia* (Figura 31).<sup>116</sup> La coincidencia entre la escena del hombre/burro sentado en el escritorio que figura en el dibujo de Bello y en el grabado de Goya, señala que, en muchos casos, las ilustraciones junto con las que se publicaron las aguafuertes porteñas se adscribían a una tradición artística de larga data importada desde Europa, aunque aclimatada al contexto local.<sup>117</sup> Pero, además, demuestra que el vínculo entre las notas de Arlt y la obra de Goya mencionado en estudios sobre la obra del cronista, no sólo figuraba en el nivel textual, sino que en muchas de las mismas imágenes con las que se publicaban estas crónicas resonaban también recursos estilísticos de la obra del grabador.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>115</sup> En su estudio sobre las imágenes de *El Mosquito* (1863-1893), Claudia Román señala que el modelo de la publicación puede reconocerse “en el semanario francés *Le Charivari* y, de manera mucho más evidente, en la revista inglesa *Punch*. En ambas la autoironía es la nota dominante. En la publicación francesa redactores y dibujantes aparecen como animales que integran una orquesta, ataviados de gala para la ocasión. Los célebres caricaturistas Grandville y Honoré Daumier se mueven bajo la batuta del editor Philippon”. Román, Claudia. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito, Buenos Aires, 1963-1893, op. cit.*, p. 47. Sin dudas, los ilustradores que inspiraron a quienes dibujaban para *El Mosquito* “educaron” el pincel y la mirada de quienes los sucedieron en la prensa, tales como Luis Bello.

<sup>116</sup> Baudelaire analiza el trabajo de algunos de los maestros de la caricatura (entre los que menciona a Daumier, Goya, Grandville) en su libro en el que reflexiona sobre “la esencia de la risa” y “los elementos que constituyen la caricatura” (p. 16). Véase: Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La balsa de la medusa, 1988.

<sup>117</sup> Gombrich explica que: “La razón por la cual los métodos desarrollados por los primeros caricaturistas del siglo XVII no perdieron su vigor, sino que vivieron en la caricatura moderna, radica en el hecho de que ponen en marcha ciertos mecanismos psíquicos que, desde entonces, siempre han formado la esencia del efecto de la caricatura. Caricaturas como las de Louis-Philippe como una pera no son más que bromas gráficas; y el gusto en las bromas puede cambiar, pero el mecanismo como un todo sigue siendo el mismo en esencia.” (La traducción es nuestra). Gombrich, Ernst y Ernst, Kris. “The Principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*, 1938 en: *The Gombrich Archive*, [www.gombrich.co.uk](http://www.gombrich.co.uk)

<sup>118</sup> Sobre los vínculos entre la obra de Arlt y Goya véase: Frenkel, Eleonora. *Roberto Arlt & Goya: crónicas e gravuras à água-forte, op. cit.*

Los dibujos de tono caricaturesco creados por Luis Bello acompañaron entonces día a día, y a lo largo de más de seis años, a la afamada crónica de la página cuatro.<sup>119</sup> Sin embargo, resulta necesario traspasar el análisis formal de los dibujos y observar cómo éstos se vincularon con los diversos motivos y escenarios desarrollados por Arlt en sus crónicas. En primer lugar, debe destacarse que, a contrapelo del título “Aguafuertes porteñas”, los dibujos del ilustrador representan sólo en contadas ocasiones la materialidad urbana. Dentro de ese pequeño conjunto figuran los dibujos impresos junto “Corrientes por la noche” y “Noches frías” cuyos temas y composiciones los acercan a la mirada vanguardista de ciertos artistas de los años veinte y treinta como Horacio Cópola o Alfredo Guttero:<sup>120</sup> el punto de vista desde lo alto desde el cual Bello dibuja la calle Corrientes (Figuras 32 y 33) y el paisaje industrial que estampa en el segundo caso (Figuras 34 y 35) se alinean al imaginario que, en simultáneo a la publicación de las notas porteñas, estaban trabajando de múltiples maneras un sinnúmero de pintores, grabadores y fotógrafos argentinos.<sup>121</sup> Es que, como señala Rogers al respecto:

A comienzos del siglo, tanto en Europa como en América el dominio de la alta cultura comenzó a ser socavado por el interés de la gente común hacia el arte [...]

---

<sup>119</sup> Durante 1928 y 1929 las aguafuertes porteñas se publicaron casi sin excepciones en la página 4.

<sup>120</sup> En la segunda parte de este capítulo volveremos a la obra de Horacio Cópola. En cuanto a Alfredo Guttero (1928-1932), López Anaya señala que, luego de haber estudiado y permanecido en Europa por veintitrés años, “hacia 1928-1929, Guttero pintó *paisajes industriales*. [...] Entre estas obras, pinta *Puerto* (1928), *Elevadores de granos*, *Feria* y *Molino El Porteño* (todas de 1929). Es evidente que, con estas piezas, revela su coincidencia con el espíritu de revisión de la modernidad de los años de entreguerras. Recorre, seguramente sin conocerlos, una vía similar a la de los *Precisionistas* norteamericanos como Charles Demuth y Charles Sheeler. Como ellos tematizó un mundo despoblado, moderno, de estructuras ordenadas, de rígida geometría interna”. López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 144. En sintonía con esto señala Wechsler sobre el pintor: “Este encuentro entre la tradición y la modernidad es lo que define el recorrido intelectual de Guttero y su pintura, resultado de años de estudio y experimentación en Europa [...] De regreso, en 1927, se convierte en un activo animador entre los artistas representantes del arte nuevo, convocándolos a intervenir —desde distintos frentes— en el debate moderno, proyectándolo también a otras ciudades como Rosario y La Plata. Guttero, premiado en el Salón Nacional de 1929, contribuye a la afirmación del arte moderno con su acción militante y su enseñanza junto a Forner, Domínguez Neira y Bigatti en el Taller de Arte Libre”. Wechsler, Diana. “Tradición y modernidad”, en AA.VV. *Pintura Argentina- Panorama del período 1810-2000. Spilimbergo y Guttero*, Argentina, Ediciones Banco Velox, 2000, p.20.

<sup>121</sup> Véase: Wechsler, Diana. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política* (Dir. José Emilio Burucúa) Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. En el apartado titulado “Matices portuarios” que figura en la segunda parte de este capítulo veremos también cierta semejanza entre algunos dibujos de Bello y el trabajo de Quinquela Martín.

En efecto, en *Caras y Caretas* la imitación humorística de códigos estéticos, la devaluación de las jerarquías y el desconocimiento de la autoridad de artistas e intelectuales convivió, paradójicamente, con usos reverenciales del arte. Su irreverencia, su gusto por el absurdo y los ejercicios lúdico- críticos son un precedente del humor vanguardista de los años veinte. La vinculación es sorprendente pero no insólita: una afinidad similar ha sido señalada entre los caricaturistas europeos del siglo XIX y la vanguardia surrealista”.<sup>122</sup>

Sin embargo, no todas las ilustraciones urbanas presentaban un vínculo tan claro con el arte; por ejemplo en los dibujos impresos junto “Las cuatro recovas” o a “Molinos de viento en Flores” (Figuras 36 y 37) se observa un tipo de representación más realista en la que no se trasluce del todo la impronta de la ciudad modernizada y multifacética descrita en las crónicas: “Cuatro recovas tiene Buenos Aires; cuatro y distintas. La de Mataderos, con olor a shurrascos, refritos y caña paraguaya; la del Paseo Colón, desolada, desconchada, despoblada de comercios [...] la del Paseo de Julio, que hierve como una sopa de mugre; la de la Plaza de Once, con olores a brea y con ringla de cojos que trabajan de lustradores de botines”.<sup>123</sup> La mirada frontal que figura en las dos ilustraciones y la descontextualización de estas escenas urbanas dejan en evidencia cierta desconexión en relación a los dibujos mencionados más arriba en los que, el punto de vista desde el aire y el cielo invadido por el humo, marcan una mirada renovada sobre Buenos Aires.

No obstante, en la mayoría de los dibujos que componen el corpus no figuran las descripciones espaciales sobre la ciudad que el cronista construye en sus artículos periodísticos. Por ejemplo, si se observa el dibujo con el que fue publicada “37° a la sombra” (Figura 38) puede señalarse que, si por un lado, en la nota el escritor describe una atmósfera agobiante y la materialidad de la ciudad (“Las calles, sobre todo las del centro, parecen los escapes de vapor de una fundición. El aire pasa caldeado; los camiones que se deslizan, dejan fluir el capot a chorros de viento hirviente; el gas de la combustión de la nafta, enneblina la atmósfera...”),<sup>124</sup> por el otro, la imagen representa explícitamente el título de la crónica: en primer plano aparece un hombre que, de costado, observa un termómetro gigante que marca altas temperaturas. Otro caso es el de la nota mencionada

---

<sup>122</sup> Rogers, Gerladine. “La caricatura como crítica de arte: humor y experimento lingüístico”, *Celehis Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 16, N° 18, Mar del Plata, 2007, pp.116, 118, 119.

<sup>123</sup> Arlt, Roberto. “Las cuatro recovas”, *El Mundo*, 17 de enero de 1929.

<sup>124</sup> Arlt, Roberto. “¡37° a la sombra!”, *El Mundo*, 21 de enero de 1929.

más arriba, “Dos palabras más sobre arquitectura colonial”, en el que como vimos en la Figura 26, el dibujante caricaturiza una de las imágenes escriturarias referidas por Arlt en el texto (“encuentro que tener en una hornacina a la Virgen, cubriendo un teléfono, es algo irrisorio, contradictorio con la época colonial, y que insulta la sensibilidad de cualquier individuo que tenga una ínfima noción de arte...”)<sup>125</sup> y deja de lado la crítica a las modificaciones urbanas trabajadas: “Dentro de cinco años, cuando dicha moda esté desacreditada [...] los propietarios, que invirtieron un capital en herrajes idiotas y en albañilería estúpida, tendrán que tirar abajo el frente de esas casas que son un insulto al buen gusto y substituir las fachadas con otros frentes que estén más de acuerdo con la sensibilidad de la época [...] Buenos Aires se pondrá a tono con la época, que es la del rascacielo”.<sup>126</sup>

Al igual que sucede en estos dos casos, cuando se revisa el corpus de las aguafuertes porteñas haciendo foco en las diversas imágenes con las que fueron impresas, se observa que la mayoría de las crónicas dedicadas al fenómeno de la modernización se publicaron con ilustraciones en las que los escenarios urbanos aparecen en segundo plano y se destacan, en cambio, acciones. En este sentido, los dibujos de Luis Bello no se acoplaron a las notas en el armado del mapa cartográfico de la ciudad arltiana. Sin embargo, esto no pone en duda la incidencia de las imágenes en la configuración de la identidad de la columna. Por el contrario, como pudo verse, los dibujos desempeñaron un rol central: resaltaron la ironía y la mordacidad tantas veces señaladas en la obra periodística de Arlt.

Lejos de discutir con las representaciones urbanas configuradas por el cronista en sus textos, las ilustraciones de Bello, influenciadas tanto por la mirada de artistas contemporáneos, así como también por una larga tradición de ilustradores europeos, cumplieron con el objetivo de “entretener” a los lectores, al mismo tiempo que remarcaron la impronta costumbrista y humorística de las aguafuertes porteñas.

---

<sup>125</sup> Arlt, Roberto. “Dos palabras nada más sobre arquitectura colonial”, *El Mundo*, 23 de diciembre de 1928.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

#### 1.1.4 Lectores que dibujan

Como se mencionó más arriba, existen también algunos casos excepcionales en los que Bello no ilustró las aguafuertes porteñas, entre los cuales encontramos: algunas fotografías y dibujos anónimos tomados probablemente de otros medios o del archivo del periódico, contados montajes intermediales semejantes a los publicados por del diario *Crítica*, unas pocas intervenciones firmadas por Gutierrez, otro dibujante de *El Mundo*, que no arrojan luz sobre los textos y, por último, un único caso en el que junto a la nota se imprimió un dibujo realizado por un grupo de jóvenes en el cual aparece la ciudad como protagonista. “Un poco de charla con algunos lectores” comienza del siguiente modo:

Un trío de vagos, José, Valerio y Humberto me envían dos dibujos con sus correspondientes temas de notas. Muchas gracias. Me alegro de haber despertado en los esquineros de este país la afición a la nota, a la simpatía personal y a la psicología en general. Estos dibujos que acompañan casi arbitrariamente a la presente nota, revelan un espíritu que siente el paisaje urbano y que, a pesar de su dureza e incorrecciones, tiene algo —ese no sé qué— de original que es indispensable para llegar a ser alguien. Sobre todo el dibujo que se refiere a la calle Tres Sargentos; calle de turcos, de tenderos y de encrucijadas cinematográfica.<sup>127</sup>

Arlt alienta el deseo artístico de sus lectores remarcando en la composición una suerte de aura benjaminiana —“ese no sé qué”—, que distingue al parecer el trabajo de estos jóvenes del de otros dibujantes. Pero además, lo que fascina al cronista es sin dudas, tal como se lee en la cita, la representación del paisaje urbano porteño. Si bien en el texto menciona varios dibujos, la crónica se publicó finalmente sólo con uno (Figura 39) en el que se observa desde lo alto la vidriera de una lotería decorada con carteles y una serie de transeúntes realizando diferentes acciones: algunos miran la vidriera, un hombre se dirige hacia el interior del comercio y otros circulan por la senda peatonal. En el vértice inferior derecho, aparece la firma del lector. A diferencia de lo que veíamos en algunas de las estampas urbanas realizadas por Bello, este dibujo muestra una esquina sin rasgos

---

<sup>127</sup> Arlt, Roberto. “Un poco de charla con algunos lectores”, *El Mundo*, 17 de diciembre de 1928.

arquitectónicos particulares que, de algún modo, logra representar cualquier esquina de la Buenos Aires moderna. Podría pensarse, entonces, que el “plus” que el aguafuertista encuentra en la ilustración tiene que ver con cierta adecuación de la mirada a la sensibilidad de época. Así, entre el texto y la imagen emerge un nuevo tipo de articulación intermedial que no reaparecerá hasta la publicación de la serie “Buenos Aires se queja”: Arlt escribe a partir del dibujo rompiendo de ese modo el vínculo de “sujeción” que figura en todas las crónicas ilustradas por Bello.

A pesar de que, tal como ha sido analizado en numerosos trabajos sobre prensa, la inclusión de la voz de lectores en el discurso periodístico no puede ser considerada una novedad para finales de la década del treinta,<sup>128</sup> puede pensarse entonces que la publicación de esta ilustración creada por un lector, adelanta el trabajo intermedial que el cronista desarrollará luego en su rol como corresponsal viajero/fotógrafo para *El Mundo*, al mismo tiempo que demuestra también un tipo de mirada lúcida sobre el lugar de la imagen en el trabajo periodístico.

---

<sup>128</sup> Señala, por ejemplo, Rogers al respecto: “La cultura masiva ponía a disposición los productos estéticos para un auditorio que no debía acreditar conocimientos específicos, fenómeno sobre el que Walter Benjamin reflexionó en 1936: dado que la competencia no se fundaba ya en una formación especializada, la crítica comenzaba a volverse patrimonio común de espectadores peritos que opinaban como simples consumidores en el mercado. [...] Sus páginas [*Caras y Caretas*] eran un lugar donde todo podía ser materia de opinión, elogiado, cuestionado o señalado con humor crítico: un determinado autor, el estilo de cierto grupo de artistas, los poemas enviados por lectores o un libro de lectura escolar”. Rogers, Gerladine. “La caricatura como crítica de arte: humor y experimento lingüístico”, *op. cit.*, p. 122. En relación con este tema refiere Saïtta para el caso de *Crítica*: “La evolución que lleva a la prensa de opinión a convertirse en una empresa comercial en el marco de una economía capitalista donde el periódico como mercancía sale a competir en el mercado de la industria cultural, modifica las relaciones sociales entre los productores de bienes simbólicos y su público. Ya no se trata de lectores fácilmente reconocibles, con quienes el director o los redactores continúan discutiendo en bares o clubes, sino de un público anónimo y heterogéneo con el que se establecen relaciones impersonales y mediadas por las leyes del mercado. Sin embarco, *Crítica* intenta recrear espacios de relación personal con sus lectores donde se reconstruyan aquellos lazos sociales que una sociedad mediática estaría poniendo en peligro”. Saïtta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, *op. cit.*, p. 125

## Ciudad- collage

Sabemos que las crónicas de Arlt sobre Buenos Aires tuvieron como eje medular la modernización de la ciudad. Sabemos, también, que las imágenes junto con las que se publicaron estas notas mostraron esos cambios urbanos sólo en contadas ocasiones (si bien los lectores encontraban estampadas esas transformaciones en las diferentes secciones del matutino). De acuerdo con esto, entonces, nos proponemos analizar ahora con qué otras imágenes se vinculan las representaciones a partir de las cuales el cronista configura el mapa de la ciudad en su columna. Pero para ello, resulta necesario traspasar los límites del corpus de notas y analizar posibles asociaciones entre esas imágenes escriturarias, ciertas imágenes materiales sobre el proceso modernizador que circulaban en la prensa y los diferentes perfiles de Buenos Aires diseñados por escritores y artistas de la época en sus obras. Porque las representaciones visuales y textuales de la caída de árbol, de la llegada de un barco al puerto o de la construcción de nuevos rascacielos dependen, en todos los casos, de la historia subjetiva y cultural que pervive en cada mirada. Es por eso que la propuesta de este apartado consiste en estudiar qué obras, artistas y *modos de ver* resuenan en la configuración de la mirada a partir de la cual Arlt arma en sus notas el mapa de Buenos Aires de finales de la década del veinte y del treinta.

Más allá de las articulaciones explícitas que estas crónicas mantienen con diferentes artistas y escritores (Facio Hébecquer, Goya, Soiza Reilly, Félix Lima, Raúl Larra, Quevedo, entre otros),<sup>129</sup> junto a las estampas más reconocidas sobre las calles

---

<sup>129</sup> El vínculo entre las notas de Arlt y Los Artistas del Pueblo ya ha sido estudiado por Eleonora Frenkel en su libro *Roberto Arlt & Goya: crónicas e gravuras à água-forte*. Allí la investigadora realiza una operación crítica que incluye, al menos, dos movimientos fundamentales: por un lado el recorte de notas para la conformación del corpus denominado “aguafuertes goyescas” y, por el otro, el análisis y la comparación entre el método de trabajo de Arlt y el de los pintores citados. La investigadora brasileña destaca no sólo cierta coincidencia entre los personajes configurados por el escritor y los representados por los artistas plásticos en sus grabados, sino que, además, observa semejanzas en los “hábitos”. Frenkel, Eleonora. *Roberto Arlt & Goya: crónicas e gravuras à água-forte, op. cit.*, pp. 17 -18. Sobre la obra de Facio Hébecquer (artista que Arlt menciona en algunas de sus notas) y sobre los cambios operados en su producción entre la década del veinte y del treinta véase específicamente: Devés, Magalí. “Reflexiones en torno a la serie Tu historia, compañero de Guillermo Facio Hebequer. Buenos Aires, 1933”, Papeles de Trabajo. *Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) vol. 8, CABA, 2014, pp. 214 – 235.* / “Tras los pasos de Guillermo Facio Hebequer. Arte y política en el Buenos Aires de los años treinta”, *Revista Izquierdas. Una mirada histórica desde América Latina*, Santiago de Chile, 2014, pp. 91 – 111.

céntricas porteñas, la lectura del corpus completo ilumina zonas en las que Arlt tematiza, a partir de una mirada distante y pintoresca, otros rincones de la nueva metrópolis. En efecto, como veremos a continuación, las notas sobre los diferentes espacios de Buenos Aires se transforman en las piezas que conforman un gran *collage* configurado a partir de variadas imágenes textuales urbanas (las calles céntricas, el puerto y el río, los suburbios) que se aglutinan para alcanzar una imagen urbana densa, compleja y más o menos completa.

Como se analizará a continuación, la mirada amplia e integradora — una mirada que habilita la convivencia de espacios en apariencia irreconciliables— a partir de la que Arlt representa a Buenos Aires incluye crónicas en las que aparece la calle Corrientes como protagonista, notas en las que el escritor va al puerto y se enfrenta al deseo de partir y aguafuertes en las que figuran diferentes representaciones sobre la frontera endeble que separa el campo de la ciudad. A partir del estudio de tres notas reconocidas del aguafuertista, “Corrientes por la noche”, “Matices portuarios” y “Molinos de viento en Flores”, se reflexionará en torno a las diversas filiaciones literarias y estéticas que vinculan la producción de esta primera etapa de Arlt en *El Mundo* con algunos textos de escritores como Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, a la vez que se indagará cómo las imágenes textuales que arman esta ciudad-*collage* presentan semejanzas tanto con obras de Xul Solar, Antonio Berni, Benito Quinquela Martín, Horacio March, Eneas Spilimbergo y Horacio Cópola, así como también con ciertas imágenes de prensa anónimas publicadas en *El Mundo*.

### 1.2.1 “Corrientes por la noche”

Caída entre los grandes edificios cúbicos, con panoramas de pollos a “lo spiedo” y salas doradas, y puestos de cocaína, y vestíbulos de teatros ¡qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! ¡Qué linda y vaga! Más que calle parece una cosa viva, una creación que rezuma cordialidad por todos sus poros [...] Corrientes, la calle vagabunda, enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos y, enguinaldada de rectángulos verdes, rojos y azules, lanza a las murallas blancas sus reflejos de azul de metileno, sus amarillos de ácido pícrico, como el glorioso desafío de un pirotécnico.  
Roberto Arlt.<sup>130</sup>

“Corrientes por la noche” es la crónica inagotable. Las imágenes escriturarias sobre Buenos Aires que el escritor desplegó en esta nota fueron, como se sabe, citadas una y otra vez por la crítica arltiana en estudios iluminadores. En tan sólo dos carillas el autor de las aguafuertes pudo establecer vínculos tanto con las representaciones urbanas que aparecen en sus novelas, como con la producción de pintores de la vanguardia europea y, al mismo tiempo, con ciertas novedades del campo artístico nacional. Como se verá a continuación, la impronta de las percepciones sobre la ciudad que aparecen en esta crónica permitió a la crítica trazar hipótesis que, aunque fundadas en una lectura puntual de las notas, delimitan una de las zonas del corpus total de las aguafuertes porteñas: el centro urbano.

En relación con esto, proponemos aquí repensar algunas de las ideas centrales que Beatriz Sarlo desarrolla sobre el cruce entre ciudad imaginada y ciudad textual en la obra de Arlt (sobre todo en las novelas) para revisar de qué forma la autora analiza la incidencia de las relaciones intermediales en la producción del escritor periodista, observar cuáles son los artistas con los que se vinculan los textos arltianos y analizar también qué otras filiaciones estéticas y visuales (tanto del campo artístico como de la prensa) resuenan en la configuración de la ciudad modernizada en las notas porteñas.

---

<sup>130</sup> Arlt, Roberto. “Corrientes por la noche”, *El Mundo*, 26 de marzo de 1929.

## *El oráculo*

Dos de los libros que resultaron fundamentales en el entramado de esta tesis son, como ya se dijo, *La imaginación técnica* y *Una modernidad periférica*. Allí, en pocas páginas, Sarlo anuncia que la literatura de Arlt nace de la mezcla, de la confluencia de saberes e imágenes dispares. Pero, además, en ambos libros, murmura entre líneas una hipótesis que no alcanza a desarrollar (o quizás decide deliberadamente no hacerlo) y que aquí resulta reveladora: existen conexiones estéticas entre la obra de Arlt y las pinturas de dos artistas argentinos de la época, Xul Solar y Antonio Berni. Así, los textos de Sarlo responden preguntas sobre la obra del escritor que exceden las formulaciones de las hipótesis fundantes y permiten pensar vinculaciones con otros autores de vanguardia del período.

*Una modernidad periférica*, publicado a finales de los ochenta, comienza entonces a partir de la éfrasis. Sin referencias que contextualicen la descripción, la autora mira y al mismo tiempo describe en forma ininterrumpida varios cuadros de Xul Solar:

Las figuras masculinas y femeninas suman elementos geométricos planos: círculos para las cabezas, rectángulos para los cuerpos y las extremidades. Cuatro arriba, tres abajo, flotan en un espacio abstracto, donde se distribuyen sin efectos de perspectiva, excepto en lo que concierne a su tamaño. [...] El paisaje urbano está formado por rectángulos superpuestos; algunos tienen un enorme ojo abierto en el ángulo superior; de otros salen veredas o calles, que arrancan de arcos tradicionales de medio punto.<sup>131</sup>

Sarlo ve los cuadros de Xul como “rompecabezas de Buenos Aires” y observa cómo el pintor logra combinar en un mismo lienzo “libertad estética”, “obsesividad semiótica”, figuras geométricas y simbolismo. Esa “mezcla” que encuentra en la obra del artista reaparece, según Sarlo, en la cultura de los intelectuales de la época: “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia”.<sup>132</sup> En sintonía con la audacia que caracteriza sus

---

<sup>131</sup> Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 13- 14.

<sup>132</sup>Ibidem, p.15.

análisis críticos, la autora argumenta esta hipótesis a partir del fragmento de “Corrientes por la noche” citado más arriba (“Caída entre los grandes edificios cúbicos, con panorama de pollo ‘a lo spiedo’ y salas doradas...”).<sup>133</sup> Si bien a lo largo del texto no se retoma la articulación entre las pinturas de Xul y la obra de Arlt, cuando se recorre el corpus completo de las notas porteñas, su intuición se comprueba. El gesto inteligente y provocador con el que se abre el libro no sólo recupera positivamente al pintor,<sup>134</sup> sino que también une por primera vez a dos personalidades que, hasta el momento, nunca habían sido puestas en contacto.

Es que, como se sabe, los recorridos transitados por cada artista los ubicaron en veredas aparentemente opuestas, si bien los límites siempre fueron permeables. Mientras Solar mantuvo vínculos estrechos con los protagonistas de *Martín Fierro*, Arlt, por parte su “miró desde afuera las polémicas que enfrentaron a los escritores de Florida y Boedo, colaborando en revistas de los dos sectores. Sin embargo, por amistad, origen social y elecciones temáticas, siempre estuvo más cerca de Boedo”.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Arlt, Roberto. “Corrientes por la noche”, *op. cit.*

<sup>134</sup> Señala Andrea Pagni: “Al comienzo de *Una modernidad periférica*, Sarlo lee los cuadros de Xul como un ‘rompecabezas de[] Buenos Aires’ de los años veinte y treinta. Puede pensarse que esta apertura tiene algo que ver con la recuperación de Xul Solar por parte de la crítica cultural y literaria en Argentina y su aceptación y popularización más allá de los clichés, si se toma en cuenta la difusión que tuvo el libro de Sarlo desde su aparición”. Véase: Pagni, Andrea. “Para una arqueología de *Adán Buenosayres*: Xul Solar en *Martín Fierro*”, *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna (Fines del mundo – Estudios culturales del Cono Sur 2)*. Ed. Claudia Hammerschmidt, Londres y Postdam, Inolas, 2015, pp. 293-294.

<sup>135</sup> Saítta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, *op. cit.*, p.139. En principio, tal como señala Martín Prieto sobre esta polémica, fueron “los mismos actores del enfrentamiento [quienes] desmintieron su existencia, o la circunscribieron a una beligerancia juvenil sin consecuencias textuales específicas, apoyándose en el comprobable argumento de que hay, en la poesía martinfierrista, más elementos circunstanciales de los que deseaban los ultraístas, y en la narrativa boedista, más imaginación de la que unos años más tarde iba a prescribir la doctrina del realismo socialista, promulgada por el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. Y, también, en la comprobación de que hubo autores, como Raúl González Tuñón, Roberto Mariani o Nicolás Olivari, que lograron responder simultáneamente a las consignas floridistas y boedistas, lo que neutralizaría los términos excluyentes de la oposición”. Prieto, Martín. “La polémica Florida-Boedo”, *Breve historia de la literatura argentina. Buenos Aires*, Taurus, 2006, p. 223. Siguiendo las caracterizaciones de Sarlo en su clásico ensayo sobre el fenómeno que denominó “criollismo urbano de vanguardia”, encontramos que, si por un lado, sus orígenes le impidieron a Arlt formar parte de los “argentinos sin esfuerzo” aglutinados bajo la bandera martinfierrista, por el otro, sus obras tampoco se alinearon a la impronta naturalista de los boedistas como Castelnuovo. Además, su vinculación con Ricardo Güiraldes y su amistad con ciertos escritores que trastocaron los límites de la polémica (Tuñón, Olivari, etc.) vuelve obsoleta la tarea de intentar ubicar al cronista en una posición fija. Véase: Sarlo, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Argentina, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1997, pp. 211-260. Por

En relación con esto, Álvaro Abós detalla los espacios de sociabilidad por los que Xul Solar circuló en las décadas del veinte y del treinta y observa también las diferentes intervenciones plásticas y escriturarias del pintor en la revista *Martín Fierro*. En este sentido, señala el biógrafo, resultaron estimulantes los vínculos fraternales que Solar estableció luego de su viaje a Europa con Borges, Marechal y Macedonio Fernández. Sin embargo, más allá de la amistad y la coincidencia de ciertos temas de interés típicos de la época (representación de la ciudad, problematización de la lengua),<sup>136</sup> la articulación entre el artista y los diferentes escritores argentinos residió principalmente en el modo en que, de una u otra manera, los tres incluyeron a Xul dentro de sus proyectos literarios. Así, es sabido que uno de los personajes de *Adán Buenosayres*, el astrólogo Schultz, está inspirado en Solar y que en textos de Borges como “El idioma infinito”, “Inscripción en los carros” y “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, entre otros, el pintor aparece ya sea como personaje de ficción o como interlocutor real del proceso creativo.<sup>137</sup>

¿Qué es lo que lleva a Sarlo, entonces, a enlazar los cuadros de Xul con “Corrientes por la noche”? Como puede leerse a lo largo de los análisis de *Una*

---

último, interesa destacar lo que señala Gilman sobre los límites entre Florida y Boedo y el lugar de Arlt en la disputa: “El diálogo de sordos ha sido definido por los propios polemistas. De la polémica Florida-Boedo ya se ha dicho, que ha sido en serio y ha sido en broma. Tal vez pueda sostenerse la verdad de ambas afirmaciones. Hay dos programas, dos estéticas, dos empresas culturales y dos públicos que se complementan más de lo que se superponen. Como neutral privilegiado, que encarna simbólicamente a ese testigo al que se busca convencer, queda Roberto Arlt para ocupar el lugar de la manzana de la discordia: como un eco residual de la polémica se desarrolla una lucha por considerar a Arlt como uno de los ‘nuestros’. La disputa, vaciada de sus contenidos estético-ideológicos, sedimenta en la propiedad de un Arlt-trofeo”. Gilman, Claudia. “Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos”. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX*; compilado por Graciela Montaldo; dirigido por David Viñas, Buenos Aires, Paradiso: Fundación Crónica General, 2006, p.54. Sobre el tema véase también: García, Carlos y Greco, Martín. *La ardiente aventura: Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*, Madrid, Albert, 2017.

<sup>136</sup> “En los poemas de Leopoldo, que en 1926 se reunirían en un tomo de bellísimo título, también publicado por Gleizer, *Días como fechas*, Xul reencontraba temas propios como el silencio y la espiritualidad honda y sencilla que también orientaba sus búsquedas”. Abós, Álvaro. *Xul Solar: Pintor del misterio*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sudamericana, 2017, p.185.

<sup>137</sup> Señala Abós que “El idioma infinito”, publicado en el número 12 de *Proa*, fue recogido en *El tamaño de mi esperanza* impreso en 1926 e ilustrado por el mismo Xul. Además de enumerar los diferentes textos de Borges en los que figura de uno u otro modo Solar, el biógrafo sostiene la hipótesis de que, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “se omite un nombre, un trasunto real, una figura secreta a la cual sin embargo, el texto alude sin cesar: la de Xul Solar”. *Ibidem*, pp.201-210. Sobre los vínculos entre Borges y Xul véase también: Gradowczyk, Mario. “El lenguaje a dos puntas”, *Variaciones Borges, The Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documenta- tion*, University of Aarhus, Denmark, Volume 5, 1998; Rubione, Alfredo. “Xul Solar utopía y vanguardia”, *Punto de Vista* n° 29, 1987, pp. 37-39.

*modernidad periférica*, a Sarlo no le interesa ahondar únicamente en los vínculos efectivos entre los artistas del período, sino que, por el contrario, su objetivo consiste en mostrar a partir de una lectura teórica williamsiana, puntos de contacto entre producciones artísticas disímiles de las décadas del veinte y del treinta. En efecto, lo que la autora encuentra entre los cuadros de Xul y “Corrientes por la noche” es una coincidencia en los procedimientos a partir de los cuales ambos autores arman en sus obras ese “rompecabezas” de la Buenos Aires modernizada.

Los cuadros de Xul Solar que Sarlo describe brevemente y sin demasiadas especificaciones, muestran un modo vanguardista/expresionista de construir los escenarios y los personajes protagonistas de las obras. Las figuras humanas compuestas a partir de “elementos geométricos planos”, la animalización de la ciudad (“Un paisaje urbano ordena sus edificios rectangulares en dos grandes bloques; tres edificios tienen ojos y nariz”) y las representaciones sin perspectiva (“Cuatro arriba, tres abajo, flotan en un espacio abstracto, donde se distribuyen sin efecto de perspectiva”) parecerían cumplir con las premisas a partir de las que Aira explica el expresionismo en su texto “Art”.<sup>138</sup>

El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia. [...] El expresionista [...] da un paso adelante, salta al mundo, montado en las palabras. Lo hace sin salir de sí mismo, pues la eficacia del método está en adelantarse en bloque, sin reservar nada atrás. Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve a su alrededor, o mejor dicho ya no la ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se revuelve en ella... [...] Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los

---

<sup>138</sup> Si bien la obra de Xul Solar no puede definirse únicamente como expresionista, su estilo estuvo fuertemente influenciado por artistas como Kandinsky y Klee: “El primer destino de Alejandro en la Europa continental fue Turín. Una de sus primeras adquisiciones es el almanaque *Der blaue Reiter* [...] Un movimiento de artistas plásticos, entre los cuales estaban Wassily Kandinsky, Franz Marc, Auguste Macke y Paul Klee...”. Además, continúa Abós, es muy probable que, en su viaje a Europa, Xul haya conocido a Klee a través de Pettoruti. Abós, Álvaro. *Xul Solar: Pintor del misterio*, *op. cit.*, pp. 39 y 105. Además interesa señalar que, tal como señala Patricia Artundo, esa fuerte impronta “entre simbolista y expresionista” que adquiere la producción de Xul en sus primeros años en Europa opaca la influencia de personajes menores del ambiente artístico. Véase: Artundo, Patricia. “Papeles de Trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar”, en *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (catálogo), Buenos Aires- Sao Paulo, Fundación Eduardo F. Constantino- Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, 2005, p. 23.

patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos.<sup>139</sup>

Si bien este tipo de mirada vanguardista figura con mayor recurrencia en las representaciones de sus novelas (“Un disco rojo brillaba al extremo del brazo invisible del semáforo: más allá otros círculos rojos y verdes estaban clavados en la oscuridad, y la curva del riel galvanoplastiado de esas luces sumergía en las tinieblas su redondez azulenta o carminosa.”),<sup>140</sup> existen otras aguafuertes porteñas en las que, como en “Corrientes por la noche”, descubrimos procedimientos que coinciden con los observados en los cuadros del artista argentino.<sup>141</sup> Así, en notas como “El bosque de Palermo nocturno” se observan descripciones fragmentarias que nos ubican coincidentemente en un escenario confuso y geométrico:

Un foco verde y otro blanco más allá. Se alejan insensiblemente, se detienen un segundo. Avanzan. El zumbido ronco y distante se pierde entre la maciza oscuridad de los árboles. ¿Son árboles? ¿Fantasmas? Un ángulo obtuso de aluminio está suspendido entre un claro de rayas negras cruzadas. Es la luna. Luego todo se espesa nuevamente, y un foco rojo y un foco verde se deslizan a cincuenta centímetros del suelo. Los focos componen de continuo un polígono cuyos vértices varían, cuyas líneas rojas, verdes o blancas se alargan o se acortan, todas con un mismo ritmo. Hasta parece que una mano invisible está haciendo señales de peligro y de esperanza. Rojo, verde. Blanco. Rojo, verde [...] La noche y la espesura se amontonan y ocultan. Hay curvas invisibles de camino, bóvedas a cuyo fin o principio se levanta infranqueable la luz blanca y verde. Es un auto detenido. Parece una trinchera. Todas las luces apagadas, menos las de reglamento. [...] ¿Estamos en Buenos Aires? Hay momentos que el paisaje se vuelve tan fantasmagórico que a pesar de ser hombre y de mujeres, estas cabezas que están junto a los volantes, el paraje parece extra-terrestre, sublunar, triste. [...] En verdad, del bosque he tenido esta impresión fragmentaria, extraña. Me pareció un campo de batalla. O de atrincherados. Eso; de atrincherados. Si pudiera le pondría a mi nota este título: “Los atrincherados”. Y crea, no estaría mal.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Aira, Cesar, “Arlt”, *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, N°7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p.55.

<sup>140</sup> Arlt, Roberto. *Los siete locos*, Buenos Aires, Losada, 2001, p. 71.

<sup>141</sup> Otros de los textos que mencionan el vínculo con el expresionismo son: Amícola, José, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994; Renaud, Marise, “Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo” en Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas, Edición crítica coordinada por Mario Goloboff*, Colección Archivos, Francia, ALLCA XX, Université Paris X, 2000, pp. 687- 709; Capdevila, Analía. “Arlt y la ciudad expresionista”, en *Boletín/7. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Octubre de 1999, pp.130-140.

<sup>142</sup> Arlt, Roberto. “El bosque de Palermo nocturno”, *El Mundo*, 12 de noviembre de 1930.

En este largo fragmento aparecen condensados tanto los recursos que Sarlo encuentra en los cuadros de Xul como la incidencia de la mirada expresionista señalada por Aira. Las oraciones breves y entrecortadas, el escenario urbano fantasmagórico y geométrico, la transformación del espacio en una suerte de monstruo (“La noche y la espesura se amontonan y ocultan”) y el modo en que describe los cuerpos a partir de fragmentos dispersos, tal como figura en *Una pareja* (Figura 40) —“estas cabezas que están junto a los volantes”, dice Arlt—, conectan una vez más la mirada sobre la ciudad del autor de *El juguete rabioso* con la de Solar. Pero, además, en las imágenes a partir de las cuales el escritor representa la ciudad en esta cita resuenan también reconocidos cuadros vanguardistas como *Luz de luna* o *Rayo multicolor* del Paul Klee (Figuras 41 y 42). La nitidez de los colores, la geometría de las figuras, y el protagonismo de la luna que aparece en ambos cuadros coincide con la escena armada por Arlt en su texto. Tanto en la obra de Klee, como en ciertos cuadros de Kandinsky y de Xul, la luna o el sol (muchas veces indistinguibles) se ubican dentro de las composiciones como objetos “ordenadores”. Como se observa en las Figuras 41 y 42 (pero también en pinturas como *Composición VIII* de Kandinsky —Figura 43— o en *Otro drago* de Xul —Figura 44—), la luna que, desde lo alto separa el aire de la tierra, ordena la abstracción de los mundos representados.<sup>143</sup> Incluso, si se avanza en el análisis de lo sugerido por Sarlo sobre cierta confluencia entre las pinturas de Xul y las notas de Arlt, puede observarse también alguna coincidencia en las representaciones urbanas que trasciende la temporalidad. Encontramos así, por ejemplo, una clara empatía entre las imágenes textuales que figuran

---

<sup>143</sup> Otros ejemplos de composiciones similares: “Estamos en un callejón alambrado. La luna arriba aparece rodeada de un círculo violáceo. Una multitud vaga, se mueve indecisa de un lado a otro entre las paralelas de la alambrada. Mujeres, hombres, chicos. No se distinguen rostros, sino formas en el azulenco matutino. Las torres puntiagudas de la basílica, y más allá una línea tenue, sonrosada. Hacia el Oeste la noche [...] El cielo hacia el Este está pavonado de una franja anaranjada. Sobre la franja una curva celeste. La luna parece una hoz de oro”. Arlt, Roberto. “Jugándose la vida en un viraje”, *El Mundo*, 8 de febrero de 1931. O: “Las 5 menos 3 minutos. Rostros afanosos tras de las rejas. Cinco menos 2. Rechina el cerrojo y la puerta de hierro se abre. Hombres que se precipitan como si corrieran a tomar el tranvía. Sombras que dan grandes saltos por los corredores iluminados. Ruidos de culatas. Más sombras que galopan. Todos vamos en busca de Severino Di Giovanni para verlo morir. Espacio de cielo azul. Adoquinado rústico. Prado verde. Una como silla de comedor en medio del prado. Tropa. Máuseres. Lámparas cuya luz castiga la oscuridad. Un rectángulo. Parece un ring. El ring de la muerte. Un oficial”. Arlt, Roberto. “He visto morir”, *El Mundo*, 2 de febrero de 1931.

en “Calles raras”, crónica inédita en formato libro, y *Barrio* (Figura 45), una pintura de Xul de 1953. Refiere Arlt en la nota:

Hay calles que nos dan la impresión de que tienen encarnada en la oblicuidad de sus trayectorias, un espíritu raro, cuyo influjo se ejerce sobre el alma de los hombres que las habitan. Calles que no parecen pertenecer a una ciudad sino a los territorios de la novela, o a la geografía de los sueños. Calles estrechas, apropiadas para crímenes, calles con fachadas de ladrillos rojos que hacen pensar en albergues de fabricantes de moneda falsa, calles donde uno concibe la existencia de centros espiritistas o de logias de conspiradoras. Calles que no son como las otras calles, abiertas y francas, sino que hacen pensar en cosas extrañas, y desequilibran el espíritu en cuanto se entra a ellas. Estas arterias injertadas en la masa cúbica de nuestra ciudad, viven una vida más oscura y misteriosa, y de noche, en ellas, el desgarrado maullido de los gatos o la trifulca de los borrachos resuena más siniestramente, enfermando para siempre de melancolía a las criaturas que viven allí.<sup>144</sup>

Los senderos oblicuos, la atmósfera onírica, los colores brillantes, el predominio de figuras geométricas y el diseño de espacios que “desequilibran el espíritu” descritos por Arlt figuran en forma semejante en la pintura. La escena que Solar compone en esta obra parecería mostrar, al igual que en muchas notas porteñas, el vínculo entre los sujetos urbanos y la ciudad modernizada. Como se observa en el cuadro, los tres personajes que aparecen adelante en pequeña escala están próximos a adentrarse en una ciudad compuesta por un montaje inseparable de construcciones coloridas y puntiagudas. Algunas de estas vías se pierden en la perspectiva y otras desembocan en el interior de edificios cúbicos y triangulares. El espectador ve en el fondo del cuadro una ciudad plana que se pliega sobre sí misma al modo de un laberinto de cartón. Puede pensarse entonces que, si por un lado, el contacto entre las crónicas de Arlt y la obra de Xul Solar con el que Sarlo comienza su libro, le sirve a la autora para argumentar su conjetura sobre la mixtura de la literatura argentina de las primeras décadas del siglo XX, por el otro, y quizás sin mucha premeditación, la relación entre el escritor y el pintor refuerza la hipótesis sobre la ciudad futura que guía el capítulo dedicado a Arlt de *La imaginación técnica*, publicado cuatro años más tarde. Porque allí, y en sintonía con los estudios de *Una modernidad periférica*, Sarlo señala que “[Arlt] ve en la Buenos Aires del treinta lo que va a ser la

---

<sup>144</sup> Arlt, Roberto. “Calles raras”, *El Mundo*, 21 de agosto de 1928.

ciudad de los años cuarenta y cincuenta, hace una elipsis de tiempo, salta sobre el presente porque unos pocos signos de presente se convierten en la masa compacta del futuro”.<sup>145</sup> Por eso, continúa la autora, uno de los poderes de la literatura arltiana radica en su capacidad de predicción.<sup>146</sup>

Sarlo estudia a lo largo de este capítulo cómo el autor de *Los siete locos* muestra a los lectores porteños de los inicios del siglo veinte la forma metamorfoseada que la ciudad alcanzaría recién décadas más tarde: “Arlt literalmente proyecta una ciudad porque, en sus textos, Buenos Aires es tanto una representación como una hipótesis”.<sup>147</sup> La destreza del escritor radica, afirma la autora, en haber armado, antes que nadie, “una ciudad de collage cubista cuya belleza es caótica y transgresiva tanto a la sensibilidad moral como a la organización plástica”.<sup>148</sup> Esta ciudad “expresionista y contrastada” que Sarlo encuentra una vez más en “Corrientes por la noche” se opone a los primeros textos de Borges y se vincula, en cambio, a los *collages* de Berni:

A los rosa pastel del primer Borges, Arlt opone una coloración pura, sin blancos, expresionista y contrastada; a un paisaje amable (el borgeano *locus amoenus* de las orillas y los barrios), una iconografía de trincheras abiertas y erecciones agresivas, armada, como un Berni, con el collage fabril, de recortes de chapa y pedazos de cable...<sup>149</sup>

En esta cita Sarlo no está pensando en una zona específica de la obra de Berni (la etapa surrealista o los cuadros del Nuevo Realismo), sino en uno de los recursos a partir de los cuales se destacó la obra del artista argentino, el *collage*.<sup>150</sup> En este sentido, y sin

---

<sup>145</sup> Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, p. 44.

<sup>146</sup> Sobre las anticipaciones en la obra del escritor señala Amícola en su análisis del personaje del Astrólogo: “Arlt actuó como extraordinario sismógrafo por haber interpretado, con los medios que le brindaba su instrumental artístico, en qué direcciones se desarrollarían los elementos latentes de la situación que él estaba viviendo. Y he aquí la positiva historicidad de su obra artística: mirando su entorno pude descubrir en sus capas subyacentes un inmediato futuro que tendría validez más allá de las fronteras argentinas y que se tornaría pesadilla en Europa”. Amícola, José, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, op. cit., p. 52.

<sup>147</sup> Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica*, op. cit., p. 44.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>150</sup> El collage es un recurso que recorre su obra desde temprano y que Berni trae a la escena porteña en su muestra de 1932 en Amigos del Arte. Ya en los cuadros de su muestra de 1928 en Madrid aparece el collage como recurso “Uno de los procedimientos era el empleo del collage en base al fotomontaje de ascendencia dadaísta, un modo de trabajo que guarda correspondencias con aquellas pinturas donde paralelamente al uso de imágenes provistas por la historia empiezan a

intentar forzar articulaciones que sin lugar a dudas fracasarían, pueden rastrearse fragmentos de aguafuertes porteñas en las que el escritor representa lo nuevo de la ciudad en vías de modernización yuxtaponiendo, al modo de Berni, los nuevos materiales de la ciudad metamorfoseada:

Dos viejas chismosas, cuenteras, celestinas y algo más, cuchichean en una esquina recalentando un manojo de espárragos. Un viejo verdolaga le mete la nariz en la geta a las vírgenes que pasan. Es un escándalo. Levanta el bastón y trata de recibir impresiones por telégrafo de diario, con apuro de crimen de quinta edición, y a continuación de la foto, un periodista escuálido, famélico, genial. El periodista parece una libélula en estado larvático con un coma al cerebelo. Periodista y foto desaparecen como una exhalación. Van a una degollina: tres cadáveres, un nene descuartizado y un loro que habla en esperanto. Hay una mudanza brutal. Por una cadena bajan cajas de fierro, bibelots fetichistas y un perrito de lanas de catadura ambigua. Las luces se encienden, salen los horteras, los descalificados, los perseguidos, los que duermen de día y escolasan de noche. Hay percantas que ya han caminado tres leguas y suma y sigue, hasta mañana. La calle Corrientes no parece una calle, sino el escaparate de la mugre urbana, de la arquitectura moderna, de los aparatos de heliote y lumino y fototerapia. Peluquerías con cuatro ortofónicas, lustradoras de huesos, de uñas, de bolsillos, de cepillos eléctricos y fotografías instantáneas. Eso es un disloque muerto de risa. Babel, la locura cualquier cosa. Un cartel de “neón”, tres metros de altura por cinco de ancho, preconiza las bellezas del neosalvarsán con música y derecho a una rifa, y a escuchar al colo Al jolson; una casa de ortopedia muestra niños de casucho rojo hechos pedazos y vueltos a armar mediante los preogresos de la postguerra. Según el aviso casi se puede vivir sin “zabeca”, sin gambas, sin brazos y sin costillas. Más allá, un ojo de cincuenta centímetros de diámetro; más allá un ciempiés compuesto de cánulas, ¡es un horror! Mañana o pasado exhiben en las vidrieras no sé qué cosas.<sup>151</sup>

Al modo de obras como *Napoleón III* (Figura 46) o *Los astros sobre Villa Cartón* (Figura 47),<sup>152</sup> la representación de la calle Corrientes que figura en esta nota inédita está compuesta a partir de un *collage* de impresiones superpuestas. La manera en que el

---

gravitar ciertas yuxtaposiciones insólitas”. Un ejemplo concreto es *El torero calvo* (1928). Véase: Fantoni, Guillermo. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos épocas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014, p. 140.

<sup>151</sup> Arlt, Roberto. “La hora azul de la Calle Corrientes”, *El Mundo*, 3 de noviembre de 1930.

<sup>152</sup> Ponemos dos cuadros separados en el tiempo para dar cuenta de que el recurso del collage traspasó las diferentes tendencias de la obra de Berni y se instaló, tal como estudia Fantoni, en un recurso privilegiado dentro de su obra.

cronista yuxtapone imágenes dispares para describir el movimiento de la calle moderna se vincula estrechamente con la mirada sobre el mismo espacio que aparece en la nota que dio inicio a este apartado, pero si en la primera se registran cambios en la cadencia de la escritura (hay momentos en los que las descripciones toman velocidad y otros en los que el escritor se detiene —“¡qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! ¡Qué linda y vaga!”—), por el contrario, en “La hora azul de la Calle Corrientes” la yuxtaposición de imágenes figura desde la primera hasta la última línea.<sup>153</sup> En sintonía con la tapa que Berni diseña para la revista *Brújula* en 1932 (Figura 48) analizada por Fantoni en su estudio sobre el artista,<sup>154</sup> la nota de Arlt está configurada a partir del montaje de imágenes heterogéneas que, al tomar contacto, dan cuenta del eclecticismo de la ciudad modernizada.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> En uno de sus artículos la historiadora del arte Catalina Fara analiza las diferentes representaciones visuales de la calle Corrientes en las primeras décadas del siglo XX y las confronta con el discurso de escritores e intelectuales tales como Arlt, Marechal y Martínez Estrada. Si bien aquí no nos ocuparemos de este vínculo, interesa destacar que el análisis que realiza sobre reconocido grabado de Facio Hebequer, *Calle Corrientes* (1933), nos permite postular que, mientras lo que muestra la litografía no coincide con la mirada sobre el espacio que Arlt configura en “Corrientes por la noche” (en la que aparece una mirada fascinada y alegre, “¡qué linda y vaga!” repite el cronista), el grabado sí se asemeja, en cambio, a “La hora azul de la calle Corrientes”: “Aquí [el grabado *Calle Corrientes*] las luces de los bares y teatros envuelven la figura de una bailarina de cabaret que ocupa el centro de la obra. En los márgenes aparecen rostros, algunas figuras bailando u observando el espectáculo de la calle y un músico toca un bandoneón, mientras otras figuras parecen perdidas entre las sombras de la noche. Por debajo de ellas, puede observarse el tránsito y el movimiento de la calle que nunca se detiene. Para Hebequer, como integrante del grupo de ‘Artistas del Pueblo’ formados dentro de la cultura obrera, el quehacer artístico era un compromiso con la realidad cotidiana de los trabajadores que habitaban los suburbios y los barrios obreros de la ciudad. Ellos eran, a su vez, el tema y los destinatarios de las obras, por lo cual la ciudad es entendida como metáfora y escenario de la lucha obrera. De esta manera, el arrabal y su gente son glorificados y vistos con un sentido socialmente revolucionario. En este sentido su imagen de la calle Corrientes se alinea con un conjunto de representaciones que ponen de manifiesto el costado oscuro del centro, y denuncian las consecuencias de la vertiginosa modernización de la ciudad”. Fara, Catalina. “Coqueta, vivaz, risueña, como una piba porteña”. *Imágenes de la calle Corrientes 1920-1937, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011 vol. 41, p. 171.

<sup>154</sup> Véase: Fantoni, Guillermo. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos épocas*, op. cit., p. 176.

<sup>155</sup> Otro ejemplo es el que figura en la nota que ya fue mencionada anteriormente “37 grados a la sombra”. Allí Arlt describe: “Las calles, sobre todo las del centro, parecen los escapes de vapor de una fundición. El aire pasa caldeado; los camiones que se deslizan, dejan fluir el capot a chorros de viento hirviente; el gas de la combustión de la nafta, enneblina la atmósfera; los mosaicos arden bajo la suela de los botines; el adoquinado se caldea lentamente; los letreros de vidrio y de bronce centellean, y el sol, un sol de fuego, hace crujir los techados de cinc, dobla las puertas, aplasta los árboles, derrenga a los caballos, agobia a los perros, irrita a los motormen y guardas

Como pudo verse, Arlt utiliza en algunas notas porteñas procedimientos de índole vanguardista como el *collage*, el extrañamiento de los objetos a partir de la utilización de puntos de vista deformantes, la geometrización de las formas, la fragmentariedad de los cuerpos, entre otros, que implican cierta coincidencia con el modo de ver el mundo que aparece en la obra de artistas contemporáneos como Berni o Xul Solar, pero que refiere a un tipo de mirada vanguardista importada desde el extranjero (y luego reinterpretado de múltiples maneras por los representantes locales). No obstante, lo sugerente de esta empatía radica en que, a diferencia de los artistas plásticos mencionados, Arlt no mantuvo vínculo directo con las vanguardias europeas;<sup>156</sup> entre el expresionismo, el cubismo, el surrealismo y Arlt siempre hubo un océano de por medio. Es aquí, entonces, donde la hipótesis de Sarlo sobre la ciudad futura vuelve a comprobarse. Porque, si bien la autora argumenta su tesis a partir de la coincidencia entre los edificios que Arlt diseña en sus novelas y los *city blocks* de Wladimiro Acosta (el arquitecto ruso de influencia expresionista),<sup>157</sup> tal como se vio, las impresiones del escritor sobre Buenos Aires aparecen también en los modos en que, por momentos, mira la ciudad con los ojos de un vanguardista.

Lo que encontramos en los análisis sobre Arlt de *Una modernidad periférica* y de *La imaginación técnica* es un tipo de abordaje que deja de lado los vínculos intertextuales e intermediales señalados por el mismo autor en sus textos (el interés por Flaubert, por Dostoievski, su fascinación por Goya y Facio Hébequer) y propone conexiones con obras y artistas con los que el cronista no se relacionó directamente (en el caso de Wladimiro Acosta no sabemos si Arlt efectivamente supo sobre su obra), pero con quienes de una u otra forma parece establecer nexos estéticos. En este sentido, interesa agregar a

---

de tranvías, abomba a los vigilantes, enrarece a las mujeres y derrite a los gordos que se dejan caer extenuados bajo los toldos de las cervecerías”. Arlt, Roberto. “¡37° a la sombra!”, *El Mundo*, 21 de enero de 1929.

<sup>156</sup> Nos referimos a que no realizó viajes ni tampoco tomó contacto directo con personalidades destacadas de la vanguardia europea. No obstante, sí pudo acercarse tanto a través de la lectura, como a partir del reconocimiento de obras plásticas, películas y, como veremos luego, también de la prensa.

<sup>157</sup> Señala Sarlo: “La casualidad, que también escribe su parte en la historia, quiso que a fin de los años veinte y comienzos de los treinta, Wladimiro Acosta, un arquitecto ruso emigrado a Buenos Aires, que había pasado por la experiencia del expresionismo alemán y había definido los decorados del *Fausto* de Murnau, inventara un edificio, el city-block, que es casi idéntico al imaginado por Balder en *El amor brujo*. [...] El city-block es el invento arltiano de Wladimiro Acosta: frente al desorden oscuro y sucio, el orden racionalista de una vida regimentada por la tecnología y la arquitectura”. Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica, op. cit.*, pp. 48-49.

continuación un tercer autor en cuyos poemas pueden leerse también ciertas correspondencias con algunas de estas aguafuertes porteñas, Oliverio Girondo.

### *Ciudades vanguardistas*

El autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* es otro de los escritores a los que Sarlo recurre para pensar la heterogeneidad de la cultura argentina de las décadas del veinte y del treinta. Sus poemas, alejados siempre de la naturaleza y ubicados en un eterno presente,<sup>158</sup> vuelven a mirar aquellos objetos que la costumbre opaca. A lo largo del apartado, la autora define la escritura de Girondo como “irreverente” y señala que, en sus textos, el escritor se adelanta a lo que vendrá: “Girondo cree y exige las promesas de la modernidad: más aún, en Buenos Aires él las realiza en sus textos anticipándose a la sociedad misma”.<sup>159</sup> En relación con esto, y a pesar de que la anticipación en Arlt tiene que ver con una visión futura de la ciudad y en Girondo hace referencia a un modo desprejuiciado y cuestionador de pensar ciertas pautas y figuras sociales (el matrimonio, el sexo, el amor, el cuerpo, etc.), encontramos en algunas notas porteñas cierta empatía con la mirada “carnavalesca” que Schwartz encuentra en el poeta: “El espacio de la carnavalización en *Veinte poemas* es el de la ciudad, la calle, los centros de aglomeración urbana, así como los locales y medios de transporte que forman parte de la ciudad moderna”.<sup>160</sup> Porque ese trastocamiento de las jerarquías y de la tradición que figura por ejemplo en “Pedestre” (“En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad. /Las sombras se quiebran el espinazo de los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda. /Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa

---

<sup>158</sup> “La escena urbana, que para Girondo es una naturaleza, no tiene historia, en consecuencia nada puede perderse ni convertirse en objeto de evocación: el presente es más extenso que el pasado; lo que se ve cubre y obtura lo que otros poetas construyen como recuerdo”. Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p.63.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>160</sup> Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p.158. En el mismo sentido señala Muschietti que en *Veinte poemas* hay “una propuesta de mundo que combina contradictoriamente un modo de lectura estetizante de la realidad con una organización carnavalesca de la referencia y el discurso: burla agresiva de la doxa y la institución social, que desenmascara relaciones formalizadas y propuestas ideologizantes”. Muschietti, Delfina. “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”, *Filología*, Buenos Aires, XX, 1985, p. 157.

de la gente que pasa en automóvil...”),<sup>161</sup> es el que define también la impronta de ciertas aguafuertes sobre el centro urbano:

Las veredas son tan estrechas y en las zonas anchas hay tantos escombros, que la gente va haciendo malabarismos con los pies entre los guardabarros de los autos. Como en los escenarios de los teatros cuando ya se apagaron las luces y quedan solas las bambalinas, se ven casas cortadas por la mitad, salones donde la piqueta municipal ha dejado óntegro, por un milagro, un rectángulo de papel de oro o una estampa de ‘La Vie Parissien’.

Armazones de cemento armado más bellos que una mujer. [...] Peluquerías de mujeres donde entran y salen hombres. [...] Librerías de viejo y nuevo con volúmenes hinchados de pornografía junto a la millonésima edición de Martín Fierro. [...] Diarieros que se tutean con mujeres admirablemente vestidas. [...] Señoras honestas que parecen artistas. Gatos que podrían pasar por eximios fascinerosos. [...] Todo aquí pierde su valor. Todo se transforma”.<sup>162</sup>

Asimismo, más allá de los diferentes matices que caracterizan las miradas sobre la ciudad que cada uno imprime en su producción (cosmopolita en el caso de Gironde y localista en el caso de Arlt),<sup>163</sup> puede hallarse también cierta similitud en el modo expresionista/vanguardista de componer sus textos a partir de imágenes fragmentarias.<sup>164</sup> Porque como se observó en las crónicas analizadas más arriba (“El bosque de Palermo nocturno” o “La hora azul de la Calle Corrientes”), en poemas como “Croquis en la arena”, Gironde configura sus escenas poéticas a partir del montaje de imágenes

---

<sup>161</sup> Gironde, Oliverio. “Pedestre”, *Obra completa*, Colección Archivos, Raúl Antelo Coordinador, Impreso en España, ALLCA XX, Université Paris X, 1999, p. 21.

<sup>162</sup> Arlt, Roberto. “Corrientes por la noche”, *op.cit.*

<sup>163</sup> El cosmopolitismo de *Veinte poemas* aparece no sólo en su temática, sino también en su estructura de diario de viaje. No obstante, tal como señala Muschietti: “los datos que remiten al extratexto generan un efecto de aplanamiento de las diferencias culturales entre uno y otro ámbito: a) lugares muy lejanos aparecen unidos por fechas muy próximas [...] b) esos ámbitos distantes entre sí se colocan en un mismo plano y son modelados por un mismo discurso”. Muschietti, Delfina. “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Gironde”, *op. cit.*, p.155.

<sup>164</sup> Schwartz encuentra en el estilo de *Veinte poemas* una clara “asimilación de las teorías cubo-futuristas de composición” y, en menor medida, algunos rasgos surrealistas. Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, *op. cit.*, p. 120. Por otro lado, Graciela Speranza caracteriza la mirada de Gironde como “cinematográfica”: “Como el objetivo de la cámara cinematográfica, la mirada que recorre el mundo en *Veinte poemas* opera como un viaje de aventuras entre objetos y sujetos que la costumbre incorpora dentro del campo visual mecánicamente”. Véase: Speranza, Graciela. “Oliverio Gironde. El furor cosmopolita”, *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX*; compilado por Graciela Montaldo; dirigido por David Viñas, Buenos Aires, Paradiso: Fundación Crónica General, 2006, p.166.

inconexas en las que se trasluce la experiencia fugaz de lo moderno: “La mañana se pasea en la playa empolvada de sol./ Brazos./ Piernas amputadas./ Cuerpos que se reintegran./ Cabezas flotantes de caucho”.<sup>165</sup> En efecto, puede conjeturarse que los recursos fundamentales que conectaron la producción de Arlt, Xul Solar y Berni, son en cierta medida los mismos que lo asocian a Gironde. Algo del estilo “fragmentario y cubista” que Schwartz encuentra en *Veinte poemas* figura también en algunas de las notas que cronista porteño dedica a Buenos Aires.

Las aguafuertes de Arlt y los poemas cosmopolitas de Gironde presentan, entonces, escenas típicas de la modernización en las que “la imagen callejera ocupa un lugar central”.<sup>166</sup> Ciertamente, al igual que ocurre con el título de la columna arltiana (“Aguafuertes porteñas), varios de los poemas de Gironde hacen referencia desde comienzo (ya sea en el título o en los primeros versos) a la representación visual: “Apunte callejero”, “Croquis sevillano”, “Croquis en la arena”, “Se respira una brisa de tarjeta postal”, “La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórvido”, “Venecia” y “Río de Janeiro”, etc. Por lo tanto, además de haber sido publicados junto a ilustraciones (realizadas por el mismo Gironde en el caso de *Veinte poemas* y por Luis Bello en el caso de las notas porteñas), en estos textos la impronta plástica aparece en ambos casos como programa. Influenciadas por la efervescencia de la imagen y de la reproductibilidad técnica, las crónicas de Arlt (circunscriptas a los límites porteños) y los poemas de Gironde marcados por un fuerte cosmopolitismo, problematizan la experiencia del sujeto inmerso en la urbe metamorfoseada:<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Gironde, Oliverio. “Croquis en la arena”, *Obra completa, op. cit.*, p. 9. Sobre este poema analiza Muschiatti: “En ‘Croquis en la arena’, por ejemplo, se curlan los límites de la representación clásica en la parodia del poema modernista. [...] lo previsible es quebrado inmediatamente por la fuerza brutal de la descomposición cubista con la violencia del cuerpo en primer plano. [...] Sintaxis cortada, vocabulario que viene del mundo de la medicina y de la industria para describir la escena de playa que antes aparecía como otra forma del paseo pastoral. Del modo impresionista al recorte fragmentado del cubismo. De materiales tradicionalmente poéticos a los inusitados que vienen de la ciencia y la técnica industrial”. Muschiatti, Delfina. “Oliverio Gironde y el giro de la tradición”, Jitrik, Noé y Celina Manzoni, dirs. *Historia de la literatura argentina. Rupturas*, Vol. VII, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 125-126.

<sup>166</sup> Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade, op. cit.*, p. 144.

<sup>167</sup> Como señala Schwartz, Gironde tuvo un contacto prematuro con el arte europeo: “El año 1900, en que Gómez Carrillo, Darío y Quiroga se encuentran en París, también Oliverio Gironde, con nueve años de edad, es llevado por primera vez a la ciudad luz, para ver la Cuarta Exposición Universal. [...] Su propia educación secundaria quedó dividida entre Inglaterra y Francia, realizando posteriormente estudios de abogacía en su tierra natal, a cambio de una promesa de

Pienso en dónde guardaré los kioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.<sup>168</sup>

El agobio frente a la modernización que aparece en este renombrado poema es uno de los ejes medulares de las notas porteñas de Arlt que figura con mucha claridad en crónicas como “El desierto en la ciudad”. Porque allí, el escritor periodista analiza al sujeto urbano desbordado que aparece en “Apunte callejero”: “Y cada vez más me inclino a creer que en las ciudades existe el hombre Robinson Crusoe; el hombre abandonado por todos sus semejantes; el individuo que por azares de la fatalidad, se siente aislado, solo, perdido...”.<sup>169</sup> Ese nuevo espacio urbano colmado de novedades técnicas y de multitudes anónimas se convierte en el texto de Arlt, en un desierto. Como la sombra que se separa del protagonista del poema de Gironde, el Robinson Crusoe de la crónica considera para Arlt la posibilidad del suicidio como una posible vía de escape: “Era esa una hora, en aquel lugar, para que un desesperado se resolviera a matarse. Ya una vez, en un solitario rincón de Palermo, pasé pocos minutos después que un desconocido acababa de saltarse la tapa de los sesos. El revólver niquelado yacía entre las hojas secas, y los lentes del suicida quedaron cubiertos de una neblina de sangre”.<sup>170</sup> En ambos escritores aparece así esa “visión deshumanizada del hombre en la cosmópolis” que Schwartz lee en su análisis

---

sus padres de financiarle viajes anuales a Europa”. *Ibidem*, p. 114. De todos modos, en relación a los límites endebles entre Florida y Boedo que mencionamos en la nota al pie N° 135 señala Muschietti para el caso de Gironde: “El itinerario europeo de los viajes y los escenarios en los que se ubica el yo, así como el manejo de un léxico culto, cosmopolita, y la cita especializada, diseñan un espacio de enunciación ligado a la elite martinfierrista. Sin embargo, esta superficie aparentemente sólida que liga firma y nombre de autor es desmentida por una praxis poética que niega ese lugar de pertenencia y genera un vacío de recepción para esos textos, también dominado por un carácter dual y contradictorio. En efecto, la aparición de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía es señalada como un ‘éxito’ de gran venta en las librerías ante la perplejidad del propio Gironde”. Muschietti, Delfina. “Oliverio Gironde y el giro de la tradición”, *op. cit.*, pp.127-128.

<sup>168</sup> Gironde, Oliverio. “Apunte callejero”, *Obra completa, op. cit.*, p. 12.

<sup>169</sup> Arlt, Roberto. “El desierto en la ciudad”, *El Mundo*, 26 de enero de 1929.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

el poema de Gironde: “En la nueva cosmópolis, no es el hombre quien modificala ciudad, sino la ciudad quien modela al hombre”.<sup>171</sup>

Otra de las escenas modernas recurrentes es la de la noche y sus vinculaciones con el delito y el crimen. En este sentido, el poema “Nocturno” y la afamada crónica “Ventanas iluminadas” se ubican en el momento en el que la ciudad duerme:<sup>172</sup> “Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes”,<sup>173</sup> refiere Gironde en su poema.<sup>174</sup> Desde adentro, el sujeto lírico mira lo que el cronista describe desde la calle:

Ciertamente, no hay nada más llamativo en el cubo negro de la noche que ese rectángulo de luz amarilla, situado en una altura, entre el prodigio de las chimeneas bizcas y las nubes que van pasando por encima de la ciudad, barridas como por un viento de maleficio. ¿Qué es lo que ocurre allí? ¿Cuántos crímenes se hubieran evitado si en ese momento en que la ventana se ilumina, hubiera subido a espiar un hombre”.<sup>175</sup>

La ciudad — Buenos Aires para Arlt, cualquier metrópolis para Gironde—, aparece una vez más como el espacio en el que todo puede ocurrir. El extrañamiento nocturno ingresa en estos dos textos como la otra cara de la exaltación y el espíritu festivo de lo moderno que aparece en “Café- concierto”<sup>176</sup> o en “Corrientes por la noche”. Así, aunque

---

<sup>171</sup> Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, op. cit., pp. 146-148.

<sup>172</sup> Podrían sumarse a estos textos “Otro nocturno” de Gironde (“¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón? Y ¿por qué, a veces, nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juega en la pared? /Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, ¡y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor!”) y “En las calles de la noche” de Arlt (“Prescindiendo de las arterias principales, Buenos Aires, después de media noche, es francamente triste. Recorra usted los barrios de Palermo, las calles perdidas de los alrededores de Parque Patricios, Balvanera, alrededores de Once... Puertas cerradas por todas partes, focos que alargan en la vereda estrías de luz grisácea. En las bocacalles la flecha niquelada del agente, y luego la desolación infinita de un mundo que duerme ocho horas de fatiga que acumuló durante el día”). Véase: Gironde, Oliverio. “Otro nocturno”, *Obra completa*, op. cit., p. 20. Arlt, Roberto, “En las calles de la noche”, *El Mundo*, 16 de junio de 1929.

<sup>173</sup> Gironde, Oliverio. “Nocturno”, *Obra completa*, op. cit., p. 10.

<sup>174</sup> Schwartz analiza cómo en este poema Gironde degrada ciertos tópicos románticos. Véase: Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, op. cit., 2002, p. 150-153.

<sup>175</sup> Arlt, Roberto. “Ventanas iluminadas”, *El Mundo*, 19 de septiembre de 1928.

<sup>176</sup> Gironde, Oliverio. “Café-concierto”, *Obra completa*, op. cit., p. 8.

en parte inasibles para los habitantes porteños de las primeras décadas del siglo XX, la idea de metrópolis modernizada alcanza una forma heterogénea y desafiante en los textos de estos dos escritores que, influenciados por la plástica, trastocaron los límites de la vanguardia argentina.

### *La prensa también anticipa*

En su estudio sobre las imágenes del futuro metropolitano en torno al primer Centenario, Margarita Gutman analiza un corpus compuesto por más de cinco mil ejemplares de revistas ilustradas nacionales e internacionales (impresas mayormente entre 1900 y 1920),<sup>177</sup> con el objetivo de desentrañar cómo las imágenes allí incluidas (cruzadas con una amplia variedad de textos) hicieron circular “las diversas y novedosas alternativas del futuro urbano”<sup>178</sup> y de qué manera la prensa argentina representó a esta Buenos Aires en vías de modernización. Así, a partir de un estudio riguroso y ordenado de los casos, Gutman encuentra que “De las 321 entradas que conforman la base de datos, 242 contienen alusiones al futuro en alguna de sus formas. De esas 242 entradas, 127 se ocupan del futuro de las ciudades con planes y propuestas o a través de notas, ilustraciones y caricaturas que utilizan a las ciudades como contexto de la imaginación del futuro, y sólo ocho se ocupan de las zonas rurales abarcando temas como el cultivo de alimentos y la energía eléctrica”.<sup>179</sup> Por lo tanto, continúa la investigadora, “el futuro visualizado en estas revistas es un futuro urbano, de ciudades, contrastando con el desarrollo económico del país básicamente centrado en la explotación agropecuaria”.<sup>180</sup>

Ciertamente, como demuestra Gutman en los análisis de las imágenes del período, la ciudad futura que diseñó la prensa desde finales del siglo XIX (y que se mantendrá todavía en la década del treinta) mostraba los avances tecnológicos relacionados con la

---

<sup>177</sup> Las revistas son: *Caras y Caretas*, *PBT*, *Fray Mocho*, *La ilustración Sud-Americana*, *El Hogar*, *La Vida Moderna*, *Ideas y Figuras*, *El Sud- Americano*, *El Sol*, *Plus Ultra*, *Atlántida*, *Le Charivari* y *L'Illustration*.

<sup>178</sup> Gutman, Margarita. “La ciudad vertical del porvenir: el futuro urbano en las revistas ilustradas metropolitanas”, *Buenos Aires. El poder de la anticipación: imágenes itinerantes del futuro metropolitano en el primer Centenario*, Buenos Aires, Infinito, 2011, p.151.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p.165.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 165.

comunicación y la energía eléctrica, y privilegiaba vistas verticales (logradas mayormente a partir de planos picados y contrapicados) protagonizadas por las nuevas torres y rascacielos. Además, interesa destacar que la mirada sobre estos cambios abruptos estaba fuertemente marcada por un optimismo frente a la idea de progreso que se expresaba muchas veces “bajo el benigno y tranquilizador paraguas del humor”:<sup>181</sup> “El tono general de las anticipaciones, salvo algunas excepciones, era de excitación, pero tranquilizador: calma, que todo va a ir mejor en un futuro cercano, nos conduce la ciencia y la tecnología”.<sup>182</sup> Con la mirada puesta en metrópolis como Nueva York e inspirados también en las vanguardias europeas, los ilustradores, fotógrafos y editores de la prensa se adelantaron no sólo a los cambios reales urbanos, sino también incluso a la incidencia de los nuevos *ismos* en el arte argentino,<sup>183</sup> desacralizando así “la imaginación del futuro, descentrándolo del campo específico disciplinar de arquitectos y funcionarios públicos, y explorando otros imaginarios producidos por dibujantes, ilustradores e inventores, tanto nacionales como extranjeros” (Figura 49).<sup>184</sup>

Ahora bien, frente a este panorama, ¿cómo pueden repensarse las imágenes urbanas anticipatorias de Arlt? ¿Cambian en algún sentido las hipótesis intermediales de Sarlo o los vínculos que analizamos entre algunas de las representaciones escriturarias del cronista y las producciones de Xul, Berni y Girondo? Rápidamente, podría pensarse que la presencia de estas imágenes urbanas en la prensa temprana debilita los cruces entre la producción periodística arltiana y la cultura de elite porteña; sin embargo, tal como puede leerse en la biografía de Xul Solar, la prensa operó como un agente transformador en todos los ámbitos sociales:

...desde chico tuvo la costumbre de recortar diarios y revistas. Se conservan en el Museo Xul Solar 36 carpetas con recortes de diarios y revistas confeccionados entre 1939 y 1953 [...] Hay carpetas sobre arte, ciudades, política internacional e internacional, medicina, alimentación, ciencia... [...] Abundan las reproducciones de cuadros de los más variados estilos y autores. Proviene de los

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p.171. Además, comenta la autora que “Las pocas ideas negativas sobre el futuro se expresa[ban] bajo variadas formas. Una de ellas está en relación al desarrollo tecnológico de las armas de guerras, cañones, acorazados, submarinos y aviones”. *Ibidem*, p. 169.

<sup>183</sup> Véase: Gutman, Margarita. “El futurismo en Buenos Aires: su recepción en las revistas ilustradas”, *op. cit.*, pp. 329-379.

<sup>184</sup> Gutman, Margarita. “La ciudad vertical del porvenir: el futuro urbano en las revistas ilustradas metropolitanas”, *op. cit.*, p.172.

suplementos en rotograbado de *La Prensa* o de revistas populares como *El Hogar*, también de publicaciones en inglés, alemán y portugués.<sup>185</sup>

Es que, como observa David Fritzsche en su ya mencionada tesis sobre el proceso modernizador berlinés: "...la ciudad textual era una forma inestable y maleable que permitía a los lectores comprender el inventario cambiante de la ciudad y reaccionar frente a sus voces alegres o especulativas, pero asimismo guiaba a los lectores midiendo y estandarizando el inventario urbano. Los relatos metropolitanos presentaban una amplia diversidad, organizaban el detalle y las diferencias, con lo cual, inevitablemente, regulaban los modos de ver y de no ver".<sup>186</sup> Y esto puede comprobarse no sólo en los temas urbanos que tanto Arlt, como Xul, Berni y Gironde, desarrollaron en sus obras, sino también en la materialidad, en los procedimientos compositivos utilizados y en el interés de los escritores y pintores por acercarse a las clases populares.<sup>187</sup>

Por otro lado, no puede dejar de mencionarse que las imágenes sobre Buenos Aires (y también sobre un sinnúmero de ciudades internacionales) que se imprimían en *El Mundo* en simultáneo a las notas porteñas reflejaban por momentos aquellos rasgos futuristas y anticipatorios que Gutman encuentra en las revistas ilustradas desde fines del siglo XIX

---

<sup>185</sup> Abós, Álvaro. *Xul Solar: Pintor del misterio*, op. cit., p.234.

<sup>186</sup> Fritzsche, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, op. cit., pp. 16-17. Coincidentemente señala Catalina Fara en su análisis sobre la visualidad de la revista *Caras y Caretas*: "Considerando las representaciones visuales como modos de producción de significados a partir de una práctica de apropiación particular por parte del espectador, es posible identificar el papel que las publicaciones ilustradas tuvieron en diferentes momentos de la historia cultural; y destacar su funcionamiento como dispositivos que ponen al alcance del público representaciones visuales que satisfacen su curiosidad y su deseo de ver y poseer imágenes. La prensa periódica fue entonces un factor fundamental en la transformación del paisaje cultural de la modernidad, contribuyendo a la afirmación de la idea de pertenencia a una 'comunidad imaginada'". Fara, Catalina. "Una ciudad de papel. Imágenes de Buenos Aires en *Caras y Caretas* 1920-1930", en *Avances. Revista del área de Artes*, Córdoba, 2012, p. 99.

<sup>187</sup> Refiere Muschietti sobre el caso de *Veinte poemas*: "En el momento de su aparición, los *Veinte poemas para ser leídos* en el tranvía señalan un *público de pares*, desde la edición costosa hasta el repertorio de citas explícitas o encubiertas. La segunda parte del título *para ser leídos en el tranvía* se lee, entonces, como un mandato evidentemente irónico. Esta ironía se disuelve cuando el libro aparece en Buenos Aires en 1925 con las leyendas 'edición tranviaria a veinte centavos' y 'edición popular'. Podemos pensar aquí un aspecto más de la ambivalencia girondina: su rechazo del burgués *como celui qui ne comprend pas* más un aparente desdén por el mercado literario se contradicen con su intento por generar un nuevo público masivo que tuviera acceso a los criterios de ruptura estético- ideológicos". Muschietti, Delfina. "Oliverio Gironde y el giro de la tradición", op. cit., p. 128. Las cursivas son de la autora.

y también en diarios como *Crítica*: vistas aéreas en las que, como vimos anteriormente, dirigibles sobrevuelan el cielo de una gran metrópolis (Figura 11), fotografías que mostraban la contraposición entre los nuevos rascacielos y los restos de la Buenos Aires-aldea (Figura 50),<sup>188</sup> publicidades que apelaban al lenguaje vanguardista como estrategia de venta (Figura 51), son sólo algunas de las estampas que convivían dentro del matutino con las aguafuertes artlianas.<sup>189</sup> En este sentido creemos, entonces, que la impronta vanguardista de las representaciones escriturarias sobre el centro urbano que Arlt configuró en algunas de sus crónicas sobre el centro porteño ubica la mirada del escritor en un espacio intermedio y dialógico entre lo que en esos mismos años acontecía en el campo artístico nacional e internacional y la prolífica circulación de imágenes de prensa (la mayoría anónimas aunque de notoria calidad plástica) que, como señala el mismo Fritzsche, influyó no sólo en la mirada de sus habitantes, sino también en la materialidad del cemento.

---

<sup>188</sup> Como refiere Verónica Tell: “La fotografía acompañó la transformación de la gran aldea en una ciudad moderna contribuyendo a la conformación de un imaginario urbano, en combinación con un número más amplio de representaciones visuales, literarias y distintas simbolizaciones...”. Tell, Verónica. “Múltiples imágenes del progreso. Fotografía y transformaciones del mundo material a fines del siglo XIX”, en *La Biblioteca* n° 7, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2008, p. 386.

<sup>189</sup> Sobre las fotografías de ciudades internacionales que se publicaban en *El Mundo* volveremos en el Capítulo 3.

## 1.2.2 “Matices portuarios”

Hay que ir al puerto, aunque más no sea para darse un baño de luz de viajes. Para el ‘poverino’ que se pasa la vida navegando en ómnibus; para el crosta que únicamente conoce la catadura proletaria del tranvía a nivel; para el desdichado que emprende cotidianamente un crucero de recreo a la oficina subterránea, donde se trabaja a la luz artificial, el puerto con sus naves que perfilan la silueta de arco de disparar flechas, es un país nuevo que invita a la pereza y al ensueño. [...] En el puerto se respira. En el puerto se bebe paisaje. En el puerto se recobran los sueños de la niñez. En el puerto se aprende a soñar. A esperar, como esperan los transatlánticos. Una mañana perdularia por los diques produce sobre la imaginación los mismos efectos que una inyección de vitaminas. El vigor de la luz levanta la tapa de los cielos que parecen más altos y perfectos. El espacio se comba alegremente sobre la arboladura de los mástiles de acero y enredador de las finas telarañas de las antenas de radio. Hasta el aire se diría entra burbujando a los pulmones como una gaseosa; y se respira más libremente cual si se terminara de liberarse de una opresión maldita.  
Roberto Arlt.<sup>190</sup>

La costa del Riachuelo fue, desde los tiempos de la colonia, una de las zonas geográficas centrales para la configuración de la identidad porteña. Porque allí, en el tramo de la desembocadura que forma una “boca”, es donde, como se sabe, Pedro de Mendoza fundó Buenos Aires. Ese puerto natural al que llegaban los barcos europeos, y desde donde partían los exploradores con noticias para la corona, comenzó a transformarse hacia 1860 a partir de obras que permitieron albergar embarcaciones más grandes en sus muelles. En este marco, las primeras vistas del espacio realizadas por los expedicionarios europeos bajo la influencia de la tradición cartográfica nórdica retomaron dos modalidades diferentes:<sup>191</sup> “las visiones de las costas desde el mar, con un espacio

---

<sup>190</sup> Arlt, Roberto. “Matices portuarios”, *El Mundo*, 28 de julio de 1933.

<sup>191</sup> “Esta denominación [vistas], utilizada por los mismos expedicionarios para designar las imágenes de ciudades y paisajes, remite, como ya vimos, a una larga tradición vinculada con la cartografía, y cultivada especialmente en los Países Bajos desde el siglo XVI. Los artistas y cartógrafos nórdicos supieron utilizar diversos recursos para dotarlas de una convincente verosimilitud: un título con la identificación precisa del lugar representado, el punto de vista alto y el rebatimiento del espacio, la adición de varios puntos de vista para abarcar una buena porción del territorio, la inclusión del perfil de edificios significativos, las referencias a números o letras a explicaciones escritas. Este canon se difundiría por toda Europa y sería la base para la elaboración de una buena parte de los paisajes urbanos realizados hasta principios del XIX”.

profundo que se pliega en una línea, o [las] representaciones desde lo alto, que se caracterizan por la amplitud de la vista”.<sup>192</sup> Los panoramas de la región pintados por Fernando Brambila, el artista milanés que se incorpora como pintor a la expedición científica de Alejandro Malaspina en 1791, constituyen un ejemplo contundente de estas primeras imágenes sobre el Río de La Plata (Figura 52).

Sin embargo, la orilla ribereña como espacio pintoresco se fundó recién a principios del siglo XIX con la obra de Carlos E. Pellegrini. Allí, señala Graciela Silvestri, es donde aparece por primera vez el río “como tema específico de la estampa, sin asunto narrado que coloque al paisaje sólo como fondo” (Figura 53).<sup>193</sup> En sus vistas, Pellegrini “coloca dentro de una sintaxis preestablecida objetos del repertorio local. No intenta salir de un esquema previo, aunque este mismo esquema revela por contraste las diferencias entre este paisaje poco caracterizado y los trabajados paisajes del viejo mundo”.<sup>194</sup> Apenas unos pocos años más tarde, se le agregan a estos dibujos despojados de hombres y construcciones, en los que el cielo ocupa gran parte de la composición, algunos de los elementos que persistirán en las representaciones posteriores de la zona: naturaleza, trabajo, cosmopolitismo.<sup>195</sup>

---

Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p.321.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p.326.

<sup>193</sup> Silvestri, Graciela. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, p. 62.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p.64.

<sup>195</sup> En 1875 comienza a dragarse el Riachuelo para convertirlo en puerto de cabotaje. En 1886, luego de haber frenado el proyecto de Huergo, se inician las reformas a cargo de Madero (aprobadas por el presidente Roca en 1884). El vicepresidente Pellegrini presidió en 1889 la inauguración de la sección sur y le confirió el nombre de “Puerto Madero”. Como señalan Scobie y De Lazzi, “La crisis financiera de 1890-91 demoró la construcción y aumentó los costos, pero de todos modos el trabajo continuó: los diques primero y segundo (numerados de sur a norte) se completaron en 1891; el tercero, en 1892; el cuarto, junto con la dársena norte del puerto, en 1897, y el sistema completo fue abierto al comercio en 1898 con el dragado final del canal norte”. Si bien el Puerto Madero facilitó el intercambio de las exportaciones agrícolas por manufacturas importadas, “las instalaciones se manifestaron inadecuadas para las necesidades del país y errores técnicos en el cálculo complicaron el problema. Los barcos no podían amarrar con seguridad [...] mientras que las dificultades en la construcción de los accesos ferroviarios forzaron la continuada dependencia en el sistema de lanchas, carros y peones”. Por eso, en 1907 se aprobó un proyecto para realizar algunas mejoras en el puerto que se finalizaron en 1911. Mientras tanto, en 1909 el Ministerio de Obras Públicas “propuso al Presidente construir el Puerto Nuevo partiendo del extremo norte del canal principal de acceso al costado de los terrenos ganados al río por el Ferrocarril Pacífico y defendido por un malecón exterior”. Se llamó a un concurso, y en 1911 se aprobó el proyecto de C.H Walker y Cía. La obra fue interrumpida por la crisis en torno a la Primera Guerra Mundial y se extendió mucho más de lo esperado. “En agosto de 1932 el puerto

Como puede leerse en los apuntes de Sarmiento de 1856 citados a continuación, aún antes de la finalización de la obra del Puerto Madero en 1898, ya habían sido puestos en contacto los tres ejes medulares que configurarían las descripciones sobre el espacio del Riachuelo hasta el día de hoy:

Causa impresiones nuevas y sorprendentes el espectáculo, que de un golpe y confundidos abarca buques sombríos, centenares de buques mezclados con los bosques y astilleros; y de nuevo árboles y mástiles en los rodeos que hace el riacho, dando animación a la escena; muelles recargados de naranjas, millares de trabajadores, cargadores, capataces de buques y marineros, con la alegre algazara del trabajo y el comercio, en idiomas que son los de todo el mundo, menos el nuestro. A poca distancia brillan los techos de zinc de grandes saladeros, elévanse las columnas de humo de los tachos de vapor y a lo lejos las arboledas de Quilmes y otros puntos cierran el horizonte de vegetación y campos cubiertos de una belleza encantadora.<sup>196</sup>

Si bien, más tarde, la mirada pintoresca sobre la zona deberá convivir con una versión higienista negativa del espacio,<sup>197</sup> a continuación interesa analizar cómo la impronta visual de las representaciones sobre el río que, como vimos a modo de ejemplo en la cita de Sarmiento, ya figuraba en el siglo XIX, pervive de algún modo en las referencias al puerto que aparecen en las aguafuertes porteñas que Arlt dedica a la zona

---

seguía sin terminarse y el presidente Justo decidió poner fin a la situación enviando al Congreso un proyecto de ley que contemplaba algunas instalaciones consideradas indispensables: construcción de una estación marítima para pasajeros y prolongación y construcción de varios conductos para aguas pluviales”. Véase: Scobie, James R. y De Luzzi Aurora Ravina. “El puerto y los ferrocarriles”, Buenos Aires, *Historia de cuatro siglos. Tomo II*. Romero. Edit. José Luis y Romero Luis Alberto, Buenos Aires, Altamira, 2000, pp. 22-24.

<sup>196</sup> Sarmiento, Domingo F. *El Nacional*, 22 de agosto de 1856. Citado por Graciela Silvestri en *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, p. 65.

<sup>197</sup> “Hasta bien entrada la primera década del siglo XX, las enfermedades infectocontagiosas fueron un dato de la vida en las ciudades y un elemento decisivo en la mortalidad. Las epidemias marcaban la vida de la gente y los esfuerzos de los gobiernos. Fueron muchos los que insistieron en extender las obras de salubridad, un objetivo que tardaría en concretarse debido a sus altos costos. Por detrás de ese empeño había una preocupación por traer orden y estabilidad al cuerpo social se trataba de salir al paso de las urgencias generadas por la urbanización y la incipiente industrialización”. Armus, Diego y Belmartino, Susana. “Enfermedades, médicos y cultura higiénica”, en Cattaruzza, Alejandro, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina vol. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p.281.

del Riachuelo. En relación con esto, estudiaremos aquí cómo las notas en las que el cronista representa el diálogo permanente entre el río y la ciudad dicen también sobre su modo de ver y percibir el fenómeno modernizador. Porque, como señala Graciela Silvestri, el puerto es “una pieza clave para comprender la construcción de la ciudad en el período de modernización”.<sup>198</sup> Para ello, en primer lugar, analizaremos de qué forma las imágenes escriturarias que el aguafuertista configura en estas notas responden a dos tipos de modulaciones diferentes sobre espacio que, por momentos, se cruzan: el río pintoresco y el río asociado al mundo del trabajo portuario. Se observará la manera en que tanto las notas de Arlt, como algunas de las imágenes con las que fueron impresas en el periódico, se articulan con la obra de los dos artistas de la época que insertaron al Río de la Plata como protagonista de sus producciones y que, además, figuran explícitamente mencionados en la obra periodística del escritor: Raúl González Tuñón y Benito Quinquela Martín. En sintonía con lo que analizamos sobre el fenómeno de circulación de imágenes futuras sobre Buenos Aires en la prensa y en el arte, indagaremos ahora cómo las notas de Arlt sobre el paisaje del Riachuelo formaron parte del diálogo intermedial entre lo académico y lo popular que definió la imagen de la ribera.

### *“En el puerto se bebe paisaje”*

El río aparece en las notas porteñas un sinnúmero de veces, sin embargo, existe un pequeño corpus de aproximadamente diez crónicas en las que el escritor configura vistas sobre la costa. Estas representaciones no siguen ni el modelo nórdico de los panoramas representados desde el mar, ni el de las vistas configuradas a partir de un punto elevado, sino que, por el contrario, describen desde la misma orilla los muelles, los puentes, el agua, las embarcaciones y, por momentos, a los trabajadores. Tal como figura en el fragmento de “Matices portuarios” que da inicio a este apartado, los recorridos que Arlt realiza por La Boca, Barracas, Avellaneda y la Isla Maciel, despiertan en el cronista la avidez por conocer el mundo. El Río de la Plata aparece entonces, en principio,

---

<sup>198</sup> Silvestri, Graciela. “La ciudad y el río”, en Liernur, Jorge y Silvestri, Graciela, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, p. 98.

asociado a la vida en el puerto y, por extensión, vinculado también con el deseo de embarcarse hacia lo desconocido que Arlt ya había concretado en su recorrido por Uruguay y Brasil, y que volverá a experimentar en 1933 en su desplazamiento por el Río Paraná y, más tarde, en su itinerario a bordo del *Santo Tomé* rumbo a España.<sup>199</sup> Y es, en principio, a partir de ese tópico — el del río como mediador entre lo local y lo extranjero— que las aguafuertes porteñas se asocian con las representaciones portuarias de la primera poesía de Raúl González Tuñón.<sup>200</sup> Porque como en los poemas de *El violín del diablo* y de *La calle del agujero en la media*, el aguafuertista encuentra en la ribera el espacio ideal para que aquellos sujetos agobiados por la modernidad (dentro de los cuales figura el mismo cronista) reconstruyan sus deseos y recuerdos de la infancia:

El día en que Ud. esté agriado, aburrido, vaya al puerto; pero no a hombrear bolsas... Siéntese a la orilla de un murallón; apoye la eskena en el caballete de una grúa y quédese una hora con la mirada perdida en ese bosque de mástiles entrecruzados en todos sus ángulos por cables y sogas, y al cuarto de hora de

---

<sup>199</sup> Si bien no forma parte de nuestro análisis, no puede dejar de mencionarse que en 1937 Arlt estrenó una obra teatral en la que aparece el puerto como válvula de escape de la alienante rutina urbana. Los empleados que protagonizan *La isla desierta* se revolucionan cuando el jefe los muda del subsuelo a un espacio desde el cual puede verse y oírse el puerto. El contacto que establecen con los barcos que entran y salen, sumado al discurso de Cipriano (un mulato que ha recorrido el mundo) los lleva a problematizar las condiciones en las que trabajan y a plantearse la posibilidad de abandonar todo para viajar. Dice, en efecto, uno de los personajes: “Manuel: Cómo no equivocarnos. Estamos aquí suma que te suma, y por la ventana no hacen nada más que pasar barcos que van a otras tierras (*Pausa*). A otras tierras que no vimos nunca. Y que cuando fuimos jóvenes pensamos visitar”. Arlt, Roberto. *La isla desierta, Teatro completo*, Buenos Aires, Losada, 2011, p. 260.

<sup>200</sup> Como se sabe, Arlt y Tuñón mantuvieron una estrecha amistad más allá de las empatías literarias y de la experiencia compartida en *Crítica*. Da cuenta de ello una de las cartas que el escritor envía a su madre desde Chile: “Cuando termine mi vuelta por el sur, pasare al norte para visitar la zona salitrera y desértica y luego pasaré, si el diario no dispone otra cosa, a visitar el sur. Aquí en Santiago vive Raúl González Tuñón con quien me veo frecuentemente y que es un muy gran amigo y muy buen muchacho” (carta que pertenece al Legado Arlt/ Instituto Iberoamericano de Berlín). Por otro lado, dentro de los diferentes casos en los que Tuñón aparece mencionado en las aguafuertes porteñas, interesa destacar la crónica de 1932 titulada, al igual que el poema de *El violín del diablo*, “Puente Alsina”. Porque allí Arlt da cuenta del vínculo entre el espacio portuario y la poética de los dos hermanos Tuñón e intenta, al mismo tiempo, separarse de ellos: “Yo no quisiera sumergirme en divagaciones de carácter geográfico para demostrar que el Riachuelo Este, en su desembocadura, es cien veces más sucio que su otro fragmento ondulado, entre ribazos de pasto y chimeneas altas y aisladas que ensucian el azul del cielo con sus humaras que el viento alarga indefinidamente. ¡Al diablo la geografía! Tampoco quisiera hacer un elogio del Riachuelo, puesto que ya lo hicieron Enrique y Raúl González Tuñón y su condigno cofrade, el opulento y nunca bien mentado Carlos de la Púa, con frases resonantes que parecen chicotazos”. Sin embargo, en contraposición a la mirada crítica que aparece en esta cita, veremos cómo Arlt se alinea con la mirada, por momentos, pintoresca de Tuñón.

permanecer en esa postura fiaca, una paz sobrehumana se inyectará por todos sus miembros, y el alma por unos minutos se le aliviara de cualquier preocupaciones terrestres. [...] El alma se refugia en la simplicidad de las barcas, cáscaras de madera que hacen el tráfico de las islas, del Paraná y el Uruguay, y que siempre tienen a la vista una cocinita elemental y un perro acuático que enarbolando la cola huele el pasamano de la borda o mira el eslingaje que comienza en alguna chata próxima.<sup>201</sup>

Es que el puerto, como puede verse en este fragmento, es la válvula de escape de la monstruosidad urbana. En el contexto de una modernización alienante, el río aparece, tanto en las notas de Arlt como en ciertos poemas de los primeros libros de Raúl González Tuñón, como la frontera que conecta no sólo a Buenos Aires con el resto del mundo, sino a los sujetos urbanos con lo desconocido y la aventura. Dice Tuñón en uno de sus poemas más afamados: “Y un puerto. Un puerto es siempre paraje bien querido./ Allí están la aventura, el recuerdo, el olvido/ y el ansia de partir que ¿quién no la ha sentido?”<sup>202</sup> Si bien, por momentos, tal como señala Sarlo, en “la ciudad escenográfica” de Tuñón aparecen como protagonistas “los pobres, los criminales, los marineros de paso, las prostitutas, los opiómanos”,<sup>203</sup> el puerto como posibilidad de viaje, como el espacio que rompe con la monotonía de la vida urbana, articula como puede verse las notas porteñas con estos primeros poemas del autor de *La calle del agujero en la media*.<sup>204</sup>

De acuerdo, entonces, con este vínculo ineludible y productivo entre el Río de la Plata y su puerto, interesa ahora detenernos en la nota titulada “Matices portuarios”, porque ahí, en muy pocas páginas, Arlt condensa los tópicos fundamentales que constituyen esta mirada pintoresca sobre el espacio que puede asociarse, en parte, a la poética de Tuñón. En primer lugar, como ya se dijo, el espacio de la ribera aparece descrito como la frontera que liga a Buenos Aires, ciudad periférica, con el mundo. Pero, la misma corriente que permite salir hacia lo desconocido es también la que trae lo exótico, lo nuevo, lo otro, a esta ciudad con resabios de aldea. En relación con esto, resulta llamativo el modo en que, tanto Arlt como Tuñón, configuran esas imágenes de “lo

---

<sup>201</sup> Arlt, Roberto. “Barcas en el Riachuelo”, *El Mundo*, 14 de abril de 1931.

<sup>202</sup> González Tuñón, Raúl. “Quisiera hacer contigo una película hablada”, *La calle del agujero en la media/Todos bailan*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p.57.

<sup>203</sup> Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p. 158.

<sup>204</sup> Los criminales, los opiómanos, los desocupados, son también protagonistas de muchas de las aguafuertes porteñas de Arlt. No obstante, en las notas sobre el Río de la Plata, el cronista no menciona a estos personajes marginales.

nuevo” recurriendo al imaginario de las novelas de aventuras como las de Emilio Salgari.<sup>205</sup> Porque si en “Matices portuarios” Arlt refiere: “[En el puerto] Se comprende la poesía de los ukeles y de las guitarras hawaianas y se lamenta no haber nacido indígena para divagar en cueros y dormir bajo tamarindos, mientras que los brujos se consultan el ombligo”;<sup>206</sup> en el poema que inaugura *La calle del agujero en la media*, publicado dos años antes, Tuñón señala:

Y las islas en donde los Kankas comen plátanos  
fritos y bajo el sol  
y bajo las palmeras, entre ágiles mulatas suenan los ukeles  
[...]  
Para que a cada paso un paisaje o una emoción o una  
contrariedad  
nos reconcilien con la vida pequeña y su muerte  
pequeña.<sup>207</sup>

Como puede verse, Arlt y Tuñón apelan, por momentos, a un imaginario cristalizado sobre lo extranjero y sobre el espacio portuario para darle espesor a sus imágenes sobre el río.<sup>208</sup> Frente a las transformaciones de un puerto cuya identidad

---

<sup>205</sup> En las aguafuertes que el cronista escribe a propósito de su estadía en Río de Janeiro recupera los argumentos de Emilio Salgari para representar la cultura brasileña desconocida: “Me detuve junto a los negros y comencé a mirarlos. Los miraba y no. Estaba perplejo y entusiasmado frente a la riqueza de color. Para describir a los negros es necesario frecuentarlos, ¡tienen tantos matices! Van desde el carbón hasta el color rojo oscuro del hierro en la fragua. Luego seguí caminando y a los tres pasos entré en una plazoleta de agua... ¡Allí estaba! [...] El mismo rincón de la novela de Salgari, la misma mugre cargada de un hedor penetrantísimo, cáscaras de bananas y tripas de pez. De pie, junto a las piraguas —no merecen otro nombre— había ancianos barbudos, descalzos, mulatos, roñosos, rojizos, componiendo lentamente una red, raspando con un cuchillo la quilla de sus embarcaciones, acomodando cestos de mimbre amarillo con una tagarnina entre los labios hinchados como leprosos”. Arlt, Roberto. “Los pescadores de perlas”, *El Mundo*, 7 de abril de 1930. Sobre este corpus de notas véase: Cimadevilla, Pilar María. “Los cuerpos invisibles. Sobre las aguafuertes cariocas de Roberto Arlt”, *Escritores y escritura en la prensa*, Colectivo Crítico del Centro de Teoría y Crítica Literaria (UNLP), en prensa.

<sup>206</sup> Arlt, Roberto. “Matices portuarios”, *op. cit.*

<sup>207</sup> González Tuñón, Raúl. “La cerveza del pescador Shiltigheim”, *La calle del agujero en la media/Todos bailan, op. cit.*, p.11.

<sup>208</sup> Como se lee en los trabajos de María Fernanda Allé, esta mirada pintoresca convive en Tuñón con un ferviente interés político partidario: “...en *La calle* Tuñón organiza un itinerario novedoso ya que se detiene en el descubrimiento de los bajos fondos europeos, recorriendo espacios marginales propios de las clases populares: tabernas, circos, puertos, barrios proletarios e industriales, espacios transgresivos donde se mezclan prostitutas, ladrones, borrachos, obreros, artistas callejeros; es decir, traslada a la Europa de entreguerras ese itinerario por los márgenes cosmopolitas porteños y nacionales, transitados en sus poemarios anteriores, *El violín del diablo*

mutaba permanentemente,<sup>209</sup> ambos escritores apelaron al cruce entre relatos de aventura, observación y experiencia en el armado de sus textos.<sup>210</sup> Pero, además, el ingreso de estos objetos exóticos y literarios se complementa con la puesta en juego de un internacionalismo configurado a partir de la incorporación de lenguas foráneas, publicidades de productos importados y de la inclusión de ciudades europeas (en el caso de Tuñón).<sup>211</sup> Así, en la misma crónica, refiere el escritor de las aguafuertes porteñas:

¡Ah! ¡Es maravilloso! La otra mañana he visto un casco, la proa del “Hardanger” color borra de vino, en tono de malva suave. Tres muchachones azules, con cepillos de pelo largo y dócil como la melena de una mujer, pintaban de rosa el acero del casco, y éste parecía chupar ávidamente la pintura como si el hierro estuviera sediento de ese “coldcream” emoliente que extendía sobre su superficie vastas manchas de rouge claro.<sup>212</sup>

---

(1926) y *Miércoles de ceniza* (1928). Sin embargo, hay un punto de inflexión en *La calle*, en tanto aquí se abre a un ámbito internacional que le permitirá tomar contacto con el movimiento surrealista, con la historia y, también, con la política. Alle, María Fernanda. “El tránsito hacia la revolución. Raúl González Tuñón en la primera mitad de los años treinta”, en *El taco en la brea*, Santa Fe, 2017, p. 14.

<sup>209</sup> Tanto Arlt, como Quinquela y Tuñón vivieron de cerca la construcción del Puerto Nuevo.

<sup>210</sup> Coincidentemente, en *La isla desierta*, Cipriano, el ordenanza mulato que intenta persuadir a los empleados de que abandonen la vida monótona de la oficina, describe escenarios exóticos apelando también al imaginario de las novelas de aventuras que vimos en la nota de Arlt y en el poema de Tuñón: “Mulato: Allá no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosa colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas violetas”. Arlt, Roberto. *La isla desierta*, op. cit., p. 265.

<sup>211</sup> Como se sabe, salvo en *El violín del diablo*, los poemas de Tuñón no están dedicados únicamente a Buenos Aires. El escritor incluye otras ciudades en sus poemas. Dice Sarlo al respecto: “La idea de ciudad en la poesía de Tuñón tiende a ser refractaria al barrio, porque remite, en lo esencial, a la nueva escenografía urbana, transformada por el cosmopolitismo. De allí su obsesión con el puerto y el exotismo de los bares y peringundines de Paseo de Julio. Se trata, obviamente, de un espacio de mezcla y no del homogéneo arrabal donde las relaciones son directas y el conocimiento mutuo ineludible. En esta escena moderna y a la vez deteriorada por la marginalidad y la extranjería, Raúl González Tuñón trabaja la exacerbación de lo heterogéneo: hombres o mujeres que tienen diferentes pasados (miserias europeas, insurrecciones obreras) y diferentes lenguas, cuyo contacto es siempre puntual, fugaz, decepcionante y equívoco” (160). Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p. 160. Sobre la obra poética de Tuñón véase también, entre otros: Boccanera, Jorge. “El viaje de González Tuñón”, en Susana Cella (Comp). *Por Tuñón, Buenos Aires*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006. / Prieto, Martín. “La poesía realista y romántica de Raúl González Tuñón”, en *Breve historia de la literatura argentina*, op. cit., pp. 236-239.

<sup>212</sup> Arlt, Roberto. “Matices portuarios”, op. cit.

El “itinerario desde el margen cosmopolita al internacionalismo”<sup>213</sup> que aparece en Tuñón ya desde su primer poemario, figura también, tal como puede verse en esta cita, en las notas que Arlt dedica a la costa del río. Ciertamente, si una de las marcas más representativas de las aguafuertes porteñas es la aparición del lunfardo en el armado de las notas,<sup>214</sup> en las crónicas que aquí analizamos el escritor incorpora al escenario local términos en inglés y nombres de productos industrializados que se promocionaban en los periódicos como los nuevos jabones “coldcream” que aparecen también en “La calle del paso de la Mula”: “Un muchacho que entra silbando al mingitorio. /El afiche del jabón Cadum, ¿sabes?”.<sup>215</sup> Pero mientras en los poemas de *La calle del agujero en la media*, Tuñón incorpora lo foráneo gracias a su experiencia real como viajero,<sup>216</sup> Arlt (quién sólo había recorrido poco antes parte de Uruguay y Río de Janeiro), incluye en sus “paisajes acuáticos”<sup>217</sup> aquello que observa y escucha en sus caminatas por el Riachuelo: “Es la hora en que los capitanes y segundos comandantes reciben una visita a bordo y destapan una botella de ron de Jamaica, diciendo con pensativo tono: ‘The sea will be rough tonight’ (Esta noche va a estar picada la mar)”.<sup>218</sup> Tal como puede verse, el cronista no sólo “aprende a soñar” en el puerto, sino también a escuchar la música de lo desconocido tematizada en las escenas poéticas de Tuñón: “Ternura de canciones marineras dormidas sobre el vientre verdoso de los puertos. / Aceite piadoso de la luz, ternura de canciones conocidas por mí, vagabundo de los puertos”.<sup>219</sup>

<sup>213</sup> Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p. 158.

<sup>214</sup> Saítta refiere al respecto: “Arlt recurre a la mezcla desprolija y siempre cambiante de las voces de la calle. A las que, sin embargo, sistematiza en Diccionarios de filología lunfarda: en la definición de nuevas palabras—squenun, tongo, chamuyar, pechazo, berretín, furbo, garrón – Arlt ordena, clasifica, registra y organiza la caótica proliferación de términos coloquiales”. Saítta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, op. cit., p.81. Sobre el tema véase también: Caimari, Lila. “Buenos Aires. Mezclas puras: lunfardo y cultura urbana (años 1920-1939), en Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016, pp. 154-173. / Conde, Oscar. “Roberto Arlt y el lunfardo”, en Di Tullio, Kailuweit, Volker (eds), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, op. cit.

<sup>215</sup> González Tuñón, Raúl. “La Calle del Paso de la Mula”, *La calle del agujero en la media/Todos bailan*, op.cit., p. 15.

<sup>216</sup> No sucede eso en *El violín del diablo*. En 1929 se embarca hacia Europa desde donde escribe *La calle del agujero en la media*. Sobre éste último véase: Prieto, Martín. “Prólogo”, en González Tuñón, Raúl. *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Eudeba, 2011, pp. 9-21.

<sup>217</sup> Arlt, Roberto. “La paz de San Justo”, *El Mundo*, 27 de febrero de 1932.

<sup>218</sup> Arlt, Roberto. “Anochecer lluvioso en el puerto”, *El Mundo*, 31 de julio de 1933.

<sup>219</sup> González Tuñón, Raúl. “Petrouchka”, *La calle del agujero en la media/Todos bailan*, op. cit., p. 71. Dice Tuñón en otro de sus poemas titulado, precisamente, “Música de los puertos”: “Música de los puertos siempre igual / y distinta. / Políglota. Tus velas/ se izaron a los vientos más

En “Matices portuarios” encontramos, entonces, ejemplificada esta primera modulación en la que el puerto figura como el escenario pintoresco en el que convive lo real y lo imaginario: ukeleles, publicidades, lenguas extranjeras, barcos desgastados. En estos textos, predomina un paisaje en el que se destaca la mirada artística por sobre la crítica social.<sup>220</sup> Lejos de la calle Corrientes, el puerto despierta en Arlt la sed de mundo que Tuñón ya había tematizado en sus poemas. El afamado final de “La calle del agujero en la media”, “Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad/ [...] Está en un puerto. ¿Un puerto? Yo he conocido un/puerto/ Decir: Yo he conocido, es decir: Algo a muerto”,<sup>221</sup> resuena así tanto en la prosa de estas aguafuertes porteñas — “Y dan ganas de subir a bordo y trabajar de lavaplatos y morirse un poco en todos los puertos del mundo” —,<sup>222</sup> así como también en su obra teatral *La isla desierta* (1937) y en las notas tituladas “aguafuertes fluviales” que el mismo cronista escribirá pocos días después cuando recorra el Paraná como corresponsal del diario:<sup>223</sup>

Partir. ¿Dónde leí esa palabra? Nunca tuvo significado profundo para mí. [...] ¿Será que en cada parte se deja un trozo de sí mismo, partículas de personalidad? Los sentimientos se mezclan confusamente como vapores negruzcos de distinta densidad. Lo real es que se sabe que se va, que ellos se quedan, mientras uno va e involuntariamente se toca con las manos el pensamiento final: “Partir es como un anticipo de morir. Porque para la gente que a uno lo vió caminar por su ciudad, y ya no lo verá nunca más, es como si uno se hubiera muerto y estuviera enterrado bajo siete pies de tierra fresca”. Sí, por eso es triste partir. Partir es una anticipación del morir.<sup>224</sup>

---

extraños...”. González Tuñón, Raúl. “Música de los puertos”, *El violín del diablo /Miércoles de ceniza*, op. cit., p. 51. La figura del vagabundo de los puertos también aparece en el segundo poema de *Miércoles de ceniza* (1928): “En todos los puertos del mundo/ hay vagabundos como yo, / que asoman al asombro lejano/ el corazón —como un barquito en la mano”. Véase: González Tuñón, Raúl. “Escrito sobre una trastienda”, *El violín del diablo /Miércoles de ceniza*, op. cit., pp. 101-102.

<sup>220</sup> En efecto, en estos textos, el trabajo portuario aparece idealizado: “¡Ah, estos trabajos marítimos! Livianos y semejantes a un juego”. Arlt, Roberto. “Matices portuarios”, op. cit.

<sup>221</sup> González Tuñón, Raúl. “La calle del agujero en la media”, *La calle del agujero en la media/Todos bailan*, op. cit., p. 34.

<sup>222</sup> Arlt, Roberto. “Matices portuarios”, op. cit.

<sup>223</sup> Interesa destacar que, tal como señala la crítica sobre Raúl González Tuñón, existe una separación entre la obra de Tuñón de los años veinte y la de los años treinta. Específicamente sobre los vínculos entre literatura y política en la obra de Tuñón véase: Allé, María Fernanda. *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de Rosario, agosto 2015.

<sup>224</sup> Arlt, Roberto. “Partir...es morir un poco”, *El Mundo*, 20 de agosto de 1933.

### “Cargando carbón en el puerto”

Como se adelantó más arriba, las imágenes sobre el río que Arlt configura en sus notas se adscriben también a una segunda modulación asociada a la representación del trabajo portuario. En efecto, por momentos, el escritor deja de lado las vistas pintorescas y centra sus descripciones en las faenas portuarias. En contraposición a las referencias positivas sobre la labor de los marineros que figuran en las notas centradas en la configuración de una mirada paisajística de la ribera, existen casos en los que el cronista imprime una mirada crítica sobre el esfuerzo desmesurado que implica la vida en el río y que, en algunos puntos, coincide con los panoramas del gran pintor del Riachuelo, Benito Quinquela Martín, y también con ciertos poemas del mismo Tuñón.

Si bien entre Arlt y Quinquela no hubo una amistad que los vinculase como vimos para el caso de Tuñón, su nombre también figura en las crónicas porteñas. En la nota publicada el 19 de junio de 1929, el escritor refiere: “Justo Suárez es la gloria de Mataderos y de su barrio, como Cámpolo, lo es de Quilmes, y Quinquela Martín (es pintor, no boxeador), de la Boca del Riachuelo”.<sup>225</sup> En este artículo en el que el cronista reflexiona sobre el origen humilde del boxeador protagonista, menciona también al artista boquense como figura consagrada y ejemplar: “Bueno: estos hogares proletarios, y por completo abiertos, hay que ver la transformación que experimentan el día que el hijo llega a ser un hombre célebre, como en el caso de Quinquela Martín o de Justo Suárez”.<sup>226</sup> Más allá de encontrar en estas citas un movimiento típico arltiano —presentar como fenómenos equidistantes la realización artística de un pintor y la de un boxeador—,<sup>227</sup> interesa destacar el reconocimiento de la figura de Quinquela. Con esto no pretendemos postular que las notas porteñas sobre el río hayan estado inspiradas o influenciadas directamente por la obra del artista de La Boca, sino demostrar que, al momento de escribir estas aguafuertes, Arlt conocía al menos el trabajo de personajes influyentes en la configuración de la imagen cultural del Río de la Plata.

---

<sup>225</sup> Arlt, Roberto. “Ídolos populares en familia”, *El Mundo*, 19 de junio de 1929.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> Esta comparación es semejante a la que figura en “El idioma de los argentinos” señala: “Querido señor Monner Sans: La gramática se parece mucho al boxeo”. Arlt, Roberto. “El idioma de los argentinos”, *El Mundo*, 17 de enero de 1930.

Adoptado por una familia de inmigrantes (padre italiano, madre india), autodidacta, y alejado de los círculos de vanguardia,<sup>228</sup> Quinquela (1890-1977) se convirtió en muy poco tiempo en el pintor más representativo de la zona del Riachuelo.<sup>229</sup> Si bien su producción se insertó en una tradición que, como vimos, había sido inaugurada en el siglo XIX y contaba con precedentes como Lazzari y Collivadino, la mirada de Quinquela sobre la costa del río de La Plata tuvo un plus que, como señala Silvestri, lo distinguió entre sus contemporáneos:

Pero, ¿qué río pinta Quinquela? Donde Lazzari indicaba transparencia, Quinquela indica densidad. En la serie de amaneceres, atardeceres, tardes sin sol o días escarchados, el Riachuelo es materia inerte y espesa, sin reflejos locales, modulada uniformemente con la luz de la hora. No llega a la inmovilidad de Cunsolo porque él debe ser, de todas maneras, río: naturaleza. Siempre protagonista, mediante el recurso de los horizontes altos, el río parece sin embargo jugar un papel inverso a lo que su condición mítica sugiere: la luz cambia pero el río permanece. El río es la base de lo siempre igual necesaria para mostrar la febril actividad moderna. Una repetición cíclica que nada tiene que ver con la artificialidad de la cadena de montaje, y que introduce en el paisaje de la ciudad aquello que está ausente en el centro, todo piedra y artificialidad. Introduce otra

---

<sup>228</sup> Dice Malosetti Costa: "...aquel artista que se enorgulleció siempre de su origen humildísimo, se mantuvo siempre al margen, tanto de los círculos de vanguardia como de aquellos artistas que comprometieron su obra con la causa antifascista (Forner, Urruchúa, Spilimbergo, o el grupo de los Artistas del Pueblo, con quienes, sin embargo, compartió amistades y lecturas). Esta actitud, que podría resumirse como de total y exclusivo compromiso con el barrio de la Boca y sus trabajadores pobres, lo ubicó, como veremos, en un lugar problemático en la historia del arte argentino, aunque su popularidad fue enorme". Malosetti Costa, Laura: "Un mural para Obras Sanitarias: *Construcción de desagües* de Benito Quinquela Martín", *El Riachuelo de Benito Quinquela Martín. Fotos, ensayos y recuerdos*, Buenos Aires, ACUMAR, 2015, p.42.

<sup>229</sup> Wechsler señala que "Quinquela había llegado a alcanzar un lugar de prestigio dentro de la circulación de obras de arte en distintas ciudades americanas y europeas en el curso de los años veinte y treinta. [...] Varios indicios permiten reconstruir, al menos de forma fragmentaria, el camino transitado. En sus recuerdos, lo que terminó de definir su posición como artista fue el paso del anonimato al comentario público cuando en 1916 a manera de crónica de la vida diaria, Ernesto Marchese publicaba en Fray Mocho una nota bajo el título 'El carbonero'"(p.12). Además, añade la autora, fue fundamental para el pintor el contacto con su maestro Lazzari y sus compañeros: Lacámara, Maresca y Mandelli. Porque, si la nota en Fray Mocho había abierto el camino, continúa Wechsler, "su presencia sostenida en la ribera pintando junto a colegas como Guillermo Facio Hébecquer que conocían a otros artistas del circuito porteño, ampliaron su horizonte más allá de las fronteras del barrio. Es así como Pio Collivadino lo conoció y de esa forma se establecieron rápidamente las redes de relación que lo llevaron en 1918 a exponer por primera vez en la ya prestigiosa galería Witcomb" (p.13). Wechsler, Diana. *Quinquela entre Fader y Berni, en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2008.

duración en la temporalidad urbana: la duración de lo natural, aquello de lo que la ciudad proviene y hacia lo que va.<sup>230</sup>

Tal como menciona Silvestri en esta cita, la presencia repetida de la espesura del agua que sostiene la infraestructura portuaria, recorre la totalidad de la obra de Quinquela. En efecto, puede observarse cómo la constante del río mitiga diferencias formales concisas como las que presentan, por ejemplo, tres obras tempranas del artista: *Crepúsculo e Impresión* (Figuras 54 y 55), ambas de 1922, y *Veleros al sol* (Figura 56) de 1921. A pesar de que el punto contrapicado a partir del cual Quinquela pinta a contraluz la inmensidad del barco en *Crepúsculo* no coincide con la mirada frontal que figura en *Veleros al sol e Impresión* — al mismo tiempo que la paleta de color utilizada en cada obra disiente en función del momento del día en el que se ubican—, el río y su materialidad funcionan, en todos los casos, como la base que liga las diferentes escenas. Y, en el mismo sentido, puede señalarse que estas aguafuertes de Arlt sobre el Río de la Plata se distinguen del resto del corpus por su insistencia en la descripción de la corriente y sus matices:

Aún es de día, aunque se van encendiendo en los mástiles, farolas que tienen la amarillez de los limones en esta plomiza anochecida, fría y silenciosa [...] El agua tiene color de excremento de ballena. Paulatinamente van aumentando los ojos de buey iluminados y uno se pregunta qué diablos hacen los trabajadores del mar que no se dejan ver en la superficie de sus naves [...] La noche está cada vez más próxima sobre esta agua que tiene tonos oliváceos y claridades de plomo sucio de greda. A la distancia la rojiza muralla de los depósitos ennegrece, paralela a las torcidas pirámides de los guinches.<sup>231</sup>

No obstante, tanto en las notas de Arlt, como en las pinturas de Quinquela y, en algunos casos, en ciertos poemas de la primera etapa de Tuñón las imágenes materiales y escriturarias sobre los infinitos matices fluviales, sus brillos y sus texturas, conviven con una remarcada visibilización del trabajo del puerto. A las representaciones de “Matices portuarios” en las que el escritor silenciaba el esfuerzo brutal implicado en las labores de los marineros y peones —“En el `Montferland (paquebote holandés) un hombre entre agua

---

<sup>230</sup> Silvestri, Graciela. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, op. cit., p. 318.

<sup>231</sup> Arlt, Roberto. “Anochecer lluvioso en el puerto”, op. cit.

y cielo, junto a la proa embetunada de bleque, repinta las cifras blancas indicadoras de los pies del calado. Pinta sin prisa, como si estuviera decorando los frescos de una iglesia...”<sup>232</sup> se le contraponen así descripciones que discuten la exaltación del puerto que, como se vio, el mismo Arlt había plasmado en sus textos:

Viene primero el Riachuelo, no el Riachuelo de los poetas y de los escritores, sino el otro Riachuelo, el del movimiento de chatas y gabarras areneras y remolcadores arrastrando lanchones cargados de pieles saladas y maderas. La nota de color está en lo negro de los puentes, en el desteñido verde de las canoas y en el rojo de los transatlánticos y paquetes que permanecen días y días a la orilla de montañas de carbón, donde hombres, pequeños en la distancia, levantan siempre con sus palas brillantes una neblina oscura y triste. El agua grasienta y pesada, moteada de violetas de aceite y cárdenos de grasa, lame silenciosamente el granito, mientras que los hombres de la orilla trabajan brutalmente, sin alegría, sin esperanzas, sin nada.<sup>233</sup>

Ese “riachuelo de los escritores”, el de Tuñón y el de “Matices portuarios”, es el espacio pintoresco que entra en tensión cuando el escritor lo confronta al trabajo feroz al que se enfrentan día a día quienes lo habitan. En este sentido, interesa destacar que el cruce entre un tipo de mirada pintoresca y la mirada social que encontramos en los textos de Arlt figura también, según Diana Wechsler, en los cuadros de Quinquela:

El puerto de La Boca y sus alrededores, la zona de Puerto Madero, la ribera y Barracas son los rincones elegidos por quienes eligen una mirada pintoresca. Se tipifican estas regiones de la ciudad y sus pobladores neutralizando toda perspectiva crítica por medio de un partido estético descomprometido [...] Pero no todas las versiones son iguales. Planteos como los de Eugenio Daneri o Benito

---

<sup>232</sup> Arlt, Roberto. “Matices portuarios”, *op. cit.*

<sup>233</sup> Arlt, Roberto. “El remolino”, *El Mundo*, 8 de mayo de 1929. Otra de las notas en la que se destaca el tema del trabajo es en “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel” publicada en *El Mundo* el 5 de junio de 1933: “Y es extraordinario ver estos mecanismos abandonados, enfilados en los rieles de la orilla y enrejando el cielo de azul cobalto con sus brazos en V, oblicuos, y detenidos todos en la misma dirección. Parece éste un paisaje de algún cuento fantástico de Lord Dunsany [...] Retorcidos y rojizos quedan, de lo que fue, los clavos de cabeza cuadrada y matas de pasto verde. Y por donde se mira, en torno de estas veinte grúas, enfiladas como condenados a muerte, o patíbulos, no se comprueba otra realidad que la paralización de la vida [...] Mientras tomo apuntes, por allí sale de debajo de una grúa un criollo ciego, con bigotes blancos. Un cocinero de una chata, a gritos despierta a un vago para ofrecerle de una fuente las sobras de una tallarinada, y únicamente mirando hacia el puente, o hacia el agua, o a los bares de la vida, se olvida uno de este espectáculo siniestro, que encarnan los veinte brazos enguinaldados de cadenas hollinosas, enrejando el cielo de un azul cobalto, entre la desgarrada forma de sus dobles V”.

Quinquela Martin revelan un tratamiento más humanizado de los mismos temas. La gestualidad impresa en las obras- el uso de la materia densa y vibrante- denota un acercamiento sensible al mundo del trabajo, muestra interés no sólo por los barcos y sus reflejos en el agua, o por las vistas panorámicas del puerto, sino que también se detiene en los hombres que lo transitan y sufren. Aquí el pintoresquismo se humaniza, sin llegar a convertirse en una imagen crítica: tales trabajos están comprometidos con lo vivencial.<sup>234</sup>

Ese “acercamiento sensible al mundo del trabajo” que Wechsler encuentra en la pincelada de Quinquela es la misma que observamos en las representaciones escriturarias de Arlt.<sup>235</sup> El cronista combina en sus descripciones naturaleza, materiales vinculados con la industrialización (metal, madera, hierro, aceite, óxido) y la fuerza brutal del hombre. Arlt agrega, así, a los escenarios portuarios representados en sus crónicas la otra versión del río pintoresco.

Con el objetivo de destacar, entonces, cómo la historia cultural del paisaje del Riachuelo se configuró en la confluencia de miradas artísticas, interesa indagar ahora el vínculo entre tres producciones que ponen en escena uno de los temas más pregnantes en la representación del trabajo portuario: “Descarga de carbón” (1926) de Tuñón, *Descarga de carbón con grampas* (1928) de Quinquela (Figura 57) y “Cargando carbón en el puerto” (1933) de Arlt.<sup>236</sup> La semejanza que aparece ya en los títulos, marca el afianzamiento de un tópico surgido de la modernización de los puertos. Siguiendo el orden cronológico, el breve poema incluido en *El violín del diablo* presenta un panorama en donde el negro del mineral que tiñe a los hombres se contrapone al amarillo del sol refulgente:

Pasan los hombres negros descargando carbón,  
y se incendia la tarde en los rayos crueles,  
en los rayos desnudos de un magnífico sol.

---

<sup>234</sup> Wechsler, Diana. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, *op. cit.*, pp.281-282.

<sup>235</sup> Concidentemente con la descripción del “pintoresquismo humanizante” que señala Wechsler, Lopez Anaya comenta sobre la obra del pintor: “La obra de Quinquela está íntegramente ligada al barrio de la Boca. Sus imágenes, pintadas con colores exaltados y golpes de espátula de notable presencia visual, exaltan siempre el trabajo en el Riachuelo. Pero estos episodios del rudo trabajo no responden a una visión crítica- típica del Grupo del Pueblo- sino a la del héroe positivo del trabajo”. López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*, *op. cit.*, p.119.

<sup>236</sup> La misma coincidencia figura entre la nota “Barcas en el Riachuelo” de Arlt publicada el 14 de abril de 1931 en *El Mundo* y el cuadro de Quinquela titulado *Barcas en el Riachuelo*, de 1930.

¡Trabajadores negros, y fuertes y ceñudos  
que componéis el noble poema del sudor!  
[...]  
Un dios de la fatiga, un dios de las descargas.  
Capaz de alimentar la caldera del sol.  
Sobre la piedra ardiente del puerto, indiferentes,  
pasan los hombres negros descargando carbón.  
¡Ah si todos tuvieran un hogar! Si la sopa  
dijera para todos su sentida canción!  
La tarde que revienta, está pariendo el sol.<sup>237</sup>

Como puede leerse en el poema, Tuñón le otorga un claro protagonismo a los peones de carga y destaca las condiciones precarias de estos trabajadores. No obstante, a diferencia del contrapunto entre los rostros negros de los protagonistas y los rayos centelleantes del sol reflejado en el agua, la crónica de Arlt y la pintura de Quinquela abocadas a la misma escena dejan de lado el retrato pormenorizado de los sujetos y describen, en cambio, el cruce entre la naturaleza y las maquinarias:

Aquí al costado de galpones oscuros, el cielo celeste aparece caído sobre la tierra, techando escapes de plumeros lechosos, mientras el polvillo de carbón hace empalidecer el sol, y chillan furiosamente las locomotoras petizonas y mueven y entrecruzan sus brazos negros los guinches cargados de cubos, mientras las planchas metálicas resuenan bajo la caída del carbón que se pierde en el vientre de las naves de cascos oxidados, con el sordo y acuático ruido de una cascada que desaparece en un subterráneo.<sup>238</sup>

Tanto en esta nota como en el cuadro de Quinquela, los hombres figuran en pequeña escala y se insertan en la tensión naturaleza/modernidad creada a partir de la contraposición entre el cielo velado por el hollín y la monstruosidad de los guinches y las grúas. La inmensidad de las maquinarias que pinta Quinquela en este y en muchos otros de sus cuadros, es la misma que figura en esta cita de Arlt y en notas como “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel”: “Pero el espectáculo que más llama la atención al entrar en la isla, a pocos metros del puente del Riachuelo, es una guardia de veinte gigantes de acero, muertos, amenazando el cielo con los brazos enredados de cadenas, abandonados

---

<sup>237</sup> González Tuñón, Raúl. “Descarga de carbón”, *El violín del diablo*, op. cit., p.50.

<sup>238</sup> Arlt, Roberto. “Cargando carbón en el puerto”, *El Mundo*, 29 de julio de 1933.

quizá hasta la oxidación”.<sup>239</sup> Esta supremacía de los aparatos asociados a la industrialización del puerto es la misma que Tuñón pinta en “Usina” —“Hay gente que desde la acera contempla las siluetas/ negras, /mira/ el ruido siempre igual de las poleas veloces y de los/aceitados émbolos”.—,<sup>240</sup> sin embargo, a diferencia de la multiplicidad de escenarios, puertos (en los poemas de Tuñón convive el puerto de Buenos Aires con muchos otros puertos internacionales), y personajes que incluye el poeta en sus textos, en las crónicas de Arlt y en las pinturas de Quinquela se privilegia mayormente el juego entre el anonimato de hombres pequeños que, como hormigas, se mueven alrededor de las monstruosas maquinas.

### *Entre el texto y la imagen*

Interesa analizar, ahora, el vínculo que estas representaciones escriturarias sobre el río y el puerto mantienen con las imágenes de prensa con las que fueron publicadas en *El Mundo*. Si bien varias de estas crónicas (como por ejemplo “Barcas en el Riachuelo o “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel”) no se imprimieron con imágenes, tanto los dibujos realizados por Luis Bello que acompañaron otras de las notas sobre el río, como la fotografía anónima publicada junto a “Anochecer en el puerto” dan cuenta de la alternancia señalada entre las vistas pintorescas y las imágenes sobre el trabajo portuario que figura en los artículos periodísticos de Arlt.

Como ya vimos, los dibujos que Luis Bello realizó para ser publicados junto con las aguafuertes porteñas solían resaltar anécdotas cómicas o irónicas referidas en los textos y dejaban de lado, casi en todos los casos, el gran tema de estos artículos periodísticos: la modernización de Buenos Aires. Sin embargo, cuando Arlt describe el río y el puerto, Bello también lo hace. Así, en los dibujos que acompañan a estas crónicas fluviales vemos cómo el ilustrador privilegia los mismos temas que el escritor: el paisaje y el trabajo. Porque si en la ilustración de “Matices portuarios” (Figura 58) aparecen los marineros en plena labor (en consonancia con el texto, se trata de una mirada desproblematizada y alejada de la crítica social), en el dibujo que figura junto a “El

---

<sup>239</sup> Arlt, Roberto. “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel”, *El Mundo*, 5 de junio de 1933.

<sup>240</sup> González Tuñón, Raúl. “Usina”, *La calle del agujero en la media/Todos bailan*, op. cit., p.19.

cementerio de las naves” (Figura 59) figuran, en sintonía con las descripciones de la crónica, las embarcaciones en primer plano.

Pero, además, interesa destacar aquí un dato curioso: la ilustración con la que se imprimió la crónica analizada en el apartado anterior, “Cargando carbón en el puerto” (Figura 60), presenta claras vinculaciones con la pintura casi homónima de Quinquela (Figura 57). En ambos casos se observa, desde lejos, la contraposición entre la magnitud de las máquinas en plena acción y las siluetas de estos trabajadores que, diminutos, se mueven como hormigas a través de la inmensidad portuaria. Vemos así cómo, a pesar de tratarse de casos aislados, Bello no sólo se encargó de representar lo que efectivamente Arlt describe en sus crónicas, sino que excepcionalmente armó escenas urbanas (a partir de un trazo grueso y contrastado) que dialogan con las imágenes artísticas sobre el puerto de Quinquela. En concordancia con esto, observamos además que la única fotografía que aparece en el conjunto de notas sobre el Río de la Plata (Figura 61) se acerca a panoramas como el de “Crepúsculo” del mismo Quinquela (Figura 54).

Si bien la foto es anónima y no tenemos ninguna certeza de que haya sido tomada en esos mismos años en el Riachuelo, la temática y las particularidades formales que muestra (el agua y las embarcaciones recortadas a contraluz sobre el cielo protagonizan el panorama) la conectan con las representaciones de la ribera que circulaban tanto en el ámbito artístico, así como también en los medios masivos. Porque, tal como señala Catalina Fara en relación con este vínculo entre arte, literatura y prensa, la imagen sobre la orilla del Río de la Plata que se consolidó en las primeras décadas del siglo XX, surgió precisamente del cruce entre el arte académico y la cultura popular:

La conformación histórica del paisaje cultural del Riachuelo que derivó en la consolidación de un ‘lugar común’ iconográfico fue analizada por Graciela Silvestri, para quien esta imagen se consolidó desde la pintura. Sin embargo, es preciso notar que los modelos estaban también presentes en la fotografía de la prensa periódica, la literatura y la música, en una compleja red de influencias, que sin dudas cristalizaron en la pintura de los artistas boquenses en particular. La actividad del puerto, la naturaleza y posteriormente las casitas de chapa y madera, se convirtieron en el tópico idílico de la ribera al cual los artistas volverán repetidamente, con diversos matices.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Fara, Catalina. “La ribera del Riachuelo: historia de un paisaje y sus imágenes (1910-1939)”, *El Riachuelo de Benito Quinquela Martín. Fotos, ensayos y recuerdos*, Buenos Aires, ACUMAR, 2015, p.22.

En este sentido, creemos que tanto los textos de Arlt como las imágenes de prensa con las que dichas notas fueron impresas deben ser pensados y analizados como parte del entramado de representaciones sobre el Riachuelo que, en simultáneo a sus transformaciones arquitectónicas, delimitaron la identidad cultural de la ribera porteña que continúa definiendo el espacio hasta el día de hoy.

Podría señalarse entonces que la confluencia de miradas sobre el Río de la Plata que, desde la orilla de Buenos Aires, Arlt imprime en sus aguafuertes porteñas demuestra un interés por integrar ese espacio fundador al mapa literario y periodístico de la ciudad. En contraposición a lo que efectivamente ocurre cuando el cronista se adentra en mar abierto y encuentra en el paisaje marítimo “el aburrimiento más horrible” — “¡Se lo regalo al océano! Y con todo lo que tiene. Da realmente bronca pensar que hay reos que hacen literatura, y que le pasan a la gente la novela de las bellezas del océano”. —,<sup>242</sup> la costa del Riachuelo, con sus máquinas, trabajadores y embarcaciones, aparece en estos textos como la zona de intercambio entre lo local y lo extranjero, como la puerta por donde ingresa lo moderno a la ciudad.

Arlt repite en la configuración de sus imágenes textuales tópicos que estaban siendo trabajados por dos de los artistas que, en la misma época, fundaron sus obras en la zona del Riachuelo. Así los lazos que unen al puerto internacional de Tuñón con el puerto cosmopolita de Arlt y el cruce entre pintoresquismo y trabajo que nos habilita a armar la tríada Arlt, Tuñón y Quinquela, acercan al escritor periodista a quienes definieron los rasgos fundamentales del paisaje del Río de la Plata. Junto con las notas sobre los nuevos rascacielos, los panoramas costeros que el escritor representa en esta zona de sus textos periodísticos amplían el mapa de la Buenos Aires arltiana.

---

<sup>242</sup> Arlt, Roberto. “Se lo regalo al océano”, *El Mundo*, 1 de abril de 1930.

### 1.2.3 “Molinos de viento en Flores”

¡Qué bonito y qué espacioso que era Flores antes! Por todas partes se erguían los molinos de viento. Las casas no eran casas, sino casonas. Aún quedan algunas por la calle Beltrán o Bacacay o por Ramón Falcón. Pocas, muy pocas, pero todavía quedan.

En las fincas había cocheras y en los patios, enormes patios cubiertos de glicina, chirriaba la cadena del balde al bajar al pozo. Las rejas eran de hierro macizo, y los postes de quebracho. Me acuerdo de la quinta de los Naón. Me acuerdo del último Naón, un mocito compadre y muy bueno, que siempre iba a caballo. ¿Qué se han hecho del hombre y del caballo?

Roberto Arlt.<sup>243</sup>

Como vimos a lo largo de este capítulo, las aguafuertes porteñas se insertan, sin dudas, en una Buenos Aires en vías de modernización. Sin embargo, la ciudad no fue la única protagonista de este proceso. Una vez finalizada la Conquista del Desierto (1878-1885), las olas de inmigrantes que arribaron a Buenos Aires con el cambio de siglo se transformaron en una nueva amenaza para la nación,<sup>244</sup> al mismo tiempo que ampliaron los bordes urbanos y acercaron la pampa a la ciudad. Así, la dicotomía sarmientina “civilización y barbarie” fue cediendo hasta otorgarle un nuevo espacio al campo en el imaginario cultural porteño. En efecto, en estas primeras décadas, el campo —“el desierto, la pampa, las estancias o sus metonimias, el pajonal, el raucho” —<sup>245</sup> adquiere, tanto en el discurso de los intelectuales, como en las imágenes plásticas, poéticas y periodísticas del período, cierta impronta nostálgica que lo transforma en “reservorio de tradiciones criollas”.<sup>246</sup> Por lo tanto, y tal como veremos en el desarrollo de este apartado, el proceso modernizador no sólo implicó el crecimiento arquitectónico vertical de la ciudad-puerto,

---

<sup>243</sup> Arlt, Roberto. “Molinos de viento en Flores”, *El Mundo*, 10 de septiembre de 1928.

<sup>244</sup> Señala Graciela Montaldo al respecto: “A fines del siglo, el vacío amenazante [el desierto] se convierte en el lleno de la inmigración”. Véase: Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p.13. Sobre este período véase también: Rock, David. *El radicalismo argentino, 1890-1930*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997. Donghi Halperín, Tulio. En “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)”, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

<sup>245</sup> Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, op. cit., p. 14.

<sup>246</sup> Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa, AAVV. Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. CAIA. Buenos Aires, 1991, p.202.

sino también un cambio en el modo de ver los espacios linderos de la urbe y la incorporación de la pampa a la cuadrícula urbana. Porque, como señala Adrián Gorelik en *La grilla y el parque*, la confianza en el progreso que se condensa con los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo y el crecimiento desmedido de la ciudad desembocan en un desplazamiento de la actividad política y cultural hacia los márgenes:

En muy poco tiempo, entre los últimos años diez y los primeros veinte, el suburbio avanza sobre el centro ocupando rápidamente las principales atenciones políticas, culturales y urbanísticas; ya no las abandonará, hasta que quede claro que el crecimiento urbano no había sido un fenómeno independiente de las cualidades de la ciudad tradicional, sino que las había afectado al punto de disolver su propio sentido, replanteando las bases mismas sobre las que hasta entonces se había considerado el espacio público. Así, en los años veinte y treinta, será el pensamiento sobre el suburbio donde se jueguen las posiciones ideológicas acerca de la definición de Buenos Aires y su futuro.<sup>247</sup>

En sintonía con esto y con el trabajo llevado adelante a lo largo de este capítulo, proponemos indagar ahora el modo en que, en contraposición a las representaciones geométricas, vanguardistas y “futuras” que Arlt imprime en algunos de sus textos, en las aguafuertes porteñas el escritor también dialoga con la cultura urbana residual e incorpora el campo como uno de los espacios constitutivos y esenciales de la metamorfosis urbana.

Estudiaremos, entonces, estas representaciones textuales de los márgenes urbanos para observar qué otros escenarios se agregan al mapa porteño arltiano y señalar, además, sus vinculaciones con la primera poesía Jorge Luis Borges. Porque si, como se sabe, por momentos Arlt describe la vida marginal de los conventillos, por el otro, encuentra en ciertas zonas de Buenos Aires las casas bajas de tonos pasteles y la amplitud de los cielos tematizados por Borges en la configuración de sus orillas. En segundo lugar, señalaremos cómo estas representaciones dispares se conectan a partir de la repetición de un tópico que reaparece en el corpus de las aguafuertes dedicadas a los márgenes urbanos: la frontera desdibujada entre el campo y la ciudad.

---

<sup>247</sup> Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016, pp. 309-311.

### *El deslinde como figura*

En las décadas del veinte y del treinta el suburbio se alza, entonces, frente a los ojos de los porteños como un escenario que combina “lo nuevo” y “lo tradicional”. El crecimiento abrupto de la ciudad y, sobre todo, el de ciertos barrios de Buenos Aires, había puesto en escena ya para la década del `10 el fenómeno del que se ocuparían los diferentes intelectuales, escritores, trabajadores de la prensa y artistas que participaron activamente en el diseño textual de la nueva ciudad. Como señala Lila Caimari, frente a “la diversidad de orígenes, la fluidez de clases, la hibridación, la síncopa edilicia, la cacofonía”, “la nostalgia de los amables tiempos coloniales y la valorización de las provincias libres de flujo inmigratorio —esencializadas en diversas formas de pureza: criolla, gaucha, india— pronto organizaron un reverso imaginario del caos porteño”.<sup>248</sup> En el caso de Arlt, resulta llamativo encontrar a lo largo del extenso corpus de notas una gran cantidad de textos signados por cierta impronta nostálgica que desacredita la exuberancia y las transformaciones modernizadoras. El ejemplo paradigmático es el de la reconocida aguafuerte que da título a este apartado, “Molinos de viento en Flores”, en la cual el escritor rememora a partir del hallazgo de un viejo molino ubicado “entre dos chalets de estilo colonial” escenas de la década anterior: “y me quedé pensando tristemente en qué bonito debía de haber sido todo eso hace algunos años, cuando el agua de uso se recogía del pozo. ¡Cuántos han pasado desde entonces! Flores, el Flores de las quintas, de las enormes quintas solariegas, va desapareciendo día tras día”.<sup>249</sup>

A diferencia del tono provocador que el escritor imprime un año después en “¿Para qué sirve el progreso?”,<sup>250</sup> tal como puede verse en esta cita, Arlt critica las

---

<sup>248</sup> Caimari, Lila. “Buenos Aires. Mezclas puras: lunfardo y cultura urbana (años 1920-1939)”, *op. cit.*, p. 155.

<sup>249</sup> Arlt, Roberto. “Molinos de viento en Flores”, *op. cit.*

<sup>250</sup> Dice Arlt en esta crónica: “Hemos progresado. Es maravilloso. Nos levantamos a la mañana, nos metemos en un coche que corre en un subterráneo; salimos después de viajar entre la luz eléctrica; respiramos dos minutos el aire de la calle en la superficie, nos metemos en un subsuelo o en una oficina a trabajar con luz artificial. A mediodía salimos, prensados, entre luces eléctricas, comemos, con menos tiempo que un soldado en época de maniobras, nos enfundamos nuevamente en un subterráneo, entramos a la oficina a trabajar con la luz artificial, salimos y es de noche, viajamos entre luz eléctrica, entramos a un departamento, o a la pieza de un departamentito a respirar aire cúbicamente calculado por un arquitecto, respiramos a medida...”. Arlt, Roberto. “¿Para qué sirve el progreso?”, *El Mundo*, 23 de noviembre de 1929.

transformaciones implicadas en el proceso modernizador a partir de una mirada nostálgica que recupera aspectos positivos del pasado sin detenerse sobremanera en el presente de la enunciación.<sup>251</sup> “En las fincas había cocheras y en los patios, enormes patios cubiertos de glicina, chirriaba la cadena del balde al bajar al pozo. [...] Aquello era un bosque de eucaliptus. [...] En aquellos tiempos todo el mundo se conocía”.<sup>252</sup> Sin embargo, en contra de lo esperado, en sus aguafuertes Arlt no refiere únicamente a los panoramas semirurales del barrio de su infancia, sino que además representa zonas del mapa porteño que asocian sus textos a las vistas silenciosas que figuran en los primeros poemarios de Borges.

Sarlo define el espacio de las orillas en la literatura borgeana como el sitio “imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas”.<sup>253</sup> Este espacio habitado por criollos sobrevivientes de las últimas décadas del siglo XIX discute además para Sarlo con los textos contemporáneos de Arlt, Raúl González Tuñón y Gironde.<sup>254</sup> Sin embargo, encontramos

---

<sup>251</sup> Esta impronta nostálgica que figura en algunas las aguafuertes porteñas sobre los márgenes urbanos se asemeja a las crónicas que Félix Lima publicó en *Caras y Caretas* mencionadas al principio de este capítulo y también a una serie de artículos que Soiza Reilly escribió para la misma revista a principios de la década del treinta. En “Viaje a través de los barrios de Buenos Aires”, el escritor representaba zonas específicas de la ciudad a partir de una mirada que oscilaba entre la nostalgia, la fascinación por el progreso y la historización del crecimiento de la ciudad. Dice por ejemplo en algunas de sus notas “Es inútil que la realidad nos muestre a Flores en su carácter vertical de barrio febril y fabril, moderno y estruendoso. Es inútil que nos anonade con sus vidrieras locas —locas de luz— y con sus calles ebrias —ebrias de motores. Es inútil que quiera ser Broadway. Debajo de su fiebre comercial se advierten todavía las costumbres deliciosas de antaño. Apartándonos un poco de la calle Rivadavia, hay —como hace cien años— mujeres en las rejas, galanes en las esquinas, amores en el umbral, grescas entre donceles a la luz de la luna. ¡Es en vano! Flores, a pesar del progreso de los rascacielos, posee una idiosincrasia lírica de pueblo de novela. Es el barrio del amor. Por sus calles anda Amalia, de Mármol, con pollerita corta y melena garzona”. Soiza Reilly, Juan José. “La República Romántica de Flores”, *Viaje a través de los suburbios de Buenos Aires*, en *Caras y Caretas*, 4 de octubre de 1930. “Hace treinta años, quien haya conocido los campos desnudos, malolientes, pantanosos, que se tendían, como sábanas verdes, ante los Mataderos de Liniers, creyó, sin duda, que allí también estaba Finisterre. Allí comenzaba el reino de los monstruos. No había más allá, era la nada. ¡Nihil! Treinta años fueron suficientes para que la mano formidable del progreso argentino construyera en la ciénaga infecta este barrio fecundo: Nueva Chicago. No creáis que se trata de un barrio cualquiera, sin color y sin alma. Yo lo incluyo con admiración entre las más típicas repúblicas de nuestra metrópoli”. Soiza Reilly, Juan José. “La República del Músculo: Nueva Chicago”, *Viaje a través de los suburbios de Buenos Aires*, en *Caras y Caretas*, 29 de noviembre de 1930.

<sup>252</sup> Todas las citas pertenecen a: Arlt, Roberto. “Molinos de viento en Flores”, *op. cit.*

<sup>253</sup> Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p.48.

<sup>254</sup> Dice Sarlo en su libro sobre Borges: “Lo que, en los años veinte, era evidente para sus contemporáneos, se vuelve invisible en la poesía de Borges: Arlt o González Tuñón o Gironde no podían sino descubrir el movimiento de lo nuevo”. *Ibidem*, p.51.

algunas notas porteñas en las que el aguafuertista no sólo mira con nostalgia los límites urbanos, sino que también descubre en sus paseos ciertos espacios en los que, aún a finales de la década del veinte y principios del treinta, se preservaban los patios y los cielos abiertos que Borges tematizó en sus primeros textos.

En “Calles de Belgrano”, el cronista revela las particularidades de esta zona de los márgenes porteños alejada de los espacios mencionados en las crónicas analizadas más arriba:

El adoquinado es irregular. Hay bocacalles con puentecitos, pero lo estupendo, son los árboles, la prodigiosa cerrazón de los árboles. Las calles están simplemente abovedadas por ábsides que forman los ramajes entrelazándose en la altura; mientras que en el aire flota un livianísimo perfume de azahar. La luz se colora de un verde tenue; el sol se aplasta en lo alto de los ramajes, y de él sólo queda una verdosa claridad teatral que coloca a las casas viejas en un panorama de belleza antigua, semejante al decorado de una opereta florentina.<sup>255</sup>

Como en los primeros poemarios de Borges, Arlt encuentra en Belgrano un barrio de tonos pasteles cuya belleza reside en la combinación de naturaleza, arquitectura colonial y calles de adoquinado irregular. Así, el escenario que figura en esta nota coincide, en parte, con las representaciones del reconocido poema “Las calles”, incluido en *Fervor de Buenos Aires*:

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma.  
No las calles enérgicas  
molestadas de prisa y ajetreos,  
sino la dulce calle de arrabal  
enternecida de árboles y ocasos  
y aquellas más afuera  
ajenas de piadosos arbolados  
donde austeras casitas apenas se aventuran  
hostilizadas por inmortales distancias  
a entrometerse en la honda visión  
hecha de gran llanura y mayor cielo.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> Arlt, Roberto. “Calles de Belgrano”, *El Mundo*, 10 de noviembre de 1932.

<sup>256</sup> Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires [edición artesanal del autor], 1923, p. 7.

A pesar de que la inclusión del barrio de Belgrano puede acarrearle conflictos —“juro que durante cinco minutos tuve la impresión de encontrarme a ochocientos kilómetros de Buenos Aires [...] entonces me prometí, ‘in mente’, escribir una nota sobre Belgrano, aun cuando me costara la vida” —,<sup>257</sup> el cronista integra esta zona alejada a sus representaciones sobre los suburbios porteños. Como pudo verse en la cita del texto periodístico, los panoramas “de belleza antigua” configurados por Arlt son protagonizados, en sintonía con el poema de Borges, por árboles frondosos, casas añosas y patios desolados:

Casas de ladrillos enormes, pintadas de rosa o azul legía, con rejas de hierro forjado a mano, casi a ras del suelo, y ventanas de maderas gruesas, enmasilladas toscamente, a través de cuyos vidrios se descubren visillos finos, y a este contraste, entre lo muy moderno y lo muy antiguo, se suma el encanto de los zaguanes estrechos y oscuros, con dos puertas que se enfrentan, sala y antesala. Si una puerta de zaguán está abierta, forma el marco de un cuadro: un patio español, aljibe al centro y vegetación en torno. Y esto no es simulado como en la falsa arquitectura colonial sino que es verídico, auténtico, con vejez de años, de muchos trecientos sesenta y cinco días, y generaciones que pasaron, una, dos, tres veces...<sup>258</sup>

Aunque desprovista de las metáforas poéticas que pueblan los textos de Borges, la mirada de Arlt en esta cita coincide con ciertas imágenes textuales a partir de las que el autor de *Ficciones* construye el espacio de las orillas: “Patio, cielo encauzado./ El patio es la ventana/ por donde Dios mira las almas./ El patio es el declive/por el cual se derrama el cielo en la casa”.<sup>259</sup> Encontramos, entonces, que a la hora de describir ese espacio intermedio entre la urbe y el campo, Arlt se separa del tipo de representación urbana que lo acerca al barrio de su infancia, y también a ciertas notas en las que aparecen los conventillos de inmigrantes,<sup>260</sup> y se aproxima, en cambio, a la geografía borgeana. Si bien

---

<sup>257</sup> Arlt, Roberto. “Calles de Belgrano”, *op. cit.*

<sup>258</sup> *Ibidem.*

<sup>259</sup> Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*, *op. cit.*, p.17.

<sup>260</sup> En relación con esto, y a pesar de presentar miradas disímiles sobre el fenómeno tango, puede señalarse que los escenarios en los que suceden algunas de las anécdotas de las aguafuertes porteñas coinciden, por momentos, con el barrio “reo” (Gorelik) que figura en las glosas de tango que Enrique González Tuñón escribe para el diario *Crítica* a partir de 1925. Dice Arlt en “Elogio del bandoneón arrabalero”, nota en la que el cronista destaca la importancia del tango para quienes atraviesan la vida pesados de los suburbios: “Quiero elogiar el bandoneón suburbiero; el fuelle desdentado de tres teclas y tuerto de tanto ser manoseado; quiero elogiar el bandoneón que canta, en las noches del conventillo lunado, la tristeza de los feos y la pena de las muchachas percaleras;

resultaría forzado afirmar que el aguafuertista replica intencionalmente las orillas de Borges en sus textos, como pudimos ver, por momentos, el paisaje de los suburbios porteños se vincula con los tonos pasteles de los almacenes y los patios vacíos de *Fervor de Buenos Aires*.

Otra de las notas que puede leerse en sintonía con esta primera producción de Borges es “Pueblos de los alrededores” impresa en *El Mundo* el 31 de marzo de 1929. Allí el cronista recorre las afueras de Buenos Aires y se encuentra con calles “que no son anchas ni estrechas, calles en las que el paso del transeúnte resuena nítido y claro [...] fachadas de color rosa, de color azul, con molduras francesas, ventanas viejas con flamantes cortinados, jardincitos, horizontes, horizontes por todos los costados, encrespados de nubes, con cresterías de eucaliptos...”.<sup>261</sup> Además de hallar en este fragmento claras coincidencias en las descripciones espaciales — la paleta de colores, la

---

quiero elogiar en el bandoneón toda la angustia bronca de ‘Cuando llora la milonga’, y el alma del suburbio, subiendo en la punta de los sonidos hasta las estrellas que parpadean sobre el cine de Nueva Pompeya, de Mataderos, del Bajo de Belgrano y Villa Luro. [...] quiero elogiar lo más profundamente doloroso que encierra la belleza del tango; del tango cuyos diques son nuestros diques y que es la válvula de escape de la pena de esta ciudad. [...] Suena en la noche y hasta los perros dejan de contestarse en la distancia con ladridos. Si había bochinche en el boliche de la esquina, el barullo se encalma; si al que toca lo conocen los truqueros, dejan el naipe y, silenciosamente, entran al patio del milonguero y, de pronto - ¡qué importa que sean reos, ladrones, asaltantes o asesinos!, ¡qué importa eso!- junto al tocador se forma una rueda; rueda grave, de jetas cetrinas y graves, de labios fruncidos, de ceños arrugados, que con atención severa escuchan el ritmo de la pena porteña, fluyendo sonorosamente de las teclas negras o blancas del fuelle estropeado y cavernoso, entre las manos de un mozo con prontuario en L.C, con destino de Ushuaia, con muerte de tos...(*El Mundo*, 9 de enero de 1930)”. Como puede verse, el tango también musicaliza algunas de las escenas de estos suburbios en los que, como en el Mataderos descrito en “Amigazo” por Tuñón: “todavía hay resabios del culto al coraje”. Véase: González Tuñón, Enrique. *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003, pp. 65. Otras de las notas arltianas que podrían articularse con los textos de Tuñón son: “Crimen en el barrio” (*El Mundo*, 25 de enero de 1929), “Criollaje en Mataderos” (27 de marzo de 1929), “La muchacha del atado” (*El Mundo*, 19 de noviembre de 1929) y “Mataderos nocturno” (*El Mundo*, 22 de febrero de 1932). Sobre el cruce entre tango y modernización véase: Caimari, Lila. “Buenos Aires. Mezclas puras: lunfardo y cultura urbana (años 1920-1939)”, *op. cit.*, p. 167. Sobre el barrio “reo” de los tangos de Tuñón véase: Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, *op. cit.*, p. 373. Sobre las particularidades de esta columna véase: Saítta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, *op. cit.* Stratta, Isabel. “González Tuñón: Del violín del diablo al tercer frente”, en *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Montaldo, Graciela (comp.). Buenos Aires, Fundación Crónica General, 2006, pp. 154-163. García Cedro, Gabriela. “Enrique González Tuñón: el arrabal como fascinación y distancia”, en *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Montaldo, Graciela (comp.). Buenos Aires, Fundación Crónica General, 2006. pp. 274-285. Korn, Guillermo. “El tango como improvisación”, en Enrique González Tuñón, *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003, pp. 9-31.

<sup>261</sup> Arlt, Roberto. “Pueblos de los alrededores”, *El Mundo*, 31 de marzo de 1929.

figura del horizonte, el tipo de arquitectura—, interesa destacar que aquí la prosa de Arlt se asemeja a la de Borges en la incorporación y repetición de ciertas imágenes poéticas: “Tienen tantos árboles estos pueblos, que de cada hoja cae un silencio”/ “Porque hay tantos árboles en estos pueblos que de cada hoja cae un silencio”.<sup>262</sup>

Ahora bien, el punto de contacto que encontramos entre las notas en las que Arlt tematiza el barrio de su infancia y estas últimas crónicas asociadas a esa zona intermedia de los poemas de Borges es el intento por perpetuar la imagen que determina el carácter de los márgenes urbanos en las primeras décadas del siglo XX: el desdibujamiento entre el campo y la ciudad.<sup>263</sup> Y es aquí donde las representaciones escriturarias urbanas de Arlt se expanden y dialogan con la Buenos Aires que, en esos mismos años, pintaron, dibujaron y fotografiaron diferentes artistas del campo cultural argentino. Esta figura del deslinde que, como vimos, articula producciones literarias disímiles, es la misma que nos permitirá hilar la trama de imágenes literarias ya analizadas con un sinfín de imágenes plásticas y periodísticas del período. Porque el borde de la ciudad, esa zona permeable

---

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> Cabe destacar que más allá de las representaciones espaciales (que son las que aquí nos competen) estas notas están pobladas por “semitipo[s] de campo”, “hombre[s] de las orillas de esta ciudad, donde ralean las casas y comienzan las quintas”, entre los que encontramos a “El matador de árboles” (“[Los hacheros] se dedicaban exclusivamente al trabajo de derribar árboles, y había en Flores uno que era universalmente conocido por su catadura espantosa, que impresionó definitivamente mi infancia. Se trataba de un hombre que debía ser calabrés o siciliano. Pero en ninguna de estas razas podía darse con cara más bandolera que la que usaba este personaje”); a “Don Esteban” (“En su casa tenía parras, y podaba las parras; recolectaba la uva, compraba ‘pasas’ y en unos toneles grandes fabricaba su vino ‘casero’ [...] recuerdo que una tarde de verano me recosté bajo la espita y comencé a beber hasta que se me infló el estómago, y luego salí viendo, en visiones, un montón de macanas. Luego, para desemborracharme, me dieron una soberbia paliza. Desde aquel día don Esteban me miró con amistad. [...] Casi me atrevería a jurar que ese hombre que no sabía leer ni escribir, fue el primer poeta verdadero que he conocido”) y a “El payador de almacén” (“Silverio Manco hace veinte años que escribe versos para payadores, y en una época que aquí no existía casi literatura, él hacía de actor y autor y a él, exclusivamente a él, se deben esos cuadernillos que narraban, en octavas, la vida del gaucho Hormiga Negra o cualquier otro asaltante de la tradición. Silverio Manco es un poeta del arrabal; del arrabal que ya pasó. El lo sabe y mira tristemente esta época de nueva sensibilidad que no entiende, pero que le amarga la inspiración”), entre otros. En contraposición a los sujetos surgidos de la modernización como el “furbo” o el “squenun”, estos hombres de campo ingresan a la literatura de Arlt para recuperar valores olvidados —la valentía, el sacrificio, la fuerza—, al mismo tiempo que invitan al cronista a correrse del registro más humorístico y sarcástico que caracteriza a muchas de las notas porteñas y a construir, en cambio, imágenes textuales de mayor densidad poética. Véase Arlt, Roberto: “El matador de árboles”, *El Mundo*, 23 de mayo de 1929./ “Me acuerdo de Don Esteban”, *El Mundo*, 31 de agosto de 1929./ “El payador de almacén”, *El Mundo*, 14 de octubre de 1928.

entre la nueva arquitectura —los “rascaestrellas” arltianos—<sup>264</sup> y la historia acumulada en las vistas rurales, es la arista donde confluyen las diferentes miradas de los escritores, artistas y trabajadores de la prensa de la Buenos Aires moderna.

En efecto, cuando Arlt dice: “Estamos en el deslinde. De este lado de la calle es la Capital Federal, del opuesto, la provincia de Buenos Aires”,<sup>265</sup> “juro que durante cinco minutos tuve la impresión de encontrarme a ochocientos kilómetros de Buenos Aires”<sup>266</sup> o “A diez cuabras de Rivadavia comenzaba la pampa”<sup>267</sup> resuenan también imágenes provenientes del ámbito de las artes plásticas y de la fotografía, como por ejemplo: *Futura avenida* (1921) o *Después de la lluvia* (1925) de Pío Collivadino (Figura 62 y 63),<sup>268</sup> *Arrabal de Buenos Aires* (1933) de Eneas Spilimbergo (Figura 64),<sup>269</sup> *Calle de Flores*

---

<sup>264</sup> Refiere Arlt en su nota “Diagonal Sáenz Peña” (27 de mayo de 1931): “¡Quién pudiera vivir cien años más! ¡Nada más que doscientos años más! ¡Quién pudiera vivir cien años, para contemplar pasmado el progreso de esta ciudad maravillosa, cuyos edificios, que hoy nos parecen estupendos, serán derribados dentro de un cuarto de siglo como si fueran innobles conventillos! Vivir cien años... para poder atorrantear entre los futuros rascaestrellas que tendrán en sus terrazas aeródromos y estaciones de funiculares”.

<sup>265</sup> Arlt, Roberto. “Mataderos nocturno”, *op. cit.*

<sup>266</sup> Arlt, Roberto. “Calles de Belgrano”, *El Mundo, op. cit.*

<sup>267</sup> Arlt, Roberto. “Molinos de viento en Flores”, *op. cit.*

<sup>268</sup> Pío Collivadino (1869-1945) fue un pintor, grabador y muralista argentino. Como señala López Anaya en su libro, Collivadino regresa a Buenos Aires luego de haber estudiado en la Real Academia de Bellas Artes de Roma y se convierte en uno de los primeros en representar la ciudad modernizada: “Aun cuando pinta paisajes camperos, gran parte de la iconografía de Collivadino está ligada al suburbio, al centro de la ciudad o al puerto. Sus pinturas y grabados sintonizan con la transformación urbana, con los grandes edificios en construcción” Véase: López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino, op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>269</sup> Lino Enea Spilimbergo (1886-1964) “termina sus estudios en la Academia resuelto a convertirse en artista plástico. [...] En 1925 recibe el Premio al Mejor Conjunto y con él la vía hacia la experiencia europea que se extenderá hasta 1929. Recorre Italia: sitio apropiado para una mirada arqueológica del pasado artístico así como para acercarse a las nuevas tendencias como la *pittura metafisica, i valori plastici*, y el *novecento*. Se instala en París. Asiste al taller de André Lothe, comparte su experiencia con otros argentinos. [...] Sin haber dejado de exponer mientras estuvo en el exterior, de regreso adquiere otra visibilidad. Ya no es un joven que ha llevado al máximo su saber de academia. Se ha convertido en un ‘artista de vanguardia’, en un pintor que, integrado al grupo de artistas modernos entre los que estaban Pettoruti, Berni, Forner, Guttero, etc., se define con características singulares a través de una figuración monumental, sencilla, despojada, de alta calidad constructiva y potente expresividad”. Véase: Wechsler, Diana. “Tradición y modernidad”, *op. cit.*, p.20.

(1937) de Horacio March (Figura 65) y,<sup>270</sup> capturas del gran fotógrafo de la modernización porteña, amigo de Borges, Horacio Cópola (Figuras 66 y 67).<sup>271</sup>

Como puede verse, en todos los casos, nos encontramos con composiciones armadas a partir del diálogo entre los mismos elementos representativos de los márgenes porteños ya señalados en las notas de Arlt: casas bajas, cielos abiertos, calles infinitas y semidesiertas, almacenes, boliches, etc. Tanto en las pinturas seleccionadas como en las fotos, puede constatarse que el punto de vista privilegiado por los artistas muestra una clara conexión entre la ciudad y la pampa. Si bien junto a las construcciones aisladas encontramos personajes en pequeña escala circulando por las veredas y, también, algunos árboles solitarios de complexión endeble, las calles de tierra que ligan estas construcciones de los márgenes con el campo ocupan un rol protagónico en la mayoría de las composiciones.

Pero, además, resulta productivo destacar que, más allá de las diferencias epocales y estéticas existentes entre los diferentes autores de estas obras encontramos en todos los casos un objetivo en común:<sup>272</sup> ahondar y perpetuar el nuevo diálogo entre el campo y la ciudad como parte del fenómeno modernizador atravesado por Buenos Aires. Desde los primeros años del prometedor siglo XX hasta entrada la década del cuarenta, la figura del deslinde, ese espacio intermedio entre la metrópolis en formación y el campo, fue una pieza fundamental e ineludible para todos aquellos artistas y escritores que pretendieron

---

<sup>270</sup> Horacio March (1899-1978) “fue un devoto del paisaje urbano y del arrabal [...] Casas de Barracas, callecitas de Flores, rincones en donde la ciudad linda con la llanura, el campo mismo” son, como señala Romualdo Brughetti, sus temas predilectos. Véase: Brughetti, Romualdo. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000, p.97.

<sup>271</sup> Dice Gorelik sobre el fotógrafo: “En apenas diez años, entre 1927 y 1936, Horacio Cópola construye una mirada sobre Buenos Aires de larga productividad en el imaginario urbano. Podría decirse que fue la primera mirada moderna sobre Buenos Aires traducida sistemáticamente en imágenes; la construcción de una Buenos Aires moderna que todavía hoy tiene la capacidad de parecernos actual”. Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp.95-96.

<sup>272</sup> Collivadino regresa a Buenos Aires antes del surgimiento de las vanguardias europeas y se transforma en un referente para el grupo de los denominados “Pintores de la Boca” y para los “Artistas del Pueblo”. Por su parte, tal como ya se señaló en notas anteriores, Spilimbergo, March y Cópola pertenecieron a una generación posterior a la de Collivadino y establecieron conexiones con diferentes figuras locales y extranjeras asociadas a los movimientos de vanguardia.

proponer y difundir una nueva mirada sobre la ciudad.<sup>273</sup> Porque como señala Graciela Montaldo:

uno de los aspectos que impacta de la tradición rural en la literatura no es su mera presencia sino la conjunción con las estéticas o los sistemas ideológicos más innovadores que los intelectuales argentinos fueron capaces de articular a lo largo del siglo XX. Por esta razón se va creando a lo largo de décadas una tradición muy particular que, marchando en la dirección contraria a la reivindicación tradicionalista del pasado, extraña, desde la modernidad, los mitos culturales de la historia de la Argentina.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> En uno de sus artículos, Catalina Fara analiza la circulación de imágenes sobre el nuevo suburbio porteño entre 1910 y 1936. Allí, la autora señala: “El imaginario construido sobre la antigua Buenos Aires se filtraba todavía en las esquinas de algunos barrios donde el `progreso del adoquinado´ todavía no había cambiado drásticamente el paisaje. Esta característica del suburbio quedó `congelada´ en muchas imágenes que se repitieron a lo largo del período a pesar de los cambios reales que alteraron el aspecto de los lugares” (pp. 111-112). Fara agrupa las imágenes pictóricas y periodísticas en las cuales la llanura se filtra “en los intersticios del paisaje suburbano real” (p. 113) bajo la categoría de “sublime barroso”, definido como “aquello que los artistas buscaron en las orillas, en las superficies de las calles de tierra de las periferias” (p. 114). Véase: Fara, Catalina. “Visiones de los bordes. Conformación y circulación de las representaciones del paisaje de los suburbios de Buenos Aires entre 1910 y 1936”, *Arte y Ciudad. Revista de investigación*, Universidad Complutense, Madrid, 2016, pp. 111-114.

<sup>274</sup> Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, op. cit., p. 12.

## “Buenos Aires se queja”: más allá del testimonio

Entre mayo y julio de 1934 las aguafuertes porteñas mutan una vez más de nombre.<sup>275</sup> Con el afán de demostrarle a la Municipalidad y al Consejo Deliberante los problemas de infraestructura y salubridad de los suburbios porteños, Arlt inicia su serie titulada “Buenos aires se queja”, en la cual recorre diferentes barrios junto con un fotógrafo de *El Mundo*.<sup>276</sup>

Las transformaciones urbanas acarreadas por la crisis del treinta y la politización periodística operada a partir de la llegada de Agustín P. Justo al poder en 1932,<sup>277</sup> incitan al escritor a recuperar la mirada crítica y social que ya había aparecido un año antes en su serie sobre los hospitales y a utilizar sus textos como un espacio de visibilización de las negligencias municipales.<sup>278</sup> Porque, como señala Saítta, “tal vez la certeza de que las ‘Aguafuertes porteñas’ inciden en quienes las leen, lleva a Arlt a denunciar también los

---

<sup>275</sup> A lo largo de los años la columna adoptará por momentos otras denominaciones: “Aguafuertes teatrales”, “Hospitales a la miseria”, “Aguafuertes silvestres”, “Viñetas santiagueñas”, “Aguafuertes fluviales”. Comenta Varela al respecto: “... la sección irá variando su título de acuerdo con las transformaciones del contexto socio-político del país, pero también debido a los cambios de perspectiva e intereses del propio cronista”. Varela, Fabiana. “Aguafuertes porteñas: Tradición y traición de un género”, *Revista de Literaturas Modernas*, op. cit., pp. 148-149. Además los títulos también cambian, como veremos en el próximo capítulo, durante los viajes del cronista como corresponsal viajero de *El Mundo*.

<sup>276</sup> Esta serie de crónicas se vinculan con el tono de denuncia que figuran en las notas de Scalabrini mencionadas en la primera parte de este capítulo.

<sup>277</sup> Saítta señala a propósito del caso de *Crítica* que “el 20 de febrero de 1932, con la llegada del general Agustín P. Justo a la presidencia del país, se levanta la proscripción y el destierro de políticos y periodistas impuesto por el general Uriburu, y Natalio Botana regresa a la Argentina luego de seis meses de exilio” (p. 256). Más adelante, la autora comenta: “A comienzo de 1932, las marcas con las cuales el lector acostumbraba reconocer las noticias policiales, se desplazan al mundo de la política” (p. 258). Podría pensarse, entonces, que los cambios operados en el espacio de las aguafuertes porteñas se vinculan también con estos cambios políticos generales. Véase: Saítta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, op.cit., 2013.

<sup>278</sup> La serie “Hospitales a la miseria” se publicó en *El Mundo* durante enero y febrero de 1933 sin imágenes. Allí el cronista describe sus visitas a los diferentes hospitales de la ciudad y denuncia las dificultades que debían atravesar los enfermos y los profesionales al no contar con los insumos y la higiene pertinente para el desarrollo de las actividades. Gnutzmann analiza esta serie junto con las crónicas tituladas “Buenos Aires se queja”. Véase: Gnutzmann, Rita. “Reportaje y compromiso”, en *Roberto Arlt: innovación y compromiso*, Murcia, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2004, pp. 157-163. No incluimos estas crónicas en nuestro análisis porque no fueron publicadas en el periódico con imágenes.

efectos de una modernización que se juzga desapareja”.<sup>279</sup> En estas notas confluyen, así, dos de los temas que definieron la época: agitación política y márgenes urbanos. En este sentido, el barrio y el suburbio se convertirán, tal como ya fue señalado anteriormente, en el tema privilegiado por la prensa:

En el proceso de publicidad política del barrio, el suburbio se convierte en un tema periodístico de primer orden: del mismo modo que los partidos políticos, el nuevo periodismo construye allí su principal clientela, por lo que comenzará en los años veinte a darle un espacio privilegiado. Entre la modalidad de “excursión a un territorio desconocido” con que la prensa tomaba el tema suburbano en las dos primeras décadas, para narrar desastres naturales o exóticas epopeyas de frontera, y el “Buenos Aires se queja” con que Arlt titula su columna de *El Mundo* en 1934 para denunciar la desatención de los barrios por el poder municipal, media una transformación espectacular en la producción y la orientación de la noticia, en la que los barrios ganarán una presencia creciente ya como parte inescindible, sino la más característica, de la ciudad.<sup>280</sup>

Como puede verse en esta cita, la columna de Arlt se suma a las nuevas preocupaciones surgidas de la articulación entre crisis política, crecimiento de los márgenes urbanos y transformaciones en la prensa periódica. Pero el carácter testimonial que presentan estos textos no está dado únicamente por el cambio en el tono a partir del cual el escritor aglutina datos y representa anécdotas en sus notas, sino también por la inclusión de las fotografías mencionadas anteriormente. Tal como veremos a continuación, si bien en este pequeño corpus Arlt privilegia el tono testimonial, existen momentos en los que cronista y fotógrafo se fugan del registro documental y dialogan tanto con las imágenes poéticas sobre la ciudad que figuran en las aguafuertes porteñas ya analizadas, así como también con las representaciones plásticas y fotográficas incluidas en el apartado anterior.

Cuando se recorren estas notas, el lector rápidamente comprende que tiene frente a sus ojos un conjunto de textos y de fotos testimoniales.<sup>281</sup> Así, por ejemplo, no existen

---

<sup>279</sup> Saïtta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, op. cit., p. 87.

<sup>280</sup> Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, op. cit., pp.310-311.

<sup>281</sup> Volveremos a la cuestión del testimonio en el Capítulo 3. Sobre el tema resultan centrales, entre otros, los siguientes trabajos: Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008./ Nofal, Rosana.

dudas de que tanto la crónica “¿Y dónde deja las baldosas flojas?” (“voy caminando beatíficamente por la calle Cabildo, cuando de pronto ‘chaj’, un mosaico ha cedido bajo mis pies”),<sup>282</sup> como la imagen con la que fue impresa (Figura 68) denuncian el estado de las veredas de la ciudad. No obstante, interesa destacar que la credibilidad que porta la columna surge del contacto de ambos medios ya que, si por un lado, no hay manera de comprobar las descripciones configuradas en el artículo, por el otro, la foto del hombre agachado fuera de contexto podría adquirir diferentes sentidos según quién la mire. Porque el efecto de “conmoción, de desfasaje, de hiancia” entre lo que estuvo ahí y la imagen que la fotografía muestra, señalado por Dubois y analizado en uno de los apartados anteriores, aparece también en estas fotos de tinte documental. En este sentido, resulta pertinente para el análisis, una de las reflexiones de Alejandra Torres sobre la incorporación de la fotografía en obra de Elena Poniatowska: “De las cualidades de la imagen indicial (conexión física, singularidad, atestiguamiento, designación) se desprende la dimensión esencialmente pragmática de la fotografía por oposición a la semántica, la foto afirma aquello que representa pero no nos dice nada sobre el sentido de esa representación”.<sup>283</sup> La pragmaticidad de la foto nos impide utilizar las imágenes fuera de contexto como pruebas o testimonios. Por lo tanto, así como las crónicas precisan de las instantáneas para probar lo visto, las imágenes fotográficas también necesitan de un marco que oriente al espectador para interpretarlas como pruebas de lo real.

El cruce intermedial define, entonces, a este conjunto de crónicas tituladas “Buenos Aires se queja”. La nota con la que se abre la serie, “¿Refugios o bañaderas?”, publicada el 17 de marzo de 1934, deja ver desde la primera línea el rol fundamental que desempeñarán las imágenes fotográficas para el escritor en el armado de sus textos:

Lector 1º- ¿Esa es la fotografía de la taza de las fuentes de Granada? Lector 2º- Creo que está equivocado. De tratarse de una foto aérea del puerto de Olivos. [...] Lector 5º- ¡Usted debe tener aserrín en la cabeza! Lo que usted ve en la fotografía, es el momento en que se temple un cañón sumergiéndolo en un baño de aceite. Los rieles que se distinguen al costado son los de la grúa que transporta el cañón. Lector 6º- Señores, ustedes están disparatando. ¿No se dan cuenta que están mirando un lavapies callejero? Fotógrafo.- Por favor, déjense de macanear. Aquí

---

“Operación masacre: la fundación mitológica del testimonio”, *Kipus. Revista Andina de Literatura, Universidad Andina Simón Bolívar*, Quito; Año: 2010 vol. 28 pp. 109-132.

<sup>282</sup> Arlt, Roberto. “Y donde deja las baldosas flojas”, *El Mundo*, 18 de marzo de 1934.

<sup>283</sup> Torres, Alejandra. *El cristal de las mujeres: relatos y fotografías en la obra de Elena Poniatowska*, Rosario, Beatriz Vierbo Editora, 2010, p.69.

no se trata de templar cañones ni de lavar pies, sino de algo más sencillo y humano. La fotografía representa un refugio lleno de agua, que hay sobre el nivel de la calzada...<sup>284</sup>

Como puede verse, en esta cita, el cronista refiere no sólo a la imagen fotográfica (Figura 69), sino que, además, integra la voz del fotógrafo al diálogo para garantizar así la veracidad de los hechos representados. Como aquí, encontramos a lo largo de la serie numerosos casos en los que el escritor refuerza la efectividad del vínculo intermedial: “La calle Bermúdez está adoquinada como permite observarlo la fotografía”,<sup>285</sup> “He aquí lo que se podría hacer con el Registro Civil, y cuya fotografía publicamos, para ilustrar mejor a nuestros lectores”,<sup>286</sup> “En una de las fotos que le remitimos, verá usted a un ciudadano...”.<sup>287</sup> A diferencia de las crónicas sobre los hospitales publicadas sin ilustraciones ni fotografías, Arlt encuentra en la materialidad de estas fotos el vínculo entre sus textos y lo real.

Sin embargo, pueden observarse casos en los que la desidia municipal que el escritor exalta en sus crónicas no figura del mismo modo en las fotos. Frente a la coincidencia entre las imágenes textuales de “Cosas de la Avenida Coronel Roca”, en las que el escritor enfatiza la atmósfera nauseabunda creada por la acumulación de carros de basura (“No creo indispensable gastar la elocuencia de un Gabriel D’Annunzio, ni disponer de la sensibilidad de un Marcel Proust, para percatarse de que un carro cargado de basura no puede oler a rosas... y menos si se trata de trescientos vehículos, que uno tras otro, en fila india, van dejando cargada la atmósfera de la calle...”),<sup>288</sup> y la imagen que muestra esos carros insertos en la ciudad (Figura 70), encontramos otros ejemplos como “Escuelas invadidas por moscas” en los que texto e imagen no presentan la misma empatía. En esta crónica, el escritor comenta:

Si se pudiera decir que la suciedad “vive”, afirmaría que la Avenida Roca respira, alienta un flujo y reflujo de hediondez; pues durante algunos segundos,

---

<sup>284</sup> Arlt, Roberto. “¿Refugios o bañaderas?”. *El Mundo*, 17 de marzo de 1934.

<sup>285</sup> Arlt, Roberto. “Monte Castro olvidado por la Municipalidad”, *El Mundo*, 20 de marzo de 1934.

<sup>286</sup> Arlt, Roberto. “El hospital sin enfermedades de Villa Devoto”, *El Mundo*, 31 de marzo de 1934.

<sup>287</sup> Arlt, Roberto. “Casas con compuertas”, *El Mundo*, 18 de mayo de 1934.

<sup>288</sup> Arlt, Roberto. “Cosas de la Avenida Coronel Roca”, *El Mundo*, 26 de marzo de 1934.

misteriosamente, la nauseabundez de la calle, se encalma o encoge, semejante a los flancos de un monstruo que jadea, para luego espirar y ocupar el espacio, hasta donde llega la vista, de un olor a putrefacción que exige se lleve un pañuelo en las narices. [...] Las moscas abundan en tal cantidad que yo he visto carros de basura, envueltos aparentemente en neblinas grises, que no la formaba la humedad de la atmósfera, sino enjambres de moscas.<sup>289</sup>

En contraposición a las descripciones de este fragmento, la foto (Figura 71) muestra un descampado amplio, de fondo algunas casas bajas perdidas entre árboles y dos carros con caballos. Ni las moscas, ni los olores que protagonizan la nota aparecen en esta imagen. Posiblemente por eso, los editores del periódico hayan agregado un epígrafe que direcciona la interpretación de la foto: “Entre los miasmas que dejan los carros recolectores de basuras y los desperdicios acumulados en los terrenos baldíos se levanta la casa escuela, donde los niños viven hostigados constantemente por las nubes de moscas”. Como señala Torres, los epígrafes muchas veces resultan decisivos en la interpretación de las imágenes ya que “dan cuenta del material y [son] fundamentales, a la hora de dar a conocer la información [...] La escritura no sólo apoya al texto visual, sino que los epígrafes de las fotos, orientan, afirman dogmáticamente...”.<sup>290</sup> Pero, además, dentro del conjunto encontramos casos en los que las fotos se separan del tono de denuncia presente en las crónicas y se acercan, en cambio, a los panoramas plásticos y fotográficos representados por distintos artistas argentinos durante las primeras décadas del siglo XX.

Un ejemplo contundente es el que figura en “Disloques municipales en Rivadavia”, porque en este caso, si bien la foto (Figura 72) muestra el problema denunciado por Arlt — en medio de la calle un antiguo caserón obstruye el paso—, la composición desdibuja el problema. De hecho, es el mismo cronista quien señala la disonancia entre el paisaje ameno de la imagen y la intención crítica texto:

La calle Pico al número 2000, es digna de un villorrio de la Edad Media o de la época del Virreynato. Estrecha: al final de ella hay un caserón que, como lo permiten ver las fotografías adjuntas, intercepta por completo la calle”. “¿Y qué es el caserón Espina? Un edificio muy viejo, bueno para insertar en una película

---

<sup>289</sup> Arlt, Roberto. “Escuelas invadidas por moscas”, *El Mundo*, 1 de abril de 1934.

<sup>290</sup> Torres, Alejandra. *El cristal de las mujeres: relatos y fotografías en la obra de Elena Poniatowska*, op. cit., p.62.

de antigüedades porteñas, con dos tremendos ombúes en la parte trasera, añosisimos y dignos de una fotografía artística.<sup>291</sup>

La fotografía se aleja, así, del tono de denuncia presente en la crónica y se acerca, en cambio, a pinturas como, por ejemplo, *Alrededores de Buenos Aires*, de Eugenio Daneri (Figura 73). Tanto la composición — la casa blanca, alejada, rodeada de árboles— como la atmósfera semirural que figura en ambos casos, sumerge a los espectadores en un paraje ameno, alejado de la ciudad modernizada. En este sentido, interesa destacar que, a diferencia de lo que ocurre con los textos anclados en la crítica social, las imágenes anónimas con las que fueron impresas las notas expanden los sentidos y se asocian a diferentes composiciones plásticas y fotográficas del período. Así, encontramos que en instantáneas como la publicada junto a “Dos cuadras fatales”<sup>292</sup> resuenan vistas de Pío Collivadino (Díptico 1) o que, en fotos como la impresa con la crónica “Caballito bate el récord” aparecen correspondencias con composiciones de Horacio Cópola (Díptico 2), y también casos en los que los paisajes rurales representados por el fotógrafo<sup>293</sup> dialogan con imágenes pictóricas de principios de siglo como la de Eduardo Sívori (Díptico 3). Las evidentes coincidencias compositivas entre los diferentes pares de imágenes demuestran, así, cierta porosidad y bidireccionalidad en los vínculos entre producción popular y arte de elite. Porque, como vimos en los apartados anteriores sobre las representaciones del centro urbano y del puerto porteño, la imagen sobre los suburbios que se codifica en las primeras décadas del siglo XX surge del contacto entre la materialidad de los márgenes, las noticias, denuncias e imágenes que circulaban en la prensa y, por supuesto, del imaginario artístico que circulaba en los salones y exposiciones.

Sin pretender encontrar vínculos directos entre la mirada del fotógrafo anónimo, del que nada sabemos, y las obras de estos artistas reconocidos, interesa destacar que, si bien las fotos incluidas en la columna “Buenos Aires se queja” testifican los recorridos de Arlt, también se separan de estas representaciones textuales y muestran otras facetas de los suburbios porteños vinculadas a la mirada de ciertos artistas porteños relevantes del período. Una vez más encontramos que el trabajo intermedial desarrollado por Arlt (y

---

<sup>291</sup> Arlt, Roberto. “Disloques municipales en Rivadavia”, *El Mundo*, 13 de mayo de 1934.

<sup>292</sup> Arlt, Roberto. “Dos cuadras fatales”, *El Mundo*, 28 de abril de 1928.

<sup>293</sup> Arlt, Roberto. “La pesadilla de ‘Villa Despertar’”, *El Mundo*, 3 de junio de 1934.

diversos trabajadores de la prensa como Bello o este fotógrafo) se sumó al trabajo de asimilación y representación del fenómeno modernizador llevado delante de diferentes maneras por gran parte de la sociedad porteña: pintores, periodistas, fotógrafos, escritores, todos, miraron el mismo horizonte y constataron en sus producciones cómo entre la ciudad, la pampa y el cielo surgía otra Buenos Aires.

## 2. AGUAFUERTES DE VIAJE

Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. [...] Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo [...] las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.  
John Berger.<sup>294</sup>

El viaje como tópico y como deseo figura ya en los inicios de la extensa obra de Roberto Arlt. Sin embargo, los espacios lejanos e inalcanzables que el escritor menciona en sus primeras novelas y en muchas de las crónicas de finales de la década del veinte, pudieron materializarse recién gracias al éxito de su trabajo como cronista de *El Mundo*. Es que los desarrollos técnicos —tanto de la prensa como de las redes de comunicación y de los medios de transporte— expandieron la posibilidad del viaje. Así, al listado de escritores viajeros de elite como Sarmiento, Güiraldes, Gálvez, entre otros, se sumaron en las primeras décadas del siglo XX quienes, financiados por la prensa, viajaron, escribieron y publicaron al mismo tiempo. Raúl González Tuñón, Córbova Iturburu, y el mismo Arlt fueron quienes encabezaron sin dudas este nuevo grupo de corresponsales.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup>Berger, John, *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, p. 14.

<sup>295</sup> “A partir de los años veinte, con la aparición de un periodismo masivo y comercial, son otros los escritores que viajan. El mercado cultural de masas reformula los vínculos entre los escritores y su público, y altera relaciones entre estos escritores asalariados y los propietarios de los medios de producción. Con Alberto Ghirardo, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón y Cayetano Córdova Iturburu se inaugura otro modelo de crónica de viaje: ya no se trata del viaje estético y consumidor de los hombres del ochenta, ni tampoco del viaje de los escritores de clase alta, para quienes —como son los casos de Oliverio Girondo y Victoria Ocampo— el viaje representa el contacto con las élites internacionales, sino de cronistas profesionales que viajan y que responden con su trabajo a una demanda del diario, que exige una escritura rápida, donde desaparece la posibilidad de corrección, y, al mismo tiempo, quita libertad al imponer pautas muy precisas: uso de cierto tono de lenguaje coloquial, prohibición de temas, brevedad y un formato determinado”. Saïtta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, pp. 182-183. En un sentido similar, Martín Servelli señala que a fines del siglo XIX, Roberto J. Payró inaugura en sus crónicas para *La Nación* “la práctica conocida como *reporterismo viajero*”. Observa el investigador: “El enviado especial de un diario moderno encarna una modificación sustancial en la figura del escritor viajero, a partir de una práctica profesional despojada de los vínculos

En consonancia con esta articulación entre desplazamiento y prensa, observamos también que durante el siglo XIX la fotografía se unió al relato de viaje inaugurando lo que más tarde sería considerado como un binomio indivisible. La aparición de las primeras cámaras *pocket* de 35 mm., despertó en el imaginario de los escritores viajeros la convicción de que la experiencia real de sus recorridos podía ser representada, copiada, atrapada objetivamente. Antecedentes como el de Théophile Gautier en su *Viaje por España*,<sup>296</sup> adelantaron la futura incorporación de las instantáneas como una herramienta para certificar y legitimar la palabra. Porque, como señala Beatriz Colombi, la fotografía —junto con los mapas, las tablas, los dibujos y las postales— opera en el interior del relato de viaje como un dispositivo para crear cierto *efecto de realidad*.<sup>297</sup>

---

orgánicos con el estado o las instituciones científicas que determinaron las pautas de representación del espacio nacional en las décadas inmediatas anteriores. De este modo, las excursiones periodísticas de Payró asumen su especificidad en la serie de relatos vinculados a la construcción discursiva de la territorialidad nacional. [...] El periodismo aporta una nueva matriz perceptiva y retórica que se revela en la capacidad para recoger información in situ, para interrogar a eventuales interlocutores, para extraer una significación social y económica que desborda las anécdotas. El ojo periodístico registra, investiga, explora los extremos del país incorporándolos al dominio de las noticias mediante una equilibrada combinación de información, instrucción, entretenimiento y opinión orientada por un destinatario privilegiado: el lector porteño. El género específico de la crónica, que Payró y otros periodistas de la época inauguran, incorpora un heterogéneo entramado discursivo como rasgo característico que se verifica en estos textos: censos, estadísticas, mapas e ilustraciones conviven con relatos de aventuras y romances, representaciones paisajísticas, descripciones de tipos y costumbres, reportajes, leyendas e innumerables observaciones políticas, sociales y económicas”. Servelli, Martín. “Roberto J. Payró y el reportero viajero”. *Viajeros, Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013, pp.197, 200-201.

<sup>296</sup> “Nuestro daguerrotipo, sobre todo, inquietaba sobremanera a los buenos aduaneros, acercábanse a él con toda clase de precauciones y como gentes temerosas de volar; yo creo que lo tomaban por una máquina eléctrica, y nosotros nos guardamos muy mucho de sacarles de aquel saludable error”. Gautier, Théophile. *Viaje por España*, Madrid, Espasa Calpe, 1934, p. 45. Además, en Argentina puede señalarse el caso de Raúl González Tuñón que viajó, enviado por el diario *Crítica*, a la guerra del Chaco Boreal (1932-35). Tuñón, en su desempeño como corresponsal de guerra, no sólo escribió crónicas sobre la experiencia del desplazamiento, sino que, además, tomó fotografías que se publicaron junto con los textos. Para un análisis detallado de las notas sobre la guerra del Chaco véase: Juárez, Laura. “Raúl González Tuñón ‘en las alas de Crítica’. Crímenes y aventuras heroicas en la guerra del Chaco”, *Aletria. Revista de estudios de literatura*, Belo Horizonte, 2013, vol. 23, p. 97 – 110. El recurso de adicionar imágenes a los relatos de viaje se volverá aún más frecuente, según Beatriz Colombi, a partir del 1900 “con la reproducción fotográfica en los en los periódicos”. Colombi, Beatriz. “Prólogo”, *Cosmópolis*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 25.

<sup>297</sup>Esta idea también es desarrollada por Colombi en otro de sus trabajos: “...podemos considerar el viaje como un género discursivo secundario que subsume géneros discursivos primarios: guías, mapas, cartas, tablas, itinerarios, cronologías, instructivos. Se trata, como es evidente, de formas no narrativas sino enumerativas, descriptivas o estadísticas, que se introducen como pruebas o constancias de la base empírica de aquello que se cuenta, y tienen la función de reafirmar la

... [el relato de viaje] es una narración en primera persona, en la que el narrador, que es al mismo tiempo el protagonista de su historia, cuenta una vivencia de desplazamiento espacial *pretendidamente* factual. Atendiendo a esta convención, el relato acude a los *detalles*, para lo que se vale de formas menores, como la écfrasis o descripción, las guías, mapas, cartas, tablas, itinerarios, rutas, cronologías, instructivos, topónimos, diálogos de la calle, o elementos complementarios ilustrativos, como dibujos, fotos o postales. Se trata, como es evidente, de aportar pruebas o constancias de la base empírica de aquello que se cuenta, y su función es convencer al lector sobre la propiedad verificable de lo dicho. Todos estos ingredientes, sabiamente dosificados, confluyen para crear ese *efecto de realidad* buscado.<sup>298</sup>

De acuerdo, entonces, con el supuesto de que la fotografía se inserta dentro del relato como prueba para certificar la transparencia de lo representado, nos proponemos analizar aquí qué ocurre cuando Arlt viaja, escribe y fotografía para *El Mundo*. Porque, tal como adelantamos, una vez consagrado dentro del periódico gracias a sus aguafuertes porteñas, Carlos Muzio Sáenz Peña convierte al cronista en corresponsal. Así es como, en primera instancia, Arlt viaja en 1930 a Uruguay y Brasil, luego; en 1933, realiza un itinerario a bordo de un buque de carga a través del Río Paraná, un año después recorre parte de la Patagonia argentina y, por último, entre 1935 y 1936, concreta el anhelado viaje por España y África. Si bien estas notas de viaje han sido analizadas de manera muy inteligente e incisiva por la crítica literaria,<sup>299</sup> existe un aspecto que aún no ha sido explorado: la mirada fotográfica de Arlt ante su viaje. En los últimos tres recorridos mencionados, el escritor no sólo representó su experiencia a través de la escritura de sus

---

propiedad documental del género, cuya impronta más evidente es la presencia de numerosos referentes externos, como por ejemplo, los topónimos. Pero además, estos géneros primarios mantienen una relativa independencia una vez fusionados en el relato, siendo este hecho responsable de su pronunciada heterogeneidad estructural, estilística y temática. Podemos definir al viaje como una narración en prosa en primera persona, en la que un narrador-protagonista hace una puesta en discurso de una vivencia de desplazamiento, y cuyos componentes temáticos (movimiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan continuidad a lo largo del tiempo y de sus distintas manifestaciones. Véase: Colombi, Beatriz. “El viaje, de la práctica al género”, en Mónica Marinone y Gabriela Tineo (Editoras), *Viaje y relato en Latinoamérica*, Buenos Aires, Katatay, 2010, 978-987-23779-3-9, pp. 287-308.

<sup>298</sup>Colombi, Beatriz. “Prólogo”, *Cosmópolis*, *op. cit.*, p.13. Las cursivas son de la autora.

<sup>299</sup>Dentro de los análisis críticos dedicados a las aguafuertes de viaje de Roberto Arlt deben destacarse los aportes de Sylvia Saítta y Laura Juárez. Nos interesa resaltar, particularmente, los siguientes libros: *El escritor en el bosque de ladrillos* (Saítta) publicado en 2000 y *Roberto Arlt en los años treinta* (Juárez) publicado en 2010.

aguafuertes, sino que también capturó los diferentes escenarios a partir de las fotos que él mismo tomó. Las crónicas que dan cuenta de los desplazamientos por el interior de Argentina y por Europa y África fueron publicadas en *El Mundo* junto con imágenes fotográficas. Es por eso que la propuesta de este capítulo consiste en analizar, en consonancia con diversos trabajos teóricos dedicados al estudio del “giro intermedial”,<sup>300</sup> las similitudes y distancias entre la mirada del escritor profesional que el cronista imprime en sus notas y la del fotógrafo aficionado que figura en sus instantáneas.

Si tal como señala John Berger, la vista llega antes que las palabras y el conocimiento, las herramientas a partir de las cuales pretendemos explicar el mundo, “nunca se adecúa[n] completamente a la visión”,<sup>301</sup> intentaremos descifrar qué vínculo surge del contacto entre lo que Arlt mira en las fotos y lo que describe y plasma en sus crónicas textuales. Con el objetivo de definir, entonces, a este sujeto viajero de la *época de la reproductibilidad técnica* que,<sup>302</sup> situado entre los viajeros intelectuales del siglo XIX y la proliferación inusitada de fotografías a partir de las cuales los turistas configuran la narración de sus desplazamientos hacia finales del XX,<sup>303</sup> utiliza la imagen fotográfica para atestiguar y expandir las anécdotas descritas en sus artículos periodísticos, estudiaremos (sin intentar seguir el desplazamiento cronológico y geográfico del escritor)

---

<sup>300</sup> Wolf lo define en su artículo como “intermedial turn”. Wolf, Werner. “(Inter) mediality and the Study of Literature”, *CLC Web: Comparative and Culture*, 3, 2011, p. 2.

<sup>301</sup> Berger, John. *Modos de ver, op. cit.*, p. 13.

<sup>302</sup> Tomamos el término del clásico texto de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” La propuesta consiste en estudiar a este sujeto viajero/fotógrafo que se desplaza justamente en el mismo contexto de desarrollo técnico y tecnológico en el que Benjamin señalaba: “En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado enormemente el proceso de la reproducción plástica, que ya puede ir al paso con la palabra hablada”. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, p. 149.

<sup>303</sup> Mar Augé señala que, hacia finales del siglo XX, el relato de viaje — configurado a partir del ejercicio escriturario— se convirtió en un relato de imágenes. La escritura y la imaginación, observa el autor, fueron perdiendo legitimidad en tanto herramientas para transmitir la experiencia del sujeto viajero: “Los aparatos fotográficos, las cámaras de todo tipo, cada día más perfeccionadas y fáciles de manejar, desempeñan el mismo papel que la observación, la imaginación y la escritura en los viajeros literarios del siglo XIX: al ser proyectadas al regresar, las diapositivas y las secuencias filmadas constituirían la ocasión, no de revivir el pasado, sino de relatarlo, de convertirlo en narración, en historia provista de momentos álgidos [...] ...podría decirse que viajan entre dos series de imágenes: las que vieron antes de su partida y las que verán a su vuelta (las suyas, aquéllas de las que se consideran autores). El tiempo intermedio es el tiempo de la fabricación de imágenes.” Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp.65-66.

las diferentes articulaciones entre crónica y fotografía que figuran en el corpus de las aguafuertes de viaje de Roberto Arlt.

Para eso, en un primer momento, se abordarán las aguafuertes fluviales y patagónicas como antecedente del vínculo crónica- fotografía que figura en los textos españoles. Indagaremos allí cómo el escritor retoma el discurso de otros viajeros para formular, quizás por primera vez, representaciones paisajísticas en sus crónicas. Además, se analizará el modo en que tanto las capturas del cronista como las imágenes ajenas con las que se imprimieron las notas funcionan, en muchas ocasiones, al modo de “fotografías escenográficas” que ubican al lector en los espacios en los que sucedieron o podrían haber sucedido las anécdotas narradas por Arlt.

Luego, se observará cómo en el desplazamiento por España y África el aguafuertista intenta construir (aunque no siempre con éxito) una mirada propia, al mismo tiempo que comienza a desempeñar dos roles novedosos y alternantes en relación con la imagen: el de fotoperiodista y el de fotógrafo “amateur”. Porque, si tal como veremos, por un lado abundan los casos en los cuales el cronista construye imágenes que se aproximan al fotoperiodismo, en otras ocasiones es posible observar instantáneas que se destacan por presentar composiciones y temas cercanos a las capturas de algunos de los fotógrafos europeos más significativos de principios del siglo XX como Eugène Atget y August Sander. Siguiendo la misma línea, en el tercer apartado se señalarán algunos movimientos intermediales a partir de los cuales texto e imagen dialogan en la página de *El Mundo*: cercanías y desfases. Nos detendremos en algunos casos en los que el texto periodístico funciona como glosa de las imágenes (describiendo o narrando las circunstancias en las que fueron tomadas); otros en los que el tiempo de la foto coincide con el de las crónicas (ya sea ajustándose al presente de la enunciación o viajando hacia un pasado remoto) y, también, zonas en las que las notas y las imágenes se separan y dejan ver en la página del diario diferentes versiones sobre el mismo viaje.

Por último, se analizará cómo, en algunos tramos del desplazamiento, el cronista agrega un tercer elemento al par texto- imagen: la pintura. Se estudiará cómo la articulación intermedial se enriquece y modifica con la inclusión de imágenes reconocidas de la historia del arte. Si bien en la mayoría de los casos la intención del aguafuertista al mencionar la obra de artistas como Murillo, Romero de Torres o El Greco parecería tener como único objetivo legitimar su propio discurso, encontramos que, tanto

en sus textos como en sus tomas fotográficas, dichas imágenes funcionan también como referentes visuales y estéticos. Estudiaremos, entonces, las notas y las imágenes que documentan el recorrido del escritor por España y África publicadas en *El Mundo* desde febrero de 1935 hasta mayo de 1936 con el fin de entrever cómo este archivo de fotografías desconocido hasta el momento ilumina las representaciones textuales configuradas por Arlt en sus crónicas de viaje.

## Antecedentes: las aguafuertes fluviales y patagónicas

Y cuanto más mira uno, más desea mirar...  
Roberto Arlt.<sup>304</sup>

En 1930 Arlt inicia, enviado por *El Mundo*, su primer desplazamiento fuera del país. Bajo los títulos “Informaciones de viaje”, “Aguafuertes Uruguayas”, “Notas de a bordo” y “Notas de Viaje”, el cronista imprime en el periódico sus percepciones sobre los recorridos por Uruguay y Brasil. Así, muy a gusto con su nuevo rol de corresponsal, agrega a sus notas datos que supone de interés para los lectores porteños: cuánto cuesta la vida en estos países vecinos, cómo es la organización social, de qué modo funciona la prensa, cómo explotan el turismo, cuál es el aspecto arquitectónico de cada ciudad, cuáles sus colores, qué tipo de vegetación prevalece en cada región, etc.<sup>305</sup> En este recorrido latinoamericano trunco —el escritor esperaba llegar hasta Colombia, Guayanas y Ecuador, pero debe regresar a recibir el tercer premio del Concurso Municipal por su novela *Los siete locos*—, el cronista se ocupa centralmente de comparar Montevideo con Buenos Aires y de registrar los matices exóticos que encuentra en la cultura negra brasileña. Estas crónicas de viaje inaugurales fueron impresas con las mismas ilustraciones que Luis Bello realizaba para las aguafuertes porteñas. Salvo en contadas excepciones en las que los editores seleccionaron imágenes del archivo del periódico para acompañar algunas notas cariocas, la totalidad del corpus de artículos sobre este recorrido latinoamericano fue publicado con los dibujos de Bello. Entonces, si bien estas aguafuertes resultan productivas a la hora de pensar el viaje en Arlt, sus impresiones sobre lo extranjero y los dibujos con los que fueron impresas no responden al interés principal de este capítulo:

---

<sup>304</sup> Arlt, Roberto. “Panorama de la costa entrerriana”, *El Mundo*, 22 agosto 1933.

<sup>305</sup> Dice el cronista por ejemplo en una de las aguafuertes uruguayas: “Este Montevideo es una rara mezcla de Buenos Aires, de Rosario, de Córdoba, de Paseo de Julio. Un poco de todo, con calles que bajan y suben, con ómnibus y tranvías colorados y buzones amarillos y carteles antiguos. Esos letreros que aún se encuentran en la calle 25 de Mayo y Reconquista. Se camina distraído y, de pronto, lo azul del mar: un azul de color ceniza. Las calles están llenas todavía de serpentinas y papel picado. Hay una imitación del abominable Pasaje Barolo, que sería el Pasaje Barolo de Montevideo; y en la Plaza Independencia, como ha llovido todo el día, el tremendo caballo de monta Artigas babea gotas de agua. Y el matungo parece que está vivo”. Arlt, Roberto. “Ya lejos”, *El Mundo*, 15 de marzo de 1930.

deslindar el vínculo entre la mirada textual y la mirada fotográfica de Arlt frente al viaje. Por eso, para comenzar el análisis, estudiaremos en principio las crónicas de viaje en las que el escritor periodista se desempeña por primera vez como cronista fotógrafo: las aguafuertes fluviales y las notas sobre la Patagonia.

En 1933 llega el segundo viaje de Arlt. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, a bordo de la nave de carga *Rodolfo Aebi*, el cronista se desplaza por el río Paraná y visita las ciudades de Rosario, Paraná, Santa Fé, Hernandarias, La Paz, Reconquista, Esquina, Barranqueras, Resistencia, Corrientes y Bella Vista. Las crónicas que el escritor periodista dedica a este recorrido por el litoral del país se detienen tanto en la inmensidad y en la belleza del río, como en la modernización de las ciudades y en la quietud de los pueblos de las orillas. En cuanto a las imágenes de prensa con las que fueron impresas, encontramos que en este conjunto conviven los dibujos de Bello (ilustraciones caricaturescas) con las primeras fotografías tomadas por Arlt como corresponsal en las que se observan vistas del río, representaciones de los pueblos de la costa e imágenes sobre ciudades atravesadas por el fenómeno modernizador, como por ejemplo Resistencia.

Apenas un año después se imprimen en el matutino los textos del viaje por las provincias de Río Negro y Neuquén. En estas aguafuertes se observa el modo en que el cronista se enfrenta por primera vez con un paisaje, al parecer, liberado de rastros urbanos. El impacto que surge del contacto entre el escritor y el espacio se traduce en un intento por aprehender su experiencia a partir del conocimiento sobre la geografía cordillerana que el autor poseía previamente al viaje. A diferencia de lo que ocurre en las notas fluviales, las aguafuertes patagónicas se publicaron únicamente con imágenes fotográficas (mayormente de Arlt, aunque también sospechamos que algunas de ellas sean postales del lugar o fotografías ajenas). Ciertas calles desoladas de Viedma y Carmen de Patagones, las piedras roídas por el viento neuquino, los picos nevados de Bariloche, son algunas de las imágenes que Arlt representó no sólo en sus descripciones escriturarias, sino también en sus encuadres fotográficos.

De acuerdo con todo esto, la propuesta para este apartado consiste en analizar el modo en que en estos dos viajes por el interior del país, Arlt no sólo inaugura su nuevo rol como corresponsal, sino que además comienza a desarrollar, tal como ya se adelantó, un nuevo perfil que resultará central en la configuración de sus crónicas españolas y

africanas: la figura de fotógrafo amateur. Veremos, entonces, qué ideas sobre el viaje y qué imágenes sobre la geografía argentina el escritor bosqueja tanto en sus textos como en sus imágenes para, así, pensar cómo a partir del contacto intermedial, surge un relato único y heterogéneo.

Siguiendo un orden cronológico, observaremos por primera vez cómo Arlt toma contacto con paisajes naturales desconocidos. Porque si en algunas de sus notas porteñas aparecen panoramas rurales y costeros de la Buenos Aires modernizada en los que resuenan imágenes artísticas ajenas, analizaremos ahora cómo se vinculan las representaciones escriturarias del cronista con las instantáneas capturadas por él mismo. Como veremos, si las descripciones paisajísticas que Arlt configura en sus crónicas mantienen cierto vínculo estético con las imágenes urbanas de sus novelas y algunas de sus aguafuertes porteñas, las fotografías muestran en cambio una mirada sobre el paisaje que se vincula con el tipo de imágenes características de las tarjetas postales. Es también a partir de las fotos, entonces, que Arlt ingresa el paisaje a su obra periodística.

### 2.1.1. En el Litoral

Entre el cronista y su objeto se interpone el filtro de la literatura. Nunca es un Adán en su texto, sino un eslabón más de una larga cadena, donde se funden y confunden otras representaciones (fotos, lecturas, grabados), en un circuito de deudas, memorias, palabras robadas, metáforas establecidas, fórmulas aceptadas. La biblioteca viajera irrumpe a cada momento, con la cita de los escritores que lo precedieron en esos mismos parajes y paisajes.  
Beatriz Colombi<sup>306</sup>

Antes de enfrentarnos a las primeras notas que Arlt dedica a su recorrido a bordo del *Aebi* no sospechamos que en la mayoría de estos textos el escritor dedicará innumerables párrafos a la descripción de esa “eterna avenida de agua vociferadora”<sup>307</sup> que es el río Paraná. Porque aquí, en sintonía con las notas sobre la zona del Riachuelo, pero ahora desde arriba de una embarcación en constante movimiento, Arlt se esmera en describir dos figuras centrales de la tradición del relato de viaje por el litoral: el río y el

---

<sup>306</sup> Colombi, Beatriz. “Prólogo”, *Cosmópolis*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>307</sup> Arlt, Roberto. “Hombres de mar y hombres de tierra”, *El Mundo*, 13 de agosto de 1933.

horizonte. Así, en sintonía con las descripciones de viajeros como Eduardo Holmberg (quién recorre el litoral a finales del siglo XIX y lo representa en su libro *Viaje a Misiones*)<sup>308</sup> — “Nada impresiona tanto como este espectáculo en el trayecto. Árboles hermosos bajo cuya copa inmensa pasa zumbando el vapor se tienden de pronto sobre el agua cuando éste corroe el suelo en el que arraigan”, señala el viajero—,<sup>309</sup> Arlt nos sorprende con detalladas descripciones de estos nuevos panoramas fluviales: “A babor, el río negro como boca de lobo”<sup>310</sup>; “...el agua parece fría como una emulsión de hielo y antimonio”<sup>311</sup>; “mientras el horizonte, en dirección contraria a la que marchamos, es una raya de lápiz tendida entre las puntas de dos islas separadas por una llanura de mil metros de anchura”,<sup>312</sup> etc. Así, las visitas al puerto de Buenos Aires que el escritor tematiza en algunas de las notas analizadas anteriormente en el apartado “Matices portuarios”, funcionan como un puente entre el deseo de navegar y el viaje real:

¿Cómo vive la gente que trabaja a bordo? ¿Cómo pasan sus días y sus noches? Este interés me nació después de comenzar a rondar por el puerto y observar, en la forma más superficial posible, la vida que a bordo de las chatas, pailebotes, pontones, parecía efectuar la tripulación. Fue entonces cuando se me ocurrió hacer un viaje a bordo de una nave de carga, en la cual no viajan pasajeros, sino exclusivamente la tripulación encargada de los trabajos marítimos. Y no me arrepiento de ello. [...] Nosotros, hombres de la ciudad, hombres de las calles con sombra de una vereda y sol de la otra, nos hemos olvidado que existen ríos anchos y cálidos, orillas arboladas hasta donde se extiende la vista, incluso ignoramos cómo es el agua de río.<sup>313</sup>

---

<sup>308</sup> Eduardo Holmberg viajó a Misiones con el objetivo de revisar su fauna y su flora siguiendo los pasos de viajeros como Humboldt o Darwin. Pero, para llegar a la selva, debió transitar algunos de los puntos visitados por Arlt: Paraná, Santa Fe, Chaco, etc. Además, como en las notas fluviales de Arlt, en el relato del científico viajero “La presencia inevitable del Río Paraná parece ocuparlo todo”, y se registra también la persistencia de un tópico que veremos en las notas del aguafuertista: “la conflictiva relación entre máquina y naturaleza”. Véase: Gasparini, Sandra. “Introducción”, en Holmberg, Eduardo L., *Viaje a Misiones*, Paraná, EDUNER, 2012, pp. 16 y 24.

<sup>309</sup> Holmberg, Eduardo L., *Viaje a Misiones*, Paraná, EDUNER, 2012, p. 49.

<sup>310</sup> Arlt, Roberto. “Hombres de mar y hombres de tierra”, *op. cit.*

<sup>311</sup> Arlt, Roberto. “Horizontes ribereños”, *El Mundo*, 14 de agosto de 1933.

<sup>312</sup> *Ibidem.*

<sup>313</sup> Arlt, Roberto. “En el `Rodolfo Aebi’”, *El Mundo*, 10 de agosto de 1933.

Arlt se embarca, entonces, en este buque de carga con el objetivo de “convivi[r] con gente que trabaja a bordo”<sup>314</sup> y mostrarles a sus lectores la otra cara del viaje turístico; sin embargo, la pregnancia de la naturaleza y la inesperada modernización de las ciudades que visita lo llevarán a mirar más allá del *Aebi*. Desde el agua y en pleno movimiento, el escritor representa imágenes paisajísticas que entran en diálogo con un acervo de discursos sobre el espacio que van desde Sarmiento hasta la nueva iconografía cinematográfica norteamericana.<sup>315</sup> En efecto sí, por un lado, su experiencia como navegante le permite recuperar escenarios de novelas de aventuras como las de Julio Verne — “De pronto el bosque suspendido sobre el agua desaparece, y la costa desnuda y sombría nos recuerda aquella de *La isla del tesoro*, en la que un bucanero canta: Son quince los que quieren el cofre del muerto. / ¡Ay, ay, ay! La botella del rhom.”—<sup>316</sup> y un conjunto de referencias a autores nacionales e internacionales dispares, tales como Raúl González Tuñón, Flaubert o Nietzsche;<sup>317</sup> por el otro, el encuentro con la gente y las ciudades que visita en cada parada lo lleva a alternar entre la estigmatización y el halago. Así, sobre los asentamientos a las orillas del Paraná señala: “No quiero referirme a la explotación agrícola-ganadera organizada. No. Quiero circunscribirme al hombre aislado, a las poblaciones compuestas de familias viviendo en estado primitivo casi, porque, a ser sincero, no veo en qué se diferencia el rancho de hoy de aquel que describiera Sarmiento en su *Civilización y barbarie*”.<sup>318</sup> Esta mirada cristalizada sobre lo otro atraviesa también, aunque de manera menos explícita, ciertas representaciones sobre aquello que el cronista siente ajeno. Por ejemplo, en su nota dedicada a la ciudad de Bella Vista señala:

Me levanto y voy hacia el puerto. Bajo a la playa por el gran declive de asfalto. El buque nuestro está anclado en medio del río. Un pescador amarra en el arenal. Le grito: “¿Quiere llevarme al Aebi?”. — Sí. La piragua mojada y oscura hiede a pescado. En su fondo chapotean varios peces de plata. Agonizan. [...] Pasamos al

---

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> Fontana, Patricio. *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2010.

<sup>316</sup> Arlt, Roberto. “Panorama de la costa entrerriana”, *op.cit.*

<sup>317</sup> “¿Es de Nietzsche esta frase? `Hay que acostumbrarse a despedirse muchas veces`. Sí es posible que sea de él, y si no lo es, ¿qué importa? Para una mirada triste, para un semblante apoyado en una mano, o para unos codos pesando sobre el barandal de hierro de una borda, da tanto que la frase sea de uno o de otro. ¡Da tanto cualquier cosa! [...] Partir. ¿Dónde leí esa palabra? Nunca tuvo significado profundo para mí. Partir... ¡Ah, sí! Recuerdo una frase del final de la *Educación sentimental*, de Flaubert: `Viajó. Volvió. Supo la tristeza de partir nuevamente`. Arlt, Roberto. “Partir...es morir un poco”, *El Mundo*, 20 de agosto de 1933.

<sup>318</sup> Arlt, Roberto. “Reconocimiento trágico”, *El Mundo*, 2 de septiembre de 1933.

costado de negras y sucias barcazas cargadas de naranjas. Mujeres asómanse a las cocinas de a bordo para vernos pasar. El pescador saluda, y apoyando su pértiga en los flancos de los buques, empuja el bote salvaje. Una estrella relumbra sobre la hoz de la luna. Aromas de naranjas permanecen suspendidos en el agua; la costa de las islas y de sus arenales se extiende clara como la línea de un desierto.<sup>319</sup>

Además de encontrar en esta cita una clara referencia a la primera experiencia como corresponsal del escritor en Río de Janeiro,<sup>320</sup> vemos cómo ante lo desconocido emergen en el imaginario de Arlt un conjunto de prejuicios sobre la vida fuera de la ciudad. La fascinación del escritor aparece únicamente ante los escenarios puramente naturales (el río y el horizonte al modo de lienzos pictóricos) o frente a la ciudad modernizada. Encontramos así que en estos recorridos urbanos Arlt “ve la vida color de rosa”:<sup>321</sup> “Y digo que no hay nada más emocionante, después de largos días de resbalar por la ondulada calle de agua, que llegar al puerto de una ciudad que tiene cafés con luces encendidas y una sola calle asfaltada”.<sup>322</sup>

En este sentido, Patricio Fontana señala cómo en las crónicas dedicadas a las ciudades “modernizadas” del viaje, el cine se incorpora tanto como tema, así también como un filtro que tamiza las representaciones escriturarias: “El cine era para Arlt tanto una experiencia del mundo como un deseo de mundo. [...] Por eso, cuando su trabajo como periodista le brindó la posibilidad de viajar, las películas lo proveyeron de un archivo de imágenes que le permitía —como en el caso de la Greta Garbo correntina— dar noticia de aquello que él veía y transmitirlo a sus lectores”.<sup>323</sup> En estas crónicas fluviales el escritor no sólo refiere las películas que estaban en cartelera en las diferentes ciudades que recorre, sino que también establece comparaciones directas entre el cine y el paisaje: “¿Recuerdan ustedes esas ciudades de película norteamericana: aquí un rancho,

---

<sup>319</sup> Arlt, Roberto. “Anochecer en Bella Vista”, *El Mundo*, 18 de septiembre de 1933.

<sup>320</sup> Refiere el cronista en una de sus notas cariocas: “Negros, descalzos unos, con sobretodo raídos otros, y en camiseta casi todos, cubiertos de sombreros grasientos, rotos, miraban cómo el sol descomponía pedazos de pescados colocados sobre esterillas sostenidas por palos en cruz. Un hedor de pescadería, de sal, de podredumbre infectaba el rincón”. Arlt, Roberto. “Los pescadores de perlas”, *El Mundo*, 7 de abril de 1930.

<sup>321</sup> “A semejanza de los tranvías que circulan por la ciudad de Río de Janeiro, junto a la caja de resistencia donde conduce el motorman, hay un fanal de hierro con cabeza de vidrio. Por una ranura se introducen los diez centavos y casi uno `ve la vida color de rosa’, como escribió Raúl González Tuñón”. Arlt, Roberto. “Vida suave y tranquila”, *El Mundo*, 18 de agosto de 1933.

<sup>322</sup> Arlt, Roberto. “Llegada a puerto importante”, *El Mundo*, 3 de septiembre de 1933.

<sup>323</sup> Fontana, Patricio. *Arlt va al cine, op. cit.*, p. 42.

y tres pasos más allá un bar, y enfrente un gran comercio y allá, remontando la altura, un gran edificio? Tal es Resistencia”.<sup>324</sup>

Con el viaje aparecen, entonces, panoramas naturales, citas dispares encubiertas (resuenan viajeros del siglo XIX, poetas amigos, películas novedosas), un modo cinematográfico de ver el espacio y, tal como veremos más adelante, la inclusión material de fotografías tomadas por el mismo Arlt. Sin embargo, no todo es ruptura y novedad. En este conjunto de notas encontramos también dos elementos que ligan sus textos de viaje con las aguafuertes porteñas: la utilización de metáforas técnicas para describir el espacio y las ilustraciones de Luis Bello con las que se imprimieron algunas de las notas en la página del periódico.

Con respecto al primer punto, Saítta señala que, en contraposición a las descripciones del río llevadas adelante por Saer, Di Benedetto, Conti o Wernicke, en Arlt “la descripción del río se crispa por el exceso de imágenes en las que se yuxtaponen colores, formas y sonidos”.<sup>325</sup> Y es esa proliferación de términos, continúa Saítta, la que aleja a los lectores del referente representado y “cuestiona los lugares comunes de la tarjeta postal”.<sup>326</sup> Vemos esto ejemplificado en “Paraná, tacita de porcelana”:

Por la orilla, al pie de montes de azufre, en un sendero sembrado de trozos de mármol, caminan dos chicos. Su sombra se alarga en la desolación de la orilla caliza. Aridez de tierra africana. Entre cascotes amarillos, una mancha verde. Contrafuertes, barbicanas naturales, torres de tierra amaranto y luego montes como de azufre, terribles, ásperos, bajo un cielo inmutable de azul ferroprusiato. Cada veinte o treinta brazas, un rancho de techo de paja y barro verdoso, luego soledad, aspereza.<sup>327</sup>

La continuidad es notable. Los materiales y los colores a partir de los cuales el aguafuertista describió a Buenos Aires en algunas de sus notas porteñas analizadas en el primer capítulo, pero mayormente en sus novelas, le sirven en su nuevo rol como corresponsal para diagramar sus impresiones sobre la naturaleza litoraleña. Si bien los

---

<sup>324</sup> Arlt, Roberto. “Resistencia, ciudad de cine”, *El Mundo*, 5 de septiembre de 1933.

<sup>325</sup> Saítta, Sylvia. “En el puerto se aprende a soñar. Viajando con Roberto Arlt por el litoral argentino en 1933”. *Viajeros, Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013, p. 235.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>327</sup> Arlt, Roberto. “Paraná tacita de porcelana”, *El Mundo*, 16 de agosto de 1933.

escenarios que recorre y el punto de vista desde el cual los contempla son novedosos, algo de la Buenos Aires modernizada se filtra en su mirada como viajero.

Por último, interesa destacar en esta breve introducción sobre el corpus de crónicas fluviales que los dibujos realizados por Bello para acompañar los textos se asemejan totalmente a los que figuran junto a las notas porteñas. Al igual que sucede con los dibujos analizados en el primer capítulo, encontramos aquí que en todos los casos las ilustraciones hacen foco en la anécdota principal de la nota y no se detienen en las particularidades de los nuevos espacios. A modo de ejemplo puede verse la nota titulada “Camino a Resistencia” porque, mientras en el texto Arlt describe detalladamente aquello que ve a través de la ventanilla del ómnibus —“La larga calle parece un río de luz. A sus costados vastos naranjales. Entre las ramas desnudas de hojas cuelga la fruta dorada. [...] Recuerdo fotografías del Chaco. Indias semidesnudas, aborígenes, con arcos de flechas segando la espalda y un manojo de saetas en la mano. Pero, por más que busco con la mirada, no encuentro indios por ninguna parte...”<sup>328</sup>, el dibujante, en cambio, optó por representar quizás lo más obvio: el ómnibus cargado de personas (Figura 1).

Las aguafuertes fluviales, por lo tanto, agregan nuevos escenarios y modos de ver a las crónicas artlianas, al mismo tiempo que recuperan metáforas técnicas de la etapa novelística del escritor. No obstante, para completar esta indagación aún debemos abordar un análisis que se encargue de develar qué dicen sobre este viaje las instantáneas tomadas por el mismo autor. Como veremos más adelante, si en sus textos Arlt no termina de desligarse de la modernidad porteña, sus fotografías ingresan a la obra periodística una nueva mirada sobre el espacio.

---

<sup>328</sup> Arlt, Roberto. “Camino a Resistencia”, *El Mundo*, 4 de septiembre de 1933.

## 2.1.2 En la Patagonia

El libro de Julio Verne me explicaba lo que yo veía. El erudito geógrafo francés clasificaba y definía la flora y la fauna, las aguadas, los vientos, los accidentes geográficos. La literatura popular es siempre didáctica (por eso es popular). El sentido prolifera, todo es explicado y aclarado. En cambio lo que yo veía por la ventanilla era árido, ventoso, los pajonales, el arenal, los yuyos aplastados, las piedras volcánicas, el vacío. Siempre habrá un hiato insalvable entre el ver y el decir, entre la vida y la literatura.  
Ricardo Piglia<sup>329</sup>

Una vez armadas las primeras colonias en la desembocadura del Río de la Plata, los expedicionarios extranjeros se propusieron fagocitar poco a poco el desierto sudamericano. Y si bien la pampa húmeda no demoró demasiado en volverse tierra fértil, campo productivo para la agricultura y la comercialización del ganado, aún en el siglo XIX, hubo una parte del territorio argentino que mantuvo vigente la imagen del desierto como tierra vacía de significaciones: la Patagonia. Tanto la hostilidad climática, como las distancias inconmensurables y la convicción de los pueblos originarios de esta región, permitieron que esta zona de los confines se mantuviera casi intacta durante décadas.<sup>330</sup> Sin embargo, fueron esas mismas dificultades para abordar el espacio las que suscitaron el interés de un sinnúmero de científicos aventureros que, entregados al azar de las tempestades, viajaron y recorrieron parte del desierto patagónico. En efecto, tal como

---

<sup>329</sup> Piglia, Ricardo. *Los libros de mi vida. Páginas de una autobiografía futura*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014, p. 25.

<sup>330</sup> Como señala Christian Ferrer: “A mediados del siglo XIX la Patagonia era sinónimo de territorio desconocido, gigante, semidespoblado y nunca mensurado. Era el mundo exclusivo de los Tehuelches y Mapuches. Y aún circulaban leyendas improbables sobre la existencia de El Dorado, la ciudad forrada en oro que buscaron afanosamente los conquistadores españoles. Lejos de la larguísima línea costera, en donde de vez en vez se detenían exploradores, balleneros o abastecedores de los escasos puertos allí establecidos, el desierto patagónico era tierra de nadie, en decir, de indígenas. Era ‘La Tierra’, tal como la llamaban los Mapuches, sus pobladores primigenios. Sólo algunos pioneros y los eternos traperos que comerciaban con los indios conocían los senderos interiores. El auténtico gobernante de la Patagonia en el siglo XIX era el viento, cuyas borrascas fogosas alcanzaban, en su momento de esplendor, los ciento veinte kilómetros por hora. Al terminal el día, el silencio transparente y la noche austral, valvas simétricas, se fundían suavemente. Patagonia era una palabra escrita en un mapa vacío, al cual los gobernantes argentinos recientemente liberados de su larga guerra civil vigilaban ansiosa y codiciosamente desde Buenos Aires, preocupados por las posibles reclamaciones chilenas o europeas”. Ferrer, Christian. “Gastronomía y anarquismo. Restos de viajes a la Patagonia”, en *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*, Buenos Aires, Utopía Libertaria, 2006, p. 42.

señala Livon-Grosman: “La Patagonia, cualesquiera sean los límites del territorio al que se le adjudica ese nombre, ha sido desde su primera inscripción en las narrativas de viaje una zona maleable para el imaginario europeo primero y el criollo después”.<sup>331</sup> El interés de diversos viajeros naturalistas, investigadores, políticos, geógrafos y cartógrafos por aquel espacio indefinido suscitó un listado heteróclito de textos que incluyen informes científicos, mapas, novelas como *Los hijos del capitán Grant* de Julio Verne, textos fundacionales de la literatura argentina y, también, un sinnúmero de notas periodísticas como las de Payró, González Tuñón y las aguafuertes patagónicas de Arlt. Las notas que el escritor periodista envía a *El Mundo* mientras recorre el sur del país se suman hacia mediados de la década del treinta a ese conjunto desbordante —que hasta el día de hoy continúa reactualizándose—, de relatos reales, ficcionales, científicos, cartográficos, económicos y turísticos que conviven bajo el sugerente e incommensurable título de “Viaje a la Patagonia”.

En el verano de 1934, entonces, Arlt recorre en tren, en auto, a pie y a caballo los espacios que Astier deseaba conocer: “Vea; yo quisiera irme al sur... al Neuquén... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña”.<sup>332</sup> El escritor parte desde Buenos Aires hacia la Patagonia por la costa atlántica, pasa por Carmen de Patagones y Viedma, y desde ahí cruza el país hasta alcanzar la Cordillera de los Andes. Luego de haber recorrido un año antes el Litoral, Arlt se aventura nuevamente a conocer otra región del país para mostrarles a sus lectores porteños qué hay más allá de la ciudad. Pero si, como ya vimos, en las notas fluviales el cronista combina vistas naturales con descripciones sobre “lo nuevo” de las ciudades litoraleñas, en estas notas patagónicas, en cambio, viaja hacia atrás en el tiempo. Quizás en contra de sus expectativas, Arlt recupera en sus textos sobre el “desierto patagón” temas y tópicos clásicos de los relatos de viaje al sur argentino del siglo XIX. Aunque siempre tamizadas por la singularidad de una mirada surgida de la modernización de Buenos Aires, las representaciones sobre el espacio que el aguafuertista modela en este recorrido coinciden con lo que muchos otros viajeros ya habían encontrado en la Patagonia. Porque como señala Saítta, “Arlt privilegia el uso de la comparación y la analogía como los modos más eficaces para describir los

---

<sup>331</sup> Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 9.

<sup>332</sup> Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*, Buenos Aires, E. Santiago Rueda Editor, 2005, p. 154.

nuevos escenarios...”.<sup>333</sup> Es por eso que, sin atender a cuáles son los relatos de viaje que el cronista efectivamente leyó o qué nombres resonaron en su imaginación al momento de escribir sus notas patagónicas, analizaremos ahora, en primer lugar, la manera en que las imágenes escriturarias que el aguafuertista diagrama en estos textos dialogan con tópicos trabajados por viajeros del siglo anterior para, más adelante, señalar ciertas continuidades entre este corpus, las notas fluviales y las aguafuertes porteñas.

La crónica que abre el conjunto se titula “Nota prelude o prólogo”. Una vez instalado en Carmen de Patagones, Arlt se autodefine como sujeto viajero y antes de llegar a la montaña, presenta a los lectores el esquema de su próximo recorrido:

Volviendo al tema de mi nota y motivo del viaje, diré que pienso recorrer el Neuquén, la cordillera de los Andes, la zona de los lagos y no sé si descubrir un nuevo continente.

Como los exploradores clásicos me he munido de unas botas (las botas de las siete leguas), de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal, y de una pistola automática.<sup>334</sup>

Si en las notas fluviales Arlt se siente un tripulante más del *Aebi*, ahora se define frente a sus lectores como un “explorador clásico” que, en contraposición a Walter Ralieggh, el viajero inglés cuyos relatos tergiversan lo real —pretendía que “en Venezuela existían hombres tres veces más grandes que los ordinarios y negros que tenían ojos en los hombros y rulitos en las espaldas”—,<sup>335</sup> o a Ctesias, el médico griego que “sin moverse de su casa, publicó la relación de un viaje que jamás hizo por la India”,<sup>336</sup> traducirá a sus lectores un recorrido real por la Patagonia argentina.

Pero a pesar de intentar separarse del trabajo llevado adelante por estos viajeros reconocidos, luego de su breve paso por los pueblos “románticos” de la costa, las impresiones sobre el impactante desierto que la mirada del cronista captura desde la ventanilla del tren introducen un tipo de descripción del espacio que se empalma con una

---

<sup>333</sup> Saítta, Sylvia. “Prólogo”, en Arlt, Roberto. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Buenos Aires, Simurg, 2008, p. 15.

<sup>334</sup> Arlt, Roberto. “Nota prelude o prólogo”, *El Mundo*, 11 de enero de 1934.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

tradicción que parecería remontarse a Darwin en su *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*.<sup>337</sup>

La nota en la que Arlt describe su desplazamiento de este a oeste del país funciona como un puente entre estas ciudades costeras, semejantes por su tranquilidad, vegetación y pintoresquismo a algunos pueblos brasileños que el escritor recuerda de su viaje anterior, y la monumentalidad del paisaje cordillerano. Sin embargo, entre el mar y la montaña hay un espacio que Arlt no puede eludir: el desierto. Aquella zona fundante de la identidad argentina aparece representada en esta nota como la repetición de un vacío que no despierta emociones: “El paisaje, si se puede llamar así, es una llanura aburrida, manchada de círculos verdes por la empeñosa obstinación de matas de arbustos y centenares de leguas cuadradas”.<sup>338</sup> El escritor pareciera no hallar en la homogeneidad del centro patagónico elementos que le permitan acercarse artísticamente al espacio. No obstante, el gesto de enojo frente a la región no resulta, de ningún modo, una novedad. Por el contrario, es posible observar que algunas de las descripciones de Arlt se amalgaman con las representaciones sobre el desierto que figuran en el ya mencionado clásico libro de Darwin: “Esta última vegetación desapareció enteramente al poco trecho, y las llanuras quedaron sin la menor maleza que cubriera su desnudez. El cambio que acabamos de indicar señala el comienzo del gran depósito calcáreo-arcilloso que forma la dilatada extensión de las Pampas...”.<sup>339</sup> La imposibilidad de comprender lo siempre igual que enoja a Arlt (“Resuelvo no mirar por la ventanilla. Este paisaje me da bronca. Ya empiezo a considerarlo como enemigo personal. Es un inaguantable latero, que siempre dice la misma cosa”),<sup>340</sup> había marcado ya un siglo antes la paradigmática experiencia del viajero inglés: “La vegetación es raquílica y pobre, y aunque se ven arbustos de muchas clases, todos están armados con aguijones formidables, que parecen recomendar al extranjero huir de tan inhospitalarias regiones”.<sup>341</sup> Es que, como señala

---

<sup>337</sup> El viaje de Darwin duró casi cinco años (1831-1838).

<sup>338</sup> Arlt, Roberto. “Hasta donde termina el riel”, *El Mundo*, 15 de enero de 1934.

<sup>339</sup> Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997, p. 94.

<sup>340</sup> Arlt, Roberto. “Hasta donde termina el riel”, *El Mundo*, 15 de enero de 1934.

<sup>341</sup> Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Buenos Aires, *op. cit.*, p. 81.

Fermín Rodríguez, “la felicidad no es el afecto a través del que se ingresa a las grandes llanuras del Río de la Plata”.<sup>342</sup>

En *Un desierto para la nación*, Rodríguez esboza una hipótesis sobre las representaciones negativas del espacio configuradas por Darwin que resulta productiva para analizar las notas patagónicas de Arlt: el desierto, señala, no es inhóspito en sí mismo, sino en relación a los otros paisajes que ya habían sido procesados por la mirada del científico. No es posible que Darwin encuentre en los alrededores de Bahía Blanca más que una “llanura desolada [...] sin un arbusto ni árbol que rompa aquella monótona uniformidad”, precisamente porque antes de ese recorrido había visitado zonas brasileñas de abundante vegetación:<sup>343</sup>

Lo negativo tiende no hacia algo representado sino hacia alguien que, sobre el fondo de una afirmación posible, esperaba otra cosa. Si allí no hay nada, es porque el que mira recuerda haber visto o leído algo y en lugar de tropezarse con eso, encuentra en su lugar otra cosa. La llanura aparece entonces como un desierto sólo para quien viene de un paisaje cargado de intensidades y murmullos vitales que colman de felicidad la facultad de juicio del viajero.<sup>344</sup>

Ciertamente, luego de su viaje por Río de Janeiro en 1930 y de su reciente itinerario por el Litoral argentino, Arlt intenta reconocer en los nuevos espacios lo ya visto en sus desplazamientos anteriores: “Patagones podría ser una ciudad costera de Brasil. [...] Patagones es bonito como un beso de novia (en día de lluvia). En Patagones se puede escribir una novela de amor tan amoroso, que después de leerla, los amantes no escojan sino entre el suicidio o la felicidad”.<sup>345</sup> Sin embargo, tal como vimos, el desierto no le da al cronista instrucciones que le permitan configurar estampas artísticas de la región. Como Darwin, Arlt reniega de un espacio que, lejos de iluminarlo, le devuelve “reflejos cegadores”.<sup>346</sup> En efecto, los panoramas retornan cuando, finalmente, el escritor

---

<sup>342</sup> Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p.71.

<sup>343</sup> “Para los viajeros que, como Darwin, llegan a la Argentina después de haber estado en el Brasil, las llanuras no pueden ser sino decepcionantes...”. Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, op. cit., p.71.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p.71-72.

<sup>345</sup> Arlt, Roberto. “El pueblo de Patagones”, *El Mundo*, 12 de enero de 1934.

<sup>346</sup> Fermín Rodríguez en su análisis del cuento de Juan José Saer “Paramnesia” refiere que “el relato despliega un campo de reflejos cegadores que no puede definirse como paisaje, porque un

reconoce en la montaña la postal anhelada: “Desde Ingeniero Giacobacci a Los Juncos o Punta Rieles, las estribaciones de la precordillera convierten el paisaje en una cinematográfica sucesión de acuarelas montañosas, de las que es imposible dar visión en una sola nota. Cada trescientos metros, el paisaje ha variado hasta geográficamente”.<sup>347</sup>

Cuando el espacio muta y el desierto se eleva convirtiéndose en un cordón montañoso, aparece cierta elaboración artística. Ya no se trata de “médanos donde el obstinado arbusto [...] se prende como una alimaña feroz”,<sup>348</sup> sino que, a partir de la metamorfosis geográfica, Arlt comienza a traducir la naturaleza en términos estéticos. Ahora el espacio de la cordillera le permite al cronista construir una mirada paisajística en la que confluyen las vistas del nuevo paisaje, las imágenes fotográficas, cinematográficas y plásticas pertenecientes a su archivo visual y, por supuesto, las lecturas de textos ficcionales, científicos o de divulgación sobre el tema del viaje ya leídos. Ciertamente, el cronista continúa recuperando recursos tradicionales de los relatos de viaje, como la descripción cartográfica de cada espacio visitado —“Desde el océano Atlántico hasta el pueblo de Patagones, siguiendo a lo largo del río, hay siete leguas de distancia”—,<sup>349</sup> o la observación de la naturaleza —“De trecho en trecho, aparecen arroyuelos y montecillos bastardos y en redor vuela la pajarería completa de los tratados de ciencias naturales”—,<sup>350</sup> pero ahora hace hincapié en la magnanimidad de la geografía cordillerana:

Aunque todo es soledad y quietud, uno está acompañado por el espíritu de la montaña. Digo espíritu porque en la distancia de la llanura, la montaña alta, tocando con sus agujas semejantes a pararrayos el cielo celeste; produce la sensación de que a su sombra todos nuestros sentimientos tienden forzosamente que agrandarse. Y se experimenta por esta montaña un verdadero amor físico, porque ella es una fuente de emociones exquisitas.<sup>351</sup>

---

paisaje devuelve la mirada, esto es, se abre como un cuadro o una página ante la razón descriptiva de un “yo” que reconoce el terreno a partir de convenciones estéticas”. Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, op. cit., p.25.

<sup>347</sup> Arlt, Roberto. “Hasta donde termina el riel”, *El Mundo*, 15 de enero de 1934.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> Arlt, Roberto. “Vida portuaria en Patagones”, *El Mundo*, 13 de enero de 1934.

<sup>350</sup> Arlt, Roberto. “Entrada a Bariloche”, *El Mundo*, 3 de febrero de 1934.

<sup>351</sup> Arlt, Roberto. “Por los montes”, *El Mundo*, 15 de febrero de 1934.

Al estilo de Francis Bond Head, el viajero inglés que recorrió parte de la Cordillera en 1825-26, Arlt se integra en la naturaleza. Como Bond Head, apodado “Falloping Head” (cabeza galopante) por el modo en que la velocidad de sus cabalgatas influyeron en la escritura de sus relatos,<sup>352</sup> Arlt conjuga ahora su nueva identidad de explorador con su trabajo de corresponsal: “Cruzamos Mallín Medio al encuentro del rodeo. [...] Por momentos, detengo el caballo y, con los ojos endurecidos de frío, escribo mis impresiones”.<sup>353</sup> En este punto y también en el intento por experimentar el viaje sin obstáculos, las representaciones de Arlt se acercan a la búsqueda del viajero inglés: “Al principio, el constante galopar aturde la cabeza, y a menudo al desmontar me encontraba tan atolondrado que difícilmente podía sostenerme en pie; pero el organismo se acostumbra gradualmente y entonces resulta la vida más deliciosa que se pueda disfrutar”.<sup>354</sup> Tanto los escenarios como el modo de transitarlos, acercan entonces la mirada del cronista de *El Mundo* a la de estos viajeros clásicos. Sin embargo, las representaciones patagónicas presentan novedades y continuidades en relación con el corpus de las aguafuertes porteñas: la integración de personajes de frontera vinculados, de algún modo, al mundo del crimen y también la puesta en uso de metáforas técnicas para la configuración de algunos panoramas.

Si bien no nos interesa detenernos aquí sobremanera en el tema, resulta sugerente el hecho de que en la montaña Arlt encuentre personajes de frontera o criminales que parecerían poder vincularse con los protagonistas de algunos cuentos de Borges o, por ejemplo, de *Los desterrados*, de Quiroga. En efecto, mientras Berta Drassler, oriunda de Texas a quien “vieron una sola vez en su vida vestida de mujer”,<sup>355</sup> es descripta como una mujer transformada por la barbarie, en sintonía con el cuento de Borges en el que una inglesa capturada por un malón se niega a volver a Buenos Aires,<sup>356</sup> por el otro, vemos

---

<sup>352</sup> Fontana, Patricio y Román, Claudia. “Estudio preliminar”, en Bond Head, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y los Andes*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007, p. 8.

<sup>353</sup> Arlt, Roberto. “Por los montes”, *El Mundo*, 15 de febrero de 1934.

<sup>354</sup> Bond Head, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y los Andes*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007, p.59.

<sup>355</sup> Arlt, Roberto. “Historias de Berta Drassler”, *El Mundo*, 30 de enero de 1934.

<sup>356</sup> Se trata, en efecto, de un cuento publicado luego del viaje de Arlt, “Historia del guerrero y la cautiva”: “Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer

cómo Justo Jones, aquel descendiente de galeses que descuida su puesto de juez de paz del Nahuel Huapi, se vincula con Orgaz, el jefe del Registro Civil de “El techo de incienso” que, preocupado por la fuerza de la naturaleza, deja de lado sus obligaciones.<sup>357</sup> Arlt integra, así, semblantes de hombres y mujeres que redefinieron la literatura argentina en las primeras décadas del siglo XX.<sup>358</sup>

Por otro lado y tal como señala Saítta, la mirada vanguardista arltiana también aparece en estas notas en la incorporación de metáforas signadas por la técnica y por las texturas de la industrialización:

Significativamente, Arlt no modifica su aparato de percepción sino que apela al sistema de metaforización característico de su narrativa urbana, sólo que lo hace para narrar y describir un escenario diferente. En otras palabras, Arlt no sólo puede ver y aprehender lo diferencial del escenario de la naturaleza bajo un mirad de formas geométricas, generalmente mecánicas, que tornan familiar y transmisible el nuevo referente.<sup>359</sup>

Ciertamente, el cronista repite este recurso ya utilizado en las aguafuertes fluviales para traducir parte de sus percepciones sobre el espacio cordillerano. Los lagos y las montañas son descriptos de la misma manera en que representa el río Paraná y ciudades como Resistencia o Buenos Aires:

---

asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. [...] Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto”. Borges, Jorge Luis. “Historia del guerrero y la cautiva”, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editora, 2005, pp. 58-59.

<sup>357</sup> Quiroga, Horacio. “El techo de incienso”, en *Los desterrados y otros cuentos de frontera*, Buenos Aires, Losada, 2009, p. 55-70.

<sup>358</sup> Esto puede verse también en las crónicas: “Hombres y mujeres fuertes de Bariloche” (en la que Arlt describe a los integrantes de la colonia alemana “La mayoría vino de muy lejos, interponiendo saludable distancia entre la justicia de sus patrias y sus robustos cuerpos. Otros, más prudentes aún, se cambiaron los nombres y los apellidos...”), en “Cuatrero y hambre” (donde relata una historia “digna de las novelas de Búfalo Bill”), en “Alemanes de Bariloche” (en la que cuenta la historia de Bernardo Book “En aquellos años, Bariloche no existía, ni siquiera como un nombre. Era selva y pantano. Hasta ese lugar desierto había llegado Carlos Wiederhold, de la Compañía Chileno-Argentina, que dejó un puesto a cargo de Otto Goedeke. Otto era peón de Wiederhold, pero aspirada. Hizo fortuna y murió asesinado. Casi simultáneamente con Otto, llegó don Bernardo Book”). Véase Arlt, Roberto: “Hombres y mujeres fuertes de Bariloche”, *El Mundo*, 5 de febrero de 1934./ “Cuatrero y hambre”, *El Mundo*, 16 de febrero de 1934./ “Alemanes de Bariloche”, *El Mundo*, 4 de febrero de 1934.

<sup>359</sup> Saítta, Sylvia. “Prólogo”, en Arlt, Roberto. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, op. cit., p. 13.

Oscuro, violeta, azul turquí, el río del sur precipita sus aguas de color tinta violentamente hacia el Este. Corre entre barrancas casi siempre perpendiculares al agua que las roe, orillas de piedra o greda, verdes de pasto...[...] Y esta marcha de las corrientes es tan violenta, que las balsas [...] están aseguradas por cables transversales, y no es necesario que su cauce sea profundo (ya que en casi todos estos ríos transparentes se distingue perfectamente el lecho de ovaladas piedras verdes) porque el agua corre con tal rapidez que sólo un buen nadador puede atreverse a cortar estas corrientes silenciosas y oscuras, que trazan en el verde césped, curvas de glacial violeta.<sup>360</sup>

Aunque cruzada por nuevos puntos de vista —Arlt mira ahora desde arriba del caballo o desde la cima de la montaña—, su mirada sobre el espacio continúa influenciada por el proceso modernizador de las ciudades. Las representaciones escriturarias de estas notas patagónicas presentan, así, un efecto tornasol: sus matices, brillos y colores cambian en el transcurso del recorrido, pero también de acuerdo al punto de vista desde el cual se las mire. Porque allí pueden encontrarse tópicos fundadores de la tradición viajera, personajes de frontera asociados a los sujetos que deambularán, luego, por los relatos posteriores de Borges y que recorren los textos de Quiroga, representaciones geométricas ligadas a las novelas y también, como veremos en el próximo apartado, panoramas turísticos.

### 2.1.3 “Fotografías escenográficas”

En las notas de viaje irrumpe, entonces, el paisaje en la mirada de Arlt. Tal como afirma Laura Juárez, aquellas descripciones vanguardistas que definen los inicios y parte de la narrativa de la gran obra del escritor periodista se transforman con la llegada del viaje.<sup>361</sup> Pero, como ya señalamos en la introducción, el aguafuertista no configura este novedoso modo de ver únicamente a través de la palabra, sino también en sus capturas como fotógrafo. Por eso, nos interesa analizar aquí, en primer lugar, de qué forma aparece el paisaje en las notas de viaje y cómo lo hace en las fotos con las que fueron impresas. Porque, mientras las representaciones textuales alternan entre referencias a la naturaleza

---

<sup>360</sup> Arlt Roberto, “El país del viento”, *El Mundo*, 17 de enero de 1934.

<sup>361</sup> Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Simurg, 2010, pp. 86-87

desconocida y descripciones sobre personajes y anécdotas, las fotografías, por su parte, muestran, casi exclusivamente, calles desoladas y cuadros naturales. Es por eso que, en segundo lugar, se intentará deslindar de qué forma estas “fotografías escenográficas” aportan nuevos enfoques al relato total del viaje de Arlt.

En efecto, si entendemos por “paisaje” un punto de vista a partir de cual se contempla distanciadamente un espacio,<sup>362</sup> puede afirmarse que tanto en las aguafuertes fluviales, como en las patagónicas el cronista demuestra un interés sostenido por representar, ya sea desde arriba del barco, al galope, o desde la montaña, la preponderancia de lo natural en estas regiones del interior. Aparece así un modo distanciado de mirar el espacio:

Es lindo andar por la huella, legua tras legua, con ese gran paredón oscuro, azul de pavo real y canela, que se llama Cordillera de los Andes, cayéndose sobre los ojos, cada vez más cerca de la vista y más lejos de la mano... Un aire invernal corta la cara; hacia el norte un socavón de la cordillera está enharinado de nieve y el viento riza las aguas del Nahuel Huapí, con violencia tan levantisca que el brazo del lago parece el trozo de un mar. Y un pedazo de cielo nocturno, caído con todas sus estrellas, tan azules y sombrías son sus aguas que parecen una mixtura de índigo tachonada de clavos de plata.<sup>363</sup>

Quizás por primera vez (aunque podrían indicarse algunas aguafuertes porteñas sobre los suburbios como antecedente), tanto en las aguafuertes fluviales como en las patagónicas, el escritor se aventura en largas descripciones sobre los matices del río, la inmensidad de las elevaciones montañosas, el trote de los caballos, el desierto. Si bien su trabajo como corresponsal viajero (y también la búsqueda de autoconfigurarse como tripulante del *Aebi* o explorador), lo desvía del estereotipo del turista convencional, existen algunos rasgos que perduran en su manera de interactuar con los espacios desconocidos. Tzvetan Todorov define al viajero turista como un sujeto que “trata de acumular [...] monumentos; he aquí por qué da preferencia a la imagen por encima de la lengua, y por qué su aparato fotográfico es su instrumento emblemático, aquel que le va

---

<sup>362</sup> Silvestri y Aliata afirman que “para que exista un paisaje no basta que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta; es consustancial al paisaje, por lo tanto, la separación entre el hombre y el mundo”. Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2001, p.10.

<sup>363</sup> Arlt, Roberto. “Tranco lento hacia las casas”, *El Mundo*, 31 de enero de 1934.

a permitir objetivar y eternizar su colección de monumentos”.<sup>364</sup> Esa insistencia en acumular vistas panorámicas y monumentales es la que, en efecto, caracteriza la impronta de muchas de las imágenes que componen el corpus de las notas de viaje del escritor. La cámara fotográfica no es, en el caso de Arlt, más importante que la lengua, pero sí debe ser considerada como la herramienta técnica que le aporta, en palabras de Colombi, cierto *efecto de realidad* a las descripciones sobre el espacio que registra en sus textos.<sup>365</sup>

Ahora bien, si por un lado observamos en las imágenes que documentan los dos viajes analizados un modo turístico de sistematizar el espacio, por el otro, también encontramos algunas diferencias entre cada corpus de fotografías. En primer lugar, cabe recordar que, como se mencionó, Arlt recorrió el litoral a bordo del barco de carga. Es por eso que la mirada sobre el paisaje que el cronista configuró desde la embarcación difiere en algunos puntos de las representaciones construidas en las aguafuertes patagónicas. Efectivamente, el desplazamiento por el litoral a bordo del *Aebi* determinó un modo fragmentado de ver los espacios. Tal como señala Sylvia Saítta, en este recorrido fluvial Arlt realiza un montaje compuesto de visiones panorámicas de la costa e imágenes de las diferentes ciudades en las que se detiene la embarcación —Resistencia, Paraná, Reconquista, Corrientes, Bella Vista—<sup>366</sup>. El resultado de conjunto es un relato visual que alterna entre la inmensidad del río y la urbanidad de los pueblos del interior del país (Figuras 2 y 3).

Un año después Arlt viaja por tierra; recorre, tal como vimos, la Patagonia atravesando el país de este a oeste en tren y, una vez instalado en Neuquén, se desplaza por diferentes puntos de la zona. Este dato, al parecer no demasiado significativo, señala una diferencia fundamental con respecto a las notas fluviales: el montaje producido por el desplazamiento a bordo del barco de carga se borra en el corpus de las notas y las fotos tomadas en la Cordillera de los Andes. Aquí, en cambio, encontramos una sucesión ininterrumpida de imágenes al estilo de las postales turísticas. La cita, oculta o explícita, de los relatos de otros viajeros es, como se sabe, una marca de género del relato de viajes

---

<sup>364</sup> Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 2005, pp. 388-389.

<sup>365</sup> Cabe resaltar que, en todos los viajes, hay momentos en los que el cronista se detiene (con mayor o menor énfasis) en cuestiones sociales y políticas características de la época y el espacio. Estos aspectos han sido analizados por Saítta en varios artículos y prólogos, pero sobre todo en *El escritor en el bosque de ladrillos*.

<sup>366</sup> Véase Saítta, Sylvia. “En el puerto se aprende a soñar. Viajando con Roberto Arlt por el litoral argentino en 1933”, *op. cit.*, p. 229-245.

al menos desde principios del siglo XIX. Arlt recorre el espacio y explicita también esta convención en la búsqueda por reconocer en el paisaje que tiene frente a sus ojos las imágenes sobre la región que ya conocía a través de reproducciones de artículos de enciclopedia o de postales verbales y visuales de otros viajeros:

Mis ojos, una vez abstraídos a la sugestión de aquella agua increíblemente azul, se fijan en el fondo del paisaje. La cordillera de los Andes me resulta familiar. La silueta de sus cimas dentadas y nevadas, recortadas nítidamente sobre un cielo de índigo, la he visto en fotografías. Señalo con la mano una cadena de picos rocosos, salpicada de nieve. Yo creo conocerlos. - ¿Las Catedrales?- aventuro tímidamente. - Sí. Y atrás de ellas está el Tronador- me explica Wagner.<sup>367</sup>

En sintonía con lo que analizamos más arriba en los textos, no son tampoco, en este caso, la originalidad o la búsqueda por romper con las imágenes cristalizadas de otros viajeros lo que prima en las representaciones logradas por el aguafuertista; por el contrario, el hallazgo reside en volver a mirar desde el mismo ángulo lo ya que había sido visto. En efecto, dentro del corpus de las fotografías dedicadas a la Patagonia, incluye, por primera vez, dos imágenes ajenas. La aguafuerte titulada “Cuatrismo y hambre” fue publicada junto con una postal (Figura 4) en la cual se observa el río Limay y de fondo los picos de una elevación rocosa. La inscripción que figura en el margen inferior de la imagen: “TRAFUL. El Valle Encantado. Río Limay”, permite afirmar que la instantánea no pertenece al conjunto de fotos tomadas por Arlt con su cámara de 35mm.

De forma semejante, “El país del viento” fue impresa con una foto (Figuras 5 y 6) que pertenecía al archivo de imágenes del periódico. La instantánea que figura junto a la crónica patagónica ya había sido publicada el 18 de enero de 1929 en la doble página de fotografías de *El Mundo*. La inclusión de estas dos imágenes —una postal y una instantánea que cinco años antes ya había sido reproducida en el mismo periódico— abre un espectro de nuevas interpelaciones cuyas respuestas resultan inaccesibles: ¿Quién seleccionó las imágenes junto con las que se publicaron las aguafuertes? ¿Cuántas de las fotografías tomadas por Arlt descansan hasta el día de hoy en álbumes perdidos o ilustran notas de otros periodistas en otras secciones de *El Mundo*? ¿Cuántos redactores de prensa,

---

<sup>367</sup> Arlt, Roberto. “Llegamos a Neuquén”, *El Mundo*, 16 enero de 1934.

linotipistas y editores conviven en los intersticios intermediales que surgen en la página del periódico entre crónica y fotografía?

Tal como pudo verse, si bien la mirada paisajística que prepondera en las imágenes figura también en los textos, en las crónicas los panoramas aparecen intercalados con algunas historias de personajes del lugar o, en el caso de las notas fluviales, con relatos sobre los compañeros de tripulación. En varios de los pares crónica-fotografía analizados puede observarse que las representaciones textuales agregan al espacio fotografiado reconstrucciones de anécdotas y diálogos. Por ejemplo, la nota ya mencionada, “Tranco lento hacia las casas”, fue publicada junto con una imagen en la que se observa, desde lo alto, una frondosa vegetación que enmarca la vista del lago (Figura 7). En un mismo sentido, la nota comienza con una extensa y adjetivada descripción sobre la cordillera. No obstante, las impresiones sobre el espacio natural le sirven al escritor para contextualizar el relato de su experiencia como jinete:

El caballo anda al paso, arrancando de vez en cuando de una dentellada una mata de pasto. Creo haber dicho ya que es inútil apurarlo. Y el ritmo de su osamenta, que comunica al cuerpo humano su oscilación perezosa y articulada, como si uno anduviera con zancos, explica la frase del paisano del poema que dice que al volver de La Pampa, se tiene la cabeza abombada de su inmensidad. Algo de este abombamiento nace del ritmo del caballo, cuyo inalterable tranco deja atrás kilómetros y kilómetros.<sup>368</sup>

Como puede verse, la postal paisajística que figura en la fotografía aparece también en la crónica, pero no como tema central, sino como el escenario en el cual el aguafuertista enmarca su vivencia de hombre “semicivilizado” —“Hombre y caballo, terminan por ser algo indivisible”—.<sup>369</sup> La imagen fotográfica funciona, entonces, en la página del periódico como el espacio escenográfico en el que sucede la acción referida en la crónica. En efecto, es el mismo Arlt quien define los panoramas naturales que descubre a lo largo de sus itinerarios como paisajes escénicos:

El buque se desliza sin cabecear a lo largo de la sabana de agua y de la muralla amarilla, y tan importante es esta proximidad vertical y serena, que si uno estaba conversando interrumpe la charla para mirar, y cuando comienza a mirar, sin poder explicarse el motivo experimenta la sensación de que este es el paisaje

---

<sup>368</sup> Arlt, Roberto. “Tranco lento hacia las casas”, *op. cit.*

<sup>369</sup> *Ibidem.*

adecuado donde podría ocurrir un suceso grandioso, y a pesar del ruido del motor o del cacarear del gallo, uno cree poder afirmar con sinceridad que aquí, sobre estos acantilados reina un silencio profundo, un silencio tan maravilloso como una inmensa pompa de jabón azul.<sup>370</sup>

Las imágenes tomadas por el cronista en sus dos viajes al interior del país como corresponsal de *El Mundo* pueden ser definidas, entonces, como “fotografías escenográficas” que muestran a los lectores del periódico los espacios (naturales y también urbanos) en los que transcurren, o podrían transcurrir, las anécdotas referidas en los textos.<sup>371</sup> Es por eso que resulta necesario y productivo estudiar las notas patagónicas y las aguafuertes fluviales junto con las fotos con las que fueron impresas ya que, tal como pudo observarse, las instantáneas se suman al diálogo entre discurso periodístico y literatura que caracteriza al género crónica.

---

<sup>370</sup> Arlt, Roberto. “Panorama de la costa entrerriana”, *op. cit.*

<sup>371</sup> Estas imágenes se contraponen a los dibujos realizados mayormente por Conrad Martens a bordo del *Beagle*, en los cuales, según Penhos, “paisaje” y “figuras” dialogan. Véase: Penhos, Marta. *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle: 1826-1836*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand, 2018, p. 72.

## Imágenes viajeras. Palabra y fotografía en las crónicas españolas

### 2.2.1 Entre el fotoperiodismo y la imagen aurática

...yo también ponía mi esperanza en un cachito de los dos millones. Tenía mi plan de beligerancia. Lo primero rajar del diario, no escribir una línea en el riguroso plazo de un año; segundo: adquirir una hamaca paraguaya para descansar de la gimnasia sueca; tercero: un aparato de esos de goma, para hacer ejercicios; cuarto algún automóvil de esos que le hablan al entendimiento del día del juicio final. No, automóvil no; porque me iba a matar a la primer compadrada que quisiera hacer. Cuatro bis, entonces: un viaje a Europa. Bajar directamente para Cádiz, vagabundear un poco por Andalucía, Marruecos, y de allí a Egipto. ¡La de aguafuertes cosmopolitas que me iba a traer!  
Roberto Arlt.<sup>372</sup>

Luego del recorrido por Latinoamérica y los pequeños desplazamientos por el interior del país, llega el anhelado viaje de Arlt. Carlos Muzio Saénz Peña, el director de *El Mundo*, lo envía como corresponsal a Europa desde donde remite casi a diario y por avión sus impresiones de viajero. El cronista emprende la partida en febrero de 1935 y transita por distintos puntos de España y el norte de África hasta mayo de 1936. El primer lugar que visita es Andalucía (llega a Cádiz tal como lo había soñado), luego realiza un itinerario corto, pero intenso, por el norte de África y algunas ciudades de Marruecos. De allí se dirige nuevamente hacia España, vuelve al Sur de la península y más tarde se concentra en el norte: Galicia, Asturias y el País Vasco. El trayecto continúa con una estadía en Madrid y Toledo y finalmente, Barcelona. En este recorrido de más de un año, el escritor cifra sus percepciones tanto a través de la palabra como de la imagen. Porque a lo largo de este desplazamiento Arlt continúa y perfecciona su trabajo como fotógrafo. Como veremos en este apartado, en su recorrido por España y África el escritor desempeña dos roles alternantes: el de fotoperiodista y el de fotógrafo “artista” o “moderno”. A diferencia de las imágenes tomadas en sus viajes anteriores, ahora el

---

<sup>372</sup> Arlt, Roberto. “Y ahora...a yugarla”, *El Mundo*, 26 de diciembre de 1929.

escritor documenta visualmente los reportajes realizados, al mismo tiempo que fotografía detalles constructivos, paisajes, aglomeraciones y, también, realiza retratos posados.

En relación con esta alternancia, ponemos el foco ahora en las imágenes que acompañan a las crónicas españolas para analizar estos dos usos diferentes, complementarios, creativos e informativos del medio fotográfico. Ciertamente, si abundan los casos en los cuales el cronista construye imágenes que se aproximan al fotoperiodismo, en otras ocasiones es posible observar fotografías que, en concurrencia con lo que sucede en la duplicidad manifiesta en las notas, muestran una estética elaborada, cercana a su vez podría decirse en muchos de sus rasgos, a modos artísticos de las tomas propias de los grandes maestros de la fotografía europea de principios del siglo XX.

En el vínculo intermedial “intermitente” y muchas veces desfasado que suele producirse entre texto e imagen es necesario remarcar que la fotografía, en tanto que *index* (“representación por contigüidad física del signo con su referente”),<sup>373</sup> posee la cualidad de otorgar verosimilitud a los fragmentos de mundo que recorta con el encuadre y al relato que arma sobre esos fragmentos. Efectivamente, la imagen fotográfica como medio de reproducción, no sólo vuelve verosímil la historia que se plasma en la propia figura representada en la placa, sino que también funciona como sostén de un escrito aleatorio que eventualmente puede serle ajeno. Es por esto que el sentido de un texto (literario o no) puede cambiar, enriquecerse, cuestionarse, o también volverse más sólido simplemente por el hecho de estar acompañado por una foto. Esta propiedad característica de la fotografía está íntimamente relacionada con la potencialidad que se le suele asignar teóricamente en relación con su posibilidad de capturar el tiempo. Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía*, explica a este respecto que ésta constituye el arte más surreal, ya que por medio de una máquina se consigue, a su juicio, plasmar el inconsciente con cierta “fidelidad”; de este modo, no existiría, en la foto, una distancia temporal que separe el tiempo de lo narrado (tiempo de lo “real”) del tiempo del acto de la creación (momento en que se pulsa el obturador y la cámara convierte ese fragmento de la experiencia en una imagen).<sup>374</sup> En la labor textual, por lo contrario, se trata de una empresa asociada al

---

<sup>373</sup> Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca, 2008, p. 43.

<sup>374</sup> Dice Sontag en su libro que “la fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacendera, de las artes miméticas. De hecho, es el único arte que ha logrado cumplir con la ostentosa y secular amenaza de una usurpación surrealista de la sensibilidad

discurrir temporal. En el trabajo de escritura lo que está en juego sin dudas se encuentra justamente en las antípodas; allí se involucra un proceso que implica con certeza distintos tiempos y que a su vez nunca parece instar, como la fotografía, a la repetición reproductiva y verosimilizante por su sola presencia.

Como dijimos, en el caso de las aguafuertes españolas, es a partir de la articulación entre texto e imagen que Arlt configura su experiencia como viajero. Por ello, para estudiar el modo en que el cronista transmite lo ajeno a los lectores del diario, es necesario pensar en conjunto la relación texto-imágenes, para contemplar, en el análisis, los desfases y las coincidencias que arman el relato total: lo visto pero también *lo mirado* por Arlt.

### *Representaciones fotoperiodísticas*

En una delimitación muy clara del fotoperiodismo, Valeria González lo define como “una asociación particular de fotografía y texto, orientada a la producción de información relativa a la ‘actualidad’, en tanto inserta en un medio de circulación periódica de consumo más o menos amplio”.<sup>375</sup> Lo que está en juego en el fotoperiodismo, determina además Susan Sontag, es esa capacidad de la foto por registrar, diagnosticar e informar, y su potencial estético parece más bien dejarse de lado, en este

---

moderna, mientras que la mayor parte de los candidatos con linaje ha abandonado la carrera. La pintura arrancó con desventaja por ser una de las bellas artes y, cada objeto, un original único y artesanal. Otro contratiempo fue el excepcional virtuosismo técnico de los pintores habitualmente incluidos en el canon surrealista, los cuales casi nunca imaginaban la tela como no figurativa. Sus cuadros parecían calculados con pulcritud, complacientemente bien ejecutados, nada dialécticos. Mantenían una prudente distancia de la combativa idea surrealista de borrar los límites entre el arte y lo que se llama vida, entre los objetos y los acontecimientos, entre lo intencionado y lo fortuito. [...] La poesía, el otro arte al que los surrealistas se dedicaron con mayor asiduidad, ha producido resultados igual de decepcionantes. [...] Que la fotografía sea el único arte surreal de origen no conlleva, sin embargo, que comparta los destinos del movimiento surrealista oficial. Al contrario. [...] La actividad fotográfica convencional ha mostrado que una manipulación o dramatización surrealista de lo real es innecesaria, cuando no en efecto redundante. El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural. Cuanto menos retocada, menos manifiestamente artesanal y más ingenua, mayor autoridad parecía tener la fotografía. [...] ¿Qué podría ser más surreal que un objeto que virtualmente se produce a sí mismo con un esfuerzo mínimo?”. Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012, pp., 57-59.

<sup>375</sup> González, Valeria. *La Fotografía en Argentina 1840-2010*, Buenos Aires, Fundación Alonso y Luz Castillo, 2011, p. 43.

caso.<sup>376</sup> De acuerdo con este punto de partida esquemático pero eficaz, puede observarse que en ciertas zonas del corpus de las aguafuertes del viaje a España el cronista se desempeña como fotoperiodista para *El Mundo*. Las fotos incorporadas al texto funcionan, así, en relación con la información, la búsqueda de registro y veracidad y los temas de actualidad que refiere y diagnostica el corresponsal periodista del diario para sus lectores porteños.<sup>377</sup>

Ciertamente, en su primer recorrido por el pueblo español, Arlt escribe una nota titulada “A Madrid a pedir trabajo” en la que realiza una descripción de la ciudad de Cádiz y da cuenta de un modo de mirar el espacio completamente fotográfico: “Las masas de edificios son idénticas y pesadas. A lo sumo, calles de tres o cuatro pasos de ancho, en vez de dos pasos. Más que calles, corredores bañados por una luz vertical de estudio fotográfico”.<sup>378</sup> No obstante, rápidamente, deja de lado este tipo de apreciación para enfocarse en ciertas problemáticas sociales concretas que el escritor viajero vislumbra en el lugar: la falta de agua, la congestión de la población, el hacinamiento en los barrios pobres y la desocupación. De este modo, a medida que avanza en la anécdota, el cronista va transformando su nota en un claro texto de denuncia social; las descripciones se centran ahora en el registro de la organización de desocupados de Cádiz que se reúnen para marchar hacia Madrid en busca de una respuesta frente a la falta de empleo y el desasosiego. Las imágenes junto a las que fue publicada esta aguafuerte son tres. Las dos primeras, impresas en forma de díptico, muestran planos cerrados en los cuales se leen las pancartas que habían pintado los obreros para el reclamo (“a Colonia Montañesa:

---

<sup>376</sup> Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 133.

<sup>377</sup> “En Buenos Aires en la década de 1890 la adopción de la técnica del fotograbado de medio tono produjo una expansión de la capacidad de multiplicación de imágenes y transformó los modos de comunicación visual en la prensa periódica ilustrada así como en otros objetos impresos. Conjuntamente con factores económicos, sociales, políticos y culturales, la tecnología del fotograbado acompañó la industrialización de los procesos de impresión e implicó la posibilidad de reproducción de fotografías e ilustraciones en el soporte del papel impreso a bajo costo y a gran escala. En el terreno de las publicaciones periódicas este hecho representó el origen del fotoperiodismo como práctica profesional y modalidad social de información visual. [...] El término ‘fotoperiodismo’ comenzó a utilizarse en los años 20 y 30 del siglo XX en la Unión Soviética y en Alemania y en Estados Unidos en revistas como *Life* y *Look* y fue considerado por algunos historiadores como el primer producto cultural impreso que privilegió lo visual como forma de comunicación periodística”. Szir, Sandra. “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910), en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°3, Año 2013, p.1.

<sup>378</sup> Arlt, Roberto. “A Madrid a pedir trabajo”, *El Mundo*, 16 de abril de 1935.

trabajo para Cádiz”; “Cádiz pide trabajo”, versan las inscripciones fotografiadas) (Figuras 8 y 9). En la tercera, ubicada en la parte inferior de la página del periódico, se observa desde lo alto una multitud de desempleados ocupando toda la calle. Las fotos funcionan así, en este caso, como apoyatura verosimilizante del texto de denuncia y su carácter informativo es bien contundente.

En un sentido similar a lo que sucede con esta crónica sobre Cádiz, y en relación con la problemática social planteada allí por el escritor, pocos días después se publica en el periódico la aguafuerte titulada “En busca de un patrón de barco”. Arlt describe en este caso su llegada a Barbate y hace hincapié en las relaciones intersubjetivas y humanas, en el efectivo contacto que toma con la gente del lugar para alcanzar un objetivo concreto: embarcarse en una trainera junto a los pescadores. Luego de ubicarse en una habitación “sin puerta ni retrete” en lo de “doña Frasquita”, el cronista es conducido por un niño del lugar al casino en donde conversa con diversos personajes del pueblo. Frente a la obstinación de los lugareños por compartir una copa con el recién llegado y de ese modo sumergirse en un clima festivo, Arlt insiste en conversar sobre el único tema que lo convoca: “Por fin se enteran de que lo que quiero es escribir sobre la vida de los pescadores y tomar fotografías; y el mociño mira en redor, se rasca la cabeza, y me dice: —Vaya uzté tranquilo, zeñó. A las tres y media de la mañana lo irán a buzcá”.<sup>379</sup> Dos días después se publica un artículo que refiere la experiencia del cronista mar adentro. Toda la nota relatada consiste en la descripción de la lucha de Arlt frente al mareo y al malestar que le produce el movimiento del barco: “Es el mal de mar [...] La trainera salta sobre las olas, el viento sopla helado. [...] Me levanto. Tambaleándome tomo fotografías. [...] Más arcadas y más fotografías”.<sup>380</sup>

Coincidentemente con lo expuesto, el texto fue publicado junto a dos imágenes en las cuales se observa a los trabajadores a bordo del barco. Una de ellas muestra un panorama abierto en el cual figuran todos los pescadores mirando de frente a la cámara; la segunda foto presenta un cuadro más cerrado en el cual aparece en primer plano sobre el margen derecho un hombre en escorzo y detrás, formando un triángulo con el primero, dos hombres más (Figura 10). En las fotos prepondera, como se ve, el gesto de seriedad y de cansancio en los rostros de los embarcados, aspecto que se retoma y conecta

---

<sup>379</sup> Arlt, Roberto. “En busca de un patrón de barco”, *El Mundo*, 18 de abril de 1935.

<sup>380</sup> Arlt, Roberto. “Mar afuera en una trainera”, *El Mundo*, 20 de abril de 1935.

directamente con las imágenes que se publican junto a una nota posterior titulada “Vida de los pescadores en Barbate”. Efectivamente, luego de haber experimentado el propio cronista vívidamente y “con el cuerpo” “el mal del mar” y de haber participado como testigo activo y fotográfico en las faenas diarias de los pescadores de Barbate, Arlt se detiene en este texto en las condiciones adversas bajo las cuales realizan sus tareas. Insiste, de este modo y nuevamente, en el esfuerzo intenso y denodado que experimentan estos mal remunerados trabajadores del mar, así como también, más estrictamente, en el de aquellos que forman “el tercio”, hombres encargados de embarrancar las traineras en la arena. Filas de hombres fatigados hasta la inclinación perpendicular de sus cuerpos (tal como lo muestra en las fotos que se publican con el artículo, que enfatizan la fuerza descrita mediante una apelación al punto de vista configurado y la perspectiva) (Figura 11), la representación conjunta de textos e imágenes evidencia, en la combinación y mixtura complementaria de la escritura de la crónica y los retratos fotográficos, la hostilidad y la denuncia de la actividad injusta que los trabajadores españoles llevan a cabo.

En consonancia con la inquietud social que presentan estas aguafuertes y las imágenes analizadas, el cinco de noviembre de 1935 se publica en *El Mundo* la primera de las crónicas que Arlt dedica a la ciudad de Oviedo. En la misma página en que aparece impresa, figura una aclaración realizada por el mismo periódico en la cual se advierte al lector sobre la temática social que presentarán las notas subsiguientes:

Roberto Arlt, nuestro enviado especial en Europa, [...] nos envía ahora sus primeras impresiones de Oviedo, la capital de Asturias, que fue teatro de los graves acontecimientos que son del dominio público. De ahí que sus “Aguafuertes Asturianas”, la primera de las cuales insertamos hoy, reflejen con dramática intensidad lo que ha quedado de aquellos sucesos: un pueblo en acecho y una ciudad señalada por los efectos de aquellas horas que sobreviven en el recuerdo de los habitantes.<sup>381</sup>

A continuación de este aviso, también se presenta una advertencia que realiza el propio escritor a sus lectores:

---

<sup>381</sup> Impreso junto a Arlt, Roberto. “Oviedo con reminiscencias de Buenos Aires. Soldados, guardias de asalto, cañones y fusiles. Las personas temen hablar”, *El Mundo*, 5 de noviembre de 1935.

Esta serie de notas sobre la última revolución española, acaecida en octubre del año pasado, escasea por completo de episodios aislados o sensacionales. [...] Para formar el cuadro de aquellos nueve días de bombardeo [...] he seguido el procedimiento de interrogar a dependientes de comercio, acomodadoras de cine, pequeños comerciantes, artesanos, porteros. Por consiguiente, estas aguafuertes carecen de brillantes epopéyicas; son oscuras y monótonas, como eran oscuros y tediosos los días de la población refugiada en los subsuelos. En cambio, satisface la curiosidad de las personas a quienes les interesa saber “cómo se vivió en aquellos momentos”.<sup>382</sup>

Más allá de cualquier epopeya y de cualquier pintoresquismo, efectivamente, como afirma Sylvia Saïtta, en Asturias la cuestión política se impone y es imposible no hablar de la revolución de octubre de 1934, cuando los mineros resistieron durante nueve días la dura represión de las tropas del gobierno.<sup>383</sup> Las aguafuertes dan cuenta entonces de los restos de la revolución que permanecen en la atmósfera tensa y militarizada de la ciudad, aunque las expectativas del cronista anunciadas al comienzo se frustran porque, en Oviedo, “las personas temen hablar”: “en el café, en el cine, en la barbería, en el cabaret o en la taberna es imposible conversar sin la presencia de testigos armados. Los edificios arruinados por la guerra civil son abundantes. Me veo obligado a tomar fotografías con cierta precaución: la ciudad actualmente se reconstruye, mas con cierta dificultad.”<sup>384</sup>

Como puede verse, sin abandonar los objetivos iniciales para su estadía en Oviedo, ante las expectativas frustradas y la imposibilidad de conversar sin la presencia de testigos armados, el cronista se encamina a la mina de Llascars, verdadero lugar de los hechos que le permitirá conocer más de cerca a los protagonistas del “Octubre Rojo”: “Desde mi llegada a Oviedo, tenía una curiosidad extraordinaria por visitar una mina. La magnitud de la revolución acrecentó este deseo de ver moverse en su subsuelo natural, a los protagonistas del Octubre Rojo. Era posiblemente la única forma de poder explicarse la fortaleza de sus decisiones y su empuje”.<sup>385</sup> Tal como se vio en la cita anterior, la

---

<sup>382</sup> Arlt, Roberto. “Oviedo con reminiscencias de Buenos Aires. Soldados, guardias de asalto, cañones y fusiles. Las personas temen hablar”, *op. cit.*

<sup>383</sup> Saïtta, Sylvia. “Prólogo”, en Arlt, Roberto. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 16.

<sup>384</sup> Arlt, Roberto. “Oviedo con reminiscencias de Buenos Aires. Soldados, guardias de asalto, cañones y fusiles. Las personas temen hablar”, *op. cit.*

<sup>385</sup> Arlt, Roberto. “Quiero visitar una mina. No hay caso sin presentación oficial. Llegada a la mina de Llascars. Bajamos 250 metros de profundidad”, *El Mundo*, 7 de noviembre de 1935.

dificultad para tomar fotografías figura de manera explícita en estas notas, lo que parece evidenciar que en muchos sentidos la foto resultaba indispensable para Arlt; una herramienta sin dudas insoslayable a la hora de registrar y dar cuenta fehacientemente de la tragedia política y social de la España previa a la Guerra civil.<sup>386</sup> Luego de un incisivo interrogatorio, el cronista logra convencer a un ingeniero y, despojado también de su kodak ambulante, consigue el permiso para descender bajo tierra y experimentar las condiciones materiales en las cuales trabajaban y resistían los mineros. Ahora bien, más allá de la imposibilidad fotografiar (que es narrada y comentada),<sup>387</sup> de todos modos las aguafuertes fueron acompañadas de imágenes que refieren otros elementos más o menos externos pero vinculados al espacio político de los hechos y al lugar. En la primera foto, tomada desde lo alto, se observan carros en los cuales se transporta el carbón y en el fondo algunas construcciones. En la segunda figura la torre de metal por la cual se ingresa a la mina. Es interesante notar que en este caso, por medio del plano contrapicado, el escritor otorgó inmensidad al almacén de hierro (Figura 12).

De acuerdo con la definición de fotoperiodismo formulada por Valeria González y mencionada anteriormente, puede considerarse que tanto en las aguafuertes y en las fotografías que el cronista dedica a los desocupados de Cádiz y al trabajo de los pescadores en Barbate, como en las que posteriormente publica a propósito de Oviedo, el

---

<sup>386</sup> Es importante tener en cuenta que, como veremos en el próximo capítulo de esta tesis, Arlt llega a España meses antes de que se desatara la Guerra Civil Española. Sus aguafuertes madrileñas, al igual que las notas gallegas analizadas en el cuerpo del trabajo, dan cuenta explícitamente de las particularidades de esta situación política y social. Pero a diferencia de las crónicas sobre Oviedo, las aguafuertes madrileñas se enfocan en el presente inmediato de la política española. Sylvia Saïtta analiza en varios de sus trabajos la incidencia de los acontecimientos políticos en las notas de viaje del escritor y da cuenta de los movimientos estatales que precedieron el inicio de la guerra: “...Arlt llega a Madrid en un momento muy particular de la política española, llega precisamente el 16 de enero de 1936, día del anuncio público de la formación de un Bloque Popular de Izquierdas, integrado por partidos republicanos, socialistas, comunistas y radicales, con la finalidad de participar en las elecciones a realizarse en febrero de ese año para disputar la jefatura de gobierno a Manuel Portela Valladares, quien había asumido en diciembre de 1935 reemplazando a José María Gil Robles, dirigente de la CEDA.” Saïtta, Sylvia. “Narrar y describir. Representaciones de España en las Aguafuertes Españolas de Roberto Arlt”, Carmen de Mora y Alfonso García Morales (editores), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, tomo II, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2012, p.360.

<sup>387</sup> Arlt aclara: “[El ingeniero] Observa mi aparato fotográfico. Me indica que lo deje en su cuarto, pues en el interior de la mina, debido a la oscuridad, es imposible impresionar ninguna placa y el uso del magnesio, por los peligros del grisú, está prohibido”. Arlt, Roberto. “Quiero visitar una mina. No hay caso sin presentación oficial. Llegada a la mina de Llastocares. Bajamos 250 metros de profundidad”, *op. cit.*

tipo de registro realizado por Arlt no apunta, en estos casos, a configurar una representación que procure o se acerque a una búsqueda estética; por lo contrario, las fotos informan aquí al lector (sobre las tensiones del contexto social y político que se estaba desarrollando en España) y testimonian, en sintonía con las intenciones del cronista veraz que Arlt había delimitado al comienzo del viaje (en contra de otros modelos de viajero), “lo triste, lo alegre y el sufrir de las gentes”. Es por ello que las notas incorporan un tipo de trabajo en las imágenes semejante al del fotoperiodista. Con una mirada verosimilizante *que copia el mundo* y se demarca en consignar la problemática socioeconómica, política y social, en ninguno de los casos analizados más arriba, las fotografías se desvinculan del registro y la información; tampoco se detienen en detalles relativos al paisaje y a lo pintoresco que aparecerán, sí, en otros tramos, como se verá.

Como advierte Susan Sontag sobre las características propias del fotoperiodismo, su éxito “reside en la dificultad para distinguir la obra de un fotógrafo superior a la de otro, salvo en la medida en que el profesional haya monopolizado un tema en particular”. Y añade: “estas fotografías ostentan un poder en cuanto imágenes (o copias) del mundo, no en cuanto conciencia de un artista individual. [...] la gran mayoría de las fotografías que se hacen —con propósitos científicos, industriales, periodísticos, militares, policiales o familiares— todo vestigio de la visión personal de cualquiera que esté detrás de la cámara interfiere en la exigencia fundamental que imponemos a la fotografía: que registre, diagnostique, informe.”<sup>388</sup> En consonancia con estas ideas planteadas por Sontag, las imágenes de Arlt fotoperiodista *registran, diagnostican, informan* y se distancian, de este modo, de las fotografías “de autor” que no son duplicados del mundo y en las cuales la presencia de un estilo en la mirada (o de una mirada peculiar en el simple acto de ver) se convierte en el objetivo de la toma y en la figuración representada.

---

<sup>388</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, op. cit., p.133.

## *Una búsqueda estética*

Ese 'algo', que es la especificidad misma de la actividad artística, no es sencillo de calificar. Se trata, en el fondo, de verificar que, en prácticamente todas las sociedades que han conocido un desarrollo artístico, el arte está dotado de un valor especial, que confiere a sus producciones una naturaleza fuera de lo común, un prestigio particular, un aura.  
Jacques Aumont.<sup>389</sup>

En el corpus de las aguafuertes del viaje a España es posible demarcar, entonces, zonas en las cuales se lee un trabajo de estilo fotoperiodístico, y, a su vez, capturas que sobresalen por su composición y sensibilidad. En efecto, muchas de las instantáneas españolas tomadas por Arlt se desvinculan del presente inmediato e informativo y se detienen, en cambio, en detalles y estampas que sirven como testimonio de una época, pero no ilustran novedades o noticias específicas.

Así, entre las numerosas fotos que Arlt capturó a lo largo de un año de viaje, se encuentran imágenes sobre detalles arquitectónicos, composiciones de estilo pictórico y fotografías que muestran vistas novedosas para la época. Tal como se observa en la Figura 13, muchas de estas fotos presentan encuadres en los que al objeto que protagoniza la toma —en este caso, el molino— se le agrega un detalle que permite que la imagen traspase el umbral de lo meramente informativo para convertirse en una fotografía de algún modo estilizada. El caballo en escala que figura en el margen izquierdo de esta foto corre la mirada del espectador del molino que, en un principio, parecía ser el centro de la imagen y logra, de ese modo, transformar el escenario representado en un paisaje de tinte pictórico por su semejanza con obras como *Moulin de la Galette* de Van Gogh (Figura 14). Coincidentemente, en la Figura 15 se observa un farol que, ubicado en el centro de la foto, le permite a Arlt alcanzar una imagen al estilo de los grandes maestros de la fotografía europea de principios de siglo XX. Sin embargo, puede registrarse que desde abajo, sobre el ángulo izquierdo, emerge el rostro de un niño que sonríe. Este detalle agrega, tal como veíamos en el caso de la primera imagen, un plus que complejiza la lectura ya que el ojo del espectador se sorprende cuando, junto al farol que ocupa el centro de la imagen, encuentra el rostro del niño que desde el margen inferior disputa el

---

<sup>389</sup> Aumont, Jacques. *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 318

protagonismo de la foto. En efecto, frente a imágenes de este tipo es el espectador quién debe decidir cuál es el tema de la imagen ¿es un retrato o una foto sobre la ciudad en la que se filtra involuntariamente otro personaje a la composición?

Como puede verse, en su viaje por España y África, Arlt da un paso más en su trabajo como fotógrafo y obtiene imágenes que trascienden lo meramente documental o los panoramas de tarjeta postal. Es por eso que nos proponemos ahora analizar cómo las formas de representación de las “instantáneas” del cronista aparecidas en el diario *El Mundo* (deliberada o involuntariamente) se acercan, en su presunta elaboración estética o en su resultado manifiesto, al tipo de imágenes, reiteradas e insistentes, en algunos de los grandes maestros de la fotografía de principios del siglo XX, tales como Eugène Atget y August Sander.<sup>390</sup> Porque, si bien suponemos que Arlt no conocía directamente el trabajo de estos artistas, este modo de ver europeo era, como señala Verónica Tell, ampliamente difundido entre los fotógrafos argentinos:

La fotografía argentina empleaba las técnicas y los procedimientos originados en países europeos, con un desfase de tiempo mínimo. Varias casas introdujeron manuales y artículos de fotografía, y los fotógrafos locales —en su mayoría de origen europeo— podían, además, adquirir las patentes para trabajar con determinados procedimientos, como el mencionado caso de Aldanondo y Junior y el método Crozat. A la vez, como ya se ha visto, los lenguajes y formas de representación seguían, silenciosamente, casi por omisión, los cánones europeos. De manera tal que la homogeneización de patrones estéticos y técnicas entre los países centrales y la Argentina, u otros, hacía que el término “infancia”, tomado como medida comparativa respecto de los centros del Viejo Mundo o de los Estados Unidos, no fuera pertinente.<sup>391</sup>

Sin considerar, entonces, que Arlt remitiera explícita y volitivamente a esas fotos en su trabajo, ni que las hubiese tenido en cuenta con cierto cálculo predeterminado, apuntamos a detectar rasgos “artísticos” y visuales que vinculan sus instantáneas con una serie de imágenes paradigmáticas de principios del siglo XX para demostrar la complementariedad foto-texto en las notas del viaje a España.

---

<sup>390</sup> Es posible encontrar semejanzas entre las imágenes tomadas por el cronista y fotografías pertenecientes a otros artistas de la época tales como Brassai (1899 - 1984) o también el fotógrafo argentino Horacio Coppola (1906-2012) visto en el primer capítulo. No obstante, las imágenes de Atget y Sander ofrecen vínculos más productivos que la de otros autores extranjeros a la hora de analizar la producción fotográfica de Arlt en España.

<sup>391</sup> Tell, Verónica. *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, San Martín, UNSAM EDITA, 2017, p. 179.

En 1931, pocos años antes de que Arlt emprendiera su recorrido por Europa junto con su cámara Kodak, Walter Benjamin escribió uno de los textos fundantes de la teoría fotográfica, “Pequeña historia de la fotografía”. En este intenso y deslumbrante trabajo, Benjamin realiza una distinción fundamental entre las instantáneas que circulaban en los medios masivos y las imágenes auráticas. El aura es definida por el autor como:

Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda la calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que ese instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama, hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarlas más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de la reproducción.<sup>392</sup>

Benjamin advierte cómo esa “aparición de una lejanía” se desvanece a medida que los fotógrafos se aferran a la técnica y persisten en la búsqueda de una estampa que refleje sin desvíos la realidad. Varias décadas más tarde, Phillipe Dubois señala, tal como vimos anteriormente, que una de las características del *index* fotográfico consiste en que a la vez que presenta una proximidad física con respecto al objeto que representa (huella, traza de lo real), no deja de estar absolutamente separado de éste. Según el teórico francés, esta distancia ya había sido percibida por Benjamin en su definición de aura. Esa apertura, separación, entre imagen y objeto de la que hablan ambos teóricos, resulta uno de los elementos que constituye el llamado *acto fotográfico*. Pero a diferencia de lo planteado por Benjamin, Dubois no distingue entre tipos de fotografías en relación al desarrollo tecnológico (instantáneas, negativos de placa), sino que observa las características que le son comunes y que conforman su especificidad. De acuerdo con esto, la *lejanía* de la que da cuenta el aura benjaminiana también existiría en las fotos periodísticas y en las publicitarias. Lo que sucede en las imágenes que circulan en los medios masivos es que pretenden acortar esa separación y acercarse lo más posible al referente, para lograr acaso así, más acertadamente, una ilusión de mimesis que procure generar en el que mira mayor credibilidad sobre lo figurado y lo representado.

---

<sup>392</sup> Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008, pp.40-42.

En el caso de las fotos tomadas por Arlt en su recorrido por el Viejo Mundo, más allá de las imágenes cercanas al fotoperiodismo en las cuales el cronista se enfoca únicamente en el tema social e informativo trabajado en las notas, también es posible describir y encontrar fotos que podrían caracterizarse como “auráticas”, debido a la configuración que allí subyace de una cierta composición estética y “alejada” que las asemeja a su vez, a las piezas fotográficas de Atget y Sander.

Eugène Atget (1857-1927) fue un fotógrafo francés que se destacó por su trabajo sobre el “viejo” París que iba quedando atrás a causa de la modernización de las grandes ciudades de fines del siglo XIX y principios del XX. Dentro de su obra resaltan retratos realizados a vendedores ambulantes, tomas de vidrieras, de construcciones antiguas perdidas en pequeños callejones, entre otros ejemplos. Cabe mencionar que es el fotógrafo elegido por Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” para explicar el modo en que a pesar del desarrollo técnico, las imágenes fotográficas podían transmitir algo más que superara la mera reproducción informativa. Efectivamente, según el autor, la cualidad de Atget residiría en su capacidad de “abandonarse al objeto” y de hallar en la simplicidad de lo cotidiano elementos que resulten sugerentes a la mirada del espectador: “[Atget] buscó lo desaparecido y extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades, absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde”.<sup>393</sup> Frente a la autoridad que posee Atget en el campo fotográfico, resulta significativo encontrar, dentro del corpus de las fotos tomadas por Arlt en su viaje a España, imágenes notoriamente similares a las del fotógrafo francés. A continuación se analizarán algunos dípticos armados a partir de obras de Atget y las “instantáneas” capturadas por el escritor periodista para dar cuenta de las similitudes comentadas. Estas analogías no se pretenden leer, tal como se dijo anteriormente, como intencionales o deliberadas en el cronista viajero de *El Mundo*, sino como rasgos visuales que demuestran cierta mirada semejante a algunas de las tomas de Atget (y otros fotógrafos contemporáneos) y una vocación peculiar a la hora de fotografiar nunca percibida ni estudiada por la crítica en el caso de Arlt.

Si se observan los tres primeros dípticos que organizamos, es posible registrar que las imágenes de Arlt y de Atget comparten una mirada similar y, en muchos sentidos,

---

<sup>393</sup> Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, *op. cit.*, p. 40.

correspondiente, sobre la arquitectura y el recorte del enfoque sobre los espacios urbanos. En el Díptico I, por ejemplo, el encuadre está estructurado en ambos casos por un árbol apoyado sobre el margen de la fotografía que se imprime a contraluz y deja ver en el fondo una construcción iluminada (en el caso de la toma de Arlt el árbol figura sobre el margen derecho, en la de Atget sobre el izquierdo). En un sentido equivalente, las imágenes que se disponen en el Díptico 2 imprimen escenarios vacíos y muestran una composición en la cual se destaca una fuga en el encuentro de las dos paredes. Los vínculos formales y de encuadre que se registran entre las tomas del fotógrafo francés y las del cronista no dejan de sorprender. En el tercer díptico es inevitable consignar que la arcada fue utilizada para armar un marco dentro de la misma fotografía. A través de ese recuadro pueden verse en las dos fotos planos diferentes que conviven y se yuxtaponen en una idéntica estampa. Lo mismo sucede si se observa que Arlt, al igual que Atget, realizó vistas en detalle que permiten representar de cerca algunas de las singularidades propias de un tipo de arquitectura que a partir de la modernización empieza a dejar de ser corriente y que ellos van a exaltar, ya que, como es sabido, las molduras y los trabajos de tipo artístico y escultórico desaparecen con las construcciones rápidas y económicas surgidas junto con el crecimiento ciudadano de principio del siglo XX (Figuras 16, 17, 18 y 19). Todo esto parece tender a demostrar que, aunque Arlt no puede ser considerado como fotógrafo profesional, su visión de todas maneras estaba ejercitada y en relación con los modos de percibir el espacio a través del medio fotográfico. En este sentido, si Atget insistió en registrar el París que en su época ya iba quedando atrás, es probable que el cronista viajero, en contraposición con la urbe moderna de la que viene (y que en Arlt siempre es identificable con Buenos Aires), haya pretendido mostrar a los lectores de *El Mundo* los edificios que en el Viejo Mundo daban cuenta de una historia hasta cierto punto desconocida para los habitantes porteños.

Otro caso singular para analizar a propósito de Arlt es el de August Sander, fotógrafo alemán veinte años más joven que Atget, que comenzó en la segunda década del siglo pasado un catálogo de la sociedad contemporánea alemana a través de una serie de retratos. El primer libro de Sander, *Face of our Time*, fue publicado en 1929. Este curioso volumen contiene una selección de sesenta representaciones de la serie *Retratos del siglo XX*. Al poco tiempo, la llegada de los nazis al poder le impidió continuar en forma fluida su labor; su libro *Face of our Time* fue incautado en 1936 por el nacional

socialismo y las placas destruidas. Durante la década siguiente sus trabajos fueron dirigidos principalmente a fotografiar la naturaleza y el paisaje. Las imágenes con las que se armaron los dípticos que se analizarán a continuación pertenecen a la primera parte del trabajo de Sander y son consideradas en la historia de la fotografía como un modelo en la forma de hacer retratos que se proyecta a lo largo del siglo XX en artistas tales como Diane Arbus y Richard Avedon, entre otros.

Coincidentemente, también aparecen aquí simetrías con el Arlt viajero y repórter del diario. El Díptico 4 muestra en ambas fotos retratos grupales. En el caso de la imagen de Sander se trata de los integrantes de un circo, varios de ellos visten trajes característicos de la puesta teatral circense y muestran una actitud desafiante frente a la cámara; inmersa en un contexto disímil, la foto de Arlt fue tomada en su recorrido por el País Vasco y pone en escena un momento de recreación entre un boxeador conocido en la época y varios de sus amigos. En los dos tipos de retratos se observa que las posiciones de los modelos no responden a la solemnidad propia de las imágenes de mediados del XIX; por el contrario, los protagonistas descubren posturas cómodas y espontáneas. También es relevante destacar que no todos los personajes miran hacia la cámara, algunos desvían la vista hacia otros objetos dentro del cuadro. La diversidad en la composición de la imagen y el momento elegido para capturar el tiempo demuestran que en ambos casos los autores fotografiaron la distensión presente en los modelos. Esto es significativo porque este tipo de retrato está estrechamente ligado con el avance de la técnica a la hora de fotografiar, y en el cronista fotógrafo resulta fundamental ya que muchas de las tomas fueron posibles gracias a su Kodak portátil que, transportada con comodidad, le permitió registrar escenas e instantáneas fácilmente. En el siguiente díptico (5) la semejanza entre la imagen capturada por Sander y la obtenida por Arlt es nuevamente notoria. Las figuras exponen una pareja de vigilantes/militares o de personas al servicio de la seguridad del Estado y coinciden en la postura frontal y en el encuadre que captura a los personajes de cuerpo entero. En la fotografía de Sander los oficiales tienen las manos agarradas detrás de la espalda; en la de Arlt sostienen con la mano derecha una suerte de bastón; pero en los dos casos no existen variaciones en la postura de los modelos. A diferencia del díptico analizado más arriba, en estas fotos la actitud que manifiestan muestra una mayor rigidez que posiblemente se encuentre relacionada con el tipo de tarea llevada a cabo por los modelos. En el último díptico (6) pueden verse, nuevamente, dos retratos de parejas, esta

vez mujeres. En la imagen tomada por Arlt se trata de muchachas sevillanas que el cronista fotografió en medio de la festividad de la Semana Santa y las jóvenes figuran de cuerpo entero y se muestran particularmente semejantes tanto en su vestimenta como en el gesto. En un contexto completamente disímil al de Arlt, Sander registró dos jóvenes mujeres vestidas, peinadas y paradas casi en espejo. En esta pareja la unión entre las modelos se refuerza cuando el espectador nota que ambas muchachas están tomadas de las manos. Así como las retratadas por el fotógrafo alemán poseen la misma flor en el vestido e idéntico reloj pulsera, las sevillanas llaman la atención, a su vez, con su singular postura: ambas apoyan por delante el pie derecho en punta y por detrás, el izquierdo. Estos pequeños detalles, junto con el ángulo de toma, y la frontalidad de las posturas, constituyen una peculiaridad que asemeja singular y llamativamente ambos retratos y encuadres.

Si bien en ninguno de los casos considerados se pretende elevar el trabajo que Arlt realizó como fotógrafo a la misma sintonía innovadora y artística que puede leerse en los ensayos de Atget y Sander, resulta productivo a la hora de estudiar la obra del cronista tener en cuenta que existen similitudes entre las fotografías tomadas por el escritor en forma amateur y la perspectiva visual y representativa que se imprime en estos grandes maestros de la fotografía. Las semejanzas señalan la emergencia de una mirada que caracteriza el inicio del siglo XX y da cuenta de que Arlt no permanecía ajeno a las constantes transformaciones que se inscriben en ciertas figuraciones del arte y de la fotografía de su época. Una inquietud estética, la del cronista escritor, que revela un modo de mirar “alejado” y aurático, también coincide con muchas de las formas textuales que se inauguran en su viaje. Porque si el viajero de España busca contar y testimoniar, sus notas periodísticas también documentan una mirada paisajística y exotista que llena de color y estetiza sus visiones sobre España.<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, op. cit., pp. 81-160.

## 2.2.2 Cercanías y desfases entre crónica y fotografía

La Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, La Contingencia soberana [...], en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable.  
Roland Barthes.<sup>395</sup>

En la página del periódico se constituye, como vimos, un vínculo novedoso y particular entre crónica y fotografía que puede ser denominado, en consonancia con las ideas de Irina Rajewsky, como un tipo articulación “intermedial”. En un sentido amplio, la intermedialidad incluye, según la investigadora, todos los fenómenos que ocurren “entre” diversos medios.<sup>396</sup> De igual modo, los avances de Werner Wolf resultan productivos a la hora de estudiar el caso particular de las notas y las imágenes de viaje de Arlt. En “(Inter) mediality and the Study of Literature”, Wolf enumera distintos tipos de articulaciones intermediales y cómo estas suelen ser utilizadas por la crítica literaria. El tercer punto de la tipología señala que la literatura puede establecer combinaciones “plurimediales” con otros medios configurando así un único trabajo o artefacto.<sup>397</sup> De acuerdo con esto, las aguafuertes y las fotos de Arlt configurarían un nuevo “artefacto” que, tal como fuimos deslindado a lo largo de este capítulo, permite recuperar ciertos matices y sentidos sobre las vivencias del cronista en los diferentes desplazamientos, a la vez que otorga la posibilidad de acceder a una zona velada dentro de la escritura del aguafuertista.<sup>398</sup>

---

<sup>395</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 29.

<sup>396</sup> Rajewsky, Irina. “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6, 2005, p. 46.

<sup>397</sup> Dice Wolf: “Literature as a medium that can enter into plurimedial combinations with other media in one and the same work or artefact: plurimedial artefacts produce the effect of medial hybridity whose constituents can be traced back to originally heterogeneous media. An example relevant to literature would be illustrated novels”. Wolf, Werner. “(Inter) mediality and the Study of Literature”, *op. cit.*, p. 5.

<sup>398</sup> Además de tener en cuenta los aportes de Wolf y Rajewsky mencionados más arriba, como dijimos antes, resultaron relevantes para este análisis la lectura del libro de Alejandra Torres en

Si en el caso de las crónicas fluviales y patagónicas las instantáneas tomadas por el escritor funcionan al modo de “fotografías escenográficas”, analizaremos ahora el caso del corpus de las notas del viaje a España y África para indagar los movimientos intermediales que surgen del contacto entre texto e imagen en este recorrido: cercanías y desfases.

## **Cercanías**

A diferencia de lo que ocurre en las notas que Arlt escribe a propósito de sus recorridos por el interior del país, en muchas de las aguafuertes españolas observamos que la fotografía se convierte en tema, disparador y herramienta para el armado del relato de viaje. Ciertamente, como veremos, la imagen fotográfica es el núcleo temático que le permite al cronista narrar/contar/referir su experiencia como viajero. Porque, si por un lado, en estos textos reflexiona sobre las posibilidades de la fotografía, transformando sus crónicas en glosas que describen aquello que antes ha capturado, por el otro, las instantáneas le sirven también para transformar la temporalidad de sus representaciones escriturarias.

### *La fotografía como motor discursivo*

Dentro del corpus total de las notas españolas, existe un pequeño pero impactante conjunto que ejemplifica este primer movimiento en el cual las imágenes acaparan la atención del escritor periodista. Se trata de las crónicas en las que Arlt da cuenta de su adentramiento en la comunidad gitana. Porque allí, en sintonía con la imagen de viajero que el mismo Arlt bosqueja en las primeras aguafuertes del recorrido —“Todo lo que usted me dice se encuentra en el tomo diez, página 320 de la Enciclopedia Espasa. Mis lectores, en la Argentina, esperan otra cosa. Están hartos de tarjetas postales bonitamente

---

el que trabaja el vínculo entre literatura y fotografía en la obra de Elena Poniatowska y el libro de Patricio Fontana dedicado a la articulación cine-literatura en algunas novelas y crónicas de Roberto Arlt.

iluminadas. Hábleme usted de lo que hay de humano en este lugar, de lo triste y lo alegre; del sufrir de las gentes”—,<sup>399</sup> se sirve del medio fotográfico como herramienta para traspasar las impresiones ya cristalizadas de otros viajeros y proponer un modo novedoso de entender esta cultura ajena.

En efecto, ya en las primeras notas gitanas Arlt se define como un investigador sagaz que planea y pone en práctica las estrategias que efectivamente lo conducen a lograr la aceptación por parte de los miembros de esa comunidad:

Una noche, en una fiesta del Corpus, las gitanas fueron contratadas para bailar en un café del Paseo del Salín. Yo entré al baile y me senté como de costumbre a observarlas silenciosamente. Una gitanilla muy mona, La Golondrina, que estaba con sus compañeras, comenzó a mirarme y a reírse. Como repitió varias veces esta operación, me acerqué y le dije:

—¿Qué te pasa niña que estás tan risueña?

Me explica la gitanilla:

—Yo quería saber si esa fotografía que nos sacó el primer día que usted vino salió bien, porque yo estaba en el grupo.

—Sí... salió bien...pero ya la envié a Buenos Aires.

—Y por qué no me saca usted otra.

—Perfectamente, mañana a las diez de la mañana, iré al Sacro Monte y te retrataré.<sup>400</sup>

En relación con la “estrategia” que el cronista intenta plasmar en este fragmento, puede señalarse que los tres retratos junto con los que la notafue impresa (Figuras 20 y 21) no son el resultado de un recorrido ágil y distendido propio de los paseos turísticos, sino que aparecen como consecuencia del trabajo minucioso de “adentramiento” en la comunidad gitana. A contrapelo de los viajeros turistas descritos por Todorov, Arlt no fotografía únicamente el tradicional baile gitano, sino que, rompiendo con lo esperado, logra varios retratos posados en los cuales las modelos miran a la cámara y de esa manera otorgan al fotógrafo el consentimiento para ser representadas. Se trata, en efecto, de fotografías que demandan un tiempo más prolongado para la realización de la toma, ya que incluyen el diálogo y el contacto entre fotógrafo y fotografiado. Así, al cruzar sus relatos sobre su experiencia con los retratos tomados en la comunidad, el escritor pone en

---

<sup>399</sup> Arlt Roberto, “A Madrid a pedir trabajo”, *op. cit.*

<sup>400</sup> Arlt, Roberto, “De cómo trabé amistad con los gitanos del Sacro Monte- Con La Golondrina y un éxito fotogénico se me abren las puertas”, *El Mundo*, 9 de septiembre de 1935.

evidencia la distancia que lo separa de aquellos viajeros fascinados por lo exótico que miran el paisaje y las personas desde una distancia que les impide alcanzar un conocimiento profundo de la cultura.

Ahora bien, volviendo al análisis textual, observamos que el procedimiento utilizado por Arlt en la configuración de sus aguafuertes suele ser el de tomar una anécdota como la relatada anteriormente y utilizarla como contexto de la/s fotografía/s. El texto enmarca los retratos publicados agregándoles datos espacio-temporales que aportan a su comprensión. Es recurrente, también, encontrar dentro de alguna de las anécdotas la descripción detallada de la misma fotografía que se eligió para publicar con la nota: “A todo esto, yo hice hacer de la mejor fotografía que le tomé a La Golondrina, una ampliación que admiró a cuantos la vieron por el juego de sombras, con la gitanilla en un fondo de espinos y piedras. Hasta se podían contar los hilos de los flecos de su mantón”.<sup>401</sup> La fotografía se convierte, así, dentro de este pequeño conjunto de artículos, en el motor de la escritura. Si bien el autor enmarca sus aguafuertes dentro del discurso periodístico y respeta la brevedad propia de cualquier columna publicada en un periódico, lo que se narra en estos textos no responde a la necesidad de información característica de otras de sus aguafuertes, sino que en este caso, se repiten escenas, de manera tal que las anécdotas se desdobl原因, configurándose a la vez en dos lenguajes diferentes: el visual y el escrito. Arlt “envuelve” sus imágenes con palabras que intentan describir sensaciones, texturas, y también datos precisos que conecten su escritura directamente con el instante y el contexto en el que retrató a las gitanas. Esta articulación constante y evidente entre imagen y texto muestra que el vínculo entre literatura y fotografía no es el resultado de un trabajo crítico posterior a la publicación, sino que se encontraba manifiesto desde el inicio de la producción.

Philippe Dobois observa, tal como fue trabajado anteriormente, que la huella que figura presente en la fotografía no debe ser pensada como analógica, sino como indicial. Si bien la fotografía surge del contacto físico con su referente, también se separa y abre un espacio para la interpretación. Sin embargo, esta advertencia sobre el desfasaje temporal que pervive en cada toma fotográfica proviene de un tipo de reflexión posterior desarrollado por los estudiosos de la teoría de la imagen que, aún en la actualidad, no forma parte completamente del sentido común sobre las cualidades del medio. En efecto,

---

<sup>401</sup> *Ibidem*.

desde su invención hasta hoy, la fotografía continúa siendo definida como documento real, objetivo, fiel, auténtico. Porque, como señala Roland Barthes en *La cámara lúcida*:

Era preciso ante todo concebir [...] en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. [...] Lo que intencionalizo en una foto no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundamental de la Fotografía.<sup>402</sup>

Como sucede en este conjunto de aguafuertes, la idea de la fotografía como “traza de un real” (en palabras de Dubois) le sirve a Arlt para convertir su experiencia en documento fidedigno: “Habla la gitana y yo pienso: ‘Si un autor situara este diálogo inverosímil y auténtico en una de sus obras, posiblemente los críticos teatrales y los otros del gabinete le dirían que estaba loco o que no había puesto jamás los pies en el Sacro Monte. Afortunadamente el testimonio fotográfico hará enmudecer a los escépticos’”.<sup>403</sup> Este énfasis en el poder documental de la imagen fotográfica que figura en la cita reaparece con suma claridad en la crónica que describe su encuentro con La Chata. Aquella gitana, que a los trece años de edad ya estaba casada, se había escapado con otro hombre y había salido de su cueva para conocer el mundo es, según refiere el cronista en el texto, la más rica y envidiada del Sacro Monte. Además, en la visita que Arlt le hace en su cueva, la Chata le presenta a su prometido alemán. Los pormenores de la conversación, desvían al lector de la columna del periódico para situarlo en la página de una novela en la cual, una mujer marginal y bizca (como muchos de los personajes arltianos) logra conquistar a un hombre hermoso:

Un hombre joven, rubio, extremadamente bonito, sentado en la orilla de la cama turca.

—Roberto: te voy a presentar a mi novio.

---

<sup>402</sup> Barthes Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía, op.cit.*, pp. 120-21.

<sup>403</sup> Arlt, Roberto, “La cueva de la gitana rica”, *El Mundo*, 14 de septiembre de 1935.

Es un mozo alemán, ex conde, que trabaja de dentista en Granda. Se va a casar con la Chata. El ex conde me cuenta, risueño, que su familia en Alemania le ha escrito muy asombrada de recibir una fotografía de la cueva de la gitana, porque “en Alemania se cree que únicamente los bandidos viven en cuevas”.<sup>404</sup>

Pero dentro de este relato en el que el aguafuertista narra con sorpresa una historia de vida repleta de aventuras y relaciones amorosas, el problema de la credibilidad se hace presente. La materialidad y la imagen aparecen, entonces, como pruebas necesarias a la hora de presentarle a los lectores del diario el semblante melodramático de este personaje: “—Luego te sacaré otra fotografía vestida de gitana, porque si no la gente de mi país no va a creer en lo que les cuento”. Esta preocupación, planteada por el cronista en muchas de sus notas, también se hace presente en la gitana, ella le pregunta “— ¿Me mandarás los periódicos?”;<sup>405</sup> el autor, por su parte, asegura en su respuesta enviárselos completos. Como puede verse, Arlt utiliza el medio fotográfico como un filtro verosimilizante; ya que, cada fragmento experiencial eternizado por el obturador aleja al escritor un poco más de los relatos ficcionales de aquellos viajeros que, en contra de lo anhelado por Arlt, escribieron desde el calor del hogar recorridos imaginarios.

### *Temporalidades que confluyen: de la Edad Media a la postal turística*

Crónica y fotografía se vinculan, sin dudas, de múltiples maneras en la página de *El Mundo*. Como vimos, las imágenes tomadas por Arlt se convierten junto a los textos en postales escenográficas o en documentos verosimilizantes, al mismo tiempo que las notas mutan también en relación a las fotos y se transforman, por ejemplo, en glosas de las capturas. De acuerdo con esto, analizaremos ahora el corpus de las aguafuertes dedicadas al recorrido del escritor por Galicia y Asturias para observar el modo en que, tal como vimos, en algunos casos, texto e imagen coinciden no sólo temática, sino también temporalmente. Porque, ciertamente, en este conjunto se registran crónicas y fotografías en las cuales el escritor periodista refiere su experiencia de viaje anclándose en el presente de la enunciación y pares de textos e instantáneas en los que el discurso periodístico y la mirada del fotógrafo se instalan en un tiempo pasado.

---

<sup>404</sup> *Ibidem.*

<sup>405</sup> *Ibidem.*

El escritor llega a Galicia en septiembre de 1935 y se sorprende frente a un paisaje “fantástico” que conmueve hasta quienes portan “lo[s] templeamento[s] más razonable[s] y frío[s]”.<sup>406</sup> Este panorama “de brujería” convoca en el imaginario del cronista escenarios y personajes de la cultura celta,<sup>407</sup> al mismo tiempo que, en contraposición a las innumerables descripciones adjetivadas sobre el espacio que figuran en las notas, es definido como “un secreto que no se puede comunicar a nadie”.<sup>408</sup> No obstante, en su desplazamiento por el norte español y en contraposición a estas primeras impresiones, Arlt se topa con dos ciudades que lo enfrentan a una atmósfera siniestra y vacía: Santiago de Compostela y Pontevedra. Las “aceras tortuosas”,<sup>409</sup> los “sombrios muros de piedra”,<sup>410</sup> las “murallas de bloques grises”<sup>411</sup> despiertan una sensación de angustia y opresión en el cronista.<sup>412</sup>

Blasones, campanas que resuenan, truenos, pilares de piedra en el centro de las calzadas, desniveladas, rejas mordidas por el óxido de los siglos. En los huecos de los muros ciclópeos, imágenes de tortura y sufrimiento, atalayando una puerta verde. Frente a un fanal de hierro, un santo con una daga clavada a la garganta y la palma del martirio en una mano. Las gárgolas asoman horizontalmente de altísimos muros de piedra, cabezas de hiena de busto de mujer. Donde se mira, figuras abominables, enclaustradas, enrejadas como leoneras, ataúdes de piedra, relieves de monjes con barbas anilladas que los asemejan a reyes asirios.<sup>413</sup>

Por primera vez en su recorrido, Arlt siente encontrarse cara a cara con la muerte. El silencio y las construcciones de piedra lo conectan, tanto en Pontevedra como en Santiago de Compostela, con la oscuridad de un pasado remoto, religioso y siniestro:

La Edad Media. Sí; la Edad Media con sus vastos lienzos de sombra y de piedra, tal la imaginamos, después de leer un cronicón y cerrar los ojos. Invernal, ascética. Galicia, la bucólica, se borra en los extramuros pétreos de Santiago de Compostela. La violenta presencia de la ciudad medieval es tan intensa, que de

---

<sup>406</sup> Arlt, Roberto. “Los fantasmas en el paisaje gallego”, *El Mundo*, 26 de septiembre de 1935.

<sup>407</sup> Refiere el cronista: “no se puede dejar de asociar el paisaje gallego al teatro de Wagner [...], tan perfectamente se identifica la mitología nórdica con la naturaleza nigromántica de la tierra gallega”. Arlt, Roberto. “El encanto del paisaje gallego”, *El Mundo*, 24 de septiembre de 1935.

<sup>408</sup> Arlt, Roberto. “Los fantasmas en el paisaje gallego”, *op. cit.*

<sup>409</sup> Arlt, Roberto. “Pontevedra la solitaria”, *El Mundo*, 30 de septiembre de 1935.

<sup>410</sup> *Ibidem.*

<sup>411</sup> Arlt, Roberto. “Fortalezas de la desesperación”, *El Mundo*, 14 de octubre de 1935.

<sup>412</sup> Algo semejante ocurre con las crónicas de Toledo que veremos más adelante.

<sup>413</sup> Arlt Roberto, “Santiago de Compostela- Ciudad triste, sin árboles, que se alegra en invierno bajo la lluvia”, *El Mundo*, 6 de octubre de 1935.

pronto se experimenta el terror de olvidar que aún existen ciudades alegres en la tierra.<sup>414</sup>

Resulta sugerente, tal como puede verse en este fragmento, cómo la arquitectura de estas ciudades gallegas impacta la sensibilidad del escritor. Porque, en efecto, es a través de la materialidad de las construcciones que Arlt toma contacto con el pasado español. Si como señala Deleuze “toda la memoria del mundo permanece en la materia”,<sup>415</sup> vemos aquí que el encuentro con la piedra medieval posibilita que emerja ante la mirada del cronista un tiempo desfasado del presente:

Enfrente, a dos pasos, en otro féretro de piedra, la cubierta con un yacente, vestido con una cota de mallas y yelmo de piedra. Me acerco y leo: “Aquí descansa Don Payo Gómez de Sotomayor”. Jamás he tenido la sensación de proximidad de la muerte como en estos instantes, a la sombra de los ábsides del convento derruido. Se percibe la frialdad de los huesos antiguos muertos. Parece que en este paraje en ruinas se hubiera detenido la respiración del mundo. El sol filtrando sus rayos por los ventanales, baña los ataúdes de piedra; y allí abajo yacen los despojos de seres humanos que vivieron, amaron, trenzaron inquietudes, mataron, fueron temidos. Una mano de hielo nos empuja hacia la umbría Edad Media.<sup>416</sup>

La visita a estos sepulcros y la evidencialidad de la muerte que experimenta Arlt en su recorrido lo desplazan hacia atrás en la línea del tiempo. El cronista se fuga del presente de la enunciación y percibe a través de un tipo de mirada anacrónica el tiempo de la piedra: “En la siesta de las dos de la tarde, bajo el sol de España, la Edad Media se nos adentra en el alma. Golpe de crepúsculo. Castillos fríos. Coluda vestidura de castellanas recuadradas por la ojiva de los ventanales- colinas que verdean. Tañido de campanas. Inútil es que el sol alumbre y los pájaros canten”.<sup>417</sup>

En sintonía con lo analizado en los diferentes fragmentos citados, las imágenes fotográficas tomadas por Arlt no dicen sobre el momento de la toma; el lector/espectador del diario no puede de ningún modo ubicarse temporalmente a partir de las capturas. Tal

---

<sup>414</sup> *Ibidem*.

<sup>415</sup> Deleuze, Gilles. “Lo que dicen los niños” en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 93.

<sup>416</sup> Arlt Roberto, “El sepulcro de piedra- Hacia la sombría Edad Media- La fuerza oscura”, *El Mundo*, 7 de octubre de 1935.

<sup>417</sup> *Ibidem*.

como se observa en las instantáneas, se trata, en todos los casos, de fotografías de arquitectura en las que prepondera la quietud de lo monumental.

Un ejemplo claro es el de la crónica titulada “El Pórtico de la Gloria. Un prodigio de arte en veinte años de trabajo” y las imágenes junto con la que fue impresa. En el texto Arlt relata la historia de “el Mateo”, un escultor del 1600 que emprendió el arduo trabajo de tallar durante veinte años los troncos de mármol con los que fue construido el famoso Pórtico de la Gloria en Galicia. Luego de describir las escenas que se arman en las diferentes piedras esculpidas, el cronista señala la imposibilidad de aprehender a través de la visión la magnanimidad de esta obra arquitectónica:

Cuando se levanta la vista de este conjunto, sumergido en claridad crepuscular, y se la deja moverse en torno a las nervaduras de los arcos, donde se encuentran distribuidas las ciento treinta y cinco figuras de mármol negro, el abultamiento disforme se entra de tal manera por los ojos que, aunque la altura de las bóvedas ojivadas resulta escasa, se torna dificultoso seguir ordenadamente el perfil de aquella multitud de figuras, acopladas e injertadas unas en otras como los monstruos de un templo indio.<sup>418</sup>

Frente a esta inmensidad Arlt decide recortar pequeños detalles constructivos para el armado de sus fotografías. Las imágenes que figuran en el diario son dos; en la primera (Figura 22) se observa el detalle del trabajo escultórico realizado en una de las columnas. De este modo el escritor pone en primer plano la capacidad del artista y la inmensidad de una obra que nunca termina de ser vista. En la otra foto (Figura 23), tomada desde abajo, se observa en perspectiva la parte superior del pórtico. En estas imágenes el fotógrafo no privilegia la captura del instante, el presente de la experiencia (como sí sucede en las tomas fotoperiodísticas analizadas más arriba), sino que suspende el referente en un tiempo indefinido. Así, al enfrentarse a estas fotos, el espectador no logra precisar el modo en que fueron tomadas ya que la quietud y la ausencia de anécdotas impiden delimitar si se trata de una foto capturada en un cuarto de segundo o en dos horas de exposición. A pesar de que el medio fotográfico se caracteriza por brindar la posibilidad de congelar e imprimir en la película una fracción mínima de tiempo, la cantidad de segundos y minutos que el fotógrafo decide mantener abierto el obturador transforma el flujo temporal que se

---

<sup>418</sup>Arlt Roberto, “El Pórtico de la Gloria. Un prodigio de arte en veinte años de trabajo”, *El Mundo*, 13 de octubre de 1935.

manifiesta en la imagen y también el acercamiento entre lo representado y el sujeto. La imposibilidad de definir el tiempo de estas imágenes concuerda, entonces, con la confluencia de temporalidades que conviven en la mirada del cronista: el presente real de la experiencia, el tiempo de la toma, el momento posterior de escritura y el tiempo histórico que recupera en el contacto con estas ciudades medievales.

Ahora bien, dentro del mismo tramo del recorrido por España, encontramos otras crónicas en las que Arlt representa ambientes pintorescos y placenteros alejados de la atmósfera mortuoria de Pontevedra y Santiago. Se trata de las aguafuertes en las que el escritor describe sus paseos por La Coruña y Gijón.<sup>419</sup> Luego de un breve paso por Betanzos (en donde participa de una fiesta popular), al llegar a La Coruña Arlt se sorprende frente a un paisaje costero que, por su frescura y modernidad contrasta con “el taciturno empaque de la Compostela medieval”.<sup>420</sup> A diferencia de lo experimentado en aquellas ciudades de piedra, las nuevas vistas urbanas “no despierta[n] en nuestro recuerdo de lecturas ninguna imagen relacionada con los tiempos clásicos”.<sup>421</sup> Por el contrario, allí se “vive alegremente, con resolución”.<sup>422</sup> Arlt se entusiasma al encontrarse con muchachas “encantadoras” que “contestan a los piropos, se ríen, los provocan”, cafés abarrotados de personas, cinematógrafos y playas que, “desde la mañana hasta la noche, abundan de una humanidad semidesnuda que se refocila en las aguas y la arena”.<sup>423</sup> Las impresiones que impactan en la sensibilidad del cronista en este nuevo tramo del viaje aparecen con claridad en la crónica titulada “La Torre de Hércules- Una atalaya del mar- Por el camino de las legiones de Julio César”.

El texto describe el camino que el escritor debe realizar para llegar a este faro romano ubicado sobre el mar, pero además señala un dato curioso: Julio César debió atravesar el mismo recorrido que Arlt para alcanzar la torre. Sin embargo, a pesar del colorido de la historia y a diferencia de lo experimentado frente a la arquitectura de Santiago y Pontevedra, la inmensidad de este edificio histórico no suscita en Arlt nada:

---

<sup>419</sup> Ver Juárez, *Roberto Arlt en los años treinta*, op. cit.

<sup>420</sup> Arlt Roberto. “La Coruña- Una ciudad que vive alegremente- Pasan las muchachas en dirección a la playa”, *El Mundo*, 31 de octubre de 1935.

<sup>421</sup> *Ibidem*.

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> *Ibidem*.

En el poniente, el sol ha trastocado la llanura de agua en una concha de plata incandescente. Los montes embetunados se recortan negros y siniestros en la orilla de este mar fúlgido. Me siento en una roca. No experimento esa melancolía romántica que es de rigor sufrir en presencia de antigualla. La torre se me importa un pepino. Florecillas cárdenas y amarillas crecen en el pasto [...] Pienso en frío que hace veinte siglos, frente a este mismo horizonte y estas mismas colinas, que el tiempo no ha podido cambiar, se sentaban los legionarios a jugar los dados y a robarse mutuamente los dineros. Pienso que es reglamentario emocionarse frente a estas ruinas desabridas, pero permanezco indiferente. Indudablemente mi naturaleza íntima no es poética ni exquisita. [...] Envidio al señor Chateaubriand, que lloriqueaba frente a cada ruina. [...] Me marcho al tiempo que digo: Al diablo con las antigüedades.<sup>424</sup>

El contacto que Arlt establece con esta afamada torre no genera ningún tipo de transformación en su experiencia como viajero. Como se observa en la cita, el presente de su recorrido no se ve afectado por la historia que duerme en la temporalidad de la arquitectura. Por eso, la diferencia fundamental que puede establecerse entre las notas analizadas, es que si en Santiago de Compostela y en Pontevedra la piedra sumerge al escritor en un tiempo pasado, en las localidades costeras experimenta la vivencia de un presente perpetuo:

Yo miro el mar y pienso en Buenos Aires. Es una nostalgia tibia; luego me digo que cuando me aleje de este panorama, no lo veré ya nunca más, y entonces me aferro a la satisfacción presente: dejar ir los ojos por la verdusca superficie del mar o mirar las muchachas que pasan y conversan, entornando simultáneamente los ojos, para observar si sus tobillos llaman la mirada.<sup>425</sup>

Ahora el escritor se desprende de la memoria arquitectónica y se centra en el goce de la experiencia presente tanto para construir sus descripciones textuales, así como también para componer sus imágenes: “Jamás he visto nada más bonito que en este instante: una mujer vestida pasa por la arena, con los pies descalzos”.<sup>426</sup> Sin dudas, la geografía costera de estas ciudades gallegas y asturianas libera al aguafuertista de la opresión medieval. Porque la presencia del océano, con sus brisas refrescantes y los

---

<sup>424</sup> Arlt, Roberto. “La Torre de Hércules- Una atalaya del mar- Por el camino de las legiones de Julio César”, *El Mundo*, 1 de noviembre de 1935.

<sup>425</sup> Arlt, Roberto. “La playa de Gijón- Dos kilómetros de arena flanqueados por rocas- Edificios rojos y mar azul”, *El Mundo*, 12 de noviembre de 1935.

<sup>426</sup> *Ibidem*.

cambios de mareas, constituye un elemento fundamental en esta suerte de emancipación del pasado:

La sirena sorda de las embarcaciones entrando al puertecito de juguete pone de continuo en el alma la sensación de viaje, y entonces la estrechez de sus calles oscuras, no es triste sino que la posibilidad de poder escapar por el mar grueso y azul la transforma en nidales satisfactorios. [...] Y vidrios polvorientos, y paredes negras, y tejados en caballete escalonados, y paredes negras como si acabaran de darles betún, que no infunden melancolía porque allí está el mar.<sup>427</sup>

La infinitud del horizonte marítimo alivia la mirada del cronista y lo sitúa en una atmósfera más cercana al disfrute del recorrido turístico. Además, en relación a la exaltación del presente experiencial que figura en las notas, las fotografías que Arlt tomó y publicó junto con estas crónicas manifiestan también un tipo de temporalidad disímil a la que observamos en las imágenes de Santiago y Pontevedra. A diferencia de los planos cerrados y oscuros en los que figuran detalles constructivos arquitectónicos, las fotos de este desplazamiento muestran escenas asociadas a las postales turísticas playeras. Como puede verse en las Figuras 24, 25 y 26, en todos los casos aparecen personas en la orilla del mar disfrutando de un día de playa: mujeres bañándose, parejas practicando deporte, niños jugando. En contraposición a la oscuridad con la que Arlt describe las casas de piedra, en la costa, el escritor periodista construye escenas en las cuales los niños aparecen representados al modo de las famosas obras de Sorolla (Figura 27).<sup>428</sup> Además, la manera en que el cronista intenta captar a través del medio fotográfico la precisión del instante también aparece en una de las pocas imágenes arquitectónicas que figura en estas notas. Se trata de la fotografía (Figura 28) que captura cuando realiza su visita a la ya mencionada Torre de Hércules. La imagen, tomada en forma vertical, muestra en escala y a contraluz el faro romano construido sobre una pequeña elevación. Como puede verse, el claroscuro y la articulación entre objeto y fondo arma una fotografía anclada en el tiempo de la toma. Si las fotos de las ciudades de piedra no nos daban información sobre el tiempo de la imagen, ahora el brillo del sol que, de frente, recorta la silueta de la torre,

---

<sup>427</sup>Arlt, Roberto. “Gijón, preciosidad cantábrica- El palacio de Revillagigedo- Muchachas que sonríen”, *Aguafuertes gallegas y asturianas*, *El Mundo*, 10 de noviembre de 1935.

<sup>428</sup> Joaquín Sorolla (1863-1923) fue un pintor español impresionista. Dentro de sus obras existen cuadros que representan escenas de playa. Véase “Niños en la playa” (1910), “Paseos por la playa” (1909), “Niña en la playa”, “Niños en el mar” (1909), entre otros.

demuestra que se trata de una verdadera “instantánea”. En relación con las posibilidades temporales de la imagen fotográfica, resulta sugerente mencionar el análisis que Stephen Shore lleva adelante en su libro *Lección de fotografía*:

Una fotografía es estática, mientras que el mundo es un fluir constante en el tiempo. Cuando ese flujo se interrumpe pulsando un obturador, se delinea un nuevo significado, un significado fotográfico. [...] En toda fotografía existen dos factores temporales determinantes: el tiempo de exposición y el estatismo de la imagen final. Del mismo modo que el mundo tridimensional se transforma al proyectarlo en un fragmento plano de película, el mundo fluido se transforma al proyectarlo en un fragmento estático de película. La exposición tiene una duración concreta, que John Szarkowski describió en *The Photographer's Eye* como “una parcela diferenciada de tiempo”.<sup>429</sup>

De acuerdo con los dos factores referidos por Shore, podría señalarse que, si por un lado en las fotos que el cronista toma en Santiago de Compostela y Pontevedra se vuelve dificultoso ubicar las escenas representadas en una temporalidad concreta ya que el estatismo logrado por Arlt no permite dar cuenta del tiempo de exposición requerido para la toma, por el otro, en las capturas que documentan el recorrido por Gijón y La Coruña el aguafuertista se vale de la instantaneidad que le brinda el medio fotográfico para representar una experiencia de viaje centrada en el presente. En estas estas imágenes identificamos sin dificultad la utilización de tiempos breves de exposición que le permiten capturar escenas en movimiento. Pero, además (y aquí es donde confluyen el texto y la imagen), el tiempo de las imágenes concuerda con la temporalidad del discurso periodístico. Así como en las aguafuertes sobre el medioevo las fotos presentan objetos anclados en un tiempo pasado, las crónicas dedicadas a los recorridos turísticos sobre el mar aparecen publicadas junto a las fotografías de carácter “instantáneo”.

Como pudo verse hasta el momento, los diferentes movimientos y desplazamientos entre texto e imagen no establecen una relación directa con el desarrollo cronológico y espacial del recorrido por España, sino que dependen en muchos casos del espesor de la experiencia que surge del encuentro entre el mundo del cronista y una realidad, hasta ese entonces, desconocida.

---

<sup>429</sup> Shore, Stephen. *Lección de fotografía*, China, Phaidon, 2009, pp. 70-72.

## Desfases

Muchos de los pares crónica-fotografía a partir de los cuales Arlt configura el relato de sus itinerarios presentan, como vimos, afinidades temáticas, puntos de vista coincidentes, semejanzas en el nivel de la representación. No obstante, existen también momentos en los que palabra e imagen se distancian y muestran, en la misma página del periódico, diferentes relatos de viaje. Como veremos en este apartado, por momentos, lo que Arlt mira no coincide con lo que escribe. Si bien, tal como suponemos, la elección de las fotografías junto con las que se publicaron muchas de las notas del escritor estuvo a cargo de los editores y diagramadores del diario, este desfase entre lo visto a través del obturador y lo representado en el texto deja al descubierto dos versiones del viaje: una más inmediata — vinculada a la condición indicial de la fotografía— y otra que podría ser definida como representacional o imaginaria, en la que el escritor transforma y selecciona en el devenir escriturario lo que recuerda de las recientes anécdotas de sus recorridos. ¿Qué mira Arlt en sus fotos y qué dice en sus textos? ¿Qué sucede cuando lo representado en la imagen no coincide con lo descrito en la crónica? Son algunas de las preguntas que nos guiarán en el análisis del caso de las notas que describen este tramo del recorrido.

### *Entre el discurso periodístico y la fotografía: la hendidura que expande la experiencia del viaje*

Luego del itinerario por Galicia y Asturias el cronista llega en noviembre de 1935 al País Vasco. En sintonía con el trabajo de corresponsal desempeñado en otros tramos del viaje, Arlt describe, tanto en sus textos como en sus capturas, la geografía, la arquitectura y la idiosincrasia vasca. Y, si bien rápidamente encontramos ejemplos en los que la imagen refuerza lo señalado en el texto por el escritor,<sup>430</sup> en la mayoría de los casos

---

<sup>430</sup> Dos de las aguafuertes que se pueden incluir en este primer grupo son: “Imágenes en las calles” y “El caserío vasco. Viviendas en señorial aislamiento. Interiores severos y sombríos”. En este caso las fotografías tomadas por Arlt tienen o parecen tener como única función enfatizar el carácter o los tópicos presentes en la representación de los espacios que la nota incorpora. En “Imágenes en las calles” Arlt observa las estampas religiosas que revisten las calles del País

la lectura se complejiza. Ya no pueden leerse las notas y las fotografías que las acompañan como un todo, sino que entre texto e imagen se abre un espacio en el cual se descubren los diferentes tiempos, aspectos y matices que componen la experiencia de un mismo viaje. En este sentido y tal como veremos a continuación, es posible distinguir dos maneras en que el texto periodístico se distancia aquí de las imágenes que lo acompañan: ya sea a partir del tema, o bien, de acuerdo con el punto de vista desde el cual el cronista/fotógrafo mira.

En “El mayorazgo” Arlt se detiene en las interpretaciones de este término desconocido para los porteños y explica que, si para los españoles se refiere únicamente a la vinculación civil a la casa y al objeto, para los vascos, en cambio, es la carta de ciudadanía de la familia. A partir de esta introducción, entonces, caracteriza el sistema de herencia:

Descubrimos así que la herencia, es decir, la parcelación de la casa-finca, es un suceso cuyo acaecimiento considera el vasco como la más irremediable desgracia. Vender la casa equivale no sólo a vender el testimonio del nombre, sino a destruir el asiento de la futura familia. Tanto se cuida la continuidad troncal, que cuando el matrimonio carece de hijos, el testador, a falta de descendientes, elige al mayor de los varones de la rama principal colateral, para que continúe perpetuando la estirpe.<sup>431</sup>

Ahora bien, cuando corremos la mirada hacia la fotografía que acompaña a esta crónica (Figura 29) encontramos que la imagen difiere completamente de lo representado en el texto. Porque, si en la crónica Arlt toma uno de los rasgos de la cultura vasca como

---

Vasco. A lo largo de la nota el cronista describe los crucifijos y los santos que figuran representados en las calles y que conforman la sensibilidad vasca. La fotografía que acompaña esta aguafuerte muestra un edificio donde esas figuras a las que se refirió en el texto se materializan. Se trata de un plano detalle en el cual se observa el trabajo escultórico que presenta la arquitectura vasca. En el mismo sentido, en “El caserío vasco. Viviendas en señorial aislamiento. Interiores severos y sombríos”, Arlt realiza una comparación entre las viviendas vascas y las gallegas. Las vascas, nos dice, gigantes y aisladas, tienen un aire de solemnidad, de religiosidad, determinan el modo de vivir. Del mismo modo que en la nota anterior, en este caso el escritor/fotógrafo imprime en su imagen, a partir de un plano cerrado, un detalle que figura en la arquitectura de una casa. En la fotografía se observa el modo en que fue moldeado un escudo que representa la historia de una familia vasca. A partir de la imagen el lector puede observar cómo esa solemnidad de la que habla el sujeto de la enunciación en el texto aparece representada en las calles de la ciudad. Véase: Arlt, Roberto. “Imágenes en las calles”, *El Mundo*, 13 de diciembre de 1935; Arlt, Roberto. “El caserío vasco. Viviendas en señorial aislamiento. Interiores severos y sombríos”, *El Mundo*, 26 de diciembre de 1935.

<sup>431</sup> Arlt, Roberto. “El Mayorazgo”, *El Mundo*, 27 de diciembre de 1935.

tema, en la foto elige plasmar la atmósfera de las calles del lugar. Al estilo costumbrista de los fotógrafos europeos de principios del siglo veinte que como vimos representaban en sus imágenes la sociedad del momento, los tipos que habitaban la ciudad y sus comportamientos sociales, se observa en esta fotografía una callecita angosta, encerrada por casas de doble altura y un paredón, un hombre camina en dirección a la cámara. Además, el epígrafe de la foto aclara que se trata de: “Un típico solar vasco”, cuando en realidad no es la calle, ni la casa lo que se destaca en la foto, sino el personaje que se desplaza, y el clima del espacio en el que se mueve. Se puede pensar, entonces, que el texto está construido a partir de una reflexión y de un conocimiento de la sociedad más profundo, logrado gracias a una cierta investigación sobre el tema. En cambio la imagen parecería ser más “fresca”, una instantánea desde la cual se induce al lector/ espectador del diario a figurar el recorrido del propio Arlt por esas calles, al modo de los cronistas modernos que recorren observando y buscando nuevos temas para continuar con su trabajo.

En un sentido equivalente al anterior, en otra de las crónicas titulada “Archanda” el texto se separa de la imagen en relación con el punto de vista desde el cual se mira. En esta crónica de impronta poética, Arlt describe su visita al monte vasco; se trata de una de las notas más literarias, en la cual impactan las metáforas utilizadas por el escritor para describir la imagen que, desde la altura, podía apreciarse de Bilbao. En el comienzo el cronista aclara que no subió solamente una vez al monte, y que en la primera oportunidad el ascenso fue caminando. Ésa es la visita que relata en el texto. Sin embargo, la fotografía (Figura 30) que vemos junto al artículo periodístico fue tomada en un tren lo cual indica que no fue capturada en su primer recorrido, sino en otra de sus visitas al monte. Imagen y palabra refieren aquí una vez más a diferentes itinerarios del viaje. Además, si en el texto el sujeto de la enunciación se detiene sobremedida en la descripción de Bilbao desde la cima, y se percibe claramente una mirada que achata los volúmenes de las casas, para volverla “una mariposa negra con las dos alas manchadas de puntos luminosos”,<sup>432</sup> la fotografía, en cambio, muestra desde el tren el camino hacia la cumbre y, en primer plano, la silueta de un hombre cuya identidad no deja verse (probablemente se trate de un pasajero desconocido también para el cronista). Así, una vez más encontramos que en el

---

<sup>432</sup> Arlt, Roberto. “Archanda”, *El Mundo*, 18 de diciembre de 1935.

espacio intermedial *entre* la crónica y la foto se configura un relato de viaje total en el que conviven experiencias de viaje disímiles.

En sintonía con las dos notas analizadas, encontramos en “Anécdotas sobre la decencia comercial” una separación aún mayor entre los objetos representados en las tomas fotográficas y los descriptos en la nota. En el texto Arlt da cuenta del atraso de las normas comerciales a través de una serie de experiencias con diversos vendedores del País Vasco.<sup>433</sup> “La honestidad está metida hasta el tuétano de la gente. La clase media es rigurosamente honesta. Salvo alguna que otra aislada excepción, el comerciante no es aquí un aventajado traficante, cuya misión consiste en saquearlo al parroquiano, sino un amigo prudente que proporciona sus consejos”.<sup>434</sup> No obstante, en contraposición al tema de la crónica —los vínculos sinceros o leales entre los miembros de la comunidad vasca—, las fotos muestran panoramas que no se vinculan de ningún modo con el texto.

Así, en la primera (Figura 31) se observa un barrio moderno de Bilbao, según el epígrafe que la acompaña. Tomada desde una esquina, la imagen muestra una casa de dos pisos con un jardín, una calle ancha y despejada por la cual se ve que el barrio está constituido por casas que se asemejan a la que protagoniza el panorama. Por otro lado, en la segunda fotografía (Figura 32) unos barcos anclados en el puerto aparecen en primer plano, de fondo se ve el río y a lo lejos y prácticamente fuera de foco, las construcciones típicas de un puerto. Acompaña un epígrafe, de estilo más bien poético que dice: “Mástiles en el río. Y por detrás de ellos, en el horizonte, la comba de la montaña”. La tercera fotografía (Figura 33), en contraste con la primera, está tomada en uno de los barrios más antiguos de Bilbao, se observa en el ángulo superior izquierdo la copa de un árbol y por detrás edificios arcaicos, autos de la época estacionados y algunas personas circulando a lo lejos. Una vez más, encontramos entre el texto y la imagen una disonancia temática. Mientras que en la crónica el escritor diserta sobre las normas que rigen las relaciones sociales en el País Vasco, las imágenes muestran panoramas arquitectónicos y naturales.

Por otro lado, interesa señalar que en esta nota se registran dos anécdotas en las que Arlt refiere a su labor como fotógrafo. La primera experiencia transcurre en una casa

---

<sup>433</sup> Cabe aclarar que el atraso que atribuye Arlt a los habitantes del País Vasco, no se refiere a un aspecto negativo de la cultura, sino más bien a un rasgo que al no haber “evolucionado” permitía la sinceridad y la honestidad en las relaciones entre los habitantes.

<sup>434</sup> Arlt, Roberto. “Anécdotas sobre la decencia comercial”, *El Mundo*, 17 de diciembre de 1935.

de venta de material fotográfico: “Entro a una casa de material fotográfico, pido un rollo de película supersensitiva. Me despacha la señora, y de pronto, me dice: — Pase luego a pagarla, porque mi esposo no está y no recuerdo el precio”.<sup>435</sup> En el segundo caso, refiere una conversación con un miembro de Kodak, al cual acudió para pedirle asesoramiento para la compra de una cámara, el cronista nuevamente se sorprende por la honestidad del comerciante. Puede señalarse entonces que, en concordancia con lo observado en el corpus de las notas gitanas, en las crónicas sobre el recorrido vasco, Arlt incluye en el desarrollo de sus notas su constante labor como corresponsal fotógrafo.

Como pudo verse, en el interior del vínculo intermedial que une las crónicas y las fotos impresas en la página 6 de *El Mundo*, figuran también disonancias temáticas y puntos de vista disímiles que separan las capturas fotográficas de las representaciones textuales y que construyen nuevos sentidos sobre la experiencia de tránsito de Arlt. Ciertamente, lejos de cuestionar las descripciones de las crónicas, estas fotografías en apariencia desconectadas de los textos amplían las imágenes escriturarias y demuestran la imposibilidad de asir con el lenguaje la totalidad de la experiencia del recorrido.

### *La mirada fascinada*

Como ya adelantamos, dentro del itinerario español, Arlt cruzó a Marruecos en julio de 1935. Allí permaneció casi dos meses y recorrió diferentes ciudades como Tánger y Tetuán. Como puede observarse en su posterior producción teatral y narrativa, la breve pero intensa experiencia en tierra africana generó transformaciones en la obra del escritor. De acuerdo con esto, nos centraremos ahora en analizar las notas y las fotos dedicadas a este tramo del viaje con el objetivo de señalar cómo las dificultades que el escritor encuentra a la hora de representar una experiencia al parecer inenarrable se ponen en evidencia también en sus fotografías. Las imágenes obtenidas en África son escasas y muestran poco de lo referido en las notas; porque, a diferencia de lo que ocurre en otros momentos del viaje, en Marruecos la mirada del aguafuertista se desestabiliza y pierde la capacidad de representar lo vivido.

---

<sup>435</sup> *Ibidem*.

En primer lugar, entonces, encontramos que, como sucede en las crónicas vascas o en las gitanas, el escritor también da cuenta en estas notas de su rol como fotógrafo. Porque, si por un lado, cuando llega a Tetúan “la fotografía de la ciudad se diseña en [sus] ojos”;<sup>436</sup> por el otro, señala el atractivo que su equipo fotográfico genera en los africanos: “Algunos me invitan con un vaso de té moruno, té verde, que huele a hierbas y a menta. Presumo que les encanta mi vagancia de occidental barbudo que pendiente de una mano por un fino lazo de cuero negro, llevo una magnífica máquina fotográfica, cuyo telémetro les arrebató los ojos”.<sup>437</sup> Incluso, encontramos que ahora el escritor utiliza sus crónicas para justificar frente a los lectores la ausencia de algunas imágenes esperables:

Hubiera sido temerario usar el magnesio para fotografiar este cortejo nupcial. Era tan pintoresco y sombrío al mismo tiempo, que sentí rabia al no poderlo tomar con mi máquina. Un fogonazo de magnesio hubiera sembrado el espanto y después la cólera, y no habría quedado yo para contarles el asunto; o mejor dicho, la historia.<sup>438</sup>

No obstante, si bien la fotografía aparece nombrada repetidamente en estas aguafuertes, cabe destacar que a diferencia de lo que ocurre en las crónicas que describen otros momentos y recorridos del viaje, solo algunas de estas notas fueron impresas junto a fotografías. De acuerdo, entonces, con este pequeño grupo de fotos nos interesa señalar la manera en que lo representado en el texto y lo capturado en la imagen bifurcan los sentidos del relato de viaje. Es que aquí, una vez más, no coincide lo que el cronista mira con lo que, más tarde, describe en sus textos. Un ejemplo claro es el que figura en “El agente 80 y su sustituto- Dos malandrines que se reverencian- Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato” y las imágenes con la que fue impresa. En el texto encontramos que Arlt configura una crónica de tono policial: “El cruce de Algeciras a Tánger como el de Málaga a Melilla, está sembrado de espiones. Yo voy amablemente escoltado por el agente de policía internacional, número 80, pero cuando éste se aparta de mí, otro señor, que desde que comenzamos a cruzar el estrecho no separa la vista de mi persona, se me

---

<sup>436</sup> Arlt, Roberto. “Tetuán, ciudad de doble personalidad- Me interno en el Barrio Moro- Reminiscencias cinematográficas”, *El Mundo*, 13 de agosto de 1935.

<sup>437</sup> Arlt, Roberto. “El arrabal moruno- Mis amigos los tenderos- Saludos, genuflexiones y parásitos- Un refugio de paz y tranquilidad”, *El Mundo*, 18 de agosto de 1935.

<sup>438</sup> Arlt, Roberto. “Boda musulmana en Tánger- Me faltó coraje para usar el magnesio. Tambores, trompetas y la novia en la jaula- ¿Fiesta o sacrificio?”, en *El Mundo*, 7 de agosto de 1935.

acerca...”.<sup>439</sup> Sin embargo, en contra de la supuesta persecución experimentada por el corresponsal, las tres imágenes que acompañan la crónica muestran impresiones que las acercan a la mirada típica del turista. En la primera (Figura 34) aparece el autor junto a dos africanos apoyado sobre una puerta, posando al estilo del turista fascinado por lo exótico. La segunda, es una foto tomada desde lo alto en donde se observa una calle de Tánger, se ven allí tres personajes que al estar en movimiento, no logran recortarse con facilidad del fondo; a su vez el encuadre corta las piernas de los protagonistas de la escena y muestra los techos de los edificios. Esta desproporción genera que visualmente se “corran” del marco. En la tercera (Figura 35) hay un grupo de hombres reunidos conversando, tres de los cuales aparecen de espalda y en medio de la ronda se ve de frente el rostro del cuarto integrante.

No obstante, si bien en la articulación texto-imagen puede rastrearse una divergencia en la construcción del relato del viaje, en el caso africano existe un tercer elemento que aporta al estudio del vínculo intermedial: los epígrafes. Puede suponerse, a este respecto, que el autor, o los editores del periódico (no tenemos modo de saber a ciencia cierta quiénes estuvieron a cargo), tuvieron consciencia de la desconexión entre las notas y las imágenes, y hayan intentado unir ambas producciones a partir de las leyendas que aparecen escritas al pie de la foto. Vemos así por ejemplo que, en el caso de “El agente 80 y su sustituto- Dos malandrines que se reverencian...”, se agrega debajo de la fotografía en la que aparece el grupo de orientales: “Un grupo de árabes en amable conversación. Entre ellos bien puede haber uno o dos agentes de la policía secreta”. Sin dudas, el texto parece querer remediar la falta de unidad entre ambos medios y orientar la lectura de las imágenes hacia la atmósfera de espionaje planteada en la crónica.

Otro ejemplo es el que figura en la nota titulada “El Tánger- Martirologio del turista- Plaga de guías- Persecución sistemática hasta el tercer día”. Porque, si en el texto Arlt asocia guías de turismo y bandidos, y destaca la tensión y el temor que experimentan los viajeros ante dicho acoso. Las fotografías impresas y seleccionadas para publicar junto a la nota son dos, y muestran, en cambio, panoramas sosegados. En la primera imagen tomada desde arriba se ven cabezas amontonadas cubriendo las veredas de Tánger (Figura 36); en la segunda foto (Figura 37), obtenida también desde lo alto, pero con un encuadre

---

<sup>439</sup> Arlt, Roberto. “El agente n°80 y su sustituto- Dos malandrines que se reverencian- Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato”, *El Mundo*, 30 de julio de 1935.

más amplio, se observa una calle en donde hay puestos de vendedores a los costados y gente circulando por el medio. Como en el caso anterior, se repite la estrategia de los epígrafes. La primera de las fotografías es acompañada por un texto que señala: “Constituyen un verdadero suplicio los vendedores de baratijas”, y debajo de la segunda dice: “Los guías, imperturbables, esperan pacientemente, desde cualquier rincón, a que el turista apure su café para reanudar su asedio”. Evidentemente, en ninguno de los casos los epígrafes se corresponden visualmente con lo que Arlt encuadró, enfocó y seleccionó de las escenas vividas en Tánger.

De acuerdo a lo visto en estos ejemplos puede pensarse que los ejes que atraviesan a todas estas imágenes son dos: desconexión temática (en relación a los textos) y desorden (en cuanto al armado de las composiciones visuales). A diferencia de los retratos que el cronista tomó a las gitanas, o de los paisajes del País Vasco, las fotografías que imprime con su cámara *pocket* en África se caracterizan, en la gran mayoría de los casos, por romper con los encuadres centrados y los juegos entre figura y fondo. Stephen Shore analiza, en su libro ya citado, los distintos niveles a partir de los cuales la imagen fotográfica puede ser analizada y define el llamado “nivel descriptivo” de la siguiente manera:

Si para crear un cuadro el pintor parte de un lienzo en blanco, el fotógrafo, partiendo del caos del mundo, selecciona una imagen. Un fotógrafo plantado frente a casas, calles, personas, árboles y artefactos de una cultura impone un determinado orden a la escena, simplifica todo ese embrollo otorgándole una estructura. Al escoger un ángulo de visión, un encuadre, un tiempo de exposición y un plano de enfoque, el fotógrafo impone su orden.<sup>440</sup>

Podría pensarse entonces que, sin importar la desconexión entre las crónicas y las fotos (desfase que como vimos lejos de problematizar el vínculo intermedial, por momentos lo enriquece), el problema que Arlt enfrenta en este tramo es el de no poder imponerles un orden compositivo y estético a algunas de sus tomas. Todas las herramientas de las que se servía para fotografiar en otros trayectos del recorrido se anulan al llegar a Marruecos. A su vez, una posible explicación a este fenómeno puede ser rastreada en los mismos textos: “Vagabundeo por las catacumbas celestes del arrabal

---

<sup>440</sup> Shore, Stephen. *Lección de fotografía*, op. cit, p.37.

moruno. Mi sensibilidad de occidental se descentra como en el panorama de un sueño de opio en estos laberintos encalados de lejía azul, techados de viguetas con agujeros verticales por los que distingo un trozo de cielo”.<sup>441</sup> Ese descentramiento de la “sensibilidad occidental” que le impide representar artísticamente el espacio en sus tomas fotográficas es lo que da lugar a la emergencia de un tipo de mirada que podríamos denominar, en términos de Blanchot, como “fascinada”:

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia del espacio. La escisión, que era posibilidad de ver, se inmoviliza en imposibilidad en el seno mismo de la mirada. [...] La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver [...] Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación.<sup>442</sup>

La realidad africana le impide al cronista construir una mirada estabilizada sobre la experiencia de viaje, de modo que aquello que lo fascina, aquel “panorama de sueño de opio”, le quita “el poder de dar sentido” tal como se explica en el fragmento. La imposibilidad de mirar lo obliga a intentar captar la experiencia a través de otros sentidos:

Me quedo largo rato mirando abstraído los pilares blanqueados, los arcos enormes, las buhardillas encaladas sobre un pasadizo negro con un ojo cerca de la terraza, tan enrejado, que por allí no puede pasar una mano. [...] a veces suena a mi espalda una risa cristalina; vuelvo la cabeza y no veo a nadie [...] me quedo allí, sentado en el suelo, reposando de esa multitud de visiones estampadas en mi memoria, y que cuando esté lejos de África las recordaré como se recuerda la tendencia de un precioso tesoro que ahora paladeo con lentitud gozosa.<sup>443</sup>

Sin embargo, esta “ceguera” que le impide identificar sus percepciones con el mundo, no obstaculiza la posibilidad de almacenar las visiones con las cuales el cronista

---

<sup>441</sup> Arlt, Roberto. “El arrabal moruno- Mis amigos los tenderos- Saludos, genuflexiones y parásitos- Un refugio de paz y tranquilidad”, *op. cit.*

<sup>442</sup> Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p.27-28.

<sup>443</sup> Arlt Roberto, “El agente nº80 y su sustituto- Dos malandrines que se reverencian- Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato”, *op. cit.*

construye sus notas. La dificultad de otorgar sentido con la mirada no borra, tal como se observa en su producción posterior, aquella presencia extraña que Arlt no acierta a ver.<sup>444</sup>

Tal como pudo verse en el análisis de las aguafuertes orientales el escenario africano se constituye en el imaginario del autor a partir de “visiones” inconexas. El “descentramiento” de la sensibilidad de la que habla el cronista en su nota tiene un correlato directo con las pocas imágenes que fueron incluidas junto a las crónicas. Si en los textos periodísticos Arlt ficcionaliza su experiencia africana desplazándola a los escenarios típicos de las tramas de espionaje, en el desorden de sus composiciones vemos plasmado con fidelidad el desborde experiencial vivenciado en este paisaje de ensueños.

---

<sup>444</sup> Luego de su estadía en África, ya instalado en Buenos Aires, Arlt continúa reelaborando su experiencia de viaje a partir de la reescritura del material periodístico. Este proceso se inicia cuando en 1936 el cronista recorta y estiliza las aguafuertes africanas (impresas en *El Mundo*) para publicarlas en el volumen titulado *Aguafuertes españolas* (1936). Dos años después, en 1938, el autor escribe su pieza teatral *África*. El trabajo sobre el material escriturario culmina con la construcción de los cuentos que integran el volumen publicado en 1941 bajo el título de *El criador de gorilas*. Los relatos que el cronista había construido en sus notas periodísticas, mutan y se convierten en historias exóticas en las cuales los personajes aparecen insertos en escenarios orientales.

## Crónica, fotografía y pintura en las aguafuertes españolas

En su artículo “Literatura y artes” Ana Lía Gabrieloni analiza de un modo novedoso y productivo la articulación palabra-pintura. A partir del relato de una leyenda — la primera pintura fue realizada por la hija de un alfarero quien, poco antes que su amado partiera, dibujó su contorno en un muro —,<sup>445</sup> la autora define el origen del medio artístico en la ausencia. Y en consonancia con este vacío desde el que surgen las obras plásticas, afirma que el texto literario también experimenta una carencia, la de la imagen que describe. Además, Gabrieloni observa que en los dos casos la fuente de ejecución es la misma: la mano del artista o el escritor. Por último señala que ambas, a diferencia de la danza o la música, están destinadas a fijarse en un soporte material.

De acuerdo con este planteo, nos interesa ahora interrogarnos si es posible integrar la fotografía al binomio literatura-pintura, ya que las tres características que aúnan ambas prácticas también le son comunes, en cierto modo, al medio fotográfico.<sup>446</sup> Porque, si tal como señala Barthes,<sup>447</sup> la fotografía reproduce al infinito lo que únicamente ha tenido lugar una sola vez (el mecanismo de la cámara y la sensibilidad de la película permiten repetir mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente), podría conjeturarse que la ausencia del objeto capturado es también uno de los factores característicos de la fotografía. Además, siguiendo a Gabrieloni, puede advertirse que, al igual que sucede con la literatura y la pintura, en la foto la fuente de ejecución también es la mano del fotógrafo. Por último, resta señalar que, en cuanto al soporte, el medio fotográfico necesita, del mismo modo que sucede en los otros dos casos, al menos de la materialidad de la película.<sup>448</sup> Reconociendo, entonces, ciertas diferencias evidentes como la necesidad de la materia (papel, bastidor, pinturas, película, etc.), las posibilidades

---

<sup>445</sup> Véase Gabrieloni, Ana Lía. “Literatura y artes”, en *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe, Universidad Nacional del litoral, 2009.

<sup>446</sup> Si bien el vínculo literatura- pintura ya apareció en el capítulo uno de esta tesis, en este caso se trata de un tipo de articulación diferente. Como veremos a lo largo de este apartado, en las notas españolas es el mismo Arlt el que cita y describe obras de algunos maestros de la historia del arte.

<sup>447</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, *op. cit.*

<sup>448</sup> La fotografía necesita del soporte material al igual que la pintura. De hecho la imagen fotográfica se origina cuando la luz quema la película que corre por detrás del obturador de la cámara (no tenemos en cuenta aquí el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales porque no resulta productivo para el análisis de las notas y las fotos arltianas).

de reproducción técnica y los vínculos heterogéneos que cada medio establece con lo real, encontramos en el análisis de Gabrieloni varios puntos de confluencia. Y es, precisamente, en relación con estas empatías que se analizará ahora el modo en que, en la página de *El Mundo*, dialogan las representaciones literarias del escritor periodista, con sus propias tomas fotográficas y con un acervo de imágenes pictóricas destacadas dentro de la historia del arte.

Con el objetivo de estudiar, entonces, qué ocurre cuando la pintura se suma al par texto-foto proponemos analizar diferentes zonas de la producción española en las cuales Arlt recupera ciertas obras plásticas reconocidas para representar su experiencia de viaje. En primer lugar se observará entonces cómo, en las crónicas de la llegada a España, Arlt recurre a dos pintores españoles reconocidos, Murillo y Romero De Torres, para delinear su mirada como viajero y otorgarle un pretendido valor artístico a sus propias tomas fotográficas. En segundo lugar, se verá cómo en el desplazamiento por Madrid y Toledo el cronista intenta legitimar su recorrido a través de ciertos hitos de la historia del arte. En este caso el escritor periodista rescata la obra de El Greco, y no sus imágenes fotográficas, como el medio que le permite transmitir su experiencia a los lectores del diario.

### 2.3.1 Desilusiones y empatías. Murillo y Romero de Torres en las crónicas inaugurales

Más de allá de lo analizado en los apartados anteriores, en las primeras aguafuertes españolas encontramos que Arlt también utiliza la pintura para configurar su mirada como viajero. Como ya adelantamos, el cronista intenta comprender el nuevo paisaje acercándose y/o separándose, en muchos casos, de las imágenes sobre Europa que conocía a partir de pintores como Murillo y Romero de Torres. En efecto, en contraposición a su propuesta de conocer los nuevos espacios únicamente “a través del cuerpo”, en estas notas inaugurales Arlt mira el paisaje cultural español a través de un amplio conocimiento intelectual y artístico:

Usted se acuerda de los cuadros de Murillo. De la Catedral. Luego se larga a caminar. Y siempre caras de trabajadores [...] Comprende que ha entrado a otro mundo del cual no sospechaba ni la existencia de una punta de su uña. Albéniz se

evapora del cerebro. Usted se aferra a Murillo, y Murillo haciéndole una mueca burlesca se escapa de sus pupilas y en ellas, de prepotencia, como un golpe de agua que rompe el dique harto endeble, penetra nuevamente la enorme y numérica multitud gris...<sup>449</sup>

Si bien, tal como puede leerse en el fragmento, las percepciones del cronista en su recorrido no coinciden con lo que recuerda haber visto en los cuadros de Murillo, llama la atención la referencia repetida de ciertos nombres y pinturas que, sin duda, habían modelado el imaginario viajero del escritor. Porque, si bien su objetivo reside en mirar por primera vez los nuevos espacios — “Veré con mis ojos. Meteré la nariz y la cabeza y los pies y las manos y todo el cuerpo dentro de aquello, que es un país con una antigüedad conservada de siglos y siglos. Estaré allí. Allí con mi persona.—,<sup>450</sup> siempre el ejercicio de la visión conlleva la puesta en diálogo de aquello que tenemos frente a nuestros ojos con todo lo que alguna vez vimos, o creímos ver o nos dijeron que debíamos ver.

Quizás uno de los temas más pregnantes dentro de la obra de Murillo sea la infancia. A pesar de que este tópico figura desde los inicios de su trabajo como pintor, es aproximadamente en 1660 (fecha en la cual su trayectoria adquiere madurez) cuando en estas obras atravesadas temáticamente por el universo infantil se intensifica un tipo de mirada optimista sobre el tema. Vemos, por ejemplo, la manera en que en “Dos niños comiendo de una tartera” (Figura 38) la alegría de los protagonistas, así como también el efecto lumínico logrado por Murillo, le quitan dramatismo a la situación de pobreza y abandono que se adivina en los infantes retratados. Generalmente estas representaciones logradas a partir de tonalidades y gradaciones lumínicas barrocas ambientan a los niños humildes protagonistas en una atmósfera de juego y goce que suspende cualquier tipo de interpretación negativa o crítica.<sup>451</sup> Y es precisamente este punto —el del optimismo y el de la luminosidad de la mirada de Murillo— el que Arlt va a discutir en sus crónicas. Porque, como figura en la cita más arriba, lo que el cronista encuentra en Cádiz, no son precisamente las imágenes celestiales de los cuadros del artista barroco que recordaba haber visto en Buenos Aires, sino (tal como ya vimos en las fotos de los desocupados y

---

<sup>449</sup> Arlt, Roberto. “Llegada a Cádiz”, *El Mundo*, 9 de abril de 1935.

<sup>450</sup> Arlt, Roberto. “Señores...me voy a España”, *El Mundo*, 12 de febrero de 1935.

<sup>451</sup> Véase Valdívieso, Enrique. *Murillo*, Madrid, Alianza Cien, 1995.

en la de los pescadores de Barbate), por el contrario, un escenario signado por la desigualdad social.

En este caso, entonces, las imágenes pictóricas no se suman al par texto- foto, sino que le sirven al escritor periodista para configurar una mirada propia sobre los escenarios españoles, al mismo tiempo que son utilizadas para legitimar su saber cultural frente a los lectores porteños y también para autodefinirse como un cronista social.

Ahora bien, pocos días después, el aguafuertista menciona en sus notas españolas a Romero de Torres, pero con otra finalidad: vincular su mirada con la del pintor. Como se sabe, la obra de Romero de Torres,<sup>452</sup> contemporánea a la de Arlt, se mueve entre varios estilos, tales como el romanticismo, el realismo social, el impresionismo. Así, en sus cuadros prevalece una constante exaltación de la figura de la mujer cordobesa, de los valores andaluces, del flamenco y del toreo. Tal como se observa en las crónicas y también en las capturas fotográficas del escritor en este tramo de su recorrido, a diferencia de lo que ocurre con los cuadros de Murillo, Arlt cree encontrar en sus desplazamientos a las modelos pintadas por el artista español:

Las ardorosas asechanzas de belleza, que nosotros los sudamericanos conocemos a través de los cuadros de Romero de Torres, no son creaciones de un imaginativo, sino reproducciones fieles de la mujer de la calle [...] Romero de Torres ha tenido la genial ingenuidad de reproducir a la sevillana o granadina, tal cual es ella, soldadura de razas orientales, por cuyas venas circula sangre morisca, árabe y berberisca. Lo que a nosotros, acostumbrados a un grosero tipo de belleza carnaria y germánica, se nos antoja estilización del artista, es en Andalucía, a medida que se interna en el paisaje, la estampa de la mujer corriente.<sup>453</sup>

---

<sup>452</sup> Sobre la recepción de Romero de Torres en Buenos Aires señala Diana Wechsler: “El exotismo de las mujeres de Romero de Torres se lee en Buenos Aires como marca registrada, pero no solo de autor sino de identidad y con ella se ve un modelo de representación válido, más allá de las primeras lecturas ligadas al erotismo, como un rasgo de la cultura y la ‘raza’ y por ende como un posible ejemplo a seguir por los artistas argentinos. Gitanas, prostitutas, son prototipos de lo marginal, mujeres diferentes cuya representación busca violar ciertas normas y en este sentido, dentro del público porteño, Romero de Torres era visto como un artista moderno. El otro aspecto de la modernidad de este artista era el que tenía que ver con la construcción de una imagen de clara identificación con lo regional, con lo nacional, debate que en ese momento estaba en el centro del campo intelectual en muchos países, y la Argentina no era la excepción. Desde este lugar es que las obras de Romero entraron no solo en las colecciones privadas sino también en las colecciones públicas argentinas”. Wechsler, Diana. Comentario sobre el cuadro *Los celos* de Romero de Torres, página del Museo Nacional de Bellas Artes. Consultado por última vez el 4/04/2018: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5986>

<sup>453</sup> Arlt, Roberto. “Belleza morisca en las sevillanas”, *El Mundo*, 2 de junio de 1935.

En sintonía con este fragmento y con los mismos cuadros de Romero de Torres, encontramos que dentro de las fotografías que se eligen para publicar con los textos figuran tres retratos; los dos primeros muestran una pareja de sevillanas vestidas a la manera típica (Figuras 39 y 40); en ambos casos puede observarse el modo en que las retratadas se asemejan tanto en la pose como en el aspecto físico. En la tercera foto (Figura 41), aparece en primer plano el rostro de una mujer en el cual puede sospecharse un intento por alcanzar una imagen semejante a las admiradas en los cuadros del pintor como, por ejemplo, “La Fuentesanta” (1929) (Figura 42), o “Retrato de una dama” (1925) (Figura 43). Tal como se observa en las imágenes, los lazos que se establecen entre las fotografías y las pinturas emergen no sólo por la semejanza de las modelos, sino también en relación a los encuadres. La posición que adoptan los cuerpos de las modelos en las fotografías de Arlt concuerda tanto con las pinturas en las cuales las sevillanas aparecen retratadas de cuerpo entero como en los cuadros en los que Romero de Torres pintó primeros planos. En la articulación que realiza el cronista entre sus propias fotografías y la obra de Romero de Torres, es posible señalar que, a contrapelo de lo que sucede con los cuadros de Murillo, Arlt se apoya en estas pinturas reconocidas para otorgar autenticidad a sus propias fotografías.

Como pudo verse, las miradas a partir de las cuales el cronista pretende transmitir su experiencia como viajero, se multiplican y se expanden en la articulación texto-fotografía-pintura. Es que si, tal como señala Beatriz Colombi, el viaje funciona como una suerte de engranaje entre la memoria<sup>454</sup> y las “representaciones mediadoras” (las “otras versiones sobre el mismo espacio visitado”:<sup>455</sup> imágenes, lecturas, relatos ajenos, etc.), puede pensarse entonces que las pinturas de Murillo y de Romero de Torres que el cronista integra a sus crónicas modelan en parte las percepciones experienciales de Arlt, al mismo tiempo que le permiten legitimar sus representaciones como corresponsal de prensa.

---

<sup>454</sup> “...el lugar donde se imprimen las iniciales sensaciones del pasajero frente a su objeto, pantalla dispuesta a disolverse o a conjugarse con otras imágenes, recuerdos y asociaciones”. Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 105.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 105.

### 2.3.2 Representaciones de la ciudad: retratos de mujeres y pinturas de El Greco

Pasamos ahora a la última parada del viaje, Madrid, la ciudad “alegre”. En su llegada Arlt se maravilla frente al colorido del paisaje urbano y, una vez más, problematiza lo visto a partir de la recuperación de ciertas obras y pintores reconocidos dentro de la Historia del Arte: Goya, Tintoretto, Velázquez, El Greco. En este apartado, entonces, proponemos revisar el vínculo intermedial entre texto e imagen que surge en este corpus para hacer hincapié en la articulación que se genera entre la visión de la ciudad como “mujer amada” y los retratos femeninos tomados por el autor y publicados junto con las crónicas. Por otra parte, nos circunscribiremos a las aguafuertes dedicadas a la ciudad de Toledo (incluidas dentro de las llamadas “madrileñas”), para observar cómo allí la mirada del cronista alterna entre un tipo de percepción extasiada con el paisaje y la arquitectura y la desestabilización sensorial surgida del contacto con la obra de El Greco.

Como en Cádiz, en su llegada a Madrid, Arlt se frustra por no encontrar correspondencias entre las pinturas que previamente al viaje habían modelado su imaginario y lo que efectivamente ve: “¿Dónde estás tú, Goya, maestro de la pintura fresca como una fuente de ensalada?; yo me decía: “¿Qué aguardarán todos estos pintores de Madrid, que no perciben la tamaña hermosura de estas callejuelas, la maravillada luz de estos rincones y estas palanganas desfondadas, convertidas en braseros y estufas callejeras?”<sup>456</sup> Frente a la ausencia de representaciones plásticas que coincidan con su mirada, el cronista apela a múltiples metáforas y asociaciones para describir la ciudad: “Madrid es como una bonita muchacha pobre”; “Y es que Madrid es eminentemente teatral”; “En Madrid se vive en el misterio y el desorden”; “Madrid es una sinfonía de colores envejecidos;<sup>457</sup> etc. Dentro de este conjunto quizás la que más llame la atención, tal como señala Saítta,<sup>458</sup> sea la percepción “del enamorado”.<sup>459</sup> Porque, en estas notas,

---

<sup>456</sup> Arlt, Roberto. “El color de Madrid. (Tercera parte)”, *El Mundo*, 1 de febrero de 1936.

<sup>457</sup> *Ibidem*.

<sup>458</sup> Véase Saítta Sylvia, “Prólogo” en Arlt, Roberto. *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*, prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 2000, p.8.

<sup>459</sup> Observa Arlt en “El color de Madrid (primera parte)”: “Madrid es apasionante. A medida que más uno se calienta la planta de los pies con sus callejuelas, mejor se le van echando encima de los ojos estos cromos barnizados por el tiempo. Y es que a medida que la mirada se torna más experta y amorosa, más y mejor cata las franjas de su viejo colorido, el pastel de sus estampas, la mohosa viruela de sus cerrojos y albadones, los agrietados cielorrascos de los zaguanes, la

los recorridos de Arlt por la ciudad parecieran estar signados por el efecto de un hechizo o por las normas desestabilizadoras y condensantes de los sueños: “Y yo, detenido, con mis paraguas colgando de un brazo bajo la garúa, creía estar en la apasionada ciudad de un sueño, la ciudad que a pesar de contemplarla uno por horas continuas le obliga a pensar: ‘En cuanto deje de verla, creeré que he soñado’”.<sup>460</sup>

No obstante, a diferencia de las imágenes “desestabilizadas” que Arlt imprime en África, dentro del conjunto de fotos que dedica a Madrid se encuentran dos retratos femeninos que sobresalen por la prolijidad de su armado.<sup>461</sup> El primer caso es una de las instantáneas que fueron publicadas junto con “La alegría de Madrid (primera parte)”. La fotografía muestra en primer plano a una mujer parada al lado de su puesto. La joven se recorta perfectamente del fondo, el cual aparece desenfocado. A pesar de que la página del periódico se encuentra muy desgastada por el paso del tiempo, es posible suponer que la intención de Arlt a la hora de tomar la foto fuera la de poner en primer plano la figura femenina. El segundo retrato (Figura 44) fue impreso junto a la nota titulada “La alegría de Madrid (segunda parte)”. Se trata, sin dudas, de una de las imágenes más logradas del corpus total de fotografías. Como puede verse, la modelo (una trabajadora) se encuentra parada en forma frontal, su brazo izquierdo cuelga relajadamente del cuerpo y el derecho se sostiene agarrado del borde de un contenedor de basura, detrás de ella una persona camina en dirección a la cámara y, en sentido contrario, otra mujer transita de frente a la modelo. La postura de la retratada y el manejo de los personajes que integran el fondo de la escena muestran un claro control de la situación por parte del cronista. En ambas tomas encontramos que confluyen las dos condiciones inherentes al retrato posado señaladas por Francastel en su clásico libro: los rasgos individualizados y la posibilidad de

---

polvorienta jaula de las arañas de picos de gas, pero para ello es necesario caminar sus callejuelas, caminan las baldosas de sus aceras, detenerse extático a la sombra de sus fachadas de siete pisos [...] Es menester caminarlo a Madrid. Caminarlo asiduamente, sin prisa, sin estrés utilitario, con la parsimonia lenta de enamorado voluptuoso que va examinando una por una las guedejas de la mujer querida”. Arlt, Roberto. “El color de Madrid (primera parte)”, *El Mundo*, 30 de enero de 1936.

<sup>460</sup> Arlt, Roberto. “El color de Madrid. (Tercera parte)”, *El Mundo*, 1 de febrero de 1936.

<sup>461</sup> Francastel señala que intentar definir el “retrato” es una tarea compleja, ya que los rasgos a partir de los cuales se lo delimita mutan constantemente. Dentro de las condiciones que posibilitan la existencia del retrato, Francastel marca, en primer lugar, la reunión de dos elementos: los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo. Pero también subraya que debe poder observarse una intención por parte del artista y el consentimiento por parte del modelo. A partir de esta definición es posible afirmar que las dos fotografías a analizar pueden ser consideradas como retratos femeninos. Véase Galienne y Pierre Francastel. *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.

identificar el modelo. A partir de la postura corporal y de las miradas frontales de los modelos, los retratos de Arlt evidencian la construcción de la representación.

La repetida aparición de estos semblantes femeninos en el corpus madrileño refuerza, entonces, la percepción “del enamorado” a partir de la cual el cronista representa lo visto en Madrid, pero también ilumina, ya hacia el final del relato de viaje, uno de los nuevos perfiles del escritor en su rol como fotógrafo: el de retratista. Si repasamos las diferentes imágenes con las que se imprimieron las notas encontramos que, ciertamente, en muchos momentos Arlt encuadra retratos muy logrados. Al listado compuesto por las fotos de las sevillanas que vimos más arriba, los retratos a las gitanas, las instantáneas tomadas a los pescadores de Barbate, se le suman así muchas imágenes dispersas como las que analizamos en sintonía con el trabajo de August Sander o, por ejemplo, uno de los mejores retratos incluidos en el conjunto de imágenes africanas (Figura 45). Incluso, también podrían señalarse casos más vinculados a los modos de fotografiar que surgen en las primeras décadas del siglo XX y rompen con los retratos posados convencionales característicos del siglo XIX en los cuales los modelos miraban siempre en forma frontal a la cámara y mantenían posiciones rígidas (Figura 46).

Ahora bien, si sus impresiones de las calles madrileñas no coinciden para el cronista con lo representado por ningún pintor español (y se vinculan en cambio con los semblantes femeninos capturados por el mismo Arlt en sus fotos), la pregnancia que imprimen en la sensibilidad del viajero las visitas al Palacio Real y a El Escorial lo obligan nuevamente a recuperar en sus descripciones textuales grandes obras de la historia del arte.

En primer lugar, como dijimos, Arlt recorre el ex Palacio Real, excursión a la cual dedica nada más y nada menos que cuatro de sus aguafuertes. Al margen de los hechos políticos amenazantes que dominaban el ambiente español del momento, el escritor se sumerge en una interioridad “de ensueño” en la que conviven objetos valiosos, dibujos yuxtapuestos, escenas impresas en cuadros, jarrones, y alfombras:

No una mesa ni dos, sino docenas de mesas: mesas de cristal, mesas de mármoles veteados por la naturaleza, mesas de preciosas maderas, cuyas auténticas venas combinan paisajes submarinos, mesas con mecanismos que señalan la ruta de los mares, el camino de las alejadas estrellas, el rumbo de los cometas [...] y si se pasea la mirada al ras de los muros se encuentran vitrinas cargadas de joyas, estrellas, placas, ánforas, teteras y palanganas de oro, y si se examinan las

porcelanas, se descubre que están pintadas, miniaturas doradas, teñidas de escarlata, y los mismos suelos están cubiertos de felpudos dibujos, de aterciopelados paisajes...<sup>462</sup>

A esta acumulación de “incontables riquezas”, de objetos cargados de historia contruidos a partir de materiales preciosos se agrega, además, una amplia galería de pinturas de los grandes maestros: “cuadros del Tintoreto, del Veronés, de Velázquez, de Goya adornan su mansión”.<sup>463</sup> Ante la inconmensurabilidad de este abarrotado paisaje la mirada se extasía; Arlt no logra decidir sobre qué objeto posar sus ojos:

... y no le está permitido a la vista reposar un solo instante, porque cuando no son los tapices son los cuadros, pinturas de Velázquez, frescos de Juan de Ribera, tablas de Teniers, retratos de Goya, lienzos de la escuela italiana, bordados flamencos, o si no son estatuas, esculturas, y si no son porcelanas, y si no... Donde se posa la mirada. Ni aun fijándose en el suelo le es dado hallar reposo, porque el suelo está alfombrado de velludos dibujos, de quiméricas anilinas.<sup>464</sup>

Pareciera ser que lo que el cronista busca y no encuentra en el Palacio Real es un espacio en blanco, una pared vacía, en la cual descansar sus ojos para poder elaborar una experiencia visual difícil de asimilar. Por su parte, las fotografías con las que se imprimieron las notas muestran poco de lo relatado por Arlt en sus textos. En efecto, la única imagen en la que se vislumbran algunos de los elementos mencionados es la que se imprimió junto a “El palacio real de Madrid”. Allí (Figura 47) se observa la sala del trono del palacio real, en medio de la foto figura una inmensa araña de cristal que, de acuerdo con su tamaño y con la posición central que ocupa en el cuadro, se transforma en la protagonista de la foto. Si bien es muy probable que Arlt no haya podido tomar más imágenes por posibles limitaciones lumínicas (generalmente ese tipo de edificios suelen resultar muy oscuros para capturar imágenes sin flash) o por restricciones institucionales, lo cierto es que la mirada extasiada que describen las notas no aparece de ningún modo en las instantáneas tomadas por el corresponsal.

---

<sup>462</sup> Arlt, Roberto. “El palacio real de Madrid”, *El Mundo*, 7 de marzo de 1936.

<sup>463</sup> *Ibidem*.

<sup>464</sup> Arlt, Roberto. “El palacio real de Madrid (Segunda parte)”, *El Mundo*, 9 de marzo de 1936.

El segundo edificio histórico visitado por el cronista es El Escorial, obra construida por Felipe II entre 1563 y 1584. A contrapelo del entusiasmo con el que Arlt recorre el Palacio, al entrar en El Escorial el júbilo que hasta ese momento hallaba presente en su temperamento se esfuma: “La alegría que bailaba en el corazón se detiene atenta. Uno ignora el porqué de este “choc” sensorial. La alegría ha dejado de bailar.”<sup>465</sup> Porque ahora, al parecer, nada de lo visto entusiasma al cronista:

Usted no siente ya deseos de visitar El Escorial. No se atreve a decirlo, pero gustosamente se marcharía sin conocer esa creación de voluntad omnipotente [...] Galerías con “frescos” inmensos, historiando episodios bíblicos. El sol que entra a través de las vidrieras ilumina pintadas multitudes judías. Usted camina y su admiración aumenta el volumen como un lento dolor de muelas. Usted jamás ha visto frescos semejantes; cada uno requiere su atención. Usted pasa y mira y a cada segundo que transcurre estos panoramas le endurecen más y más el corazón. [...] Cuadros. Vitrinas con objetos de arte. Casullas de terciopelo negro con calaveras y fémures de plata. Inútil es que se hayan acumulado preciosas lozas en las vitrinas [...] su ceño permanece adusto.<sup>466</sup>

A pesar de descubrir objetos similares en cuanto a su extravagancia y valor artístico a los vistos en el palacio, la oscuridad de la atmósfera no le permite al escritor detener su mirada. El clima oscuro y el suspenso crecen a medida que el relato de la nota avanza y llega a su punto más alto cuando, finalmente, Arlt se enfrenta a la grandeza del cuadro de El Greco titulado *Martirio de San Mauricio* (Figura 48):

De pronto, un estremecimiento. Es el escalofrío. Es el “Martirio de San Mauricio”. El cuadro que no gustó a Felipe II. Hombres altos, de rostros femeninos que sombrean ligeras barbas, tan dolorosamente resignados a la muerte dentro de su seductora belleza que usted se siente hipnotizado. Sobre sus cabezas hay un cielo lechoso con un arrinconado vuelo de ángeles y cuerpos degollados a sus pies. Todos los cuadros que rodean al cuadro del Greco se mueren; usted comprende que el Greco es el único pintor que ha tenido la humanidad de aquel siglo terrible. [...] Usted está agobiado. Experimenta una repulsión inexplicable hacia esta grandeza sombría y sangrienta.<sup>467</sup>

---

<sup>465</sup> Arlt, Roberto. “El Escorial”, *El Mundo*, 30 de marzo de 1936.

<sup>466</sup> *Ibidem*.

<sup>467</sup> *Ibidem*.

En la pintura referida en la cita, como en la mayoría de los trabajos de El Greco de los años ochenta, el artista se niega a seguir las reglas renacentistas de la perspectiva y la proporción. Sin embargo, a pesar de no haber sido lo esperado por el rey,<sup>468</sup> a Arlt lo obnubila. Así, frente al cuadro, desaparecen de la memoria del escritor todas las otras obras vistas a lo largo del viaje (Velázquez, Goya, Ticiano). No obstante, este hallazgo lejos de aplacar o transformar la primera impresión, reactualiza la sensación de horror:

Cuando el viajero se aleja de este abominable cuartel de la muerte, no vuelve la cabeza para mirarle en la postrera desaparición. Se aleja agobiado, los ojos atemorizados de sueño, el alma desfallecida y repugnada. Con pensamientos desleídos, se piensa que probablemente se ha pasado por una antesala del Infierno y se trata de olvidar prontamente cuanto se ha mirado; los cuadros de los maestros, los frescos de cincuenta metros de largo, las casullas mordidas de oro purísimos, las estatuas, los cimborios. Se cierran los ojos como queriendo que los párpados borren de las pupilas la funesta simetría de la mole de piedra, respaldada por pequeños montes de sudarios de nieve.<sup>469</sup>

Arlt elige no mirar y esto aparece volcado también en las únicas dos imágenes que se publicaron con las notas dedicadas a El Escorial, las cuales lo único que muestran es una galería iluminada cálidamente por la luz solar (Figura 49 y 50). Ni las pinturas de El Greco, ni las vitrinas repletas de objetos artísticos, sólo dos imágenes que poco dicen de la vivencia dentro del edificio del horror.

No obstante, el contacto directo que Arlt toma con la pintura de El Greco marca un quiebre en su mirada y lo prepara para su próximo recorrido: Toledo. Porque, como señala Juárez, en estas crónicas protagonizadas por el pintor, Arlt describe el paisaje a partir de la misma paleta de colores utilizada por el artista plástico en sus cuadros. Así, el amarillo, el rojo, el violeta, resaltan por sobre el resto de los tonos:<sup>470</sup>

En torno al eje calado, el paisaje volcánico, castigado por vientos humeantes. Ni llanura ni montaña; colinas, colinas rojizas, altozanos amarillos, ondulando tristemente hasta un próximo confin en el cual la tierra y el cielo se confunden en un desolado paño violeta. [...] Cuando las nubes pasan sobre la llanura montuosa,

---

<sup>468</sup> Probablemente este haya sido el motivo por el cual el rey no aceptó el cuadro. Véase el análisis sobre la obra del pintor en: Scholz- Hänsel, Michael. *El Greco*, Taschen, 2006.

<sup>469</sup> Arlt Roberto, "El Escorial", *El Mundo*, 30 de marzo de 1936.

<sup>470</sup> Véase Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, op. cit., pp. 104-105.

sus bordes blancos se recortan en sombras de tinta china en las tierras amarillas, y entonces se vuelve la cabeza para no mirar.<sup>471</sup>

A partir de su experiencia en el edificio de Felipe II, Arlt se apropia del aparato visual de El Greco para dar cuenta de su propia experiencia. Además, si como vimos en las notas analizadas más arriba, en Madrid el cronista no encuentra pinturas que describan su vivencia en la ciudad, ahora descubre que “El Greco es Toledo”:

... la misma gama de colores que tiñen los ropajes de los profetas místicos, apóstoles y Cristos de El Greco, rojos de greda, platas de ceniza, amarillos salitrosos. Arriba un cielo convulso por angélicas transparencias de acuario, tiende su cristal azul sobre la ciudad, la guarece de herejías, y las nubes enlazan la ciudad y el cielo con la misma técnica que en los cuadros de El Greco, porque El Greco es Toledo, Toledo visto a través de la más extraordinaria sensibilidad de artista, que haya fijado en el planeta sus atentísimos ojos.<sup>472</sup>

El pintor se convierte así a los ojos del cronista en el artista que mejor supo describir el paisaje y la sensibilidad de la urbe, transformándose inmediatamente en el protagonista de estas crónicas (Arlt dedica dos aguafuertes enteras a su obra). En relación con esto, no llama la atención la ausencia de tomas fotográficas de la ciudad de Toledo, porque ¿para qué intentar representar lo que ya ha sido volcado en el lienzo por el artista que encarna el lugar? En efecto, una de las pocas imágenes que figura es una reproducción de *El entierro del conde de Orgaz*.

Asimismo, puede observarse que el impacto de la obra de El Greco trascendió la escritura de sus crónicas de viaje. El 20 de diciembre de 1938, en una de las notas de su columna “Al margen del cable” titulada “La eterna actualidad de El Greco”, el cronista despliega el siguiente cable informativo: “Zuloaga expone en Londres un Greco nunca visto por el público”.<sup>473</sup> Luego de este epígrafe, el texto comienza precisamente con la transcripción de una de estas aguafuertes madrileñas dedicadas al pintor: “Existe un elemento inmaterial en los cuadros de El Greco que causa eternamente escalofríos. El espectador se siente encadenado a sus pinturas por un sobresalto indefinible”.<sup>474</sup> Lo que

---

<sup>471</sup> Arlt, Roberto. “El paisaje de Toledo, *El Mundo*, 6 de abril de 1936.

<sup>472</sup> *Ibíd.*

<sup>473</sup> Arlt Roberto, “La actualidad de El Greco”, *El Mundo*, 20 de diciembre de 1938.

<sup>474</sup> *Ibíd.*

leemos es, efectivamente, un fragmento textual de su nota “El Greco en Toledo” publicada el 11 de abril de 1936. La noticia de la aparición de ese cuadro reconocido lo lleva a recuperar su experiencia frente a *Oración en el huerto*, pero ahora a través de una reproducción fotográfica:

Hoy he vuelto a experimentar el mismo escalofrío que en las salas del Escorial, que en el Prado de Madrid, que en el Museo de El Greco en Toledo al examinar una fotografía del cuadro Jesús en el huerto. Allá donde encontremos un cuadro de El Greco, siempre se producirá el mismo revuelo en el público aficionado a la pintura. Siempre el mismo movimiento de curiosidad angustiada y extasiada. Porque El Greco nos produce simultáneamente éxtasis y angustia. Es como si por algunos minutos disfrutáramos del privilegio, un poco diabólico, de asomar la cabeza por una ventana a los abismales vacíos del más allá. Metafísico y siniestro, discutiendo con los Inquisidores de Toledo la longitud de las alas de los ángeles y ganándoles el pleito. El Greco es, en nuestros oídos de hombres modernos, una consigna que no terminamos de comprender pero que nos inquieta con su hechizo efectivo.<sup>475</sup>

En sintonía con los planteos benjaminianos, Arlt logra capturar algo del “aura” de las pinturas vistas en la reproducción fotográfica. Si bien, de ningún modo, el cronista plantea algún tipo de equidad entre copia y original, al posar sus ojos sobre la reproducción del cuadro se activa, al modo proustiano, un tipo de memoria sensorial que le devuelve algo de lo vivido en Madrid y Toledo. Porque la pintura no sólo se integra a estas crónicas como tema, sino fundamentalmente como disparadores visuales que le permiten al cronista renovar y definir sus propias impresiones textuales y fotográficas sobre estas ciudades tradicionales del viaje a España.

---

<sup>475</sup> *Ibidem.*

## **CODA: Las fotos del “Legado Arlt”**

En el Instituto Iberoamericano de Berlín hay varias cajas con fotos, recortes de diarios (reseñas sobre diferentes obras de teatro del aguafuertista llevadas a escena, notas sobre actos conmemorativos por su muerte, etc.), cartas personales y algunas películas agrupadas bajo el título “Legado Arlt”. Se trata de material en parte inédito que fue donado por su hija con el objetivo de preservarlo en buenas condiciones para la posteridad. Dentro de las imágenes allí conservadas encontramos algunas instantáneas familiares (Figura 51), fotos en las que el cronista aparece junto a celebridades del ámbito literario (Figura 52) y alrededor de veinte copias de las fotografías originales capturadas por el escritor en su viaje por España y África. En su mayoría son tomas que seguramente no se imprimieron en el periódico por presentar defectos técnicos: malos encuadres, desenfoces, composiciones desparejas. También figuran algunas de las fotos más afamadas del recorrido por África que ya presentamos a lo largo de este capítulo y otras en las que se observan los típicos detalles constructivos que aparecen en muchas de las imágenes que sí fueron publicadas junto a las notas. Sin embargo, dentro de este pequeño conjunto encontramos tres fotos que, a pesar de presentar errores técnicos o compositivos, llaman la atención por sobre las demás.

La primera (Figura 53) muestra a partir de un plano contrapicado la cubierta lateral de una embarcación, se observan las siluetas de algunos pasajeros de costado contemplando el mar. Sin embargo, si a simple vista no presenta mayores atractivos, cuando se la mira en detalle se observa, en el margen inferior y fuera de foco, la punta de uno de los zapatos de Arlt. Al parecer, el cronista se encontraba sentado en el piso mirando a través del obturador cuando de manera intencional, o de improviso, fotografió una escena en la que su presencia define el carácter de la imagen. Sin aquel zapato, la composición y el tema de la foto hubiesen sido otros. La segunda imagen (Figura 54) muestra otra vez el lateral de la embarcación y, detrás, el dibujo espumante y efímero formado por el desplazamiento del buque sobre el mar. Sin dudas, Arlt debió sacar parte de su torso por la baranda y sortear el balanceo del barco para alcanzar esta toma. La última foto (Figura 55) presenta una composición menos figurativa en la que lo blanco de

la espuma se recorta del gris oscuro del océano. Abstracción y movimiento definen, sin dudas, esta imagen.

Ahora bien, ¿qué distingue a estas instantáneas (que no fueron publicadas junto a las notas) de las analizadas en los apartados anteriores? Por un lado, podría pensarse que el tema: la experiencia de tránsito del cronista a través del océano. Pero, si bien es cierto que ninguna otra de las imágenes del corpus da cuenta de los recorridos marítimos, es claro que muchos de los retratos o de las imágenes urbanas capturadas por Arlt en su viaje están estéticamente mejor logradas que las que aquí presentamos. En segundo lugar, también es cierto que, sin importar a qué tramo del desplazamiento correspondan (si al viaje a bordo del *Santo Tomé* o al del cruce hacia Marruecos), lo encantador de estas imágenes reside en el uso lúdico del medio fotográfico. Desde el punto de vista de un niño, Arlt mira a través del visor de la cámara el fenómeno de choque entre las olas y la embarcación y, quizás sin mucha premeditación, logra un autorretrato por demás sugerente en el que, por primera vez, se despoja de sus vestiduras de corresponsal consagrado, de autor de novelas afamadas, de dramaturgo, de extranjero. A diferencia de las imágenes africanas tomadas por otros en las que el escritor aparece inmerso en el exótico escenario oriental, ahora el azar (no haber notado que asomaba su zapato dentro del encuadre o haber apretado el obturador accidentalmente) lo llevó a protagonizar, casi como un espectro, su propia toma. Al modo de un diario personal —objeto inexistente, pero deseado por todos los arltianos—, estas fotos nos muestran algo, un instante, de la intimidad del escritor. Pero asimismo, sumado a la novedad temática y a lo gestual, encontramos que estas fotos mantienen cierta correspondencia estructural y tonal con algunas imágenes tomadas en la segunda mitad del siglo XX por autores de procedencias dispares, hoy consagrados dentro de la historia de la fotografía.

El tríptico (Figuras 56, 57 y 58) que armamos para poner en diálogo con las fotos del aguafuertista está compuesto por un autorretrato de Vivian Maier,<sup>476</sup> una toma de

---

<sup>476</sup> “Vivian Maier (February 1, 1926 – April 21, 2009) was an American street photographer born in New York City. Although born in the U.S., it was in France that Maier spent most of her youth. Maier returned to the U.S. in 1951 where she took up work as a nanny and care-giver for the rest of her life. In her leisure however, Maier had begun to venture into the art of photography. Consistently taking photos over the course of five decades, she would ultimately leave over 100,000 negatives, most of them shot in Chicago and New York City. Vivian would further indulge in her passionate devotion to documenting the world around her through homemade films, recordings and collections, assembling one of the most fascinating windows into American life

Daido Moriyama<sup>477</sup> y una foto capturada por Joseph Koudelka.<sup>478</sup> Las vinculaciones y las distancias entre las imágenes son claras. No hay dudas de que las fotos de Maier, Moriyama y Koudelka son superadoras e impactantes en relación a las de Arlt. Pero lo que las conecta (lo espectral del autorretrato, el diálogo entre el mar y la embarcación o entre lo irrefrenable de la naturaleza y la máquina, la contemplación del océano) tiene que ver también con la repetición de cierto patrón perceptual que sin dudas atraviesa décadas y une miradas. Ya no se trata del hallazgo de un tipo de coincidencia epocal en el modo

---

in the second half of the twentieth century”. Consultado de la página oficial de la autora: <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/> (visto por última vez el 14/04/2018).

<sup>477</sup> “Daido Moriyama was born in 1938 in Osaka, where he studied photography before moving to Tokyo in 1961. There, having worked as an assistant to Eikoh Hosoe, a Japanese photographer and filmmaker, he began to produce his own collection of photographs depicting the forgotten areas and darker side of cities. Shortly afterwards, he was awarded the New Artist Award from the Japan Photo-Critics Association. Moriyama's images are now noted for capturing the breakdown in Japan's traditions. His work captures life during and following the American occupation of Japan after World War II, in particular the effects of industrialisation and the consequential shift in urban life in which some areas were left behind the rapidly changing city. Predominantly, Moriyama's work is black and white with shades of grey and this, along with the dark and grainy style of his photographs, echoes the subject matter. However, Moriyama's complete works also include colour, Polaroids, screenprints, films, installations and now silkscreens. Moriyama has global recognition, with a record of solo and group exhibitions worldwide, including a joint retrospective with William Klein at Tate Modern, 2012. He has published a variety of photobooks and photo-essays and his work is held in multiple collections, both public and private”. Consultado de la página de Hamiltons, galería londinense que representa al artista: <https://www.hamiltonsgallery.com/artists/daido-moriyama/biography/> (visto por última vez 14/04/2018).

<sup>478</sup> “Josef Koudelka, born in Moravia, made his first photographs while a student in the 1950s. About the same time that he started his career as an aeronautical engineer in 1961 he also began photographing Gypsies in Czechoslovakia and theater in Prague. He turned full-time to photography in 1967. The following year, Koudelka photographed the Soviet invasion of Prague, publishing his photographs under the initials P. P. (Prague Photographer) for fear of reprisal to him and his family. In 1969, he was anonymously awarded the Overseas Press Club's Robert Capa Gold Medal for those photographs. Koudelka left Czechoslovakia for political asylum in 1970 and shortly thereafter joined Magnum Photos. In 1975, he brought out his first book Gypsies, and in 1988, Exiles. Since 1986, he has worked with a panoramic camera and issued a compilation of these photographs in his book Chaos in 1999. Koudelka has had more than a dozen books of his work published, including most recently in 2008 Invasion Prague 68. He has won significant awards such as the Prix Nadar (1978), a Grand Prix National de la Photographie (1989), a Grand Prix Cartier-Bresson (1991), and the Hasselblad Foundation International Award in Photography (1992). Significant exhibitions of his work have been held at the Museum of Modern Art and the International Center of Photography, New York; the Hayward Gallery, London; the Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam; and the Palais de Tokyo, Paris”. Esta pequeña biografía fue extraída de la página de la agencia Magnum: [http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL535C7T](http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535C7T) (visto por última vez 14/04/2018).

de ver la modernización urbana que, como se analizó, figura entre algunas de las fotos de Arlt y artistas europeos como Atget y Sander; sino, en cambio, con una suerte de plus estético que, vinculado con el azar y con la frescura del amateur, deja en evidencia la configuración de un tipo de mirada que trascendió la búsqueda por ilustrar el discurso periodístico.

Sin poner en duda que lo impactante de la producción de Arlt como corresponsal son sus crónicas periodísticas, en el desarrollo de su trabajo como fotógrafo encontramos no sólo la construcción de otros relatos de viaje que refuerzan y por momentos discuten lo textual, sino también una ejercitación consciente de la vista que parecería explicar la fuerza de lo visual en su obra. Si Arlt aprendió a mirar el mundo revisando “figuritas” y reproducciones de cuadros, postales e instantáneas en las páginas de diarios y revistas, el uso de la cámara fotográfica le permitió poner en práctica todo lo ya asimilado y configurar una mirada propia más allá de la palabra.

### 3. “UNA SENSIBILIDAD EN TIEMPO PRESENTE”

Una sensibilidad en tiempo presente. Un recordar comparativo de modalidades ciudadanas y extranjeras. Tal sería la definición de los propósitos que animan mis artículos.  
Roberto Arlt.<sup>479</sup>

De regreso al país, Arlt no volverá a escribir sobre Buenos Aires. La ciudad que lo cautivó durante sus primeros años en *El Mundo*, ahora, entra en sus ojos como un reflejo opaco que le devuelve sólo aquello que quiere ver: las convulsiones extranjeras. Porque Arlt ya no es el mismo. Los meses transcurridos en tierras foráneas no agotan su manifiesto deseo de viaje sino que, por el contrario, lo potencian y lo transforman en una suerte de obsesión por asir el mundo. El escritor regresa al país en mayo de 1936, pero sus ojos continúan perdidos entre los mares y las ciudades que aún no conoce.

Por eso, el trabajo escriturario que realiza en la configuración de su nueva columna, impresa sin ningún tipo de imagen en la página 6 de *El Mundo* y titulada en un principio “Tiempos presentes” y más tarde “Al margen del cable”,<sup>480</sup> genera un efecto sorpresa en sus lectores. En algunos casos de enojo o decepción frente a los cambios (estas notas no conservan la lengua de la calle de la primera etapa y se separan también de las atmósferas agobiantes de las novelas), en muchos otros de fascinación, porque ahora el cronista sabe que media página le alcanza para experimentar con el lenguaje, los

---

<sup>479</sup> Arlt, Roberto. “La mujer porteña, víctima de guaranguería”, *El Mundo*, 30 de agosto de 1937.

<sup>480</sup> Cuando regresa a Buenos Aires se resiste a continuar con las aguafuertes porteñas y prueba en otras secciones. Como señala Saïtta al respecto, el escritor “habla con Muzio Sáenz Peña para que le permita escribir en la página cinematográfica dirigida por Calki (Raimundo Calcagno) [...] Y es así como Arlt obtiene su encaprichado lugar en la página de cine. Los motivos no son obvios, pero Arlt se encarga de tornarlos explícitos: ‘Mientras llegue la hora de partir para algún desconocido país, en mi calidad de hombre de la calle y curioso de novedades, trataré de destacar en algunos artículos, los elementos que hacen dignas de atención a ciertas películas’, escribe en su primera nota [...] El cine es el único lugar donde encontrar algo digno de interés pues con la Guerra Civil española, el avance de Hitler o el peligro de una nueva guerra mundial lo realmente importante sucede en otro lado y Buenos Aires se convierte en una ciudad tranquila y aburrida...”. Saïtta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, p. 231.

géneros literarios, las imágenes propias, y también las ajenas, de un mundo desquiciado entre dos guerras.<sup>481</sup>

Atravesado, entonces, por la experiencia de un viaje revelador de más de un año por España, Arlt no puede elidir el deseo de representar las novedades internacionales a partir de esa “sensibilidad en tiempo presente”. Porque como señala Mary Louis Pratt “Las transiciones históricas importantes alteran la manera en que la gente escribe porque alteran sus experiencias y, con ello, también su manera de imaginar, sentir y pensar el mundo en el que viven”.<sup>482</sup> El cambio en la mirada del cronista que surge con el viaje y el estallido de la guerra europea lo incitaron a levantar los ojos del suelo porteño para abarcar un horizonte internacional sin límites. Así, desde la periferia latinoamericana, Arlt configuró en esta zona de su obra periodística un relato complejo, poético y visual sobre la crisis mundial.

Como bien señalan los pocos pero contundentes estudios críticos sobre este corpus, la característica más notable de estos textos reside en la inclusión de cables telegráficos tomados de otras secciones del mismo periódico, y también de otros medios, como punto de partida para el desarrollo de la crónica. En relación con esto Saítta observa que es “en la mezcla caótica y desordenada de los cables de noticias” donde Arlt “encuentra los temas a partir de los cuales construir su narración”.<sup>483</sup> Pero además, agrega Juárez, estos textos no sólo resultan excéntricos en el corpus total de las crónicas para *El Mundo*, sino que, además, inauguran un nuevo género en la literatura de Arlt. Esto sucede, según la autora, cuando el cronista “rescata lo perdido en las páginas de los diarios

---

<sup>481</sup> En este sentido señala Piglia: “la escritura de Arlt mejora con los años y se desarrolla en la dirección de la mejor literatura contemporánea. Y esto es así —también— porque se han ido creando las condiciones para que su obra puede ser verdaderamente leída. Ha sido necesario despejar los sucesivos mitos que han entorpecido la comprensión de lo nuevo que Arlt traía a la literatura argentina”. Piglia, Ricardo. “Prólogo”, Arlt, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009, p. 9.

<sup>482</sup> Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 26.

<sup>483</sup> Saítta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, op. cit., p.252. En un sentido similar, Gnutzmann señala que, en estas notas, Arlt “se ocupa de los temas más diversos, políticos, de sucesos, acontecimientos curiosos, muertes, suicidios, dando a todas un tono común de ‘ficción’. En general, comienza con una creación de ambiente y suspenso; inventa diálogos; cita numerosos autores y obras que tratan un tema o una situación parecidos y emplea una rica adjetivación, imaginería, puntos suspensivos, exclamaciones, preguntas, etc. Por todo ello, es difícil establecer en estas notas el límite entre la noticia periodística y el texto literario”. Gnutzmann, Rita. “Las aguafuertes”, en *Roberto Arlt: innovación y compromiso*, Murcia, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2004, p. 137.

mediante el despliegue y, en muchos casos, la literaturización de la noticia que, en relación a los grandes acontecimientos que refieren los periódicos, puede entenderse como marginal o accesoria”.<sup>484</sup> Es que de algún modo, tal como señala Piglia, en estas notas, es el mismo cronista quién parecería “inventar” las novedades internacionales, “[n]o porque haga ficción o tergiversar los hechos, sino porque es capaz de descubrir, en la multitud opaca de los acontecimientos, los puntos de luz que iluminan la realidad. En nadie es tan clara como en Arlt la tensión entre información y experiencia”.<sup>485</sup>

Sin embargo, junto con el trabajo de expansión de los cables internacionales puede señalarse que otro de los rasgos que distinguen a estas notas entre todo el material cronístico arltiano es la implantación de un nuevo tipo de visualidad que, paradójicamente y a diferencia de lo que ocurre con las aguafuertes porteñas ilustradas por Bello y las notas de viaje acompañadas por las fotos del mismo Arlt, no incluye imágenes materiales. Porque, como veremos a lo largo de este capítulo, en esta zona de su obra periodística, el escritor se sirve del lenguaje para ilustrar el mundo. Inspirado en las imágenes de prensa que día a día veía en el mismo periódico y en otros medios, y también en el acervo de fotografías, pinturas, grabados y descripciones espaciales vistas y leídas a lo largo de su vida, el cronista reconstruye a través de la palabra estampas que recuerda haber visto para certificar su versión de los hechos, proponiendo, así, recorridos visuales creativos y sugerentes. Es que, si como refiere Piglia, el afán del aguafuertista en todo su trabajo periodístico reside en “fijar una imagen, registrar un modo de ver”,<sup>486</sup> en estas notas el

---

<sup>484</sup> Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Simurg, 2010, p.212. No obstante, señala Juárez en el mismo libro, “muchas veces lo circunstancial y presumiblemente poco trascendente en que se detienen y explayan con frecuencia las notas, es utilizado para referirse a los sucesos más candentes del presente y exponerlos en su modo más brutal: entonces la noticia ‘al margen del cable’ que Arlt no desarrolla lo es sólo de modo aparente” (p. 214). En relación con esto reflexiona también Rose Corral: “En estas notas Arlt reconstruye la noticia y la ficcionaliza en varios sentidos: interioriza el punto de vista; introduce monólogos, diálogos entre actores políticos del momento, con personajes históricos y con otros ficticios; escenifica encuentros, inventa situaciones e interlocutores para dar cuerpo a lo que es un simple cable informativo. Existe una gran variedad de procedimientos formales para “narrar” los sucesos. Las crónicas literarias, en las que predominan el ejercicio imaginativo del escritor y su destreza estilística, son sin duda las más seductoras”. Corral, Rose. “Un argentino piensa en Europa’: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”, Arlt, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>485</sup> Piglia, Ricardo. “Prólogo”, Arlt, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, op. cit., p.11.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 12.

proyecto se volverá aún más ambicioso: Arlt intentará mostrar a los lectores porteños aquello que sus ojos tampoco pudieron contemplar.

La propuesta de este capítulo reside, entonces, en analizar de qué modo y en qué sentido la imagen se convierte también en uno de los ejes medulares que atraviesa a este corpus de notas impresas sin fotografías o dibujos. Pero antes, a modo de presentación, interesa señalar brevemente cuáles son los grandes temas que Arlt trabaja en estas notas, con qué poéticas se vinculan sus representaciones, cómo es la lengua que elige para narrar y qué papel desempeñaron estos artículos en el contexto de *El Mundo* para analizar cómo la expansión de su mirada lo convierte en una suerte de *cronista universal* que, a través de lo leído en los cables y de las imágenes vistas en las diferentes secciones del matutino (y de otros medios), testifica y visualiza los acontecimientos internacionales desde Buenos Aires.

Veremos, así, en primer lugar, cómo en su búsqueda por traspasar los límites porteños y dar cuenta del mundo, Arlt agrega a sus representaciones geografías y paisajes desconocidos que no habían sido trabajados hasta el momento, propone nuevas vinculaciones con escritores nacionales y extranjeros (como Quiroga o Hemingway, entre otros) y expone ideas sobre las posibilidades de la prensa y la modernización tecnológica que se asocian con lo que, en el mismo contexto, aunque a miles de kilómetros de distancia, estaban pensando intelectuales como Walter Benjamin.

Luego, y atendiendo al análisis de la página del periódico en la que estas notas fueron impresas, se procurará pensar de qué manera el contexto real de publicación convirtió a los artículos “Al margen del cable” en una suerte de bisagra que conecta la producción más literaria de *El Mundo* (las notas de Enrique González Tuñón y Nicolás Olivari, por ejemplo) con las crónicas de los enviados especiales que se publicaban dentro de la sección cablegráfica (los artículos de Alejandro Sux, José P. Sadi, Dixit, entre otros). Veremos allí cómo al mismo tiempo que estas notas coinciden temática y formalmente con la producción que Tuñón y Olivari escribían en simultáneo en el mismo periódico, la breve experiencia de Arlt como corresponsal del diario los días previos al estallido de la Guerra Civil Española le permitió articular sus representaciones con las de los enviados especiales que escribían desde el extranjero.

Una vez analizados, entonces, estos rasgos principales y el contexto de publicación, se indagará el modo en que Arlt logra imponerle a sus artículos una fuerte

impronta visual únicamente a través de la palabra. Para ello, se estudiarán tres caminos a través de los cuales el cronista incluye la imagen en su trabajo escriturario: el desarrollo de “escenas pintadas” en el inicio de las notas, la configuración de una mirada cartográfica a través de la recuperación de mapas de prensa y de la estampa de vistas a vuelo de pájaro y, por último, la construcción de crónicas a partir de la écfrasis.

## Presentación de las notas

### 3.1.1 Nuevos perfiles

En la nota impresa el 13 de septiembre de 1937 en *El Mundo*, Arlt reflexiona sobre un tema al que volverá en más de una ocasión: el anonimato como una de las nuevas herramientas bélicas. En el contexto de entreguerras, en pleno auge de la Guerra Civil Española, escribe sobre la emergencia de las figuras del soldado, del submarino y del avión “desconocido”. El cronista demuestra en los primeros párrafos del texto el modo en que este eficaz adjetivo se convierte en una pieza fundamental del uso irracional de las nuevas tecnologías porque borra culpas y no da lugar a posibles denuncias: “Nadie, ni bombardeados ni bombardeadores, tienen derecho a enojarse”<sup>487</sup> porque los autores, ahora, son las mismas máquinas. Pocos meses antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial se habilita, entonces, un simulacro innovador: el hombre ya no figura como el responsable del estallido de una bomba, sino que, ahora, el destino del mundo está en manos de la técnica.

De acuerdo con esto, el escritor avanza en la crónica y propone hacia el final una nueva figura de lector, en la cual interesa detenerse:

El “lector desconocido” (¿por qué no ha de existir el lector desconocido si existen el soldado y el submarino desconocidos?), el lector desconocido mira las anchas páginas del periódico del mundo. Husmea los titulares y entrecierra los ojos. El planeta se le representa no redondo como una bomba, sino cilíndrico como una caldera. Una caldera con su excelente carga de carbón y sus fogoneros al costado que avivan prudentemente el fuego.<sup>488</sup>

La instantaneidad en la recuperación de las noticias que se acelera con la puesta en uso de las nuevas redes telegráficas en el último cuarto del siglo XIX,<sup>489</sup> podría decirse

---

<sup>487</sup> Arlt, Roberto. “La hora de lo `desconocido””, *El Mundo*, 13 de septiembre de 1937.

<sup>488</sup> *Ibíd*em

<sup>489</sup> Lila Caimari analiza en uno de sus artículos los cambios surgidos en la prensa porteña a partir de la incorporación de la noticia “transocéanica” y señala que “En ciudades como Buenos Aires, alejadas de los centros productores de actualidad internacional, la aceleración telegráfica trajo consigo una fragmentación extrema de la narrativa de noticias, y una exigencia compositiva inédita en la práctica de lectura de las actualidades remotas. A fines del siglo, la cobertura de las

que convierten a cualquier periódico latinoamericano en un periódico internacional. Es por eso que los trabajadores de la prensa ya no pueden delimitar con firmeza quiénes son sus lectores; la información llega de los lugares más remotos del planeta y la producción local vuela hacia espacios inesperados.

En este sentido, la descripción de la figura del “lector desconocido” que Arlt lleva adelante en el fragmento citado dice mucho sobre su nuevo rol como cronista. Porque, como mencionamos anteriormente, en las notas que imprime en *El Mundo* a partir de 1937 nos encontramos frente a un escritor “universal” al que no solo le interesa la suerte del lector porteño inmerso en la ciudad modernizada, sino que también escribe seducido por la figura de aquel lector lejano que abre el diario para intentar adivinar cuán cerca o cuán lejos de su casa explotará la próxima bomba.<sup>490</sup> Además, si bien a grandes rasgos las temáticas principales trabajadas por el escritor en sus textos (la guerra, el desarrollo de los Estados Unidos como potencia mundial, las nuevas comunicaciones, el crimen, el miedo y, también, la solidaridad o el amor como refugio) coinciden con el contexto socio-histórico de finales de la década del treinta (trabajados muchas veces a partir de acontecimientos marginales), el modo en que el cronista los aborda, los nuevos paisajes que incluye en sus representaciones y los recursos que implementa para la configuración de sus crónicas se separan, en parte, de toda su producción anterior.

Es por eso que aquí nos proponemos hacer foco en algunos fragmentos y episodios que, aunque inconexos entre sí, permitirán reconocer, en una primera instancia, algunas de las líneas generales que recorren a estas notas y que, más adelante, resultarán fundamentales a la hora de analizar el trabajo de este nuevo *cronista universal* con la imagen en la diagramación de sus textos: el contacto con nuevos escritores, poéticas y tradiciones; el trabajo continuo y sostenido de traducción llevado adelante por el mismo escritor en sus notas; el modo en que ciertas críticas a la cultura y al mundo moderno que el cronista imprime en sus textos se vinculan con las reflexiones desarrolladas por Walter

---

historias centrales de la sección ‘Exterior’ se hacía a varias velocidades, tramadas por múltiples cortes asincrónicos”. Caimari, Lila. “El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”, *Redes*, vol.21, num.40, junio, 2015, p.142.

<sup>490</sup> Aunque no forme parte del análisis de esta tesis, interesa destacar que, tal como señala Rose Corral, estas notas traspasaron literalmente las fronteras nacionales. En efecto, gracias al estudio de Corral, sabemos hoy que muchas de las notas de “Tiempos presentes” y “Al margen del cable” que Arlt escribió para *El Mundo*, fueron reimpresas en *El Nacional* de México entre 1937 y 1941. Corral, Rose. “Introducción”, en Arlt, Roberto, *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional*, Mexico, 1937, 1941, Buenos Aires, Losada, 2001.

Benjamin casi en simultáneo. Con el objetivo de desentrañar, entonces, cómo en estas notas el mismo Arlt desanda la imagen de escritor “antagonista” a partir de la cual se lo suele definir,<sup>491</sup> iniciamos el análisis de los textos que demostraron la solidez de su trabajo periodístico y lo reubicaron en el mapa cultural de Buenos Aires.

## Resonancias y paisajes

### *Hemingway*

Dentro de los nuevos rasgos que adquiere la prosa periodística de Arlt en esta etapa quizás el más llamativo sea el vínculo ineludible que establece con la poética borgeana. En este sentido, Laura Juárez señala que las notas que el aguafuertista escribe a partir de 1937 “sobre delincuentes singulares [y] personajes del delito” se separan de las semblanzas trabajadas en las aguafuertes porteñas (“el hombre corcho”, “el hombre que necesita ladrillos” o personajes vinculados con la política —diputados, senadores, etc.—), y se asocian, en cambio, a las biografías de *Historia universal de la infamia* de Borges.<sup>492</sup>

El parentesco [...] es claro. Por una parte, porque como Borges, Arlt escribe un tipo de textos cercano al *fait divers*, y Borges también roza, aunque excede el *fait divers* desmontándolo y desplegándolo hacia la historia (una historia peculiar la que se propone, por cierto, de hombres infames, y de ahí su ruptura, que lo distancia en este punto de Arlt). Es claro, asimismo, el parentesco temático: simuladores e impostores, traidores, gangsters norteamericano y orientales, asesinos a sangre fría, los infames recorren los textos de Arlt, y sus crónicas también internacionales o universales (en Arlt porque muchos de los asuntos despuntan del conflicto bélico mundial) aparecen, reiteradamente, cercanas a la biografía: se trata de sucintas y caricaturescas biografías narradas, una vida en pocos trazos.<sup>493</sup>

---

<sup>491</sup> Juárez Laura, “Cartografías de un autor en *El Mundo*. Pasajes, constantes y desvíos en el periodismo escrito de Roberto Arlt”, en *Malas Artes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura*, Mar del Plata, n 2, 2013. ISSN: 2250-8678, pp.7-22.

<sup>492</sup> Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, op. cit., p.222.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 223.

En este sentido pueden señalarse el ejemplo de “Señores: soy el `doble` de Hitler” que, bajo el epígrafe “Carta escapada a la censura alemana”, comienza así: “Todos los que rodeamos al Führer, a corto o a largo plazo, nos sabemos condenados a muerte. La única variación que descubre este destino consiste en la causa que determinará nuestro fin”.<sup>494</sup> Luego de este inicio borgeano en el que resuenan los relatos de *Historia universal de la infamia* (1935), Arlt nos presenta al vagabundo que, por azar, llegó a convertirse en el doble de Hitler. Así, como “El impostor inverosímil Tom Castro”, el protagonista de la nota de Arlt ensaya su representación y arma la máscara que deberá colocarse para interpretar al original: “Pronto aprendí a parodiar a nuestro Führer que tiene un repertorio de 75 gestos. Estos 75 gestos han sido estudiados cinematográficamente. Ni el mismo Hitler podría superarse. [...] cuando concuro a una fiesta dentro de la piel de Hitler, mi programa se compone de un número dado de maneras. Ejemplo: en el banquete de una fábrica de aviones [...] tuve que exhibir los `gestos` 3, 15, 24, 2, 7, 63 y 44”.<sup>495</sup> Tanto el armado de las frases, como el argumento mismo de la crónica en el que figuran temas característicos de la poética borgeana (los simulacros, las máscaras, la arbitrariedad de los sistemas y las clasificaciones),<sup>496</sup> dejan en evidencia nuevas vinculaciones entre Arlt y Borges.

Ciertamente, si tal como vimos en el primer capítulo, las aguafuertes porteñas se vinculan con la producción de diferentes artistas y escritores del período a partir de cierta coincidencia en el modo de ver la ciudad modernizada, en las notas que Arlt imprime luego de su viaje por España y África el cronista trasciende el tiempo y el espacio desde el cual escribe y se acerca a Borges, no sólo temáticamente, sino también en su afán por traspasar la identidad nacional y convertirse en escritor universal. En este sentido, uno de los rasgos que adquiere la prosa arltiana en esta etapa es la articulación esporádica y alternante con poéticas disímiles y extranjeras que no figuran en su producción anterior. Así, encontramos notas como “Casualidades necesarias en la vida” en las que las

---

<sup>494</sup> Arlt, Roberto. “Señores: soy el `doble` de Hitler”, *El Mundo*, 4 de diciembre de 1939.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

<sup>496</sup> Refiere Molloy al respecto: “Los personajes de *Historia universal de la infamia*, aludidos, sí, por detalles aislados o circunstanciales, por fin sólo encuentran coherencia en la máscara. Los *disjecta membra* que habrían de reunirse en imagen única no se reúnen; en cambio se superpone a ellos la elusiva unidad del disfraz”. Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, p.39.

descripciones y la atmósfera de la crónica evocan escenas características de la obra de Ernest Hemingway, a quien el escritor menciona en sus textos:<sup>497</sup>

Estaba de regreso del frente. Con paso tardío cruzó frente a la catedral de bárbara fachada que en Monza levantó en piedra la reina longobarda llamada Teodolina. [...] Allí vivió toda su infancia. Los árboles seculares le eran familiares; el pequeño templo clásico levantado a la orilla verde, en mármol blanco, le parecía a veces poblado de fantasmas. Todo pertenecía al pasado. Ahora vivía en la realidad: una guerra. Moriría o se salvaría. Sus pasos insensiblemente lo llevaron a la orilla herbosa. Comenzó a desnudarse lentamente. Era verano y nadaría hasta el templete. Se despojó de su uniforme y se lanzó a las aguas sin ver que allá, en la otra orilla, otro joven de uniforme hacía exactamente lo mismo.<sup>498</sup>

Desde las primeras líneas, la descripción de la llegada del protagonista a su pueblo natal nos recuerda el inicio de “El gran río Two- Hearted”:

Desde el momento en que había bajado del tren y el encargado de los equipajes había arrojado su mochila desde la puerta abierta del vagón las cosas habían sido distintas. Seney era cenizas, el paisaje era cenizas y había cambiado, pero no importaba. Era imposible que todo se hubiera quemado. Lo sabía. Siguió andando por el camino, sudando al sol, ascendiendo para alcanzar la sierra que separaba la vía férrea de las grandes planicies de pinos. [...] Más lejos, a la izquierda, se veía la línea del río. Nick lo siguió con la mirada y vio los reflejos del sol en el agua. [...] Nick se sentó en el chamuscado tocón y fumó un cigarrillo. Tenía la mochila en equilibrio sobre el tocón, sin desprenderse del todo de las correas, y un hueco la separaba de su espalda. Nick se sentó a fumar y miró el paisaje. No le hacía falta ni situarse. Sabía dónde estaba por la posición del río.<sup>499</sup>

Pero, además de hallar cierta simetría en ese regreso a la naturaleza como espacio vital que se repite en ambos textos, el argumento de la crónica coincide con una de las historias que Nick Adams recuerda durante su campamento. En efecto, el protagonista de la nota de Arlt, Enrique Lupelli, regresa de la guerra a la tierra de su infancia y allí forja

---

<sup>497</sup> Dice el cronista: “El capitán Walter Stennes podría ser personaje de una novela revolucionaria como el protagonista de *¿Por quién doblan las campanas?* Pero en vez de desarrollar actividades de guerrillero en la España de Miaja y de Rojo, el capitán Walter Stennes ejerció su profesión real de militar profesional en la China de Chiang Kai- Shek”. Arlt, Roberto. “Violentos personajes de hoy”, *El Mundo*, 7 de julio de 1942.

<sup>498</sup> Arlt, Roberto. “Casualidades necesarias en la vida”, *El Mundo*, 18 de enero de 1938.

<sup>499</sup> Hemingway, Ernest. “El gran río Two-Hearted”. *Cuentos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2016, pp.257-158.

una amistad con quien le salva la vida cuando un inesperado calambre le impide salir del río. Como el amigo de Nick, Hopkins, a quien el personaje de Hemingway recupera cuando se prepara un café junto al arroyo (“Hopkins le regaló a Nick su pistola automática Colt del calibre 22. [...] Al verano siguiente irían todos juntos a pescar otra vez. Ese Hop Cabeza Loca era rico.”),<sup>500</sup> Enrique Lupelli, convertido en un sujeto adinerado, se esfuerza en vano por encontrar al hombre que le salvó la vida hasta que, un simple accidente callejero, lo coloca frente al rostro de su amigo. Tal como hubiese deseado Hopkins, Lupelli le regala finalmente a José una considerable suma de dinero en forma de agradecimiento.

La recuperación de este episodio permite vislumbrar así que, en la representación de los acontecimientos bélicos europeos que, desde Buenos Aires, Arlt lleva adelante en sus crónicas, se observa la misma tensión vida-naturaleza/muerte-guerra que atraviesa los relatos del gran Hemingway. Por lo tanto, puede pensarse que la vinculación entre esta zona de la producción periodística del escritor y la literatura norteamericana (que figura con suma claridad en la incorporación de historias de *gangsters* y criminales) se reactualiza en las resonancias estilísticas y argumentales observadas.<sup>501</sup>

Coincidentemente, en “¿Por qué no pica el estúpido salmón? ¿No tiene interés?”, aparece en medio de un argumento sobre el enfrentamiento Hitler-Chamberlain una escena recurrente en los relatos de Hemingway, el ritual de la pesca:

El hombre de la gorra gris tiene las piernas enfundadas en pantalones de caucho. El hombre de las piernas negras y del saco gris acecha tieso desde una piedra. En torno a la piedra, el agua del Brora describe una curva. Una lengua de tierra verde asciende, raída de árboles, hacia un monte dulcemente abultado. El río no es muy ancho, las aguas no son muy tumultosas, y un hombre de pie firme podría vadearlo. [...] Mr. Neville Chamberlain es aficionado a la pesca. Le agrada el salmón, el pétalo de rosa de la carne de salmón. También le tranquiliza la cruel esmeralda de este cielo escocés, verdoso y frío, el chasquido de esta agua que se riza y desriza en el peñascal que siembra el poco profundo lecho del río. [...] Mr. Neville, con la negra caña horizontal al lecho del río, observa el sedal y vigila la mosca metálica, cuyas aletas hace rebotar la corriente. Allí, bajo las aguas, permanece inmóvil el salmón.<sup>502</sup>

---

<sup>500</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>501</sup> Véase: Juárez, Laura. “Historias infames y ficciones criminales”, *Roberto Arlt en los años treinta*, *op. cit.*, pp. 207-282.

<sup>502</sup> Arlt, Roberto. “¿Por qué no pica el estúpido salmón? ¿No tiene interés?”, *El Mundo*, 27 de agosto de 1938.

Como en “El fin de algo”, aquel afamado relato en el que una pareja adolescente se separa mientras intentan pescar truchas,<sup>503</sup> en esta nota, el destino de gran parte de la humanidad sucede mientras ambos líderes contemplan la naturaleza (Hitler mira cómo cae el atardecer sobre la montaña y Chamberlain espera en vano que el salmón pique). Si bien el argumento del cuento no se vincula con el tema de la crónica de Arlt, en la escena de pesca que el escritor periodista construye en la segunda mitad de su texto resuena uno de los *leitmotiv* más representativos de la poética del autor norteamericano.<sup>504</sup>

Por otro lado, y sin pretender establecer un vínculo directo entre las crónicas y los textos de Hemingway, resulta llamativo encontrar —aunque muchas veces en forma dispersa— cuentos en los que el escritor utiliza ciertos recursos y procedimientos que, como se verá a lo largo de este capítulo, resultan medulares en el análisis de las notas “Al margen del cable”: las insistentes descripciones espaciales,<sup>505</sup> la utilización de epígrafes

---

<sup>503</sup> “Nick y Marjorie practicaban la pesca de remolque por el borde del promontorio del canal, donde el fondo descendía repentinamente desde los bajíos arenosos hasta una profundidad de cuatro metros de agua oscura. [...] Muy cerca del bote, una gran trucha salió a la superficie. Nick clavó con fuerza uno de los remos para que el bote diera vuelta, y el cebo, que viraba mucho más atrás, pasara junto al lugar donde comía la trucha. [...] – Están comiendo- dijo Marjorie. – Pero no van a picar- dijo Nick”. Hemingway, Ernst. “El fin de algo”, en *Cuentos, op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>504</sup> Una de las escenas de pesca más memorables es la que figura en el cuento citado más arriba. Porque allí, luego de bajarse del tren y antes de adentrarse en el bosque para pescar él mismo las truchas que lo alimentarían, lo primero que repercute en la mirada de Nick Adams es, precisamente, el encuentro con las truchas en movimiento y el semblante de un pescador: “Allí al fondo estaban las truchas grandes. Al principio Nick no las vio. Luego las descubrió pegadas al fondo de grava, en medio de una inestable neblina de grava y arena, que la corriente levantaba a rachas. Nick miraba desde el puente. Era un día caluroso. Un rey pescador remontaba la corriente a saltos. Hacía mucho tiempo que Nick no miraba un río y veía truchas. Le llenaban de satisfacción. Al tiempo que la sombra del rey pescador remontaba la corriente, una gran trucha se lanzó río arriba en un ángulo muy abierto, sólo su sombra dibujaba el ángulo, y luego perdió la sombra cuando salió a la superficie, el sol de reflejó en ella, y a continuación, cuando volvió a sumergirse, su sombra pareció flotar río abajo con la corriente, sin oponer resistencia, hasta ese pilón bajo el puente donde se tensó para plantarle cara a la corriente. El corazón de Nick también pareció tensarse. Experimento la vieja sensación de antaño”. Hemingway, Ernest. “El gran río Two-Hearted”. *Cuentos, op. cit.*, p. 256.

<sup>505</sup> Uno de los tantos ejemplos es el que puede leerse en “Allá en Michigan”: “Hortons Bay, la población, no era más que cinco casas en la carretera principal que comunicaba Boyne City y Charlevoix. Había una tienda y una oficina de correos con una falsa fachada alta y a veces una ranchera aparcada delante de ella, la casa de los Smith, la casa de los Stroud, la casa de los Fox, la casa de los Horton y la casa de los Van Hoosen. Las casas se hallaban en una gran alameda, y la carretera era muy arenosa. Había tierras de labranza y árboles madereros a ambos lados de la carretera. Carretera arriba, un poco más lejos, estaba la iglesia metodista, y carretera abajo, en la otra dirección, la escuela local. La herrería estaba pintada de rojo y quedaba delante de la escuela. Un empinado camino arenoso descendía de la colina a la bahía a través de los árboles”. Hemingway, Ernest. “Allá en Michigan”. *Cuentos, op. cit.*, p. 110.

y,<sup>506</sup> el más significativo, la construcción del texto a partir de una imagen. En efecto, en sintonía con el inicio de notas como “Un perro en medio del Pacífico” — “Existe una fotografía impresionada por algún sagaz viajero norteamericano, que reproduce una niñita al inclinarse sobre un perro que duerme su siesta en el centro de una calzada de tierra, cerrada al fondo por un rancho techado con tejas españolas, al pie de un cerro verde”.—<sup>507</sup>, encontramos casos en los que Hemingway inicia su narración del siguiente modo:

Antes de ir a la guerra. Krebs asistía a una facultad metodista de Kansas. Hay una foto en la que se le ve con los miembros de su fraternidad, todos ellos exactamente de la misma estatura y con el mismo tipo de cuello de camisa. Se alistó en los marines en 1917 y no regresó a Estados Unidos hasta que la segunda división volvió del Rin en el verano de 1919.

Hay una foto en la que se ve en el Rin con dos chicas alemanas y otro cabo. A Krebs y el cabo parece que el uniforme les esté pequeño. Las alemanas no son guapas. El Rin no aparece en la foto.<sup>508</sup>

A pesar de que, en contraposición a lo que ocurre con las notas arltianas, el trabajo con la imagen que se observa en este fragmento citado resulta excepcional dentro del corpus de cuentos, la coincidencia en el procedimiento evidencia un cambio sustancial en la mirada de Arlt. Ya que, si bien su escritura no mutó únicamente en relación a la obra de Hemingway, los vínculos ineludibles que los textos de su última etapa dentro de *El Mundo* establecen con la poética del autor de *¿Por quién doblan las campanas?* marcan nuevos horizontes en su búsqueda literaria que lo alejan de los escenarios típicos porteños donde, una década atrás, se desarrollaron los argumentos y las ficciones que lo convirtieron en escritor.

---

<sup>506</sup> El paradigmático cuento “Las nieves del Kilimanjaro” comienza con el siguiente epígrafe: “El Kilimanjaro es una montaña cubierta de nieve de 5.963 metros de altura, y se dice que es la montaña más alta de África. Su cima occidental se denomina la Ngàje Ngài —la casa se Dios— masai. Cerca de la cima occidental se encuentra el cadáver de un leopardo reseco y congelado. Nadie ha conseguido explicar qué buscaba el leopardo en aquellas alturas”. Hemingway, Ernest. “Las nieves del Kilimanjaro”. *Cuentos, op. cit.*, p. 75.

<sup>507</sup> Arlt, Roberto. “Un perro en medio del Pacífico”, *El Mundo*, 1 de mayo de 1940.

<sup>508</sup> Hemingway, Ernest. “La patria del soldado”. *Cuentos, op. cit.*, pp.181.

## La selva

Junto con las descripciones austeras que remiten directa o indirectamente a los paisajes de guerra de Hemingway, encontramos también notas en las que, sorprendentemente, se observa la incorporación de un espacio que hasta el momento no había sido mencionado en la obra periodística de Arlt: la selva. A diferencia de los bosques de fauna amable y pintoresca trabajados en el apartado anterior, y en contraposición también a las estampas bélicas en las que el único protagonista es el hombre, el escritor recurre esporádicamente a uno de los escenarios más pregnantes de la identidad literaria latinoamericana para continuar con el armado de este nuevo mapa internacional que también incluye a la naturaleza en su estado más “puro”:

Un personaje de Sherwood Anderson, acosado por la desesperación que las ciudades de cemento hacen fermentar en la conciencia de los hombres, le habla una noche a una muchacha, en un innoble bar de Boston, de la felicidad de vivir en una ciudad sumergida por el bosque, en una ciudad de la cual ellos y las serpientes fueran los únicos habitantes. Posiblemente cuando este hombre pensó en una ciudad cuyos habitantes únicos fueran las serpientes, se acordó de “la ciudad de las serpientes”, de Rudyard Kipling, en el *Libro de las tierras vírgenes*. Y yo, a mi vez, he recordado a Anderson y a Kipling, leyendo ayer una pequeña noticia perdida entre espesas columnas de tragedia internacional. Una comisión de exploradores ha reencontrado en la selva colombiana, a pocos kilómetros del golfo e Darién, cerca de la desembocadura del río Tanela, la ciudad de Santa María la Antigua.<sup>509</sup>

Como puede verse, el rescate de esta noticia perdida le sirve al escritor no sólo para historizar e informar a los lectores porteños sobre aquello que ocurría “al margen” de la crisis europea, sino también para sumar un nuevo escenario al mundo arltiano. Vemos, así, cómo la descripción de esta ciudad redescubierta (“[Santa María] Es una ciudad abandonada. Muerta. Auténticamente muerta. Invasada como ‘la ciudad de las serpientes’ por la selva del trópico. Los vientos húmedos y la temperatura y las tormentas no pudieron destrozarla”),<sup>510</sup> le permite recuperar aquel imaginario selvático ya cristalizado por autores como Kipling: “boas constrictoras”, “pequeñas serpientes

---

<sup>509</sup> Arlt, Roberto. “La ciudad sumergida en el bosque”, *El Mundo*, 18 de mayo de 1937.

<sup>510</sup> *Ibidem*

tropicales”, “sapos panzudos, coléricos, de baba venenosa”, musgo, lianas, pestes, construcciones derruidas, ciénagas, silencio.

Este interés por incorporar el paisaje selvático y ahondar en la tensión civilización/naturaleza figura también en otro de sus artículos en los que el cronista vuelve una vez más al espacio y, además, describe el escenario de la gran novela de la selva latinoamericana:

Entre San Juan de Puerto Rico y la Isla del Diablo hay 2.500 kilómetros de mar. También 2.500 kilómetros de selva. La selva de *La vorágine*. Cauchales, luego el océano; el océano verde, reptiles gordos como el muslo de negra, que se descuelgan perezosamente de los árboles, batracios pustulosos que se hinchan como bueyes y sudan veneno; víboras tan pequeñas y finas como lápices Faber, aterciopeladas de limaduras metálicas y de picadura mortal, y praderas verdes, tan verdes que parecen esmeraldas desafortunadas.<sup>511</sup>

Como en la novela de Rivera impresa en 1924, la selva aparece “marcada por la desmesura”.<sup>512</sup> Tal como refiere Susana Zanetti a propósito de las representaciones de *La vorágine* y como puede verse en las dos notas citadas, la selva para Arlt también es “un espacio aparentemente no reglado, estigmatizado y mitificado, que se configura ideológicamente e imaginariamente como espacio ‘vacío’, llano o selva ‘virgen’, pero siempre definido como ‘desierto’”.<sup>513</sup> Es que la fuerza de la naturaleza convierte a casi cualquier argumento que transcurra en la selva en un relato de aventuras, porque la rebeldía geográfica confunde al hombre, lo enferma, y lo convierte en alimento para la tierra:<sup>514</sup> “¡Oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado

---

<sup>511</sup> Arlt, Roberto. “Huyendo del diablo a través del infierno”, *El Mundo*, 25 de octubre de 1937.

<sup>512</sup> Zanetti, Susana. “Prólogo”, en Rivera, José Eustasio. *La vorágine*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p.21.

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>514</sup> En una de sus últimas crónicas Arlt informa a los lectores de *El Mundo* sobre el proyecto de una nueva expedición a través del Mato Grosso liderada por el naturalista Louis Bocard. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las notas, el texto no comienza con la transcripción del cable o con la noticia, sino con una detallada descripción del espacio: “Región del mundo poco menos que inexplorada, la surcan ríos poblados de caimanes y yacarés. En sus orillas habitan tribus feroces y guerreras como las de los chavantes y bororos, que de tarde en tarde se aproximan a las facendas desde lo alto del arroyo de Itapué para cambiar trozos de oro y piedras preciosas por manufacturas de poblado. Más al Nordeste se desgarran zonas desérticas donde la vida orgánica está poco menos que extinguida. Luego otra vez los ríos, ríos que no registra ningún mapa, cruzan bosques tupidos donde hay que abrirse camino a golpe de machete. Día y noche, en el espacio y en la tierra, zumban con sus membranas los mosquitos y ácaros que tornan imposible la vida de los hombres y las bestias. Serpientes enormes y ociosas arrastran sus ondulantes troncos

maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración al cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos”.<sup>515</sup> Como señala Arlt inspirado en el gran final de la novela de Rivera (“¡Los devoró la selva!”):<sup>516</sup> “El pie se hunde en el légamo y los batracios, gordos como soperas, saltan en torno del hombre que la selva se traga vivo”.<sup>517</sup>

Por otro lado, y aunque en estas notas no figure en forma explícita, la incorporación de la selva al imaginario espacial de la producción periodística de Arlt no puede ser analizada sin mencionar al escritor *aventurero* que puso en valor la cartografía de la región mesopotámica en el Río de la Plata, Horacio Quiroga:

Quiroga es también un escritor pionero en relación con las geografías argentinas. Él inaugura una espacialidad nueva, excusándose de la dicotomía pampa-ciudad que venía dominando la representación de los espacios nacionales. Quiroga incorpora el espacio selvático misionero desde una perspectiva totalmente distinta a la corriente regionalista o nativista, es decir, esa literatura anclada en el pintoresquismo, interesada en el rescate de tradiciones folklóricas y convencida de que la literatura no debe perseguir un fin estético por sí mismo, sino que debe salir en busca de las esencias de la tierra.<sup>518</sup>

Si bien con objetivos completamente diferentes (Arlt no intenta refundar su obra en la selva, sino que la incluye como uno de los múltiples escenarios que constituyen su nuevo planisferio literario),<sup>519</sup> encontramos que aquella tensión entre civilización y

---

de un árbol a otro, y de este modo, Mato Grosso es uno de los parajes más temibles del infierno verde”. Arlt, Roberto. “Explorarán el Mato Grosso”, *El Mundo*, 24 de enero de 1942.

<sup>515</sup> Rivera, José Eustasio. *La vorágine*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 77.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>517</sup> Arlt, Roberto. “Huyendo del diablo a través del infierno”, *El Mundo*, 25 de octubre de 1937.

<sup>518</sup> Quereilhac, Soledad. “Póslogo”, en Quiroga, Horacio, *Cuentos de la selva*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Colihue, 2016, p. 114.

<sup>519</sup> Además, existe una crónica en la que la selva descrita no es la latinoamericana; comienza con el siguiente epígrafe: “COLOMBO (Ceilán). La gran sequía ha obligado a millares de serpientes a invadir el sur de esta isla en busca de agua. El ganado vacuno se muere de sed, y las plantaciones de arroz han quedado en seco”. Si bien en esta selva deshidratada conviven animales ajenos al espacio amazónico o misionero, parte de las descripciones llevadas adelante por el cronista coinciden con las representaciones leídas en las notas mencionadas: “Aunque sometidos a bajuna servidumbre, los elefantes no se olvidan que han sido los dueños de la selva y escuchan la voz de la selva. La voz que viene desde lejos, a través de las montañas donde la pantera negra ruge como un gato rabioso y donde el chimpancé busca aterrorizado una fuente donde humedecer su garganta rajada de sed. Moviendo como péndulo las trompas, los nobles elefantes encerrados en los establos perciben la voz de la selva. La voz cargada de todas las voces de las bestias, la voz de las

naturaleza que señalamos en las crónicas “Al margen del cable” es también el núcleo que recorre muchos de los relatos del escritor argentino-uruguayo (mayormente de *Los desterrados* y de sus *Cuentos de la selva*). En efecto, esta empatía se confirma en la lectura de uno de los relatos que Arlt publica en *El Hogar*, titulado “Una historia de fieras”.<sup>520</sup> Allí, en sintonía con el afamado texto que abre *Los desterrados*, “El regreso de Anaconda”,<sup>521</sup> el aguafuertista configura un relato cuyos protagonistas son los animales de la selva argentino-brasileña (es la misma lengua la que nos ubica: “El Yacaré entreabrió los adormilados ojillos y, clavándolos en la Boa, dijo: -¿Qué le importa a *você* las novedades que dejan de ocurrirme?”).<sup>522</sup> El problema al que se enfrentan los protagonistas, la boa (prima de la Anaconda, según comenta el mismo narrador), el yacaré, el puma y el ciervo, reside en cómo y con quién aliarse para, al fin de cuentas, mantenerse vivos. Pero además, como en el cuento de Quiroga, aquí los animales también problematizan su relación con el hombre: “¿Y por qué ellos mismos, los Pumas, no atacaban jamás al Hombre? Sin embargo, a él le constaba que el hombre, a veces, atacaba al Puma con sus flechas”.<sup>523</sup>

---

abejas ponzoñosas, del tigre de piel manchada, de la serpiente que reptaba los montes y cruza las florestas. Los elefantes, en el mediodía ardiente, se remueven inquietos en sus establos, excitados por la voz de la selva. Son los árboles, las lianas, las grandes flores de aroma mortal, los troncos madereros los que también gritan su mensaje suplicante de agua. También son las hormigas tojas y negras, y los pájaros de pintadas alas y las mariposas de metálicos élitros”. Arlt, Roberto. “La sequía de Ceilán”, *El Mundo*, 2 de diciembre de 1938.

<sup>520</sup> Como se vio en el apartado sobre las aguafuertes patagónicas, los vínculos entre Arlt y Quiroga también figuran en la inclusión de ciertos personajes de frontera, y como puede verse en los análisis de Beatriz Sarlo y de Soledad Quereilhac en el modo en que ambos escritores trabajan en sus obras los nuevos avances científico-tecnológicos. Para un análisis sobre esta cuestión en la poética de Quiroga véase: Sarlo, Beatriz. “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pp.21-42. Quereilhac, Soledad. *Cuando la ciencia despertaba fantasías: Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016.

<sup>521</sup> Ciertamente, este cuento también se vincula con muchos de los relatos que conforman el volumen *Cuentos de la selva* como, por ejemplo, “La gama ciega”, aquel argumento en el que un hombre le salva la vista a una gama que había sido atacada por un enjambre de abejas: “Desde entonces la gamita y el cazador fueron grandes amigos. Ella se empeñaba siempre en llevarle plumas de garza que valen mucho dinero, y se quedaba las horas charlando con el hombre. Él ponía siempre en la mesa un jarro enlozado lleno de miel, y arrojaba la sillita para su amiga”. Quiroga, Horacio. “La gama ciega”. *Cuentos de la selva*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Colihue, 2016, p. 74.

<sup>522</sup> La cursiva es nuestra. Arlt, Roberto. “Una historia de fieras”, *El Hogar*, 25 de noviembre de 1939.

<sup>523</sup> *Ibidem*.

Sin pretender trazar correlaciones entre las crónicas y los textos que, en simultáneo, Arlt escribía y publicaba en otros medios, sumamos este relato a nuestra argumentación para demostrar el modo en que el espacio de la selva ingresa en su obra periodística como un tópico que expande el trabajo de prensa del escritor hacia lugares inesperados.<sup>524</sup> Como Quiroga y Hemingway, Arlt deja oír en sus crónicas el eco de muchas de las lecturas que lo orientaron en esta nueva búsqueda por sumar sus textos a la biblioteca universal y reinventarse como un escritor *aventurero*.<sup>525</sup>

---

<sup>524</sup> Otra de las notas que se vinculan con los cuentos de frontera de Quiroga es “Simbad el marino, pero al revés”. Allí, Arlt cuenta la historia de Ángelo Viacaba, un italiano que llega en 1901 a Paysandú y por pedido del capitán se queda dentro de la embarcación esperando que se resuelva un conflicto en la Aduana del que nunca más vuelve a tener novedades: “Ángelo bajó la cabeza. Era la primera vez que partía en un viaje. Y la primera vez que llegaba a América. En contra de lo que se murmuraba no veía oro por ninguna parte. Lo que sí se veía o escuchaba eran infinitos batallones de ranas que croaban de continuo. También acudían hasta el buque terribles nubes de batalladores mosquitos, y de tanto en tanto, para ensayar el vigor de sus colas, los yacarés embestían el velero, que quebraban algunos dientes y luego se marchaban a llevarle noticias a los parientes. [...] Diez años después nadie sabía a qué atenerse respecto a ese fantástico pleito. Nadie sabía a qué atenerse, menos Ángelo Viacaba que todas las mañanas, lloviera o tronara, enarbolada en el mástil principal del velero la bandera italiana, tendía los sedales y encendía la pipa. Luego se ponía a contemplar el río Uruguay. [...] Y don Ángelo vio progresar Paysandú. Y también vio a niñas convertirse en madres. Y por la noche sintió el crecer de las inundaciones y conoció todos los alrededores del río como si fueran de su mismísima propiedad. [...] Y ya en Paysandú nadie se acordaba del pleito, cuando he aquí que un hombre se presenta un día en el puerto, muestra los títulos de compra del velero y depositando un pasaje en manos de don Ángelo lo embarcó para Génova en el Conte Grande. Y los testigos del suceso dicen que en la travesía de Uruguay a Génova, don Ángelo ha envejecido más que en los 36 años que rezó sus oraciones todas las mañanas en el María Madre”. Arlt, Roberto. “Simbad el marino, pero al revés”, *El Mundo*, 24 de noviembre de 1937.

<sup>525</sup> Tomamos el término del trabajo ya citado de Soledad Quereilhac: “La vida de Horacio Quiroga está cargada de acontecimientos excepcionales. Lejos de esas vidas de escritor vinculadas mayormente a ámbitos intelectuales, bibliotecas y sedentarismo, la de Quiroga se asemeja al modelo del escritor aventurero que se cristalizará luego en el siglo XX en torno a figuras como la de Ernest Hemingway (1899-1961), y que ya tenía su antecedente en un escritor anterior, Jack London (1876-1916), muy admirado por Horacio”. Quereilhac, Soledad. “Póslogo”, en Quiroga, Horacio, *Cuentos de la selva*, op. cit., p. 103.

## *El viajero políglota*

Pero la construcción de esta nueva figura de cronista universal no estuvo signada únicamente por las novedosas resonancias literarias o la recuperación de espacios alejados de la Buenos Aires moderna, sino también por un notorio cambio en la lengua y por la emergencia de un tipo de mirada extranjerizante. Porque, como se analizará a continuación, en estas notas, la experiencia real del viaje por Europa y África del escritor, sumada a su interés por la cultura norteamericana y el vuelco de la prensa hacia un internacionalismo imperante en el contexto de la crisis mundial de finales de la década del treinta, le permitieron a Arlt mostrarse ante sus lectores como un viajero políglota.

Así, rápidamente, lo primero que se observa en la lectura del corpus de notas es lo que Juárez ha definido como “desvío lingüístico”, ese “pasaje más o menos concreto y claro entre lo que se ha denominado la ‘lengua plebeya’ de las *Aguafuertes porteñas* (y también de las novelas) y lo que podría designarse como un tono reposado, de mezcla cultural (y lingüística), de ciudades (muchas internacionales) reescritas, menos transgresivo, más estilizado y menos agónico y confrontador”.<sup>526</sup> Este cambio en la lengua literaria se advierte sin más desde las primeras crónicas de su nueva columna “Tiempos presentes”:

Es prácticamente imposible que en país alguno del planeta la industria del crimen y derivados alcance la redonda perfección que tan geométricamente se acusa en Estados Unidos. [...] Entre los especialísimos derivados que acusan las actividades delictuosas, encontramos una fauna rozagante y reciente, cuya aparición en el mundo del delito data del año 1929 y que se compone de chantajistas de restaurantes y hoteles, a quienes los americanos han denominado *claims rackets*. *Racket*, cuyo significado es “causar desesperación, bulla”, es un neologismo nacido de las situaciones que provocan las originales formas de la actividad criminal en el Norte. Asociado al término jurídico de *claims*, cuya acepción es “demandar, reclamar”, forma un concepto de traducción casi imposible: “El que causa desesperación y reclama legalmente”.<sup>527</sup>

---

<sup>526</sup> Juárez, Laura. “Desvíos de ‘la lengua de la calle’. ‘Palabras lustrosas’, periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt”, en Di Tullio, Kailuweit, Volker (eds), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Iberoamericana- Veruvert, Frankfurt/Madrid, 2015, p.72.

<sup>527</sup> Arlt, Roberto. “El chantaje de los restaurantes norteamericanos”, *El Mundo*, 15 de marzo de 1937.

Como en muchas de sus notas porteñas en las que se desempeñó como filólogo lunfardista,<sup>528</sup> en su crónica sobre los “claims rackets” realiza un trabajo similar —definir cada término inglés por separado para encontrar el sentido de la expresión—, pero con objetivos completamente diferentes: lejos de interesarse por integrar la lengua del inmigrante al idioma nacional, la intención reside en convertir su voz en la de un conocedor de mundo.

No obstante, rápidamente se aleja de ese rol de filólogo internacional y comienza a incorporar a las notas un sinnúmero de términos extranjeros sin ningún tipo de aclaración o comentario explicativo: “Thomas Dewey, además ha quebrado la columna vertebral de los gángsters y racketeers de Nueva York”;<sup>529</sup> “El caballero de *jacket*, en otros tiempos, era un vendedor de vinos...”;<sup>530</sup> “El capitán del barco buscatesoros *Falco* y director de la compañía de salvatajes ‘Sorima’, comandante Luigi Faggian, declaró que lo único que se encontró a bordo del *Merida*, y como una burlería, fue una barrita de plata de 800 gramos de peso. De las 30 toneladas del precioso metal blanco, *niente*”.<sup>531</sup> Así, Arlt alcanza lo que Juárez denomina un “tono cosmopolita” a partir de la puesta en uso de esta lengua “extrañada, alejada no solamente en el referente discursivo porteño, sino también casi deslocalizada de la tipicidad enunciativa del escritor periodista de las aguafuertes y de las formas expresivas del habla rioplatense (el lunfardo y el caló porteño, lo que el escritor llamaba ‘lengua de la calle’): una lengua que introduce, transcribe, traduce, se toca y se funde con reiteradas y múltiples expresiones extranjeras”.<sup>532</sup>

Sin embargo, a contrapelo de la naturalidad en el manejo de estas lenguas foráneas que el escritor pretende demostrar en sus textos (y sabemos que Arlt no era Borges), la incorporación de términos extranjeros en sus notas le costaba muchas horas de estudio y dedicación. Porque, ciertamente, y tal como se observa en una de las cartas que le envía a su madre en 1938, Arlt puso mucho empeño en aprender la lengua del nuevo imperio

---

<sup>528</sup> “La palabra berretín, deriva de ‘berretta’ o ‘berretto’. En italiano se le llama ‘berretto’ a un sombrero redondo que usan los dueños de librerías y de comercios que no son librerías. [...] En cambio la ‘berretta’ es la denominación con que se designa a las gorras en forma de torta que usan los escolares italianos. Por diminutivo, llegó a llamársela ‘berrettín’ o sea gorro chiquito”. Arlt, Roberto. “El origen de ciertas frases pintorescas” (Sin firma), *El Mundo*, 26 de julio de 1928.

<sup>529</sup> Arlt, Roberto. “Del imperio del crimen”, *El Mundo*, 20 de noviembre de 1937.

<sup>530</sup> Arlt, Roberto. “La personalidad del jefe del Intelligence Service”, *El Mundo*, 12 de febrero de 1939.

<sup>531</sup> Arlt, Roberto. “El sueño de los balas perdidas”, *El Mundo*, 16 de febrero de 1940.

<sup>532</sup> Juárez, Laura. “Desvíos de ‘la lengua de la calle’. ‘Palabras lustrosas’, periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt”, *op. cit.*, p. 78.

como una herramienta para crecer en su trabajo como periodista: “Estudio tres horas diarias de piano, dos horas de inglés, vengo al diario, trabajo en traducciones de inglés que comenzarán a publicarse en el diario, escribo cuentos para girárselos a usted, y todavía tengo que recibir sus reproches por no escribirle. Como quiere que tenga ganas de escribir después de tanto trágico. Pero usted no entenderá jamás eso”.<sup>533</sup>

Si bien no tenemos pruebas de que las traducciones que el escritor menciona en este fragmento hayan sido publicadas efectivamente en el periódico, la recurrencia con la que añade palabras o frases extranjeras en sus notas refleja el empeño de Arlt por manejar el idioma de aquel país que imaginaba como su próximo destino, Estados Unidos: “La noticia ocupa quince centímetros de columna. Nada más. En cualquier página de los periódicos norteamericanos del día 23 de junio; pueden ustedes, si leen inglés, buscar la colección. Y encontrarán un título insignificante: ‘YALE GETS 10 MILLION TO FIGHT THE CANCER’. Literalmente: ‘Yale recibe diez millones de dólares para combatir el cáncer’”.<sup>534</sup> Como aquí, en muchas otras ocasiones Arlt incluye en sus notas breves traducciones que demuestran cierto conocimiento del idioma,<sup>535</sup> pero el cronista prueba también con otras lenguas. Así, por momentos, nos encontramos con un escritor que también parecería comprender alemán (“Las agencias informativas alemanas dicen: “Die Zellen machen eher einen Krankenhaus als einen Zuchthaus eindruck”. Es decir: “Las celdas dan una impresión más de hospital que de correccional.”),<sup>536</sup> italiano (“Il grand’uff. Arturo Bocchini, nuovo direttore generale della Pubblica Sicurezza.”)<sup>537</sup> y francés (“Y en la placa de mármol se lee: ICI/En 1916/ Le Gouvernement Provisoire/Tchécoslovaque/ Établit Son Siège/ Sous La Présidence/ De T.G. Masaryk”).<sup>538</sup>

Aunque probablemente entendiera algo de francés e italiano, no resulta aquí relevante corroborar cuánto sabía realmente Arlt, o si sus traducciones resultan o no

---

<sup>533</sup> Arlt, Roberto. Carta a su madre enviada en 1938. Material perteneciente al “Legado Arlt” que se encuentra en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

<sup>534</sup> Arlt, Roberto. “Regala diez millones de dólares y oculta su nombre”, *El Mundo*, 28 de julio de 1937.

<sup>535</sup> Otro ejemplo es el de la nota “El enemigo número uno del Chiang Kai-Shek”, impresa en *El Mundo* el día 16 de mayo de 1939: “‘Frankfurt Zeitung’ hace algunos años lo definió ‘he is too temperamentally tender-hearted’, es decir: ‘temperamental, demasiado tierno de corazón’”.

<sup>536</sup> Arlt, Roberto. “Alfonso Bintz, ¿quién te devolverá los veinte años?”, *El Mundo*, 18 de noviembre de 1937.

<sup>537</sup> Arlt, Roberto. “Los persiguen... ¡pero los necesitan!”, *El Mundo*, 20 de marzo de 1938.

<sup>538</sup> Arlt, Roberto. “Un argentino piensa en Europa”, *El Mundo*, 16 de septiembre de 1938.

pertinentes. Por el contrario, lo que nos interesa es resaltar que en el momento en el cual, tal como señala Patricia Willson, la traducción redefine el curso de la literatura argentina (y *Sur* figura en el epicentro del cambio),<sup>539</sup> el autor de las aguafuertes se anima a desempeñar un nuevo rol dentro de su obra:

Desde mediados de la década de 1930 y durante las décadas de 1940 y 1950, la traducción fue particularmente intensa e incorporó en profusión lo que se estaba escribiendo contemporáneamente en otras literaturas [...] Dos hechos convergieron en este apogeo: una coyuntura concreta del mercado— la necesidad de compensar la declinación de la edición de libros españoles durante la Guerra Civil y luego el franquismo— y una “tradición de lo nuevo”, instaurada por las vanguardias porteñas de la década del veinte.<sup>540</sup>

En este contexto, y sin formar parte del círculo de *Sur*, Arlt aceptó el desafío de trabajar con lenguas extranjeras para, como señala el mismo cronista, escribir siguiendo “una sensibilidad en tiempo presente”. Al revés que Borges, cuyo mito autobiográfico se funda como señala Sarlo “en el Quijote leído por primera vez en traducción inglesa cuando era un niño, [en] su versión, a los nueve años, de un cuento de Oscar Wilde”,<sup>541</sup> Arlt, el lector de malas traducciones de la editorial Tor,<sup>542</sup> se convierte en los últimos años de su carrera en un traductor/políglota.

---

<sup>539</sup> Señala Patricia Willson: “Si se pudiera admitir —o siquiera imaginar— que los cambios cualitativos en un campo profesional dependen de un solo factor, no parece exagerado afirmar que la importación de modelos de revistas en los cuales estaba previsto un lugar específico para mencionar al traductor tuvo una importancia incalculable en la práctica de la traducción en la Argentina. El caso podría resumirse como sigue: una revista argentina, fundada por Victoria Ocampo, y que en pocos años se convierte en un proyecto editorial de considerables dimensiones, adopta tres modelos europeos a los que se atiene con singular tenacidad. La revista argentina es *Sur* [...] Entre los rasgos importados por *Sur* es posible reparar en uno: la mención del traductor, al final de los textos extranjeros, a la izquierda en bastardilla y en cuerpo menor al del autor, que se incluía a la derecha o al comienzo del texto, debajo del título”. Willson, Patricia. “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural”, en Sylvia Saítta (dir Vol.) (dir. volumen). *El oficio se afirma*, Historia crítica de la literatura argentina, Noé Jitrik (dir.), tomo 9, Buenos Aires, Emecé, 2004, p.123.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p.125.

<sup>541</sup> Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 10.

<sup>542</sup> Refiere Willson al respecto: “Las traducciones publicadas por Tor han sido vinculadas a la escritura de Roberto Arlt; la lectura de tales traducciones estaría en el origen de algunas de sus elecciones léxicas y estilísticas. Sin embargo, siempre es problemático establecer influencias mecánicas o directas entre lo que se lee y lo que se escribe”. Willson, Patricia. “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural”, *op. cit.*, p.129.

Pero el cosmopolitismo no sólo marca su lengua, sino también su mirada. Es que, tal como adelantamos, una vez instalado en la redacción porteña, Arlt “extranjeriza” su punto de vista. Pese a que la mayoría de las notas versan efectivamente sobre novedades internacionales, los contados casos en los que el aguafuertista mira Buenos Aires lo hace a través de una suerte de “filtro” que convierte el paisaje nacional en estampas foráneas. Vemos sí cómo en una nota de 1937 señala a propósito de ciertas obras y demoliciones en el centro de la capital porteña:

... demoliciones han abierto un claro extemporáneo en el corazón de la ciudad, como nadie podía soñarlo, ni cerrando los ojos ni forzando la imaginación. [...] Lima, en este trecho, parece una calle de Sevilla, del barrio de Santa Cruz, con sus artificiales ventanales de teatro, decorados de chulos y manolas, tiestos de claveles a la altura del regazo y guitarras de un patético ocre madrileño. [...] ¿Pero qué tendrá que ver esto con la calle Lima? Y sin embargo tiene tanto, que he creído ver un trozo del Madrid castizo en ese rincón del artificio. [...] Juro que somos la ciudad más cosmopolita de la tierra. Reunimos en unos cuantos cientos de metros el estilo sevillano, el galpón adecuado al tiroteo gángster, la creación faraónica, el paisaje del campo de batalla...porque estos camiones de acero, grises, con su doble juego de cubiertas macizas, cargados de bolsas de cemento o de escombros, nos recuerdan los trabajos de la sublevación armada. [...] El suelo, igual que después de un bombardeo, está sembrado de vigas retorcidas, de caños quebrados, de abandonados esqueletos, de camas jaulas...<sup>543</sup>

Sorprendentemente para los lectores asiduos de las aguafuertes porteñas Arlt ya no se pregunta por la idiosincrasia de las calles y los barrios de su ciudad, sino que intenta trazar vínculos entre las urbes recorridas en su viaje y lo que encuentra a su regreso. Vemos así que el cosmopolitismo que el escritor encuentra en Buenos Aires no guarda relación con las imágenes pasadas de la gran aldea, sino justamente con la aparición de una urbe que ya no se parece a sí misma. Porque todo lo visto en su viaje por España y África permanece no sólo en su memoria, sino también en su retina: Buenos Aires se asemeja, entonces, tanto a Sevilla y a Madrid, como también a los campos de batalla europeos. El interés por el desarrollo de la Guerra Civil Española y por la inminente conflagración mundial no le permite mirar la realidad circundante con otros ojos que no

---

<sup>543</sup> Arlt, Roberto. “Nuevos aspectos de las demoliciones”, *El Mundo*, 28 de junio de 1937.

sean los del corresponsal viajero. Gracias a su habilidad e inteligencia, Arlt consigue hablar de Europa mientras describe a Buenos Aires:

A ninguno de los ciudadanos que por la mañana despiertan en esta ciudad y miran por el visillo el humor que muestra la cara del cielo, se les ocurre pensar que habitan en uno de los pocos oasis de la Tierra. Es decir, del planeta redondo. [...] Las ruinas producidas por los subalternos del intendente son los únicos espectáculos catastróficos que salen al paso del habitante de esta ciudad. [...] El aficionado a las emociones fuertes tiene que entrar al cine. Ver pasar ante sus ojos los informativos. O leerse las revistas. O examinar las fotografías que publican las revistas. Por supuesto, las fotografías de ciudades extranjeras. [...] La Muerte se pasea en Europa y en Oriente con una agresividad de la cual no se guarda memoria en ningún momento de la historia. Las que llamamos etapas bárbaras de la vida de la humanidad son episódicas deflagraciones comparadas con esta feroz asiduidad con que Europa y Oriente se preparan para la carnicería, cuyos estallidos presentes revisten una ferocidad terrorífica, no imaginada por ningún novelista. Hace veinte años combatían los ejércitos. Hoy, con toda naturalidad, se anuncia que una ciudad será barrida de la superficie de la Tierra, con todo aquello que contiene, vivo y muerto. Grande y pequeño. Y la ciudad es barrida, y algunas 24 horas más tarde, los noticiarios se exhiben en todos los cinematógrafos del planeta.<sup>544</sup>

El título de esta crónica (“Buenos Aires, paraíso de la Tierra”) engaña de algún modo al lector. Ya que, como se observa en esta cita, el objetivo de la misma no radica en describir aquello que convierte a la ciudad en “paraíso” o refugio, sino en transcribir escenas o imágenes vistas en el periódico y en los informativos cinematográficos que muestran al territorio europeo como un verdadero infierno: “Un anciano que entra con su nietecito que se prueba la careta”, “O un señorita piloteando una motocicleta con doble juego de ametralladoras”, “O una ciudad —esto no es imaginación— hecha materialmente trizas en sus estructuras, después del paseo punitivo de una escuadrilla de aviones enemigos”, etc.<sup>545</sup> Hacia finales de la década del treinta, y luego de la experiencia de un viaje revelador, Buenos Aires pierde, así, el lugar protagónico que había ocupado en el imaginario del cronista durante sus primeros años en *El Mundo*.<sup>546</sup> Con la mirada

---

<sup>544</sup> Arlt, Roberto. “Buenos Aires, paraíso de la Tierra”, *El Mundo*, 24 de septiembre de 1937.

<sup>545</sup> *Ibidem*.

<sup>546</sup> En algunas de las pocas notas que hay sobre el interior del país encontramos el mismo movimiento: “En Ochogo Guachana el viajero cruza un bosque que parece compuesto por árboles

dislocada y la lengua en trance, el cronista evade así las coordenadas geográficas desde las que realiza su trabajo periodístico e imprime en su escritura las percepciones de un trotamundos.

### *Crítico de la cultura*

Todo menos las nubes había cambiado.  
Walter Benjamin<sup>547</sup>

A lo largo de estas notas centradas en la mayoría de los casos en anécdotas vinculadas con la Segunda Guerra Mundial, Arlt se posiciona como un crítico de la cultura a partir de una reflexión sostenida sobre el peso y la potencialidad de los relatos en la configuración de la historia de la humanidad. En este sentido, pueden encontrarse muchos ejemplos en los que el cronista discurre acerca de la potencialidad del lenguaje en el contexto de la guerra, sobre los peligros vinculados al desarrollo de la técnica en el mundo modernizado y, también, acerca del rol decisivo que adquieren las figuras del historiador y del escritor en la conformación de una memoria colectiva que evite futuras catástrofes. Tal como señala Laura Juárez, Arlt se integra así a una discusión de largo alcance en el campo literario argentino de la década del cuarenta en torno a las “Ideas sobre la novela” que José Ortega y Gasset había publicado en su libro *La deshumanización del arte* (1925), encabezada principalmente por Jorge Luis Borges, Roger Callois y Héctor Agosti.<sup>548</sup> Pero, más allá de lo significativo que resulta en la trayectoria de un escritor como Arlt su participación en una discusión retomada en el marco de algunos autores de la revista *Sur*, nos interesa aquí pensar que este nuevo perfil del cronista se ilumina cuando se lo

---

de aluminio. Es un paisaje feroz. De trinchera. Escasos ranchos, abandonados, con las paredes desmoronadas entre los troncos del bosque de aluminio. Parecen nidos de ametralladoras desmantelados por un bombardeo implacable. Los árboles blancos, calcinados por el sol, petrificados por el sol, retorcidos desesperadamente surgen de la tierra blanquecina de salitre. Viento de fuego reverbera a ras del suelo. Ni un pájaro vuela por aquí”. Arlt, Roberto. “Ante el avance de la sequía se ha quebrado el aguante gaucho”, *El Mundo*, 12 de diciembre de 1937.

<sup>547</sup> Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”, 1933, p. 1. Recuperado de: <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf> (Visto por última vez: 01/08/2017)

<sup>548</sup> Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, op. cit., pp. 285-296.

considera en relación a las ideas que, en esos mismos años, estaba pensando Walter Benjamin en Europa. Porque, aunque en puntos alejados del planeta, Benjamin y Arlt leyeron en clave análoga las horrorosas aventuras a las que la humanidad debió enfrentarse entre 1914 y los primeros años de la década del '40 (más allá de que el trabajo filosófico-revolucionario de Benjamin y su influencia en la historia del pensamiento no sea comparable a la incidencia que la obra de Arlt haya podido tener a nivel mundial). En efecto, sorprende el hecho de que muchas de las reflexiones del cronista adquieran en esta zona de su obra cierto nivel de complejidad teórica que las acerca a la mirada sobre el desarrollo técnico y al impacto de la guerra que figura en algunos textos de Benjamin.

“Experiencia y pobreza” (1933) se inicia con una serie de preguntas retóricas inquietantes y contundentes: “¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación en generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?”.<sup>549</sup> A pocos años del inicio de la guerra que cambiaría su destino, Benjamin ya había comenzado a teorizar sobre la baja en la “cotización” de la experiencia a partir del horror de los enfrentamientos del '14: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable”.<sup>550</sup> Los soldados que regresaron a sus hogares no pudieron contar el horror vivido y, tampoco, lograron conectar esos acontecimientos atroces con los proverbios y los relatos narrados por sus antepasados. El hombre ya no pudo enlazar su historia con la tradición porque, para ese entonces, “todo menos las nubes había cambiado”. En muchos de los ensayos del autor dedicados al tema, la guerra figura como la consecuencia trágica de la fascinación del hombre por la técnica y el progreso. Es en ese sentido que el filósofo alemán afirma: “Una pobreza nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica”.<sup>551</sup> Coincidentemente, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) finaliza con la siguiente sentencia: “La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado

---

<sup>549</sup> Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”, *op. cit.*, p. 1.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>551</sup> *Ibidem*, p. 1.

que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”.<sup>552</sup> Benjamin advierte que el brillo de la técnica ha enceguecido al hombre incitándolo al borramiento de todos los relatos que configuraban su pasado y su memoria. La guerra aparece, entonces, como el espectáculo estético de la época.

En sintonía con las representaciones de Benjamin sobre el fenómeno histórico social que Europa atravesó en la primera mitad del siglo XX, Roberto Arlt afirma en una nota publicada el 15 de junio de 1940 que, aún antes de finalizada la Segunda Guerra Mundial, el lenguaje ya había perdido su espesor y el poder para ejercer presiones y metamorfosear el mundo. El cronista comienza “La tintorería de las palabras” describiendo el carácter mágico que la palabra humana solía poseer. Los mantras — definidos como “reuniones de sonidos cuya vibración conmociona el eje molecular de la materia”—<sup>553</sup> transformaban, según comenta Arlt, animales, personas y materiales con su simple aparición en escena. En cada época, continúa, los hombres sumergieron la palabra en “policromas cubas de una tintorería espiritual” y, de esos baños, la palabra emergió impregnada “de matices nuevos, coloreada de flamas más brillantes, empastada de tintas más calientes, más ligeras, más duras”.<sup>554</sup> En los acontecimientos históricos representados a partir de la palabra siempre, afirma Arlt, se filtraba la “tonalidad del siglo”. Pero, intempestivamente, la aventura de la guerra corrompió con su violencia miles de pueblos. Frente a esto, “la palabra se descubrió tartamuda, impotente”<sup>555</sup> y los acontecimientos del pasado y del presente dejaron de estar vinculador entre sí.

Como puede verse, en esta crónica, el escritor se acerca, tanto a partir de argumentos claros, como también de ciertos interrogantes, a algunas de las principales ideas esbozadas por Benjamin en los ensayos mencionados:

¿Cómo expresar hoy, con nuestras palabras bañadas en la vieja tintorería de las expresiones, cómo pintar hoy, con la conveniente negrura de eclipse, con el conveniente tono rojizo de lluvia de sangre, el horror de este momento catastrófico, cuyas grietas candentes retuercen los nervios de la humanidad en toda la redondez del planeta, como el fuego de un bosque retuerce los sarmientos de la vida? [...] Para este momento de vida que ya no es vida, sino agonía ¿qué estilo,

---

<sup>552</sup> Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *op. cit.*, p. 182.

<sup>553</sup> Arlt, Roberto. “La tintorería de las palabras”, *El Mundo*, 15 de junio de 1940.

<sup>554</sup> *Ibidem*.

<sup>555</sup> *Ibidem*.

qué palabra, qué matiz, qué elocuencia, qué facundia, qué inspiración dará el ajustado color?<sup>556</sup>

Si en 1914 los hombres podían “escribir la palabra ‘algo’ muy sueltos de cuerpo”, Arlt se pregunta inmerso en los acontecimientos de 1940 cómo narrar la violencia, al mismo tiempo que se preocupa por dilucidar de qué manera percibimos aquello que nos rodea y sacude: “¿Cómo se refleja el espectáculo del mundo en la sensibilidad de determinadas personas? Quizá sea éste un misterio que no podremos esquematizar jamás; un fenómeno que, por otra parte, explicaría espectáculos de decadencia de todas las épocas sensacionales. Porque la nuestra es una época sensacional”.<sup>557</sup>

Al igual que Benjamin, Arlt encuentra que la técnica, en tanto nueva mediadora de la experiencia, transforma el poder del lenguaje. Entonces, si en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” el pensador alemán plantea que la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, desdibujando, de ese modo, su conexión con el ritual, Arlt, por su parte, observa que la predominancia de los cables de noticias en la prensa masiva desvincula a los hombres de su historia: “Hoy...un telegrama. Cuatro líneas. Cuatro nombres. Una fecha. *Stop*”.<sup>558</sup>

El interés por destacar sucintamente este paralelo entre el imaginario de Benjamin y el de Arlt radica en la puesta en valor del trabajo que el cronista lleva a cabo en esta zona de su obra (la zona menos leída, la menos parecida a los textos inaugurales).<sup>559</sup> Porque allí, el aguafuertista pudo llevar adelante una reflexión sostenida sobre el contexto internacional en el que se encontraba inmerso como escritor y como periodista y, tal como

---

<sup>556</sup> *Ibidem*.

<sup>557</sup> Arlt, Roberto. “Podía haber preferido un cañoncito”, *El Mundo*, 23 de marzo de 1938.

<sup>558</sup> Arlt, Roberto. “El Polo Norte no está más en el Polo Norte”, *El Mundo*, 5 de junio de 1937.

<sup>559</sup> En relación con esto, Rose Corral señala que “Arlt anticipa en 1940 ideas que aparecerán después del final de la guerra, cuando se mida la magnitud del horror” y vincula estas notas con las ideas de Céline y Adorno: “Los argumentos de Arlt entroncan con los que expresará años más tarde un autor francés (que probablemente Arlt no leyó), Louis Ferdinand Céline, considerado precisamente un ‘ladrador de injurias’, al que se le reprochó el uso de ‘una prosa hablada, traspuesta’ y un estilo ‘irritante’. Al escritor de hoy, dirá Céline, ‘sólo le queda el estilo, el trabajo con el estilo’, un estilo concebido entonces como una lengua viva que ‘da la medida de una época, o el tono de una época’”/ “Uno recuerda de inmediato la célebre frase de Adorno sobre la imposibilidad de escribir un poema después de Auschwitz, pronunciada en una conferencia de 1949”. Corral, Rose. “Un argentino piensa en Europa’: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”, Arlt, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, *op. cit.*, 2009, p. 32.

se analizará a lo largo de los próximos apartados, también pudo sortear desde el interior mismo de la prensa los nuevos dogmas de la técnica.

Relacionar sus propias representaciones del mundo con las de autores dispares, incorporar nuevos escenarios a sus representaciones, escribir en español, inglés, alemán, francés o italiano, reflexionar sobre las transformaciones culturales y técnicas en el contexto de la guerra, esos son, precisamente, los principales procedimientos que Arlt pone en juego en sus textos y que nos permiten distinguir este último tramo de su trabajo periodístico del llevado adelante en las aguafuertes porteñas y en las crónicas de viaje. Luego de casi una década como escritor periodista, la soltura con la que Arlt se mueve, tanto en el formato crónica, como en el espacio de *El Mundo*, le permite dar un paso más y aventurarse a ocupar una nueva posición en el mapa de la literatura argentina. Porque, además del éxito que alcanza en su trabajo como narrador y dramaturgo (Arlt escribe en esos años un sinnúmero de cuentos y de obras de teatro), en su desempeño como cronista, logra una prosa estilizada que lo conecta con escritores consagrados a nivel mundial, pero que, al mismo tiempo, resguarda el vínculo con las noticias y las imágenes que día a día leían y miraban los lectores porteños en *El Mundo*.

### 3.1.2 La página seis

En *El Mundo* [Enrique González Tuñón] colaboraba en la página 6 —la predilecta de Muzio Sáenz Peña— junto a Roberto Arlt, Horacio Rega Molina, Alejandro Sux, Pedro Juan Vignale, Alberto Casal Castel, Roberto Ledesma, Octavio Rivas Rooney, Ramón Gómez de la Serna, Alberto Insúa, Ortegá, Mario B. de Quirós, Nicolás Olivari y otros de los cuales debería acordarme, porque la página 6 era la joya intelectual del diario —un diario preconcebidamente popular—, la más cuidada por Muzio Sáenz Peña, gran navegante en mares agitados, donde torcer el rumbo hacia la izquierda era exponerse al naufragio, de modo que al lado de una nota de Roberto Arlt o de Alejandro Sux, efectuaba un rápido golpe de timón y enfilaba hacia la derecha Casal Castel y compañía, para mantener el barco en equilibrio y seguir navegando. Calki.<sup>560</sup>

La guerra aguza el ingenio del hombre.  
El submarino trae consigo la caza del submarino.  
El gas, la careta antigás.  
El tanque, el antitanquismo.  
El rayo de la muerte, ¡quién sabe qué!...  
La mina magnética, tampoco se sabe... (Acaso lo sepa ya mismo Churchill.)  
En cierto sentido, la guerra puede ser creadora. Camaradería, mezcla de razas, conocimiento de otros paisajes, de otras lenguas...  
Enrique González Tuñón<sup>561</sup>

El contexto de la Guerra Civil Española y, más tarde, los acontecimientos surgidos en torno a la Segunda Guerra Mundial, desataron, tal como señala Tuñón en el epígrafe que inaugura este apartado, un impulso creador en los artistas e intelectuales del mundo entero. Ciertamente, el hombre intentó atravesar, explicar y apagar esa experiencia del horror mediante la palabra, la música, la imagen. Así, ya sea a través de la denuncia explícita, de la metáfora o de la abstracción encontramos un numeroso conjunto de producciones que ambicionaron transformar la violencia extrema a la que se vio sometida la humanidad en la primera mitad del siglo XX en estampas perdurables.

Sin lugar a dudas, en este contexto, la prensa fue el medio que debió procesar casi en simultáneo las novedades sobre los avatares bélicos para darle voz a la historia. Por eso, y teniendo en cuenta que gran parte del corpus de notas que Arlt publica a partir de 1937 versan sobre acontecimientos internacionales, proponemos aquí hacer foco en la

---

<sup>560</sup> Calki, *El Mundo era una fiesta*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, pp. 86 y 87

<sup>561</sup> González Tuñón, Enrique. “Cartas que se pierden”, *El Mundo*, 27 de diciembre de 1939.

incidencia que ejerce la materialidad del periódico en la lectura crítica de estas crónicas. Porque el espacio real —el papel hoy desgastado e inhallable— en el que dichas notas fueron impresas revela parte de los diálogos textuales e intermediales que definieron el carácter distintivo de las mismas y que, en la mayoría de los casos, no figuran mencionados explícitamente. En efecto, como veremos aquí, estas notas arltianas forman parte de un entramado de textos periodísticos conformado por un sinnúmero de cronistas y enviados especiales que día a día diagramaron el contenido informativo y literario de *El Mundo*: Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, Alejandro Sux, José P. Sadi, Enrique Wernike, Roberto Calegari, Alberto Pinetta, Ortegá, Dixit, entre otros.<sup>562</sup>

En este sentido, nos interesa demostrar aquí cómo las notas que Arlt dedica a los acontecimientos internacionales funcionan dentro del periódico como una bisagra que conecta las crónicas de tinte más bien literario con el trabajo llevado adelante por quienes, desde el extranjero, informaban sobre la guerra europea a los lectores porteños. Veremos, entonces, el modo en que los recursos estilísticos y narrativos a partir de los cuales Arlt reescribe los cables de noticias leídos en el mismo periódico o en otros medios y también los temas y los referentes que recupera en el armado de estos textos, se vinculan tanto con las crónicas que podrían denominarse “literarias” (cuyos autores más relevantes son González Tuñón y Olivari), así como también con las notas de impronta “testimonial” que encabezaban la sección cablegráfica (nos detendremos aquí mayormente en las firmadas por José P. Sadi y Alejandro Sux).

Si, como señala Susana Rotker a propósito del caso de José Martí, “la crónica [modernista] es el laboratorio de ensayo del ‘estilo’ [...] el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes”;<sup>563</sup> nos interesa ahora pensar el modo en que Arlt “ensaya” en estos textos su figura como cronista universal no sólo a partir de la incorporación de lenguas extranjeras y de la reelaboración

---

<sup>562</sup> Gnutzmann señala al respecto que estas crónicas arltianas “se parecen mucho a las notas con las que alternan en la misma página del diario (pag. 6), escritas por otros autores (Nicolás Olivari, Jorge Newton, Alberto Insúa, Roger Pla, Rivas Rooney, Juárez Malán, Gómez de la Serna, Enrique González Tuñón y Emir Emin Arlsan)”. Gnutzmann, Rita. “Las aguafuertes”, en *Roberto Arlt: innovación y compromiso*, Murcia, op. cit., p. 137.

<sup>563</sup> Rotker, Susana. *La invención de la crónica*, México, FCE, 2005, p. 108.

de temas e imágenes poéticas foráneas, sino también a partir del intento de acercar su trabajo al de los corresponsales y a las imágenes de prensa impresas en el mismo periódico. Como veremos a continuación, aún desde Buenos Aires, el trabajo sofisticado que el escritor periodista realiza en el espacio de la crónica lo convirtió en testigo de aquello que sus ojos no pudieron ver.

### *El contexto material*

Para comenzar el análisis, entonces, interesa describir algunas cuestiones referidas a la diagramación del periódico en el que se insertan estas crónicas. En 1937, momento en el que Arlt abandona sus incursiones en la crítica teatral e inaugura su columna titulada “Tiempos presentes”, *El Mundo* ya había adaptado su forma y contenido a las necesidades contextuales del momento. Día a día la tapa mostraba grandes titulares e imágenes fotográficas variadas que rápidamente advertían a los lectores sobre los últimos acontecimientos internacionales. A su vez, las primeras cuatro o cinco páginas estaban dedicadas a la sección “Información cablegráfica de la *United Press* y corresponsales especiales” en la que figuraban noticias breves, cuadros con estadísticas, mapas explicativos, fotografías (enmarcadas bajo el título “Fotos recibidas por avión” o “Telefoto”) y crónicas de ciertos corresponsales instalados en el exterior. Así, a finales de la década del treinta, la propuesta de *El Mundo* consistió en acercarse a “la verdad” de la guerra no sólo a partir de la inclusión de material informativo proveniente del extranjero, sino también gracias a un cambio notorio en la visualidad de sus páginas. Desde 1928, momento en el como ya se dijo se inaugura el periódico y comienzan a imprimirse las aguafuertes porteñas, hasta finales de la década del treinta, la fotografía y los mapas fueron desplazando los dibujos de los diferentes ilustradores estables del diario hasta ocupar un rol central en la diagramación. En este marco, las notas tituladas “Tiempos presentes” comenzaron a publicarse, entonces, en un principio, en forma alternada dentro y fuera de la sección cablegráfica y, más tarde, quedaron ubicadas en la página seis, justo “al margen” de las novedades extranjeras.<sup>564</sup>

---

<sup>564</sup> A lo largo de los años se encuentran casos esporádicos en los que las notas son incluidas dentro de la sección cablegráfica, como por ejemplo “La muerte de Vilain”, publicada el 9 de mayo de

Pero, además, interesa destacar que, si bien las notas de Arlt no se imprimían a diario (su participación en esta etapa fue más bien intermitente),<sup>565</sup> la página adyacente a la sección cablegráfica estaba destinada a la publicación de crónicas de diferentes escritores e intelectuales, entre ellos los ya mencionados Enrique González Tuñón y Nicolás Olivari. En efecto, tal como observa Laura Juárez, un rasgo distintivo de *El Mundo* que no parece repetirse en otros diarios consiste, precisamente, en la participación dinámica y activa de algunos escritores argentinos que reflexionan sobre los años circundantes al advenimiento de la Segunda Guerra.<sup>566</sup> En muchos de estos textos impresos en la página seis, aparece así lo que Juárez define como “prosa periodística”, “un espacio misceláneo del diario donde conviven, de modo diverso, ciertas formas del ensayo, procedimientos ficcionales y literarios, y elementos del género periodístico”.<sup>567</sup>

Ni cerca, ni lejos, entonces, del tema que lo convoca — los acontecimientos recientes en torno a la conflagración mundial—, Arlt comienza un trabajo escriturario en el espacio de la crónica que, tal como se adelantó más arriba, se separa del resto de su producción periodística y se conecta, al mismo tiempo, con los textos que, en simultáneo, publicaban otros escritores destacados del mundo literario argentino en la misma página. Así, en la mayoría de los casos, el cronista retoma cables de noticias impresos en el periódico o en otros medios y los expande otorgándoles dramaticidad y espesor a las líneas informativas. Como señala Saítta, “si un cable es `Una noticia. Tres líneas. Una foto. Un nombre...y a otra cosa. Sí, a otra cosa. Esa `otra cosa´, a pesar de su aparente ingenuidad, señala con precisión terrorífica el grado de nuestra progresiva insensibilización. No reaccionamos ya frente a nada’, en estas notas Arlt expande narrativamente esas tres líneas, describe esa foto, imagina la vida que se esconde detrás de ese nombre”.<sup>568</sup>

---

1937, y “El sepulcro de acero”, impresa el 24 de mayo de 1939. En ambas notas Arlt comenta noticias internacionales (La muerte del asesino de Jean Jaures, en la primera, el destino trágico del submarino Squalus, en la segunda) utilizando los mismos recursos literarios que figuran en el resto del corpus.

<sup>565</sup> Durante los dos primeros años (1937-38) su participación es más activa en relación a la frecuencia con la que publica a partir de 1939.

<sup>566</sup> Juárez, Laura. “¿Cómo narrar la guerra? Periodismo masivo y escritura literaria en Argentina”, *Escritores y escritura en la prensa*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2017 (en prensa).

<sup>567</sup> *Ibidem*.

<sup>568</sup> Saítta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, op. cit., p.252

De acuerdo con esto, Laura Juárez analiza en varios de sus artículos el modo en que González Tuñón y también, aunque en menor medida, Olivari utilizan en sus crónicas para *El Mundo* recursos similares a los característicos de las notas arltianas de esta etapa. Las crónicas de Arlt y Tuñón, observa Juárez, “son textos que retoman los candentes cables de información internacionales que llegaban a la redacción, pero que proponen, a su vez, un margen para la reflexión, o sobre las formas en que aparece la información bélica en los diarios o porque la expansión literaria del dato de la realidad que los artículos plantean genera y propicia ese distanciamientos reflexivo de lo real”.<sup>569</sup> Entre los múltiples ejemplos que existen sobre esta consonancia pueden señalarse crónicas en las que figuran movimientos escriturarios y recurrencias temáticas que emparentan la producción periodística de los tres autores: poetización y ficcionalización de los cables de noticias, como puede verse en “Ultramarinerías” de Tuñón y en “El subsuelo del diablo” de Arlt;<sup>570</sup> incorporación de figuras enigmáticas vinculadas al mundo del crimen, tal como figura en “¿Se acuerda usted de Al Capone?” de Tuñón y en “¿Está loco o se hace el loco Al Capone” de Arlt —en las notas “Al margen del cable” el escritor lo retoma numerosas veces—; problematización acerca del rol de la prensa en el desarrollo de la guerra, tematizada, por ejemplo, en “La tintorería de las palabras” de Arlt y “Thomas R. Maltus, en persona” de Olivari y, también, la puesta en valor de las versiones menos reconocidas sobre los acontecimientos bélicos (en muchos casos se retoman las narraciones sobre la Primera Guerra Mundial), como aparece en “Lawrence: 500.000 dólares. ¿Y Rafael de Nogales?” de Arlt y en “El primer libro de la actual guerra: `Cebada y hombres’” de Olivari, entre otros muchos ejemplos. Entonces, en principio, encontramos que las notas que Arlt escribe a partir de 1937 presentan un movimiento particular que las caracteriza (la reescritura y expansión de cables internacionales) y las vincula con las crónicas que, en simultáneo y en la misma página, publicaban otros escritores en *El Mundo*.

---

<sup>569</sup> Juárez, Laura. “¿Cómo narrar la guerra? Periodismo masivo y escritura literaria en Argentina”, *op. cit.*

<sup>570</sup> Véase: Juárez Laura, “Cartografías de un autor en *El Mundo*. Pasajes, constantes y desvíos en el periodismo escrito de Roberto Arlt”, *op. cit.*, pp.9-10.

## *El testimonio*

La lectura conjunta de los diferentes artículos que configuraban el matutino en su totalidad demuestra que el tema de la guerra trascendió las diferentes secciones del diario e impuso tópicos y preguntas que, de algún modo, fueron incluidos por todos los escritores y corresponsales del *staff*: la crisis entre informar y narrar tematizada Walter Benjamin, la figura del espía, la preocupación por los límites geográficos que veremos en el próximo apartado, etc.—.<sup>571</sup> No obstante, más allá de cierta vinculación epocal inevitable entre el material cronístico e informativo impreso día a día a en el periódico, existía entre los textos publicados dentro y fuera de la sección cablegráfica una diferencia sustancial que Arlt intentó sortear: la posibilidad del testimonio.

Ciertamente, el espacio físico real desde el cual escribían los diferentes cronistas definía el carácter de sus representaciones. Así, los artículos enviados por avión desde las trincheras adquirirían entre el material informativo un *status* de verdad, una conexión con lo real, que no mantenían las crónicas impresas en la página seis. No obstante, frente a esto, y desde Buenos Aires, Arlt logró alinearse junto a los corresponsales de guerra de *El Mundo* valiéndose de su experiencia como sujeto viajero. Como veremos a continuación, su desplazamiento por la España de la pre-guerra lo ubicó en un lugar privilegiado como cronista. Porque, aún sin haber tomado contacto con las batallas, Arlt pudo ver de cerca el paisaje cultural, político y también geográfico en el que, poco tiempo después de su partida, se desarrollaron las contiendas.

En efecto, puede leerse como un síntoma de este fenómeno el hecho de que en el artículo de Niall Binns titulado “La Guerra Civil Española en directo. Crónicas del frente, testimonios de la lejana retaguardia argentina”, el investigador incluya el nombre del

---

<sup>571</sup> La dicotomía entre informar y narrar es el eje medular a partir del cual se desarrolla “El narrador” de Walter Benjamin. Según Benjamin, a contrapelo del trabajo desarrollado por los periodistas, narrador es aquel que “toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia”. Véase: Benjamin, Walter. “El narrador”, *Iluminaciones IV*, Buenos Aires, Aguilar, 2011, p. 130. En este sentido, puede observarse que, en sintonía con las ideas de Benjamin y de Arlt tematizadas por ejemplo en “La tintorería de las palabras”, muchos otros cronistas del periódico reflexionaban en sus textos sobre el problema de la información. Señala Alejandro Sux en su nota “Conversaciones”, impresa en *El Mundo* el 2 de junio de 1937: “‘El ministro tal hace una hora que conversa en el salón de Cual, con el embajador de Píal. Se cree que...’ El corresponsal ‘creía que’, ‘suponía que’... ¡pero no sabía nada! ¡La cantidad de dinero que se derrocha en telegramas de prensa y en espacio impreso en los periódicos del mundo, para dar a los lectores la ilusión de que se les informa!”.

aguafuertista en el listado de los corresponsales argentinos que dieron testimonio sobre los sucesos en torno a Guerra Civil Española en la prensa de la época:

Los argentinos que fueron como corresponsales a España eran, en su mayoría, esos `escritores periodistas` que ha estudiado Sylvia Saïtta, que a partir de los años veinte se profesionalizaron como cronistas o directores de suplemento, sobre todo en los diarios más jóvenes y pujantes como *Crítica* y *El Mundo*. Los viajes a la España en guerra de escritores-corresponsales formaban parte de esa nueva profesionalidad. Roberto Arlt, en una de sus crónicas sobre la guerra civil escritas desde Buenos Aires `al margen del cable`, hablaría de lo que era, para él, el `orgullo del periodista moderno: estar junto al fuego donde los hombres fríen la catástrofe`. Para los escritores-corresponsales, el prestigio ya adquirido en el campo intelectual los convertía —ante su público lector en Argentina— en testigos privilegiados de ese fuego de la catástrofe, y su palabra adquiriría un prestigio nuevo, en vista de su presunta valentía, de su aceptación de los riesgos de ir en busca de crónicas en el frente, o bien, en el simple hecho de estar en retaguardias amenazadas por los bombardeos franquistas. Llama la atención, por ejemplo, en esa crónica que he citado de Arlt, que su tema era, precisamente, la muerte en el frente de Huesca de tres corresponsales de guerra. Pero más allá de esta disposición de arriesgar su vida, se esperaba de los escritores-corresponsales que fuesen capaces de hacer algo más que ver atentamente y pulir la mirada detallada del repórter; tenían que ser capaces de ver comprendiendo, intuyendo las verdades de fondo del conflicto...<sup>572</sup>

Como puede verse, en esta cita se confunde lo que Arlt hubiese esperado de su propio trabajo como cronista para *El Mundo* —ser enviado al frente, “estar junto al fuego donde los hombres fríen la catástrofe”—<sup>573</sup> con el trabajo que efectivamente realizó desde la redacción del periódico. Y este malentendido surge a partir de dos cuestiones en particular: en primer lugar, efectivamente, Arlt vivió de cerca el calor de las revueltas anteriores al estallido de la guerra española; en segundo lugar, ya de regreso a Buenos Aires, el escritor intenta adherir sus impresiones sobre la guerra al discurso de los enviados especiales del periódico.

---

<sup>572</sup> Binns, Niall. “La Guerra Civil española en directo: Crónicas del frente, testimonios de la lejana retaguardia argentina”, III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina. En: Gerhardt, Federico (dir.). *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2016. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7453/ev.7453.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7453/ev.7453.pdf) (p.3)

<sup>573</sup> Arlt, Roberto. “También los periodistas”, *El Mundo*, 4 de enero de 1938.

Pocos meses antes del fracaso parcial del Golpe de Estado del 17 y 18 de julio de 1936, Arlt incluyó en sus aguafuertes de viaje una serie de notas que ponían al lector porteño al tanto de los avatares sociales y económicos que atravesaba la España de esos años: el triunfo de la Izquierda en febrero del '36,<sup>574</sup> la consiguiente censura, el rol de los periódicos en las contiendas, los diferentes bandos, el miedo del pueblo,<sup>575</sup> etc. Pero, además, en estas crónicas españolas Arlt no sólo describe las novedades políticas y sociales europeas, sino que también se arriesga en busca de la noticia: entrevista a dirigentes<sup>576</sup> y sale a la calle en el afán por conocer de cerca los conflictos.<sup>577</sup>

---

<sup>574</sup> “Cuando estos artículos lleguen a Buenos Aires, con las diversas fotografías del acto electoral del domingo 16, en Madrid, las noticias del triunfo de las Izquierdas españolas serán meticulosamente conocidas en nuestra capital. Y es que los resultados del escrutinio, el triunfo de las Izquierdas, constituye una sorpresa de la cual no aciertan a despegarse los actores de la misma. Se puede denominar a éste el éxito de lo invisible. ¡Qué sordamente ha llegado! Sin propaganda electoral casi, sin capitales, con la fuerza pública adversa. No terminan aún de comprenderlo ni los que han triunfado. La mitad de España permanece atónita a estas horas”. Arlt, Roberto. “El triunfo de las Izquierdas”, *El Mundo*, 26 de febrero de 1936.

<sup>575</sup> “En la pensión donde vivo, y este espectáculo se da en todas las casas de la pequeña burguesía madrileña, pueden anotarse las más diferentes expresiones de la desesperación. Se discute hasta altas horas de la noche; los que tienen ahorros, acciones, valores, con los ojos desencajados gritan a su terror a otros que les escuchan entenebrecidos; muchos aseguran que ahora se inicia la soviétización de España. Sobre Gil Robles, hasta ayer ídolo de las muchedumbres de Derecha, ruedan las más injustas inculpaciones. Las criadas de la pensión saludan a los dos o tres pensionistas de izquierda con el puño en alto; el dueño de la pensión exclama a cada instante a quien quiere oírle: -¡Que no haya un general que de un golpe de Estado! ¿Qué hacen los militares?”. Arlt, Roberto. “Los barrios solitarios y el miedo”, *El Mundo*, 29 de febrero de 1936.

<sup>576</sup> Arlt, Roberto. “Habla un político de izquierda”, *El Mundo*, 1 de marzo de 1936.

<sup>577</sup> Como señala Saítta: “Arlt llega a Madrid en un momento muy particular de la política española: precisamente el 16 de enero de 1936, día del anuncio de la formación de un Bloque Popular de Izquierdas, integrado por partidos republicanos, socialistas, comunisras y radicales, con la finalidad de participar en las elecciones a realizarse en febrero de ese año paradisputar la jefatura de gobierno. La noticia lleva a Arlt a leer todo lo que cae en sus manos para documentarse y poder así escribir sus notas para *El Mundo*, y a entrevistar a varios camaradas periodistas madrileños para entender qué está pasando con esa alianza nunca antes vista que se propone disputar, vía electoral, el gobierno de las Derechas. [...] Cuando, en ese febrero de 1936, el pacto del Frente Popular lleva al gobierno a una coalición de partidos de izquierda, Arlt vive con intensidad el clima madrileño, se sumerge en la confrontación callejera que sigue a las elecciones y registra una tensión social que aumenta con el paso de los días. Además, analiza los discursos políticos, transcribe sus párrafos más significativos, discute con las versiones aparecidas en los diarios madrileños, lee los diarios marxistas que aparecen a roda hora”. Saítta, Sylvia. “Prólogo. Aguafuertes españolas con interludio africano”, en Arlt, Roberto. *Aguafuertes de viaje: España y África* (compilado por Sylvia Saítta), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Hernández Editores, 2017, p. 26.

En la Gran Vía me encontré con una compatriota, la señorita Lina Carandini, quien me dijo que se había organizado una manifestación pacífica para ir a saludar a los presos políticos encarcelados en la prisión de la Moncloa, y previniendo que ocurriera algo interesante, nos dirigimos hacia allá. [...] Poco antes de llegar a la Glorieta de Moncloa el ómnibus tuvo que detenerse. Una larga fila de tranvías permanecía inmóvil. La multitud, en manifestación pacífica, afluía por los costados. Bajamos del ómnibus resueltos a mezclarnos con la multitud. Por el único lado que se podía andar era en el espacio comprendido entre las dos líneas de tranvías detenidos.

Súbitamente la muchedumbre se arremolinó; vi producirse un claro en el cual se distinguía a la guardia civil amontonada, encañonando a la gente con sus carabinas. Mi acompañante y yo comprendimos que nos habíamos metido en un sitio peligroso. Retrocedimos y de pronto sonaron algunos chasquidos de pistola automática; se escucharon gritos terribles; echamos a correr, precipitándonos al suelo delante de la plataforma de un tranvía, de modo que no pudieran herirnos las balas. Durante algunos segundos se escucharon descargas de fusilería; luego cesaron. [...] Era peligroso avanzar, y subimos a un tranvía. Desde la plataforma del motorman se podía distinguir lo ocurrido. En el suelo, un grupo de obreros rodeaba a un compañero caído; en otro automóvil, al punto cargaban a un hombre con el vientre desnudo y el costado ensangrentado; otros obreros llevaban en alto a un manifestante cuya garganta estaba cubierta de sangre”.<sup>578</sup>

Coincidentemente con el tipo de relato que se observa en las crónicas de José P. Sadi, enviado de *El Mundo* que, como veremos más adelante, Arlt menciona en sus propios textos, en esta larga cita el aguafuertista se separa de la mirada característica de las notas de viaje y se acerca, en cambio, a la figura del corresponsal de guerra. El autor de las aguafuertes porteñas se dirige hacia el peligro y rompe así con las figuras del escritor costumbrista, del viajero-turista, del periodista local, para iniciar el camino que, más tarde, delinearía su rol como cronista “universal”.

Asimismo, en la serie de cuatro notas que Arlt escribe sobre el estallido de la guerra en España, una vez reinstalado en Buenos Aires, el escritor se presenta como una voz autorizada a la hora de narrar las novedades internacionales:

He vivido durante un año en más de diez ciudades y treinta aldeas españolas, y me considero autorizado para hacer las siguientes conjeturas:

Decisiva, definitivamente decisiva es para las Derechas españolas la batalla empeñada. Si el general Franco no conquista España en las próximas 24 horas, políticamente el movimiento puede conceptuarse fracasado. Toda la España

---

<sup>578</sup> Arlt, Roberto. “Censura y estado de prevención”, *El Mundo*, 28 de febrero de 1936.

campesina y proletaria se arma en estos momentos. Lo cual equivale a la guerra civil. Y si el general Franco no domina la situación en las próximas 24 horas, las Derechas habrán fracasado, porque millares y millares de campesinos y trabajadores se levantarán contra él, y en España fue derrotado Napoleón; y fue derrotado Napoleón porque tácticamente España, por su accidentada topografía, es el país ideal para la guerrilla, como el nuestro lo es para la montonera.<sup>579</sup>

Niall Binns señala al respecto en el texto citado anteriormente que “en Argentina, en julio de 1936, la voz más autorizada sobre la sublevación militar era la de Roberto Arlt, que poseía el prestigio de haber vuelto semanas antes del Madrid del Frente Popular, y que escribió para el diario *El Mundo*, el 20, 22 y 23 de julio,<sup>580</sup> una serie de artículos titulados ‘Roberto Arlt opina sobre la actual situación española’.<sup>581</sup> Sin coincidir quizás totalmente con la afirmación de Binns, su reflexión nos confirma nuestra conjetura acerca de la importancia de la experiencia del aguafuertista como viajero en su autoconfiguración como cronista testigo. Sin lugar a dudas, Arlt retoma las imágenes y anécdotas de su recorrido como corresponsal almacenadas en su memoria y las reutiliza para convertirse, desde Buenos Aires, en testigo de una guerra lejana. Porque, como señala Paul Ricoeur en su clásico libro *La memoria, la historia, el olvido*:

La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De este acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí. Lo que se atesta es, indivisamente, la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en los lugares del hecho. Y es el testigo el que, primeramente, se declara tal. Se nombra a sí mismo. Un deíctico triple marca la autodesignación: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto del aquí.<sup>582</sup>

“Cuando visité España”,<sup>583</sup> “Las mujeres árabes que yo he visto en Tánger y Tetuán”,<sup>584</sup> “Hoy he vuelto a experimentar el mismo escalofrío que en las salas del

---

<sup>579</sup> Arlt, Roberto. “Roberto Arlt opina sobre la actual situación española. Primera parte”, *El Mundo*, 20 julio de 1936.

<sup>580</sup> Binns no menciona la crónica del 3 de agosto titulada “Oviedo otra vez en llamas”.

<sup>581</sup> Binns, Niall. “La Guerra Civil española en directo: Crónicas del frente, testimonios de la lejana retaguardia argentina”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>582</sup> Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2008, p. 211.

<sup>583</sup> Arlt, Roberto. “Pobreza del escritor europeo”, *El Mundo*, 11 de abril de 1937.

<sup>584</sup> Arlt, Roberto. “La angustiada búsqueda del agua”, *El Mundo*, 14 de diciembre de 1937.

Escorial”,<sup>585</sup> son algunos de los incontables fragmentos en los que el cronista se posiciona, tal como señala Ricoeur en el fragmento citado, como testigo.<sup>586</sup> Una y otra vez, Arlt retomará en las notas de “Tiempos presentes” y “Al margen del cable” aquellas imágenes españolas y africanas anidadas en su memoria para salir de la redacción porteña y alistarse junto a los enviados especiales del periódico:

Nubes de arena, como en el desierto africano, en el centro de Buenos Aires. Demoliciones en la calle Cangallo. En Carlos Pellegrini. En Sarmiento. Edificios despanzurrados. Castillos de naipes en ladrillo y papel. [...] Divago en este paisaje muy semejante al que debió ofrecer Madrid en los días de la evacuación. Interiores como descoyuntados por explosiones. En ciertos dormitorios la pátina del papel se aclara, deja el calco de muebles que ya no están. [...] A lo largo de las aceras, hileras de camiones de acero. La pintura gris los “camouflagea” de siniestro convoy militar. Cargan escombros y muebles. Netamente. Paisaje de evacuación. [...] Me acuerdo de los cuarteles de la guardia civil, en Sama de Langreo. Los cuarteles de la guardia civil volados por los mineros con cartuchos de dinamita. Éste es el mismo paisaje.<sup>587</sup>

---

<sup>585</sup> Arlt, Roberto. “La eterna actualidad de El Greco”, *El Mundo*, 20 de diciembre de 1938.

<sup>586</sup> Resultó productiva para esta zona de la tesis la lectura de los trabajos sobre el género testimonial en la obra de Rodolfo Walsh de Rossana Nofal: “El testimonio se enfrenta con algo más complejo que la representación del pasado próximo; nace con el mandato de percibir experiencias ajenas, assimilarlas y construirlas como experiencias próximas. Son textos marcados por la heterogeneidad que caracterizó a la literatura argentina desde sus orígenes, pienso en *El Facundo* o en *El Matadero* como relatos fundacionales; los escritores, definidos como tales, están vinculados al periodismo como oficio y romanticismo como estética. La creación de héroes y demonios y la dificultad para hablar sobre los recuerdos será una constante en los testimonios”. Nofal, Rosana. “Operación masacre: la fundación mitológica del testimonio”, *Kipus. Revista Andina de Literatura*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito; Año: 2010 vol. 28 pp. 112-113. Aunque desde una perspectiva diferente, los aportes de Amar Sánchez sobre el género no ficcional en la obra del mismo Walsh también colaboraron en el trabajo de las notas “Al margen del cable”. Explica Sánchez: “Lo específico del género está en el modo en que el relato de no ficción resuelve la tensión entre lo ‘ficcional’ y lo ‘real’. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen testimonial o literario de muchos elementos), sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre los distintos géneros” (p. 19). Además, en el rastreo de las bases del género no ficción en la literatura argentina menciona precisamente una nota del cronista: “Una aguafuerte de Roberto Arlt — “He visto morir” (1931)— convierte una información periodística en un relato siguiendo esas mismas pautas: la noticia del fusilamiento de Di Giovanni resulta un pequeño cuento que vuelve protagonistas a las figuras del reo, del narrador y de los otros periodistas presentes” (p. 21). Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.

<sup>587</sup> Arlt, Roberto. “Demoliciones en el centro”, *El Mundo*, 19 de abril de 1937.

Incluso cuando sus crónicas no retoman cables de noticias sobre la guerra europea, el imaginario bélico y su experiencia como viajero continúan tiñendo, tal como puede verse en esta cita, todas sus representaciones escriturarias. Pero, además, y aquí es donde aparece la función “bisagra” que las notas arltianas desempeñan dentro *El Mundo*, estos artículos emparentados sin dudas con las notas estilizadas que González Tuñón y Olivari escribían en simultáneo para el mismo periódico, no mencionan en ningún caso los nombres de estos colegas y amigos y recuperan, en cambio, las firmas de los dos corresponsales estrella del matutino: Alejandro Sux y José P. Sadi. En su afán por ligar sus crónicas internacionales al material informativo de la sección cablegráfica, Arlt incorpora ahora al enorme listado de escritores consagrados que arma en sus crónicas, los nombres de estos escritores cuyos textos no eran valorados precisamente por ostentar algún tipo de plus literario, sino en cambio por su origen extranjero.

### *Enlaces*

Alejandro Sux (seudónimo de Alejandro José Maudet) es uno de los corresponsales más asiduos de *El Mundo* durante los años en los que Arlt publica sus crónicas “Al margen del cable”. Si bien el escritor periodista lo cita en una única nota, la referencia resulta significativa porque demuestra no sólo que el aguafuertista leía sus textos, sino también que los consideraba como posibles fuentes para su producción. Así, vemos cómo en “Otro Londres para el mismo Carol”, impresa el 15 de diciembre de 1938, el espacio en el que suelen aparecer transcritos los cables internacionales es ocupado por una cita textual de Sux: “El rey Carol es incapaz de fidelidad conyugal ni amistosa, de allí, suponerle la misma incapacidad respecto de sus sentimientos políticos, no hay más que un paso. ALEJANDRO SUX (del diario *El Mundo*)”.<sup>588</sup> Esta vez, Arlt le imprime al texto de Sux el mismo estatuto de veracidad u objetividad que simulaban portar los cables informativos recibidos por telégrafo.<sup>589</sup> Las “Cartas de París” se convierten en material de consulta porque su autor podía ver de cerca aquello que Arlt leía en la redacción porteña.

---

<sup>588</sup> Arlt, Roberto. “Otro Londres para el mismo Carol”. Al margen del cable, *El Mundo*, 15 de diciembre de 1938.

<sup>589</sup> La crónica comienza así: “El burgués ventruado, de bigote canoso y mirada brillante, se detiene en la esquina del Boulevard del Italiens, compra Fantasio y entreabre la revista picaresca”.

Así, por ejemplo, mientras el aguafuertista se acerca a Wells, uno de sus autores predilectos, a través de traducciones e imágenes (“siempre que tenemos oportunidad de admirarlo en una reproducción gráfica, lo descubrimos en un marco campestre, retratado en camisa de sport sobre el fondo dentado de una mancha verde...”),<sup>590</sup> Alejandro Sux lo entrevista en Londres: “Wells parece un apacible burgués; el artista genial se asoma en sus rulos castaños que forman tirabuzones sobre su frente; Wells ha cumplido ya setenta años, pero su edad sólo se refugia en su voz; el resto de su personalidad es mucho más joven”.<sup>591</sup> Si Arlt reconoce el semblante del escritor a partir de la yuxtaposición de imágenes fotográficas, Sux por su parte refiere, sin muchos preámbulos, cómo en un deambular aparentemente azaroso por las calles de Londres llegó a la casa de Wells y logró entrevistarlo.

A pesar de que gran parte de los artículos que este corresponsal publicaba desde el extranjero, titulados “Cartas de París”, referían al contexto cultural, económico y político de Francia (y las novedades francesas no eran las predilectas de Arlt), encontramos que las notas de Sux eran utilizadas igualmente, por momentos, como guía para la configuración de sus crónicas. Por eso, dentro de los diálogos temáticos que las notas “Al margen del cable” mantienen con los artículos de Tuñón y Olivari, deben agregarse ahora también las vinculaciones que estas crónicas mantuvieron con la columna de Sux: reconstrucción de los vínculos diplomáticos en torno a la guerra,<sup>592</sup> recuperación de datos excéntricos (es notorio el hecho de que, con muy poco tiempo de diferencia,

---

<sup>590</sup> Arlt, Roberto. “El águila revolotea en torno de las tortugas”, *El Mundo*, 3 de septiembre de 1940: “Hay críticos que con toda seriedad (la seriedad del asno) afirman que Wells no es novelista, o en su defecto, un mal novelista [...] siempre que tenemos oportunidad de admirarlo en una reproducción gráfica, lo descubrimos en un marco campestre, retratado en camisa de sport sobre el fondo dentado de una mancha verde, placida la anchota cara maciza, robusto como el deportista que cuida de su pesantez controlada el valor energético de una pulgada cúbica de carne-sangre-músculo. Otras, pero raras, le recuerdan el plano vertical de lomos de cuero de una biblioteca fáustica, y él, recostado en el sólido respaldar de su sillón...”

<sup>591</sup> Sux, Alejandro. “Una charla con Wells”. Cartas de Londres, *El Mundo*, 1 de marzo de 1937.

<sup>592</sup> Sux, Alejandro. “Pausa”, *El Mundo*, 8 de junio de 1937: “El señor Blum, presidente del consejo de ministros del gobierno del Frente Popular, declara por enésima vez que el programa de reformas realizado a todo vapor, necesita detenerse para tomar aliento; a esta maniobra política llama “PAUSA”. La diplomacia internacional también ejecuta semejante alto, obligada por las circunstancias”.

ambos autores hayan escrito sobre el Polo Norte y sobre la Atlántida),<sup>593</sup> reflexiones sobre el rol de la prensa en el contexto de la conflagración mundial.<sup>594</sup>

En la misma línea, puede señalarse que el vínculo que las notas internacionales de Arlt mantienen con la producción de Sadi resulta aún más sugerente que la articulación con las notas de Sux. A diferencia de la continuidad con la que el autor de las “Cartas de París” publica en *El Mundo*, José P. Sadi, técnico militar corresponsal del mismo periódico, participa desde el extranjero y también desde Buenos Aires, pero en forma intermitente. Dentro de su producción periodística encontramos, por un lado, las notas

---

<sup>593</sup> Refiere Sux en su nota sobre el Polo Norte: “¿Qué dice Wells de lo que están haciendo los rusos en el Polo Norte? ¿Qué diría Julio Verne, si resucitara? ¿Qué impresión hace a todos los que escriben imaginando el futuro? Por mi parte, que también pecho de ‘novelista profeta’ en mis ratos de ocio, he quedado boquiabierto de estupor. ¡Los rusos instalan en el Polo Norte un ejército de ‘robotts’!” “Todos los periódicos dan la noticia, y en algunos hay detalles técnicos extraordinarios”. “Hoy, después de muchos años, otros exploradores llegaron hasta el Polo gracias al avión; estos mismos hombres, convencidos de la imposibilidad de trabajar con éxito en condiciones casi imposibles para el hombre, instalan SABIOS ARTIFICIALES, hombres de metal, “robots” automáticos, sensibilísimos a todo fenómeno e insensibles a los rigores del clima. [...] Estos “sabios artificiales” serán maravillas de técnica, reemplazarán a los sabios de carne y hueso, y realizarán automáticamente, con precisión absoluta, el trabajo complicado de las observaciones, registro de ellas y transmisión a miles de kilómetros a través del éter”. Sux, Alejandro. “Sabios artificiales”, *El Mundo*, 26 de agosto de 1937. Por otro lado, en la crónica sobre la Atlántida refiere: “Hablemos de otra cosa. Escribo esto para darme ánimo, porque... ¡habría tanto que decir sobre los últimos acontecimientos europeos! Voy a conversar de la Atlántida. Si Platón hubiese repetido, sin firuletes literarios, lo que le contara Timeo, seguramente que la Atlántida no pasara a la Posteridad; pero al poner en boca de Critias el relato maravilloso, el filósofo quiso hacer un plan de Civilización Ideal. Los eruditos conocen la narración, pero el público la ignora; voy a resumirla” Cuenta la historia. “El señor Cuisent se toma el trabajo de refutar a Platón en un libro que acaba de aparecer, pero yo creo que tal labor es inútil; el exceso de exactitud, lo minucioso de sus enumeraciones, los detalles que nos ofrece sobre los ritos de la corte Atlántida, son otros tantos argumentos en contra de su veracidad. ¿Cómo suponer que Platón tuvo entre sus manos los registros de la fabulosa Atlántida? Pero es mejor seguir creyéndole... ¡tantas ilusiones mueren en estos tiempos, que sería horrible matar a la de la Atlántida! Conservémosla para que la belleza no huya definitivamente de nuestro desgraciado planeta”. Sux, Alejandro. “El misterio de la fabulosa Atlántida”, *El Mundo*, 14 de noviembre de 1938.

<sup>594</sup> Sux, Alejandro. “¡Y el Telón no se Levanta!”. Cartas de la Costa Azul, *El Mundo*, 2 de mayo de 1939: “¿Qué pasa en el mundo? ¿Dónde está el enemigo? ¿Contra quién es el combate? Oficialmente, todos los países cultivan relaciones amistosas; los embajadores toman té, conversan, discuten, danzan y asisten a banquetes; los espías trabajan como de costumbre, en todas partes, para descubrir secretos de enemigos, adversarios y amigos; las comisiones volantes viajan a través de las fronteras para firmar tratados culturales, industriales, comerciales; ningún país envió ultimátum a otro; ninguna nación exige algo a otra; ningún pueblo amenaza... ¿Y entonces? Hay una fuerza solamente en acción: LA PRENSA; la prensa en sus dos formas modernas: la impresa y la hablada. Por ella sabemos que tras las apariencias oficiales, que son telones de boca en el teatro del mundo, se prepara la gran representación: La Guerra. Todo está listo para empezar la horrible función: orquestas, coros, bambalinas, telones, solos, dúos... ¡La compañía está completa!”.

que envía desde España a partir de octubre de 1936; luego, durante algunos meses de 1937, encontramos impreso en forma de folletín, y bajo el título “Lo que yo vi en España”, el relato en el que condensa su experiencia en los frentes de batalla españoles,<sup>595</sup> y más tarde, participa con crónicas sobre la Segunda Guerra impresas esporádicamente y enmarcadas bajo el mismo título que llevan las notas de Arlt: “Al margen del cable”.

Estos datos permiten verificar que Sadi llega a España pocos meses después de la fecha en que Arlt regresa a Buenos Aires; probablemente esa cercanía sea la que le permite identificarse con el trabajo de su compañero en el frente. Dice Sadi en una de sus notas sobre su trabajo como corresponsal:

Llego al hotel ya caída la noche. Estoy cansado de tanto subir y bajar por entre los escombros. Tomo posesión de mi nuevo refugio. Tomar posesión, para un corresponsal de guerra, significa poderse lavar y cambiar de ropa cómodamente. Bajo al comedor. Las mesas llenas. Me instalan en una mesita. Como solo. Observo a mi alrededor. Oficiales. Falangistas. Requetés. Se habla en voz alta...pero no de la guerra. Duermo profundamente. Me levanto a las siete de la mañana y me siento a la máquina de escribir. A las doce llevo mi correspondencia a la Censura. Pocas tachas. ¡Ya decía yo que andaba con suerte! A los cinco minutos, se levanta un mocetón rubio de una mesa y me habla en alemán. Le doy a entender que no conozco el idioma. Habla francés. Nos entendemos. Al saber que yo era corresponsal de guerra, me invita a la mesa y me presenta a sus camaradas, todos tan jóvenes como él. Son cinco voluntarios alemanes y visten el uniforme del tercio. Conversamos.<sup>596</sup>

De acuerdo con esto, con el recorrido y con las anécdotas que describe Sadi en sus notas sobre la Guerra Civil, encontramos una crónica de Arlt en la que el aguafuertista

---

<sup>595</sup> Estas notas fueron reunidas y publicadas ese mismo año en formato libro bajo el título “Detrás de la censura de la guerra”. Dice el mismo Sadi en el “Prólogo”: “Las páginas que forman este libro, han sido escritas por un periodista y aviador militar argentino, equidistante de aquellas ideologías denominadas de ‘derecha’ o de ‘izquierda’. Para él, no hay ni hubo otra línea divisoria que la ‘tierra de nadie’; tierra en las cumbres del Guadarrama, en los yermos de Castilla o en las vegas de Andalucía. Y si en algo roza a tales tendencias, o si estos juicios no favorecen a los hombres encargados de llevar a cabo la censura de la guerra, no fué su culpa. Su tarea se limitó a informar, objetiva y fielmente, y cree no haberse aparatado de tal propósito. Por otra parte, no podía haber otro temperamento, en el corresponsal de guerra de un diario de tan notoria imparcialidad como lo es ‘El Mundo’ de Buenos Aires”. Sadi, José P. *Detrás de la censura de la guerra*, Buenos Aires, Oceana, 1937, p.2.

<sup>596</sup> Sadi, José P. “Otra noche en Toledo...pero en un Hotel.-Talavera de la Reina.-El Legionario Rubio”. Lo que yo vi en España, *El Mundo*, 18 de mayo de 1937.

pareciera apropiarse, de algún modo, de la experiencia de su compañero en el frente de batalla:

Cuantas veces con Sadi, nuestro cronista de guerra, a su regreso de las trincheras, conversamos de los caminos de España y del horror de los bombardeos. Él, con la pipa humeando en el cuenco de la mano; yo, con un cigarrillo entre los dedos. Recuerdos comunes, paisajes vistos. Madrid, Granada, Zaragoza, la Casa de Campo, la Alhambra... Ahora, frente a la máquina de escribir, el blanco del papel se extiende ante mis ojos como una alucinación en una llanura nevada. La llanura de Teruel. Nieve. Frío. Podría estar yo allí. Podría estar Sadi en esta comitiva de automóviles que van cargados de periodistas hasta Teruel. Entrecierro los ojos; dejo de escribir...podríamos estar allí cualesquiera de nosotros... [...] A veces uno de los cuatro hombres del automóvil vuelve la cabeza y mira allá, en un recodo del camino, a otro automóvil que los sigue. Son camaradas. En aquel coche vienen el corresponsal de la *United Press*, un francés de barbita y un oficial nacionalista. [...] Mister Sheepshanks, mister Neil, Mister Phlyby y mister Bradish Johnson conversan de la guerra.<sup>597</sup>

Esos “paisajes vistos” y “recuerdos comunes” a los que Arlt apela en esta cita refuerzan el lugar de cronista testigo que ya había aparecido en sus últimas aguafuertes españolas y en las notas que escribe desde Buenos Aires en julio del '36. La lectura de los textos de Sadi le permite a Arlt reingresar en los paisajes españoles pisados tiempo atrás y soñar con ocupar el rol de corresponsal de guerra: “Podría estar yo allí. Podría estar Sadi...”, asegura el cronista. A diferencia de la distancia que Arlt establece entre sus crónicas diagramadas desde la redacción porteña y la información directa sobre los acontecimientos internacionales que Sux imprime en sus textos, los relatos de Sadi sobre la guerra se convierten, como puede verse, en parte de su propia experiencia.

Por último, resta mencionar que, como ya se adelantó, antes y en simultáneo a la publicación de las notas “Al margen del cable” de Arlt, algunas crónicas de Sadi se imprimieron bajo el mismo título (algunas presentan la variante “Al margen de la guerra”). Si bien no se trata de una columna estable dentro del periódico, encontramos algunos casos dispersos que llaman la atención. Seguramente la repetición del título formara parte de una decisión del equipo editorial y no fuera un arreglo entre los cronistas. Sin embargo, esta duplicación del nombre conecta en la mirada de los lectores las crónicas sobre la guerra configuradas por Arlt desde la redacción y las notas foráneas de Sadi.

---

<sup>597</sup> Arlt, Roberto. “También los periodistas”, *op. cit.*

Además, como puede verse en “Al margen del cable. Casos de espionaje”, el recurso utilizado por el corresponsal es el mismo que el trabajado por Arlt en esta zona de su producción periodística: la expansión de cables de noticias:

“Detienen a un argentino por sospechas de espionaje...” (De un cable transmitido ayer que luego fue desmentido)

Una noche cenábamos varios amigos en un restaurante del boulevard Montparnasse. Se hablaba de espionaje.

— ¡Cuántas Mata Hari, el tipo perfecto de espía internacional, bellas, románticas, artistas, se habrán esfumado en la crónica, allá en España, en el caos!- expresa dirigiéndose a mí, un joven francés, que conocí esa tarde en un alegre bar de París.

—Algún día se sabrán cosas sorprendentes, que quizás rebasen los límites de la fantasía- le contesté.

— ¿Conoce usted algún caso concreto?

— Varios.

— ¿Podría relatarnos alguno? [...]

— Recuerden que yo no soy el protagonista, y que me concretaré tan sólo al relato de dos casos de espionaje. Uno conocido por mí en forma circunstancial en la carretera de Toledo y otro en Málaga- les digo.<sup>598</sup>

Como puede observarse, la diferencia sustancial entre este fragmento de la crónica de Sadi y las notas de Arlt que hemos mencionado a lo largo de este capítulo radica en que el corresponsal no necesita recurrir a la ficción o al drama para expandir los cables. Si, por su parte, Arlt debe retomar anécdotas de su experiencia pasada como viajero para otorgarle credibilidad a sus argumentos y, al mismo tiempo, necesita de la literatura para cubrir la distancia oceánica que lo separa de los acontecimientos bélicos narrados, Sadi, en cambio, se sirve de su propia voz para articular, comentar o desmentir la información enviada vía telégrafo.

“En latín hay dos palabras para decir testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término ‘testigo’, significa etimológicamente el que se pone como tercero en un proceso o en una pelea entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, designa al que ha vivido algo, al que ha atravesado hasta el final un acontecimiento y puede por ello, dar testimonio”.<sup>599</sup> De acuerdo, entonces, con la etimología del término recuperada por Giorgio Agamben y con lo estudiado a lo largo de este apartado, podríamos concluir que

---

<sup>598</sup> Sadi, José P. “Al margen del cable. Casos de espionaje”, *El Mundo*, 7 de agosto de 1937.

<sup>599</sup> Agamben, Giorgio. *Lo que resta de Auschwitz: el archivo y el testimonio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2017, p.17

la ubicación espacial desde la cual Arlt escribe sobre los avatares internacionales lo aleja en principio de la categoría de “testigo”, sin embargo el haber presenciado corporalmente el inicio de los conflictos (a pesar de no haberlos “atravesado hasta el final”) y el rol de mediador entre las diferentes versiones —literarias, visuales, informativas— sobre la batalla mundial que día a día se imprimían dentro y fuera de la sección cablegráfica del periódico le permiten agregar un nuevo perfil a su figura como cronista universal y transformarse en lo que podríamos definir como “testigo de prensa”.

El espacio que Arlt ocupa dentro del periódico se convierte, entonces, en la pieza fundamental de un engranaje que trasciende las secciones y cruza parte del material informativo y literario dentro del periódico. De acuerdo con esto, en este apartado quisimos demostrar cómo el análisis del lugar en el que las notas de Arlt fueron impresas dice sobre los movimientos escriturarios particulares de estos textos y también sobre el posicionamiento del escritor en el mapa del periodismo y de la literatura de la época. Estas notas en las que, como vimos anteriormente, aparecen los nuevos perfiles de un cronista interesado por forjar una mirada internacional y crítica sobre la historia y las novedades de la humanidad no surgieron en efecto ni del blanco de la página, ni del intento por sobrevivir en las trincheras europeas. Sin embargo, desde la redacción del periódico, Arlt logró llevar adelante un proyecto escriturario que lo mantuvo en diálogo directo e ininterrumpido con los titulares, cables telegráficos, noticias, crónicas literarias, informaciones de guerra y, como veremos a continuación, también con las fotografías, los mapas y los cuadros de estrategias que conformaron día a día la publicación dirigida por Muzio Sáenz Peña que, osadamente, se llamó *El Mundo*.

## Ilustrar el mundo

### 3.2.1 “Escenas pintadas”

[La descripción] Es, pues, fundadora de espacios.  
Michel De Certeau.<sup>600</sup>

En su ensayo “El efecto de realidad” (1968), Roland Barthes observa una constante en ciertos relatos paradigmáticos, tales como “Un corazón sencillo” de Gustave Flaubert: existen descripciones espaciales u observaciones que “el análisis estructural, ocupado en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, por lo general, y al menos hasta hoy en día, deja a un lado, bien porque elimina del inventario (no hablando de ellos) todos esos detalles ‘superfluos’ (en relación con la estructura), bien porque trata esos mismos detalles [...] como ‘rellenos’ (catálisis)”.<sup>601</sup> Frente a esto, el crítico francés indaga dónde radica la significancia de estas anotaciones “escandalosas” que parecerían proceder de cierto “lujo” de la narración. Y para ello, se detiene a analizar una escena particular de *Madame Bovary*:

Si damos un salto a Flaubert podemos apreciar que la finalidad de la descripción es todavía muy fuerte. En *Madame Bovary*, la descripción de Rouen (referente real como pocos) está sometida a las exigencias tiránicas de lo que deberíamos llamar lo verosímil estético, como lo atestiguan las correcciones aportadas a ese fragmento en el curso de seis redacciones sucesivas. [...] se ve que toda la descripción está construida con la intención de asemejar a Rouen con una pintura: lo que el lenguaje toma a su cargo es una escena pintada (“visto así, desde arriba, el paisaje entero tenía un aspecto inmóvil como de una pintura”) [...] De esta manera, aunque la descripción de Rouen sea perfectamente “impertinente” en relación a la estructura narrativa de *Madame Bovary* (no es posible ligarla a ninguna secuencia funcional ni a ningún significado caracterial, atmosférico o sapiencial), en modo alguno resulta escandalosa, y está justificada, si no por la

---

<sup>600</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, pp.135-136.

<sup>601</sup> Barthes Roland. “El efecto de realidad”, *El susurro del lenguaje*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós, 2013, p.211.

lógica de la obra, al menos por la leyes de la literatura: su “sentido” existe, y no depende de la conformidad al modelo sino de las reglas culturales de la representación.<sup>602</sup>

Luego, hacia el final, concluye Barthes, “en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puerta de Michelet, en el fondo, no dicen más que esto: *nosotros somos lo real* (y no sus contenidos contingentes)”.<sup>603</sup> Esa insistencia en la representación del detalle, en la búsqueda de aquel *efecto de realidad* que Barthes vislumbra con claridad en más de un texto de Flaubert es el que se observa también en las notas “Al margen del cable” de Arlt. Porque el primero de los modos en los que aparece la imagen en este corpus de textos es, precisamente, a partir de la configuración de “escenas pintadas” al estilo flaubertiano. En incontables casos, antes del desarrollo de la acción, el escritor periodista se detiene en frondosas descripciones que, siguiendo a De Certeau, “espacializan” los lugares representados y vinculan no sólo a los lectores con lo real, sino también, al mismo cronista con aquellas noticias lejanas:

Frente al rascacielos algunos eucaliptos. Frente a la cúpula de los eucaliptos el tejado de unas mansardas y una chimenea, de la que se escapa una columna de humo. Abajo, una plazuela triste y sobre las bajas murallas, acaracolados **lienzos** de cielo nublado. Amenaza caer sobre nuestras cabezas la fachada del rascacielos con sus 11 cintas verticales de vidrieras de cristal y acero. [...] Este conjunto de plazuela de provincia, de tejados rojizos con una chimenea, de rascacielos liso, de balconadas antiguas, de eucaliptos envejecidos, de fondas con vidrieras protegidas por tableros de verde manzana y de hombres que salen de la fonda con las bufandas arrolladas en torno del cuello como tornillos, le presta al **paisaje** todo el clima de un rincón madrileño. [...] y aunque la plazuela se ha convertido en una especie de mesón de carros y camiones de alquiler, los pocos coches de remendada capota, de pencos que huelen la muerte o que parecen caballos destinados a los toros (en España lo estarían), **acuarela** el espacio de una auténtica pastorela de ciudad española. Sólo cuando uno se detiene frente al rascacielos, y levanta la cabeza y trata de abarcar simultáneamente con la pequeña curva de los ojos la desmesurada vertical que parece inclinarse desde el remate de su altura hacia nosotros, la sensación provinciana se quiebra en el vacío, y se hace presente Nueva York”. [...] Esta plazuela de Monserrat es tan simpática como esos **antiguos grabados** en madera donde en un clima ignorado vemos simultáneamente un oso

---

<sup>602</sup> *Ibidem*, pp. 215-216.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p.220

polar y un cocodrilo, un bananero y un alerce. La dinámica de la ciudad ha reunido aquí, en el paisaje, la casa colonial esquinada, la vivienda del arrabal europeo, el eucalipto de la chacra y el rascacielos de las urbes tremendas.<sup>604</sup>

Como en la descripción de Ruan que cita Barthes, en esta crónica que busca informar sobre los nuevos cambios arquitectónicos del centro de Buenos Aires, el escritor no sólo representa detenidamente el espacio como una imagen, sino que además incluye términos propios del hacer pictórico: el cielo está compuesto por “lienzos” “acaracolados”, el sustantivo “acuarela” es utilizado como un verbo a fin de dar cuenta de la impronta plástica y anacrónica (Arlt alude a obras españolas tradicionales) que aún pervive en el espacio y, por último, la Plaza de Montserrat es comparada con aquellos “viejos grabados” en los que coexistía lo improbable: un oso y un cocodrilo (que en la crónica vendría a ser el cruce entre lo antiguo y lo moderno de la ciudad). Coincidentemente con este inicio, muchas otras notas comienzan a partir de descripciones espaciales detalladas en las que se hace mención a artistas o a movimientos estéticos reconocidos, pero no con el fin de instalar la pintura como tema del artículo,<sup>605</sup> sino como una herramienta para alcanzar cierta plasticidad en las representaciones escriturarias:

Ya los holandeses inundaron de agua la franja protectora de Ámsterdam, Rotterdam y La Haya. Precisamente, allí, a un costado de Ámsterdam, se encuentra Haarlem. Haarlem, el paraíso de los tulipanes que enloquecen a los más

---

<sup>604</sup> Arlt, Roberto. “El rascacielos y la plazuela”, *El Mundo*, 20 de mayo de 1937. La negrita es nuestra.

<sup>605</sup> Existen también unas pocas notas dedicadas al tema de la pintura. Una es la que ya mencionada “La eterna actualidad de El Greco” y la otra es “El ladrón en el Museo de Leipzig”, en la cual el cronista comienza el texto rememorando su experiencia frente a los cuadros de El Greco: “El hombre que se siente ladrón en un museo goza de placeres desconocidos a las personas honradas. Por ejemplo: ¿qué hombre de sensibilidad no se siente ladrón frente a un cuadro del Greco? ¿Qué hombre de sensibilidad, que haya visitado España, por ejemplo, y que haya vivido en Bilbao, puede haber dejado de estudiar las posibilidades de robar en el museo de Bilbao? El museo de Bilbao, ¡oh, qué claro lo recuerdo! Tenía un respiradero a ras del suelo, y el respiradero estaba construido con viguetas de madera. Qué fácil hubiera sido en la noche hacer saltar con un crique las viguetas de madera, meterse en las salas y arramblar con un cuadro del Greco. También qué fácil resulta en Toledo robarse otros cuadros del Greco. [...] Convengo que más difícil hubiera sido robarse El entierro del conde de Orgaz, por sus dimensiones y por estar encolado al muro de una iglesia [...] Lo más difícil no es robar un museo; lo más difícil es cruzar la frontera con un cuadro robado”. Arlt, Roberto, “El ladrón en el Museo de Leipzig”, *El Mundo*, 18 de octubre de 1937.

severos coleccionistas. Escribiendo estas líneas recuerdo los tonos cálidos de un cuadro de Rembrandt: “El pesador de oro”.<sup>606</sup>

Y, en otro caso:

Canción de rumba habanera que parece escapar de un paisaje tropicalmente estilizado como los que pinta Guevara. Hojas de bananero y piernas de mulata. Entre los bananeros suenan los “bongós”, las “maracas” y los “guayos”. ¡Ay! El paisaje amarillo. ¡Ay! El paisaje amarillo. Y la jeta de los negros y las piernas de las hembras mulatas. La manigua se extiende bajo un sol de fuego amarillo, y el agua verde temblequea entre la caña del cafeto, y el cielo parece acelestar sobre los plataneros, mientras que en un claro del bosque la rumba negra muestra la blancura de los dientes y el ondular de los vientres que levantan y desconyuntan.<sup>607</sup>

Arlt incorpora así nombres reconocidos de la historia del arte y apela al lenguaje pictórico para dar cuerpo a sus descripciones espaciales. De esa manera, en sintonía con algunos inicios de capítulo de *Madame Bovary* y otros textos descriptivos, las notas “Al margen del cable” se abocan a reconstruir escenarios, antes de presentar la acción.<sup>608</sup> Esto,

---

<sup>606</sup> Arlt, Roberto. “También quieren matar a los tulipanes”, *El Mundo*, 13 de noviembre de 1939.

<sup>607</sup> Arlt, Roberto. “¿No se imaginó usted así a Cuba?”, *El Mundo*, 6 de enero de 1938.

<sup>608</sup> A modo de ejemplo y teniendo en cuenta la declarada admiración de Arlt por Flaubert, pueden leerse en forma conjunta el inicio del capítulo VIII de la primera parte de la novela —“El castillo, de construcción moderna, a la italiana, tenía dos alas adelantadas y tres escalinatas, y se extendía en la parte baja de un inmenso terreno cubierto de césped donde pacían algunas vacas, entre bosquecillos de grandes árboles espaciados, mientras banastas de arbustos, rododendros, siringas y saúcos dobles abombaban sus matas de verdura desiguales sobre la línea curva del camino enarenado [...] El *boc* de Charles se detuvo ante la escalinata central; aparecieron algunos criados; el marqués se adelantó, y, ofreciendo su brazo a la mujer del médico, la introdujo en el vestíbulo”(pp.47-48)— junto con la crónica de Arlt “¿Qué le habrá contestado el tigre a la hormiga?” — “No pierdan un solo detalle: Ustedes llegan al castillo de Liechtenstein, entran al patio triangulado, entre cuyas piedras crecen las hierbas, suben una escalera de madera, pasan un arco protegido por un tejadillo y rápidamente trepan hasta el remate de las murallas cuyas vetustas almenas se cubren de terciopelo de mohó. Allí, al costado de unos viejos cañones cargados en carromatos de madera, encontrarán un viejo de 95 años con casco de bronce, barba de nieve y fusil con bayoneta calada”—. En ambos casos se ve con claridad cómo las detalladas descripciones espaciales anteceden a las acciones de los personajes. Por otro lado, junto a las descripciones espaciales encontramos también detalladas representaciones de objetos. Así, el modo en que comienza la crónica “El biombo de Coromandel” — “El biombo chino. El biombo de Coromandel se ha transformado. Antes era un doble poema. Sobre sus hojas plegadizas del frente, figuras humanas. Policromías. Chinos barbudos hacían genuflexiones a niñas de pies diminutos, descansando sobre pulidos puentecitos de madera: eran sus botines. En el reverso, el biombo de Coromandel exhibía un motivo floral. Flores y pájaros. Lotos y nenúfares”— se vincula con el siguiente fragmento de *Madame Bovary*: “Una vez, en tiempo de deshielo, la corteza de los árboles del patio goteaba, y la nieve se derretía en los tejados de las cuadras. Hallábase ella de pie en el umbral; fue a buscar su sombrilla y la abrió. La sombrilla era de seda, de un color como el de la pechuga de un pichón; al atravesarla, el sol iluminaba con móviles reflejos la blanca tez de

sin dudas, está estrechamente vinculado con el trabajo de dramaturgo que, en simultáneo, el aguafuertista desempeñó a lo largo de la década del treinta. Pues, como señala Laura Juárez, en esta zona de su obra periodística, Arlt dramatiza “la noticia, no sólo a través de la estructura del diálogo, sino a partir de la escritura de breves piezas de teatro, detalladas indicaciones, notación dramática y separación en escenas (en algunas crónicas hay más de tres)”.<sup>609</sup> Si bien las indicaciones espaciales de estas notas “teatrales” no son homogéneas (a veces resultan sumamente extensas y detalladas, otras no superan los pocos renglones), todas comienzan con referencias concretas a la escenografía en la que sucederán las anécdotas:

Compartimento de calderas de un barco viejo. La oscuridad está enrojecida junto al suelo por el aliento de fuego jadeante en la boca de los hornillos e ilumina al soslayo el pasillo triangular, chapado de tuberías. Donde se ponen los pies, estibas de carbón de piedra. No se sabe si se está en el fondo de una mina, de un infierno triangular o de una fundición de acero. Los foguistas, semidesnudos, tiznados hasta los párpados, palean carbón en las bocas de fuego. Carbón caliente, bituminoso. Sobre la cabeza de los foguistas, tuberías candentes, lámparas eléctricas enjauladas, luz amarilla. Todas las cosas veladas por una neblina de carbón. La hulla, en el suelo chapado de hierro, destella sombríamente los ejes de sus negras cristalizaciones.<sup>610</sup>

Así, luego de esta descripción, la crónica titulada “Cascajos a su peso en oro” continúa con los parlamentos de los Foguistas 1 y 2, del Capitán y del Maquinista quienes discuten sobre el mal estado de la embarcación en la que viajan por los mares de China. Incluso, encontramos también notas dentro del corpus que, pese a no seguir el formato de pieza teatral, comienzan como si lo fueran:<sup>611</sup> “Quinta Avenida, entre las calles 33 y 34.

---

su cara” (p.18).Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, España, Editorial Planeta, 1999.Arlt, Roberto. “¿Qué le habrá contestado el tigre a la hormiga?”, *El Mundo*, 12 de abril de 1939 “El biombo de Coromandel”, *El Mundo*, 14 de agosto de 1937.

<sup>609</sup> Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta, op. cit.*, p. 221

<sup>610</sup> Arlt, Roberto, “Cascajos a su peso en oro”, *El Mundo*, 30 de octubre de 1937.

<sup>611</sup> Otro ejemplo es el de la nota “Coloquio entre Maquiavelo y von Ribbentrop” que comienza del siguiente modo: “Dos de la madrugada. Oeste de Berlín, en el florecido suburbio de Dahlem. Disimulada por la hiedra del jardín, una fachada de piedra, de la finca de Joachim von Ribbentrop. A través de la neblina otoñal, los focos azules de los faroles antiaéreos parecen lampadarios espectrales. Emboscados, entre los árboles, agentes de la Gestapo. Vigilan la casa del ministro al tiempo que la custodian”, luego se abre el diálogo entre Maquiavelo y Von Ribbentrop y hacia el final, entre paréntesis anota el cronista- dramaturgo “(Termina de hablar Maquiavelo, y von

Hotel Astoria. Primera semana del mes de abril. Primavera. Se supone: Nueva York”.<sup>612</sup> No obstante, entre estas descripciones fragmentarias que contextualizan la acción y las “escenas pintadas” se observa una diferencia sustancial: mientras las primeras recrean el escenario, las segundas “espacializan” los lugares donde transcurrieron las novedades con el fin de acortar la distancia entre los lectores y lo real.

En *La invención de lo cotidiano*, De Certeau distingue estas dos categorías del siguiente modo: “*el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes”,<sup>613</sup> mientras que el lugar “es el orden (cualquiera sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. [...] Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”.<sup>614</sup> Entonces, es posible considerar que, mientras las descripciones de las notas “dramáticas” muestran lugares o describen la disposición de los elementos que conforman el “escenario”, en muchas otras de las notas “Al margen del cable”, los espacios (en la mayoría de los casos desconocidos por el escritor) parecerían haber sido transitados y traspasados por la mirada del cronista, alcanzando así el *efecto de realidad* barthesiano:

Vorstadtischer Graben es una callejuela gótica que desemboca en uno de los brazos con que el río Mottlau corta la ciudad de Danzig. La calle, tres manzanas de largo, es maravillosamente estrecha. De los tejados se descuelgan los tubos de desagüe pegados a las grises murallas de piedra horadadas por millares de ventanas. Una torrecilla de ladrillo rojo al final os recuerda la Giralda sevillana, rodeada de innumerables pirámides polonasas, según los polacos: germánicas según los alemanes.<sup>615</sup>

Hablar de las tierras de Chile era volcar la mente en un ensueño de paisaje. Los lagos plateados al pie de verdescentes montañas, cascadas de espumosos cristales, hervorosas en negros escalones de piedra, amarillentas playas infinitas, con aguas rizadas, caseríos de negruzca madera de alerce, nórdicos y alucinantes; calles que, como las de Chillán Viejo, estaban sombreadas de nogales, con acequias susurrantes al pie de las vallas, ríos selváticos, como los de Petrohué,

---

Ribbentrop va a contestarle cuando, lentamente, el fantasma se disuelve en la grisácea bruma del alba que penetra en las persianas”. Arlt, Roberto. “Coloquio entre Maquiavelo y von Ribbentrop”. “Al margen del cable”, *El Mundo*, 25 de octubre de 1939.

<sup>612</sup> Arlt, Roberto. “No se quede en casa señor”, *El Mundo*, 23 de mayo de 1937.

<sup>613</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, op. cit., p.129.

<sup>614</sup> *Ibidem*, p.129.

<sup>615</sup> Arlt, Roberto. “Ya empezó con el librero Lubomirsky”, *El Mundo*, 20 de mayo de 1939.

hervoroso entre lajas, paisajes empinados como los de Puerto Montt, con caserío descendente hacia la línea azul del océano...<sup>616</sup>

Tanto la insistente adjetivación (“espumosos”, “hervorosas”, “amarillentas”, “susurrantes”, etc.), como la impronta emotiva que atraviesa a cada descripción, convierten a las crónicas de Arlt en relatos de espacio y no de lugares.<sup>617</sup> A partir de la palabra, el cronista estampa las diferentes ciudades nacionales e internacionales en las que acontecen los eventos referidos, expandidos, y muchas veces ficcionalizados, en el cuerpo del texto. Así, las descripciones con las que comienzan gran parte de los artículos de esta zona de la obra periodística del escritor “fundan espacios” al mismo tiempo que componen las imágenes a través de las cuales Arlt invitará a sus lectores porteños a emprender un viaje a través del mundo.

---

<sup>616</sup> Arlt, Roberto. “Montaña despierta”, *El Mundo*, 1 de febrero de 1939.

<sup>617</sup> Otros ejemplos pueden leerse en el inicio de crónicas como “Dejen a Holanda en paz” (“En cuanto nombramos a Holanda, nuestros ojos se llenan de un paisaje de vítreos canales que reflejan en su fondo la bruma verde de la copa de los tilos. Son calles silenciosas a la orilla del agua, cuyos árboles parecen labrados en añosos troncos de carbón, con carruajes inmóviles junto a enormes tejados caídos sobre ventanucos emplomados al ras de las veredas [...] y es en la posesión de este país maravilloso, con grandes campos de jacintos y tulipanes, que soñó Rosenberg, cuando trazó ‘el plan Hitler’ de la expansión germánica, que tan fielmente trata de seguir el Führer”) o en “Extrañas vidas europeas” (“Indias Holandesas. Batavia. Orilla del río Pasar-Ikan. Las gradas del lavadero emergen de las turbias aguas del Pasar- Ikan, cargadas de ropa sucia. Las barcas, con sus velas de esterilla, de tela y de juncos, entran y salen lentamente, arrastrando consigo una salobre atmósfera de pescado podrido. Las mujeres, semidesnudas, golpean con espátulas de bambú los lienzos mojados en las gradas de piedra, mientras que la mañana, soleada por trozos, refleja su cabalgata de nubes en el fondo del río. [...] El río centellea franjas de luz como la piel de un tigre listado. Los pescadores semidesnudos cuelgan las redes negruzcas o descargan los cestos temblorosos de peces y los mástiles de hacen más numerosos en este recodo del río, poblado de humanidad de bronce. Hay un café en la orilla misma del río, ‘Café de Su Majestad la Reina Guillermina’. Desde las mesas se divisan las gradas del lavadero, los malecones de madera negra, el liso parpadeo de las aguas del Pasar- Ikan. Sentado en una mesa de la ‘Reina Guillermina’ bebe su cerveza un hombre calvo, de nariz fina y larga y negros ojos vivos”), entre otras. Arlt, Roberto, “Dejen a Holanda en paz”, *El Mundo*, 18 de abril de 1939/ “Extrañas vidas europeas”, *El Mundo*, 24 de abril de 1940.

### 3.2.2 Una lección de geografía

La segunda guerra mundial fue una lección de geografía universal.  
Eric Hobsbawm.<sup>618</sup>

Uno de los pilares fundamentales en la diagramación de *El Mundo* durante el desarrollo de la guerra en Europa fueron las incontables imágenes que apelaban a configurar un imaginario bélico sólido dentro del periódico. Vistas de ciudades, retratos de personalidades influyentes, mapas, cuadros y también fotografías de los frentes de batalla, armaban (apoyadas en los epígrafes y en las breves noticias que las acompañaban) un relato visual continuo que serpenteaba entre el material escriturario. Además, con el estallido de la Segunda Guerra, la sección cablegráfica que presentamos en el apartado anterior fue creciendo en volumen, y también en imágenes, hasta alcanzar las ocho páginas en 1941. Así, encontramos planas completas de fotografías sobre los acontecimientos bélicos (Figura 1) y una proliferación de mapas (cada vez más grandes y detallados) que mostraban las diferentes rutas y estrategias llevadas adelante por los países que formaban parte de los bandos enfrentados. Si bien la inclusión de mapas no significó una novedad dentro de la prensa, la escala que adquirieron con el estallido de la guerra da cuenta de la necesidad por mostrar y aprender, como señala Hobsbawm, sobre “geografía universal”.

En este contexto, nos interesa analizar ahora cómo la impronta visual de estas notas impresas sin fotos o dibujos también se vincula con la propagación de representaciones sobre la guerra efectuada en las páginas de *El Mundo*. Tal como se analizará aquí (y se continuará en el próximo apartado), al igual que sucede con los cables de noticias, las imágenes de prensa también se convirtieron en fuentes y en disparadores para el armado de las crónicas arltianas.

En efecto, por un lado, veremos el modo en que el escritor se desempeña en estos artículos como un cronista cartógrafo en tanto “descriptor de mundos” (Alpers). Porque, en sintonía con la relevancia que adquieren los mapas dentro del periódico, muchos de estos artículos periodísticos comienzan haciendo en primer lugar una referencia explícita

---

<sup>618</sup> Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 2003, p. 32.

a los límites geográficos de los espacios en los que se desarrollan los argumentos periodísticos. Arlt mira/ imagina desde arriba las ciudades internacionales protagonistas y señala detalles cartográficos antes de comenzar sus relatos de prensa. Pero, además, en un segundo momento y en paralelo con el lugar que ocupaban los mapas en el armado de las nuevas imágenes de mundo, nos detendremos en la representación de las vistas urbanas a partir de las que Arlt suele comenzar sus notas para analizar el vínculo entre esa recurrencia y la yuxtaposición de imágenes fotográficas que día a día se imprimían en la tapa del periódico. Como veremos, junto con las fotos de las trincheras o con los retratos de los personajes protagonistas de las noticias del día, se publicaban en la primera plana *vistas a vuelo de pájaro* que mostraban a los lectores porteños los escenarios internacionales en los que transcurrían los acontecimientos destacados. Estudiaremos, entonces, el modo en que Arlt comenta y expande no sólo los cables internacionales, sino también la información concisa y visual de los mapas y las imágenes de prensa.

## Mapas

Estaba sentado en el porche leyendo un libro sobre la guerra. Era un libro de historia, y leía acerca de todos los combates en que había participado. Era lo más interesante que había leído nunca. Se dijo que ojalá hubiera más mapas. Con un sentimiento positivo anhelaba leer todas las buenas historias cuando salieran con buenos y detallados mapas. Ahora sí que estaba aprendiendo de verdad sobre la guerra.  
Ernest Hemingway.<sup>619</sup>

“La guerra ha dejado de ser una aventura para transformarse en escuela de mecánica aplicada. ¿Qué es, si no, un conductor de tanques, un artillero de cañones antiaéreos, un idóneo en comunicaciones de campaña? Técnicos, técnicos y técnicos. La única aventura, todavía, se refugia en la geografía”.<sup>620</sup> En sintonía con las grandes preguntas de la época en torno al destino del hombre en un mundo mediatizado por los avances tecnológicos, para finales de la década del treinta, Arlt encuentra que la guerra ha devenido en un espectáculo opaco e inentendible. Ya no hay héroes porque los protagonistas reales, los soldados y sus superiores, son anónimos. Tampoco hay

---

<sup>619</sup> Hemingway, Ernest. “La patria del soldado”, *Cuentos, op. cit.*, p. 181.

<sup>620</sup> Arlt, Roberto. “No por amor visitará Macdonald a Modjadji”, *El Mundo*, 5 de enero de 1940.

enfrentamientos cuerpo a cuerpo, ni compasión, ni narraciones, porque la épica también ha sido absorbida por los cables telegráficos. Sin embargo, existe para Arlt una arista en la cual la representación de la conflagración mundial coincide con los argumentos motivantes de relatos como los de Emilio Salgari (a los que hace referencia en más de una ocasión): el deseo por conocer los ríos, los pueblos, las tormentas y los desiertos más recónditos del planeta. La aventura, tal como figura en la cita, no está en las noticias diplomáticas ni en los frentes de batalla, sino en la oportunidad de sentir por primera vez que es posible asir el mundo. Así, encontramos que los mapas que día a día se publicaban en el periódico durante el desarrollo de la guerra española se fueron multiplicando y ampliando con el correr de los meses. Si se comparan las Figuras 2 y 3 puede notarse una diferencia sustancial en el protagonismo que adquirieron dentro de la sección cablegráfica. Además, ya iniciada la Segunda Guerra, encontramos también la publicación de notas escritas mayormente por técnicos y militares que incluían mapas en el espacio de la crónica. Roberto Calegari (capitán de fragata), Dixit (seudónimo que desconocemos a qué periodista perteneció) y el Coronel J. articularon en el cuerpo de sus crónicas información escrituraria e información visual gracias al agregado de mapas.

Un ejemplo claro es el que figura en “Objetivo estratégico y no económico persigue la invasión a Noruega”, publicada el 16 de abril de 1940, porque allí Calegari utiliza en su texto un mapa anotado para analizar las consecuencias del ataque alemán en tierras noruegas. Al comienzo de su crónica, el capitán de fragata señala la noticia concreta: “La guerra llevada a Noruega, por la invasión alemana, continúa con toda su intensidad, y en base a las informaciones que nos llegan podemos efectuar una apreciación suficientemente acertada sobre el estado en que se encuentran las operaciones emprendidas”;<sup>621</sup> luego, apoyándose en las indicaciones que figuran en el mapa impreso junto al texto —ubicación de las bases nazis, frentes bloqueados, cantidad de kilómetros que separan Inglaterra de los frentes alemanes, etc. (Figura 4)—, intenta explicar, siempre teniendo en cuenta la posición geográfica de los tres países en cuestión, el por qué de dicha invasión y sus posibles consecuencias:

---

<sup>621</sup> Calegari, Roberto. “Objetivo estratégico y no económico persigue la invasión a Noruega”, *El Mundo*, 16 de abril de 1940.

Es interesante investigar cuál ha sido el móvil que ha impulsado a Alemania a realizar una empresa de tanta magnitud, en cuya preparación no puede haber sido descartada la posibilidad de sufrir gruesas pérdidas, y lo que es más importante aún, de correr un riesgo de tal consideración, que pudiera significarle un fracaso. Surge de inmediato, en consecuencia, que el objetivo de esa operación riesgosa y en vasta escala, debe ser de fundamental importancia, y acaso la mala situación estratégica de Alemania respecto a su principal enemigo, Gran Bretaña, como consecuencia de su situación geográfica.<sup>622</sup>

Como puede verse en este caso y día a día en las páginas de la sección cablegráfica de *El Mundo*, los mapas resultaban una herramienta fundamental para ubicar a los lectores en los escenarios de batalla, mostrar estrategias, y señalar distancias espaciales difíciles de descifrar. Ciertamente como señala el mismo Calegari en otra de sus notas: “La posición geográfica que un país ocupa en el mundo, es un factor fundamental en la estrategia naval, es decir, en la conducción de la guerra. Como consecuencia, el plan de operaciones que se debe adoptar durante el conflicto responde, en especial, a las exigencias que impone la geografía dato que ésta no admite modificaciones”.<sup>623</sup> En efecto, los escritores y periodistas sabían que para pensar la guerra desde Argentina era necesario brindar las coordenadas geográficas donde se desarrollaban los enfrentamientos europeos. Pero también sabían —en sintonía con la cita de Arlt recuperada más arriba—, que no era posible ubicar a los lectores únicamente a través de las representaciones textuales que figuraban en las diferentes noticias y crónicas. Por eso, frente al tedio de las informaciones sobre artillería, diplomacia y movimientos estratégicos, los mapas se convirtieron en este contexto en un artilugio eficaz y entretenido para que estos cronistas-técnicos pudiesen ofrecer información precisa y clara a los lectores porteños (Figuras 5 y 6).

En el caso de Arlt, si bien sus textos no se vinculan escriturariamente con las notas de Calegari o con las del Coronel J. ni tampoco fueron impresos junto con imágenes (fotografías, ilustraciones o mapas), se registra en muchos casos una suerte de “impulso cartográfico” en el nivel de la representación. En su estudio sobre el arte holandés del siglo XVII, Svletana Alpers señala que “seguramente no hubo nunca otra época ni lugar

---

<sup>622</sup> *Ibidem*.

<sup>623</sup> Calegari, Roberto. “El problema estratégico en el mar Mediterráneo”, *El Mundo*, 24 de abril de 1940.

en que se produjera mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo”.<sup>624</sup> El análisis sobre este hallazgo llevado adelante por la historiadora del arte nos sirve, salvando la distancia epocal y genérica, como un disparador para pensar el modo en que los mapas y el trabajo cartográfico es retomado y propulsado por la prensa en el contexto de las guerras mundiales. En este sentido, creemos que, frente a la mutación de las fronteras geográficas y a la proliferación de mapas, Arlt intentó (lejos, pero en cierta sintonía con los cuadros de Vermeer y en sintonía con otros cronistas, autores y periodistas)<sup>625</sup> lograr en el espacio de la crónica “una recomposición del mundo”.<sup>626</sup>

La guerra promovió, así, la aparición de enviados especiales, de fotografías violentas y también de mapas. Y esto produjo efectos en las representaciones escriturarias que, al menos en Arlt, repercutió no sólo en sus notas dedicadas a los avatares bélicos, sino en el conjunto total. Porque las descripciones del escritor, tal como puede verse cuando se recorren todas las crónicas que publica hasta 1942, no se acotaron a las noticias sobre las batallas, sino que también mostraron las lenguas, las costumbres, los personajes, la historia y un sinnúmero de acontecimientos excéntricos sucedidos en las ciudades internacionales que día a día estaban en boca del mundo entero (Berlín, Praga, París, Madrid, Londres, Nueva York, entre muchas otras). La aparición de este “impulso cartográfico” desatado por una crisis que mueve y crea nuevas fronteras inaugura un nuevo recurso dentro de la obra periodística del escritor que sintoniza con las operaciones del diario y las imágenes concretas que allí se publicaban:

---

<sup>624</sup> Alpers, Svletana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand, 2016, p. 215.

<sup>625</sup> No sabemos qué opinaba Arlt respecto a sus pinturas pero sí que lo conocía ya que una de sus notas comienza a partir del siguiente cable: “Ámsterdam. Se rematará la valiosa colección de cuadros de Mannheimer que incluye obras de Rembrandt y Vermeer”. Arlt, Roberto. “Cuando Crespo se desploma”, *El Mundo*, 8 de febrero de 1940.

<sup>626</sup> “Los cartógrafos y los editores de mapas eran denominados ‘descriptores del mundo’, y sus mapas o atlas se definían como el mundo descrito. [...] El propósito de los pintores holandeses fue recoger sobre una superficie una amplia gama de conocimientos e información sobre la realidad. También emplearon palabras junto con las imágenes. Como los cartógrafos, hicieron obras aditivas que no pueden captarse desde un solo punto de vista. Su superficie no era como una ventana, a la manera del arte italiano, sino, como la de los mapas, una superficie sobre la que se desplegaba una recomposición del mundo. Pero la relación entre arte cartográfico y arte pictórico no es solo de analogía. Los mapas sugirieron a los artistas holandeses cierto tipo de imágenes y de esa forma los ganaron para su propia causa. Vermeer nos confirma esa clase de relación entre mapas y cuadros. Alpers, Svletana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, op. cit., p. 221.

Si usted toma un mapa de las regiones árticas y apoya su dedo en `Grant Land` (una manchita olivácea tatuada de referencias en rojo), su dedo se encuentra a los 83 grados de latitud norte. Moteadas con azul de acuarela y verde esmeralda, se extienden las tierras del confín postrero. Si usted continúa subiendo su dedo apoyado en el mapa, 1 grado más al norte, 84 grados, ya no encuentra tierras moteadas con los deliciosos colores de la geografía. Un grado más hacia el norte, tropieza con el círculo 85. Un cono blancuzco mancha el verde acuático del Polo Norte. Y el cono blancuzco muestra su leyenda, eternamente redactada en el idioma de todos los mares: Unexplored. Inexplorado. Estamos en el círculo de blancura eterna. Líneas de puntos rojos apuñalan con sus triangulaciones el último círculo, el círculo 85. Y algunos nombres, también en tinta roja: `Discovered by Peary. April 6, 1909`. La fecha es heroica, señores. [...] Nombres en tinta roja sobre un océano deliciosamente verdoso como una tarde de verano, cuando las muchachas sienten que les pesa la blusa sobre el pecho. Y allí las montañas están orientadas por la tormenta con bloques de hielo. Es un paisaje hostil, como lo fue la víbora para el hombre en los primeros días de la creación. Arriba un cielo negro, pintado con alquitrán, abajo, colmilluda, la pared vertical del hielo. Chorreando tubos de nieve al pie de un lago en el que se derrite lentamente una chalupa de nieve.<sup>627</sup>

La nota, cuyo tema reside en el aniversario del naufragio de un rompehielos frente a las Islas Siberianas, comienza de un modo fragmentario a partir de la yuxtaposición de oraciones breves que funcionan al modo de instrucciones para que el lector se ubique en el planisferio. A medida que el texto avanza, el cronista agrega a dichas descripciones metáforas y comparaciones que poetizan la nota y dan paso a la literatura: el océano es verde “como una tarde de verano, cuando las muchachas sienten que les pesa la blusa sobre el pecho”; el paisaje es hostil “como lo fue la víbora para el hombre en los primeros días de la creación”. A diferencia de lo que pudo verse anteriormente en la nota de Calegari, aquí el mapa imaginario que Arlt representa en su crónica pierde el estatuto de documento y se transforma en un lienzo ficcional que muestra la fascinación del escritor. Es que, al mismo tiempo que el escritor necesita de la referencia geográfica, debe impedir que la corroboración del dato quiebre el límite siempre endeble que separa la información de la narración en el formato crónica. Otro ejemplo es el que figura en “Puede que si... puede que no...”:

En Costa Rica, sobre el Golfo de México, aproximándose al canal de Panamá, la costa dibuja sobre el agua el relieve de un arco que parece la cola de un gato. Se

---

<sup>627</sup> Arlt, Roberto. “En el círculo de la blancura eterna”, *El Mundo*, 1 de noviembre de 1938.

llama Punta Arenas. Hasta hace algunos años, el paraje carecía en absoluto de importancia. [...] Un día llegaron unos japoneses [...] sembraron algodón y luego se quedaron concienzudamente tranquilos bajos sus anchos sombreros de esterillas. [...] Mi segunda historia comienza en Colombia, 400 millas de vuelo al sur del canal de Panamá, en lo más intrincado del Valle de Cauca. Para llegar hasta las localidades de Santa Ana hay que cabalgar durante diez horas. En algunos trozos el camino tiene que ser andado, tan arisco es el terreno. Hace nueve años (¡ayer!) diversos súbditos japoneses experimentaron un interés muy vivo por la agricultura y adquirieron, aproximadamente, quinientos acres de tierra.<sup>628</sup>

Los estadounidenses, comenta Arlt más adelante, sospechan que todas esas plantaciones que los japoneses llevaron a cabo en diferentes puntos del planeta se hayan convertido en bases militares. Una vez más, antes de sumergirse en la noticia, el cronista ubica a los lectores en el mapamundi a partir de indicaciones espaciales precisas. No obstante, aquí aparecen junto a la descripción de los accidentes geográficos — el dibujo que, desde lo alto, presenta el contorno de Costa Rica—, instrucciones que ya no indican cómo ubicarse, sino cómo recorrer el espacio señalado: “Para llegar hasta las localidades de Santa Ana hay que cabalgar durante diez horas. En algunos trozos el camino tiene que ser andado, tan arisco es el terreno”. En este sentido, y en correlación con las teorizaciones de Michael de Certeau puede señalarse que, por momentos, las referencias espaciales trazadas por Arlt en sus artículos mantienen algún tipo de vinculación con las instrucciones de los mapas medievales:

En particular, si se toma el “mapa” bajo su forma geográfica actual, aparece que en el curso del periodo marcado por el nacimiento del discurso científico moderno (del siglo XV al XVIII), lentamente se libró de los itinerarios que eran su condición de posibilidad. Los primeros mapas medievales llevaban solamente los trazos rectilíneos de los recorridos (indicaciones performativas que, por otra parte, se refieren más que nada a unos peregrinajes), con la mención de etapas que debían seguirse (ciudades donde pasar, detenerse, alojarse, rezar, etcétera) y de distancias acotadas en horas o en días, es decir en tiempos de camino. Cada mapa era un memorándum que prescribía acciones. Domina el recorrido que deberá hacerse.<sup>629</sup>

Entonces, si en un sentido amplio, la cartografía puede ser definida como “la tendencia a documentar o describir la Tierra en imágenes” compartida, para Alpers, “por

---

<sup>628</sup> Arlt, Roberto. “Puede que sí... puede que no...”, *El Mundo*, 6 de marzo de 1940.

<sup>629</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, op. cit., p. 132.

topógrafos, artistas, impresores y público en general en los Países Bajos durante el siglo XVII”,<sup>630</sup> y para nosotros, también por los periodistas, editores y lectores que seguían de cerca los avatares bélicos de la primera mitad del siglo XX, no resulta extraño que ese “impulso cartográfico” generalizado haya atravesado y modificado en parte la escritura de las notas arltianas. Pero, además, estas crónicas cartográficas en las que el escritor periodista describió el mundo con sus golfos, bahías, océanos y picos de montaña no sólo se vinculan con la materialidad de los mapas que se imprimían en el periódico, sino que también mantienen conexiones con las fotografías aéreas que casi a diario se publicaban en la tapa del mismo matutino.

### *Vistas a vuelo de pájaro*

Ciertamente, cuando se revisan los ejemplares de *El Mundo* de finales de los años treinta y principios de los cuarenta, se advierte en el trabajo de los diagramadores la puesta en acción de una suerte de fórmula muy efectiva en el diseño de la tapa: debajo de los grandes titulares sobre las noticias del día, y marginadas hacia el costado derecho, aparecen entre tres y cuatro fotografías que, yuxtapuestas, resumen las novedades desarrolladas dentro del periódico: el lugar en el que sucedieron los acontecimientos, quiénes fueron los participantes y, en muchos casos, se agrega algún detalle sobre el horror de las contiendas. Así, como puede verse en las Figuras 7,8, 9, 10 y 11, en todos los casos, aparecen en primer plano fotografías de las ciudades internacionales protagonistas tomadas desde lo alto (Washington, Portbou, Alejandreta, Basilea, Berlín) y más abajo retratos de personajes involucrados (embajadores, políticos, diplomáticos, generales) junto con capturas en las que figuran aquellos sujetos anónimos que participan activamente de la guerra (aviadores, soldados, militares, civiles) y, también, con las imágenes que muestran las consecuencias de las batallas (por ejemplo, fotos de ciudades destruidas). En relación con esto, puede verse que, como las tapas de *El Mundo* y en sintonía con las “escenas pintadas” analizadas más arriba, muchas de las notas

---

<sup>630</sup>Alpers, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, op. cit., p. 251.

internacionales de Arlt (algunas sobre la guerra y otras tantas no) empiezan a partir de la representación de imágenes urbanas a vuelo de pájaro:

Cuando uno contempla en una fotografía aérea de la orilla de oro de la isla de Manhattan la curvada verticalidad de los rascacielos, elevados sobre el parque que extiende su trapecio de terciopelo verde a lo largo de las aguas del Atlántico, o sigue, junto a la terraza de los rascacielos, el deslizamiento de un dirigible, pequeño como el huso de una hilandera, entre las escalonadas torres de Babel de la terrible urbe; cuando uno contempla de noche los iluminados planos de estos millones y millones de ventanas que sumergen sus lápices de fuego blanco y rojo en las tinieblas de la noche, como si pretendieran escribir en el cielo con letras de luz el poema de la soberbia potestad del hombre, se duda en aceptar si se contempla un espectáculo terrestre, y se piensa que se ha llegado a la titánica capital del imperio del hierro. Hace un tiempo, en Estados Unidos, que los rascacielos expresaron la última etapa de la prosperidad de un hombre que había culminado en la industria, en el comercio o en las finanzas. Las montañas de acero, cemento y cristal que llevan el nombre de edificios Carnegie, Morgan, Edison o Rockefeller estuvieron destinadas a expresar la voluntad de potencia del triunfador. Su éxito inflamó luego el entusiasmo de los especuladores. [...] y por este diabólico camino cada rascacielos se convirtió en una ciudad vertical, como si de pronto el planeta Tierra se hubiera tornado infinitamente más pequeño que la Luna y no hubiera espacio dónde moverse sin peligro de rodar al abismo.<sup>631</sup>

Para presentar el tema de la nota —la sobreabundancia de rascacielos en Estados Unidos— Arlt imprime desde el cielo una imagen sobre esta ciudad internacional en la que nunca estuvo y a la que, probablemente, sus lectores tampoco conozcan.<sup>632</sup> Y es que las vistas *a vuelo de pájaro*, tal como señala Barthes cuando analiza cómo se ve París

---

<sup>631</sup> Arlt, Roberto. “El rascacielos desalquilado”. Sin título, *El Mundo*, 8 de agosto de 1940.

<sup>632</sup> El caso de las referencias a Nueva York en la prensa argentina es especial, porque tal como vimos en el estudio sobre las imágenes urbanas de Buenos Aires que circularon en las revistas ilustradas entre 1900 y 1920 de Gutman, “cualquiera fuera el título bajo el cual aparecían las notas y dibujos de la ciudad vertical del porvenir, los lectores de las revistas ilustradas porteñas podían asociarlos fácilmente con Nueva York, sobre cuyos adelantos y construcciones se enteraban en las mismas revistas. En ellas se publicaban, con redundancia, notas e ilustraciones sobre las grandes construcciones contemporáneas neoyorquinas, envueltas en calificativos como ‘grandiosas’, ‘colosales’ o ‘las más grandes del mundo’: incluían noticias sobre rascacielos (esos barrios de 20 pisos), trenes subterráneos y elevados, grandes estaciones terminales, redes de agua y electricidad, túneles subfluviales y puentes colgantes. [...] Las revistas mostraban también las nuevas, impactantes y modernas vistas aéreas de Nueva York que obtenían los aguerridos fotógrafos quilibristas, subidos a los altísimos andamios de los rascacielos en construcción”. Gutman, Margarita. *Buenos Aires. El poder de la anticipación: imágenes itinerantes del futuro metropolitano en el primer Centenario*, Buenos Aires, Infinito, 2011, pp. 33-34. Pero además, en el caso de Arlt, seguramente influyesen en esas representaciones las imágenes del cine.

desde la punta de la Torre Eiffel, invitan “inevitablemente a imaginar una historia”.<sup>633</sup> Se pregunta el teórico francés: “¿Qué es, en efecto, un panorama? Es una imagen que tratamos de descifrar, en la que intentamos reconocer lugares conocidos, identificar señales”.<sup>634</sup> Como los mapas, las fotografías tomadas desde lo alto, generan la ilusión de totalidad. Cuando se mira una vista aérea se cree poder abarcar de una vez todo el espacio, porque mirar una ciudad a vuelo de pájaro es incorporarla a la naturaleza, es ver su conexión con el mar, con el río, con la montaña, con el desierto. Sin embargo, esa pequeña escala, lejos de mostrárnoslo todo, convierte un bosque con pinos, sus casas, sus arroyos, en una mancha verde. Como puede verse en la cita de Arlt, las formas y los contornos que se ven desde el cielo, lejos de mostrar en detalle el universo representado, resultan un punto de partida para el desarrollo de la crónica. Encontramos así que, del mismo modo en que el escritor recurre en estas notas al formato del cable telegráfico, retoma también en su escritura las imágenes aéreas que día a día inauguraban el material informativo del periódico para referir tanto a noticias vinculadas con la guerra, así como también a novedades internacionales desvinculadas de los escenarios bélicos.

Otro ejemplo claro es el que se observa en el inicio de “¿Está loco o se hace el loco Al Capone?”. Dice el escritor: “La Isla de Alcatraz vista desde un avión tiene la forma de un superdreadnought. En este superdreadnought de roca viva se abren limpios corredores embutidos en los muros, corren caños de agua caliente y fría. Alcatraz no es un hotel, sino un presidio. En torno murmuran las aguas del Pacífico. En este presidio, ventrudo, belfudo, catadura de gorila humano, se aloja Al Capone, el conspicuo. Al Capone, el patrón del crimen de la América del Norte”.<sup>635</sup> Si en la tapa del diario del 27 de agosto de 1940 (al igual que sucede en todos los ejemplos que figuran en este capítulo), los diagramadores del periódico colocaron en primer lugar una foto aérea de la capitán alemana, y debajo ubicaron la imagen-noticia que muestra a los aviadores y a los políticos involucrados en los bombardeos entre Berlín y Londres; en esta cita de Arlt, encontramos que, si bien esta noticia no tiene vinculación con la guerra, para presentar al personaje en cuestión (Al Capone) el cronista representa primero una vista de la ciudad escenario desde lo alto. Así, puede constatar que el procedimiento que figura en estas notas no sólo

---

<sup>633</sup> Barthes, Roland. “La Torre Eiffel”, *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 63-64.

<sup>634</sup> *Ibidem*, p.63.

<sup>635</sup> Arlt, Roberto. “¿Está loco o se hace el loco Al Capone?”, *El Mundo*, 12 de enero de 1938.

retoma movimientos y recursos de las diferentes crónicas y secciones textuales del periódico, sino que también presenta articulaciones con el tipo de fotografías que se incluían dentro del mismo diario.

Mapas y vistas urbanas resultan, por lo tanto, herramientas decisivas para el armado de las notas “Al margen del cable” que, como se vio en el análisis, deben ser pensadas en conjunto, ya que, como señala Alpers, los dos tipos de imágenes que presentan “por origen y naturaleza, una esencial similitud con los mapas [son] el paisaje panorámico o cartográfico [...] y la vista urbana o topográfica”.<sup>636</sup> El “impulso cartográfico” que aparece, entonces, en estas crónicas que Arlt dedica a los más diversos acontecimientos en torno a la guerra y a los cambios que la crisis europea produjo en el mundo, responde tanto a una necesidad por ubicar las contiendas en tiempo y espacio, como también al cambio de velocidad en la circulación de información, a la posibilidad de ver en el mismo momento y desde lejos lo ocurrido a través de imágenes fotográficas y también a la incorporación de nuevos puntos de vista a través de los cuales mirar el espacio —las fotografías aéreas— que, de algún modo, se acoplaron a los modos tradicionales de ver el mundo —los mapas—. Por último, resta señalar que la lección de geografía que Arlt arma en sus crónicas para los lectores del periódico no les permite armar un mapa claro y real sobre la guerra, sino que los instiga a viajar por el planisferio de un modo desordenado y arbitrario para correrse del lugar de porteoños y soñar con conquistar desde el cielo un mundo que, aunque atravesado por el horror, resulta cada vez más cercano.

---

<sup>636</sup> Alpers, Svletana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, op. cit., p. 241.

### 3.2.3 “Yo he visto una fotografía”

¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver. Porque un documento es más difícil de refutar que un discurso de opinión.

Didi Huberman.<sup>637</sup>

Qué ocurre con las imágenes en esta zona de la obra periodística arltiana y cómo el escritor “ilustra” el mundo a través de la palabra son los interrogantes que comenzamos a desandar en esta segunda parte del capítulo cuando analizamos en el espacio de la crónica la construcción de las denominadas “escenas pintadas” y el desarrollo de un tipo de mirada cartográfica que dialoga con los mapas y las vistas urbanas que se imprimían, en simultáneo, en la tapa y en la sección cablegráfica del periódico. Sin embargo, aún resta estudiar una tercera modulación entre palabra e imagen: la incorporación mediante la écfrasis de ciertas fotografías que el escritor dice haber visto en *El Mundo*, o en otros medios, como pruebas para el desarrollo de los textos. Así, tal como observaremos a continuación, muchas de estas notas comienzan a partir de la reconstrucción de una fotografía que, luego, es expandida y ficcionalizada en el cuerpo de la crónica del mismo modo en que, como ya se señaló, Arlt narrativiza en sus artículos la información brindada por los cables telegráficos que circulaban en la prensa.<sup>638</sup>

---

<sup>637</sup> Didi- Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 32.

<sup>638</sup> Sylvia Saïtta fue quién advirtió este movimiento: “Así como expande narrativamente tres líneas, Arlt describe algunas de las fotos que llegan a la redacción y llena de contenido lo que la imagen sugiere. La descripción de las fotografías de lo que está sucediendo en el resto del planeta, ya sea en las grandes ciudades como en los pueblos remotos, le permite ser un espectador directo de los hechos y no un resignado corresponsal de guerra a distancia”. Saïtta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*, op. cit., p.254. Por su parte, Rose Corral señala al respecto: “En el estilo de varias de las crónicas de Arlt (en las más literarias) puede observarse un uso creativo del cine, algo que podría definirse como un “ritmo cinematográfico”, al que aludía desde 1920 Pierre Alberto-Birot en *Cinemas*, para referirse a la influencia del cine en la literatura. Arlt sobresale en la composición de lugar que suele colocar al inicio de cada crónica, un inicio muy cuidado, de ciudades y paisajes que nunca visitó y que le debe mucho a la fotografía y sobre todo al cine, al recuerdo de imágenes vislumbradas en la pantalla”. Corral, Rose. “Un argentino piensa en Europa’: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”, Arlt, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, op. cit., p. 21.

De acuerdo con esto, proponemos, entonces, estudiar cómo, aún sin mostrar la materialidad de las fotografías que el escritor describe en sus textos, estas imágenes se convierten en documentos “difícil[es] de refutar” que vehiculizan el desarrollo de las notas.<sup>639</sup> La dicotomía entre informar y narrar propia del género crónica aparece ahora no sólo en el modo en que el escritor tensiona las últimas novedades cablegráficas en su prosa, sino también a partir del cruce entre imagen/documento y literatura que caracteriza también a esta zona de su obra periodística.

Ahora bien, cuando se revisa el conjunto de crónicas que incluyen en sus representaciones escriturarias imágenes de prensa puede observarse que son pocas las que refieren a acontecimientos estrechamente vinculados con el desarrollo de la guerra y que, en ningún caso, las fotos que selecciona muestran el horror en torno a los acontecimientos bélicos que sí figura en muchas de las imágenes textuales que arma en otras de sus crónicas: “Cuatro aldeanos, la cabeza caída sobre el hombro, agonizan clavados en cruz en las puertas de sus casas de piedra. En la aldea de Korito, un grupo de serbios, encadenados en el fondo de un foso, arden vivos rociados de petróleo. [...] En la noche, de un vagón del expreso que corre entre París y Troyes, unos desconocidos arrojan a los terraplenes del tren en marcha un bulto humano. Es Yves Perringaux, servidor del eje, asesinado a martillazos”.<sup>640</sup> A diferencia de la violencia explícita que aparece en esta cita, encontramos que las fotos que el cronista incluye muestran otras facetas de la guerra: las relaciones políticas o los espacios geográficos en disputa.

El ejemplo más contundente es el de la nota titulada “Joseph Tiso, ¿por qué desoíste la voz de la prudencia?” en la que Arlt analiza el vínculo entre Hitler y el nuevo presidente de Eslovaquia. La nota empieza así: “A fines del año pasado *The New York Times* decía que el Vaticano consideraba con serias aprensiones la posibilidad de elección de monseñor Joseph Tiso a presidente de la República de Eslovaquia. [...] Pero monseñor

---

<sup>639</sup> Para el desarrollo de este apartado resultó iluminador el libro de Didi- Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. Sin pretender conectar el trabajo de Arlt con el del dramaturgo, ciertas reflexiones de Huberman sobre el diario de guerra de Bertold Brecht resultaron inspiradoras en la primera etapa de este trabajo: “Contra la ‘moral servil del periódico’ y su infinita capacidad de falsificación [...] algunos artistas se aplicaron a descomponer ese ‘dar forma’ falsificado de los periódicos y a recomponer o remontar por su propia cuenta los elementos fácticos ofrecidos por la prensa ilustrada o las actualidades cinematográficas”. Didi- Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición, op. cit.*, p.17.

<sup>640</sup> Arlt, Roberto. “Europa, escuela de terrorismo”, *El Mundo*, el 10 de enero de 1942.

Tiso, contra prudentísimas consideraciones, quiso ser, a toda costa, presidente”.<sup>641</sup> Luego de ese breve rastreo de la historia del personaje en la prensa estadounidense, el cronista señala el tema que le interesa demostrar en su nota: “Tras de monseñor Tiso se dibujaba sombría la silueta de Hitler, autor de su elevación”; y, para ello, a continuación, describe una fotografía:

Hay una telefoto de monseñor y el Führer, conversando separados por un cesto de orquídeas. Podría asegurarse que las flores entre Hitler y un interlocutor político encubren, casi siempre para éste último, el hueco de la sepultura. Hitler, mostrando al fotógrafo tres cuartos de perfil, parece meditar en el peregrino destino de los búcaros blancos; Tiso, rapado, corpulento, fatigado, parece esperar la cláusula de una decisión.<sup>642</sup>

Como puede verse, la “telefoto” que Arlt recupera en esta cita aparece en el argumento de la nota como la prueba que conecta el ascenso de Tiso al poder con los movimientos estratégicos de Hitler. Pero, además, el escritor periodista no sólo describe la imagen, sino que también en el ejercicio de la écfrasis aparece un tipo de lectura interpretativa semejante a la de un crítico de arte frente a un lienzo: las orquídeas que separan ambos semblantes representan, para Arlt, el destino oscuro que le depararía a Tiso su pacto con el Führer. A diferencia, entonces, de las imágenes más pregnantes sobre los acontecimientos en torno a la conflagración mundial que día a día se imprimían en la tapa y en las primeras páginas del periódico —imágenes que sin ser amarillistas mostraban a los soldados en acción (Figuras 12, 13 y 14)—, las fotos vinculadas a la guerra descritas por el escritor en sus artículos periodísticos se alejan de los íconos visuales más efectistas y muestran escenas menos explícitas sobre la crisis mundial.

No obstante, en la mayoría de los casos en los que el cronista utiliza la fórmula “yo he visto una fotografía”, las imágenes a las que refiere no se asocian con el tema de la guerra, aunque sí retoman noticias internacionales sobre excentricidades, sobre vidas criminales, o sobre personalidades destacadas:

Yo he visto una fotografía del coronel Leslie Blight Barker. Es un guapo mozo, en traje de noche. Sobre la solapa del frac lucen las condecoraciones de dos

---

<sup>641</sup> Arlt, Roberto. “Joseph Tiso, ¿por qué desoíste la voz de la prudencia?”, *El Mundo*, 11 de mayo de 1940.

<sup>642</sup> *Ibidem*.

órdenes del Imperio Británico. Su aspecto es el de un hombre maduro, enérgico, educado. Fotografiados de perfil, conserva en la pupila una chispa pensativa que condice con la línea pura de la nariz. En fin, gentleman de raza. En Andover, el coronel se presenta con su esposa, un hijito de 4 años y una gobernanta. Su natural distinción, su ex posición en el ejército le permiten relacionarse con la mejor sociedad de la ciudad. Asiste a la cacería del zorro con la jauría de Tidworth y se inscribe como componente cuando el *team* de Andover jugó en Emham, su comportamiento no fue inferior al de otros socios. [...] Nadie sospecha que el coronel Barker no es coronel, ni tampoco hombre. El coronel Barker es una pobre mujer abandonada en Australia por su marido, madre de un niño.<sup>643</sup>

Si, como vimos anteriormente en relación a las teorizaciones de Ricoeur, para ocupar el lugar de testigo el sujeto en cuestión debe autodefinirse como tal, la fórmula “yo he visto una fotografía” convierte de algún modo a Arlt en poseedor de un tipo de verdad que no se equipara a la del corresponsal de guerra o a la del enviado especial —quienes además de ver experimentan los acontecimientos—, pero que sí le otorga en el contexto de la crónica cierta autoridad a su discurso porque, tal como señala Barthes en la cita analizada en los capítulos anteriores de esta tesis: “Nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado ahí*”.<sup>644</sup> Haber visto la foto del coronel Leslie Blight Barker (y, al parecer, recordarla a la perfección) o haber leído la noticia en algún medio no resulta igual a los efectos de la crónica. El semblante de la mujer/coronel que Arlt retuvo en su retina lo acerca un poco más a la historia de la “pobre” Lilian Valerie Smith porque algo de esa historia, la imagen de una de las versiones del personaje, pervive en él.<sup>645</sup>

A diferencia de lo que ocurre cuando junto a un texto se imprime una imagen material —el lector/espectador inicia una búsqueda visual propia, irrepetible y siempre cambiante—,<sup>646</sup> Arlt traza recorridos e indica qué y cómo mirar las fotografías que

---

<sup>643</sup> Arlt, Roberto. “La vida extraña de Lilian Valerie Smith que simulaba ser un coronel británico”, *El Mundo*, 29 de marzo de 1937.

<sup>644</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2008, pp. 120-121.

<sup>645</sup> Aunque no forme parte de los objetivos de esta tesis, su cuento titulado “¡S.O.S! Longitud 145° 30’, latitud 29° 15’”, publicado en *El Hogar* el 22 de noviembre de 1937, comienza de un modo semejante: “Acabo de examinar una fotografía relacionada con aquel suceso que en pocas horas emblanqueció el cabello de más de un intrépido marino. Son cabezas, espaldas de multitudes detenidas frente a las vidrieras de los diarios, leyendo en las pizarras noticias telegráficas referentes a nuestra agonía”.

<sup>646</sup> Señala Aumont: “Se ha destacado desde hace mucho tiempo (al menos desde los años treinta) que miramos las imágenes, no globalmente, de una vez, sino por fijaciones sucesivas. Las

representa a partir de la écfrasis. Es que, como señala Jacques Aumont, el ejercicio de mirar o imaginar una estampa cambia cuando se introducen “consignas particulares”, “una mirada informada se desplaza de un modo diferente por el campo que explora. [...] La imagen —como toda escena visual observada durante cierto tiempo— se ve, no sólo en el tiempo, sino a costa de una exploración pocas veces inocente”.<sup>647</sup> Así, cuando el cronista describe una imagen inicia un recorrido que desplaza la mirada/la imaginación de los lectores de acuerdo a sus intereses y al argumento que desarrollará a lo largo del texto:

No se puede borrar de ante los ojos de una fotografía artística que en un álbum, hace algunos años, detuvo mi atención. Era un estadio de cemento armado, completamente hueco de multitudes. Posiblemente en la hora del mediodía. En este desierto de escalonamientos de cemento, en esta paradoja de gradinatas vacías, inútiles, desoladas, un hombre. Un hombre solo, sentado en lo alto del estadio, con el mentón apoyado en la palma de la mano, encogido como un mono, mirando melancólicamente su sombra proyectada en los desiertos escalones. ¡Nada más; nada más que un hombre! Mirando las circulares gradas. Sobre la cornisa del estadium, un cielo limpio, vacío. [...] Nos demostraba que no se podía estar más solo en parte alguna del universo que allí. En consecuencia, a través de los ojos, se abría un camino imborrable hacia nuestro recuerdo. Tan imborrable que hoy no he podido dejar de pensar en ese fantasma al barajar los riesgos que corre la independencia de Finlandia en sus relaciones con Rusia y las próximas olimpiadas. Me dije que ese desconocido del estadium vacío de la fotografía podía ser un ciudadano en Finlandia, un finlandés de este mes de octubre del año 1939, meditando en la posibilidad del fracaso de las olimpiadas del año 1940.

Para referir la desolación de los finlandeses ante la posible suspensión de las Olimpiadas (la historia demuestra que efectivamente fue así) Arlt recupera una imagen que recuerda haber visto en un álbum, cuya procedencia desconocemos. Y esa sensación

---

experiencias concuerdan casi totalmente: en el caso de una imagen mirada sin ninguna intención particular, las fijaciones sucesivas duran unas décimas de segundo cada una y se limitan bastante estrictamente a las partes de la imagen más provistas de información [...]. Lo que impresiona mucho en estas experiencias es la ausencia total de regularidad en las series de fijación de la mirada: no hay barrido regular de la imagen de arriba abajo ni de izquierda a derecha, no esquema visual de conjunto, sino, por el contrario, varias fijaciones muy cercanas en cada zona fuertemente informativa y, entre esas zonas, un recorrido complejo. Se ha intentado prever los trayectos de exploración de una imagen por el ojo, pero, en ausencia de toda consigna explícita, estos trayectos son un indescifrable entrelazado de líneas quebradas”. Aumont, Jacques. *La imagen, op. cit.*, p. 63.

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 63.

de tristeza o abandono que intenta transmitir a sus lectores es lograda a partir de una descripción que va de lo general (el estadio de cemento armado, las gradas vacías, la luz cenital) a lo particular (el hombre sentado sólo en lo alto del estadio). Es así como la representación del nudo de esta fotografía desconocida y desvinculada de la novedad de la que se ocupa la nota (el contraste entre la inmensidad del estadio y la minúscula presencia del hombre protagonista) ilustra a los lectores una noticia que no tiene imagen.

Por otro lado, tal como adelantamos más arriba y en sintonía con lo que sucede con los cables de noticias, Arlt no se conforma con incluir estas fotos al modo de pruebas informativas que le permitan ubicarse como “testigo escópico”, sino que además, una vez incorporadas mediante la éfrasis a la crónica, las amplía, tergiversa y, en algunos casos, contradice. Vemos así en otra de sus notas:

Si nosotros viéramos el rostro de Weidmann, sobre todo aquella fotografía de él, con la frente vendada; si viéramos su rostro encabezando una crónica de música, no podríamos menos de decir: - Realmente, tiene el rostro de artista. Las líneas de la meditación. También si viéramos el retrato de Weidmann en un magazine, al pie de una crónica de ajedrez, diríamos: —Se le conoce en el rostro la concentración del jugador. Pues Weidmann no es ni jugador, ni músico, ni artista. Es, simplemente, un hombre perfectamente educado, que ha estrangulado a una bailarina y muerto, además, de cinco balazos en la nuca a cinco personas: una mujer y cuatro hombres más. Total: seis personas.<sup>648</sup>

Como figura en esta cita, el rostro de Weidmann vendado que Arlt conoce a través de una imagen fotográfica dice todo aquello que el cronista quiere que diga. Porque aquí, una vez más, el escritor juega con el estereotipo del criminal: el asesino que figura en la imagen representada podría ser un músico, podría ser un jugador de ajedrez.<sup>649</sup> Entonces, de algún modo, y seguramente sin una voluntad expresa, Arlt muestra a los lectores de *El Mundo* las dos caras de la imagen fotográfica: la captura como testimonio de lo real y, al mismo tiempo, como imagen opaca, como *index*. La foto certifica la experiencia, pero también dispara una infinidad de posibilidades sobre la escena plasmada en la película y es ahí donde las palabras intervienen hasta hacer estallar su sentido.

---

<sup>648</sup> Arlt, Roberto. “¿Por qué en la nuca? Weidmann no lo explica”, *El Mundo*, 26 de enero de 1938.

<sup>649</sup> Sobre historias de criminales véase: Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, op. cit.

Esto mismo sucede en otras de las notas en las que incorpora fotografías, titulada “Cuatro presidiarios a la deriva”. La crónica comienza del siguiente modo:

He visto una fotografía artística de la isla de Fernando de Noronha, en plata y negro mayor, con la luna abombando celajes de nubes. No se podía menos que imaginar, frene a este paisaje, un poema de amor, naturalmente desde Laborda del transatlántico. Un “Nocturno” en el piano del salón de fiestas de la nave adecuaría el cuadro de la situación. También he visto otra fotografía de la isla de Fernando de Noronha. Era bajo la desolación del sol tropical, los roquedales de lava roja en una calcinación de greda, y el agua azul, tan quieta y resplandeciente como un lago de mármol de *Las mil y una noches*. Los abanicos de los altos cocoteros mostraban sus abiertas tallas verdes, y en la costa un equipo de presidiarios, con el traje blanco, rayado horizontalmente de franjas azules, cargaban maletas en una balsa custodiada por soldados con el fusil en banderola. Esa bahía donde trabajaban los hombres se llama la Bahía del Perro. La isla es pequeña. Veinte kilómetros cuadrados y presidio. El presidio y la iglesia de muros encalados y dos cocoteros al frente. De esta isla de Pernambuco hay 24 horas de viaje por océano, es decir, 380 kilómetros. Y de esta isla, como en los relatos de Emilio Salgari, cuatro presidiarios acaban de fugarse. Huyeron la noche de lunes. En una balsa fabricada con troncos de cocoteros.<sup>650</sup>

La imagen “artística” con la que Arlt inicia su artículo muestra un paraíso en cuya descripción resuenan escenas características de la poesía modernista. Sin embargo, frente a este paisaje “en plata y negro mayor” cuyo mar resplandece como un “lago de mármol” en consonancia con el clásico poema de Rubén Darío, “Sinfonía en gris mayor” (“El mar como un vasto cristal azogado/ refleja la lámina de un cielo de zinc”),<sup>651</sup> emergen los presidiarios condenados a experimentar una vida miserable en medio del paraíso. Una vez más, Arlt desarrolla el argumento de la crónica a contrapelo de lo que muestra la imagen y señala, así, la confluencia de sentidos que pervive en una misma fotografía.

Ahora bien, frente a este panorama surge una pregunta difícil de responder: ¿por qué Arlt no recuperó en sus crónicas fotografías sensacionalistas sobre la guerra? Si bien cualquier tipo de respuesta resulta tentativa, hay un dato que quizá pueda explicarlo: para certificar sus notas sobre los avatares bélicos el cronista contaba con los cables telegráficos. Por lo tanto, si las notas que se desprenden de las novedades internacionales

---

<sup>650</sup> Arlt, Roberto. “Cuatro presidiarios a la deriva”, *El Mundo*, 20 de marzo de 1937.

<sup>651</sup> Darío, Rubén. “Sinfonía en gris mayor”, en *Prosas profanas y otros poemas*, Paris, Librería de la V. de C. Bouret, 1908, p. 115.

que figuraban en la sección cablegráfica (y a partir de 1938 más específicamente en la columna “Ayer en”)<sup>652</sup> le permitían al escritor ubicarse “al margen” de la guerra, estas crónicas surgidas en torno a fotografías desvinculadas de los enfrentamientos bélicos forman parte de otro conjunto que podría definirse como “misceláneo” o “heteróclito”. Arlt mira la guerra, mira las excentricidades de la guerra y también se fascina con incluir en sus crónicas noticias de color sucedidas en países remotos.<sup>653</sup> De este modo, su nuevo rol como cronista universal queda afianzado dentro del matutino; es que su trabajo como escritor periodista no consistió únicamente en transcribir los últimos cables y expandirlos, sino también en memorizar y sistematizar todo lo visto en la prensa extranjera. Y con esta tarea Arlt da batalla nada más y nada menos que a la instantaneidad de la prensa, porque recordar imágenes pasadas, historiarlas, y ficcionalizarlas forma parte de una de las tareas necesarias en un mundo en crisis. Pues, como señala Susan Sontag: “Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”.<sup>654</sup>

---

<sup>652</sup> La columna “Ayer en” se publicaba generalmente en el margen derecho de la página 3 del periódico y compilaba alrededor de 20 cables internacionales provenientes de ciudades como Madrid, Berlín, Lisboa, Praga, París, Barcelona, Moscú, Río de Janeiro, Washington, Nueva York, entre otras.

<sup>653</sup> Otros ejemplos son los que figuran en las crónicas “Septiembre en el horóscopo de Hitler” (“The Press Photo ha popularizado los interiores de su palacio [el de Hanussen, el doctor en magia negra amigo de Hitler]. Para llegar hasta él, el neófito debe caminar por una alfombra mullida, en la que están labrados toda la serie de signos cabalísticos. Al final de esta vía láctea maravillosa entráis a un salón oscuro, con el suelo cargado de cojines y un muro formado por cortinas de raso negro”) y en “El bandido y la mariposa” (“Un fotógrafo aventajado retrató el busto de este hombre, denominado el número 46.635, sobre un fondo de biblioteca; y la revista parisiense *Vu* lo presentó como el primer bandido que consiguió fugarse de la Isla del diablo. Un bandido cuya cabeza se recorta sobre el lomo redondo y cuadrado de libros diferentes es un cuadro singular. Tan singular que me recuerda otro cuadro que admiré en un álbum de pintores modernistas titulado: *El bandido y la paloma*”). Arlt, Roberto. “Septiembre en el horóscopo de Hitler”, *El Mundo*, 10 de septiembre de 1939/ “El bandido y la mariposa”, *El Mundo*, 30 de marzo de 1938.

<sup>654</sup> Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Argentina, Alfaguara, 2003, p.104.

## RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

La mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión.  
Jacques Aumont.<sup>655</sup>

Si pudieran reunirse en un único lienzo todas las imágenes visuales y escriturarias que entablan diálogos con las notas de Roberto Arlt y que fueron analizadas a lo largo de esta tesis, nos enfrentaríamos al mismo problema que surge a la hora de estudiar el conjunto completo de textos que el aguafuertista escribió para *El Mundo*: resulta imposible abordarlo en su totalidad sin detenerse en la disparidad de la mirada a partir de la cual el escritor representó sus recorridos porteños, sus viajes como corresponsal y su interés por los acontecimientos internacionales en torno a la Segunda Guerra Mundial. Porque, efectivamente, como pudo observarse a lo largo de los tres capítulos que estructuran esta investigación, el ejercicio sostenido de la mirada llevado adelante por Arlt (tanto en sus reflexiones como en su labor como fotógrafo) imprimió en su obra un *modo de ver* el mundo original y ecléctico (testimonial y pintoresco, popular y de elite, nacional y extranjerizante). En este sentido, la tesis indagó una zona de su producción periodística que aún no había sido terminada de examinar: cómo el cruce entre imagen y palabra (entre las crónicas del escritor periodista y las múltiples imágenes de la prensa, del ámbito artístico y también del literario) define el carácter intermedial de su producción periodística, al mismo tiempo que deja en evidencia novedosas filiaciones estéticas entre el cronista y diversas personalidades del ámbito cultural porteño e internacional.

Así, el primer capítulo estudió cómo la columna “Aguafuertes porteñas”, configurada desde el inicio por el par texto e imagen, atravesó entre mayo y agosto de 1928 una etapa de fluctuaciones hasta alcanzar el formato que mantendría a lo largo de los años. Para ello se analizó el esquema visual del matutino en relación con algunas de las publicaciones periódicas más relevantes del contexto y se constató que, a mitad de camino entre la diagramación tradicional de diarios como *La Nación* o *La Prensa* y la proliferación caótica de imágenes de *Crítica*, *El Mundo* impuso un formato moderno en

---

<sup>655</sup> Aumont, Jacques. *La imagen*, op. cit., p. 62.

el que las imágenes, aunque ordenadas, protagonizaban las páginas del periódico, al mismo tiempo que establecían diálogos con los diversos textos periodísticos incluidos en cada una de las secciones. Detallado el contexto, se observaron las notas inaugurales del aguafuertista junto a las imágenes con las que fueron impresas y se comprobó que la alternancia entre fotografías y dibujos que figura en esta primera etapa estuvo vinculada con la necesidad de “probar” cuánto de información y cuánto de literatura incluirían los artículos. En este sentido, se concluyó que las notas arltianas —surgidas del cruce permanente entre novedad, entretenimiento y ficción— no necesitaron de pruebas referenciales para legitimar sus representaciones (salvo en el caso del conjunto titulado “Buenos Aires se queja” de 1934) y que, en cambio, encontraron en los dibujos de Luis Bello una herramienta para resaltar dos de sus rasgos fundantes: el humor y la mordacidad. Con respecto, entonces, al vínculo que las aguafuertes de Arlt mantuvieron a lo largo de los años con las ilustraciones de Bello se señaló también que, salvo en contadas excepciones, los trabajos del ilustrador no se ocuparon de representar el gran tema de las crónicas porteñas: la modernización urbana. Como se observó más arriba, estos dibujos establecieron mayores vínculos estéticos con la tradición de la caricatura que con la proliferación de fotografías, mapas y estampas de la ciudad que circulaban día a día en la misma prensa. El objetivo de Bello, por lo tanto, no consistió en recrear el escenario en el que sucedían las anécdotas relatadas por Arlt, sino en jerarquizar la información y entretener. Con respecto a la página del diario en la que las aguafuertes fueron impresas también pudo verse que, más allá del poco interés que Arlt demuestra en las notas sobre las ilustraciones con las que se publicaban sus textos, existe una única crónica que fue publicada con un dibujo realizado por un lector en la que el aguafuertista demuestra cierta preocupación por las imágenes de prensa. Se encontró allí, entonces, no sólo una clara intención por estrechar los vínculos con el público lector, sino también un tipo de reflexión sobre la visualidad periodística que adelanta, en parte, el trabajo con la imagen que el mismo Arlt desarrollará más tarde en sus notas viajeras.

En la segunda parte de este mismo capítulo, se analizó cómo, al modo de un *collage*, Arlt representa en sus notas una Buenos Aires conformada por tres zonas que dialogan y se superponen: el centro, el río y los márgenes. A partir del análisis de ciertas crónicas paradigmáticas dentro del corpus (“Corrientes por la noche”, “Matices portuarios” y “Molinos de viento en Flores”) pudieron establecerse nuevos vínculos entre

las imágenes escriturarias arltianas y un sinfín de cuadros, textos y fotografías provenientes de ámbitos artísticos, periodísticos y literarios contemporáneos. Con respecto a las descripciones sobre el centro urbano, se retomaron algunas hipótesis intermedias que Beatriz Sarlo delineó (y no desarrolló) en sus estudios literarios sobre la modernización urbana porteña: las notas de Arlt mantienen vínculos estéticos y procedimentales con dos de los artistas argentinos más significativos de la primera mitad del siglo XX, Xul Solar y Antonio Berni. En el análisis se constató que varios de los recursos que los artistas plásticos utilizan en parte de su obra (fragmentación, configuración de escenas urbanas oníricas y esotéricas, *collage*, utilización/descripción de materiales de desecho vinculados a la industrialización, etc.) coinciden no sólo con algunas de las aguafuertes, sino también con ciertos textos del gran poeta de la vanguardia argentina, Oliverio Girondo. El hallazgo de estos vínculos estéticos y el estudio de las imágenes sobre la ciudad que circulaban en ese mismo período en la prensa nos permitieron concluir que, en las notas dedicadas al centro porteño, Arlt despliega un tipo de mirada vanguardista anticipatoria que entra en sintonía tanto con la producción de representantes de la elite artística y literaria, así como también con las fotografías y las ilustraciones que día a día alimentaban en la prensa la creencia en una ciudad “futura”.

En cuanto a las notas sobre el puerto de Buenos Aires, se observó que la mirada a partir de la cual el cronista describe la zona del Riachuelo —un tipo de mirada que cruza lo pintoresco con la crítica social—, dialoga con la producción de quienes definieron parte del paisaje cultural de la ribera: Raúl González Tuñón y Benito Quinquela Martín. Se encontraron así, por un lado, vinculaciones entre las representaciones del puerto como válvula de escape de la alienación moderna, y también como la frontera por la que ingresan a Buenos Aires el cosmopolitismo y el exotismo extranjero, que figuran tanto en Arlt como en algunos poemas de Tuñón y, por el otro, se indagaron ciertas conexiones en el modo en que los dos escritores y Quinquela combinaron en sus producciones pintoresquismo y fuertes críticas a la ferocidad del trabajo portuario. Además, hacia el final del apartado se observaron ciertas semejanzas entre las imágenes con las que se imprimieron las aguafuertes de Arlt y algunos cuadros de Quinquela, reforzando así los vínculos interartísticos entre producción artística y la popular.

Finalmente, en el estudio de las crónicas sobre los márgenes urbanos pudo verse que si por momentos las notas arltianas describen zonas asociadas al barrio de su infancia,

en muchos otros casos las vistas urbanas configuradas por Arlt se asemejan a las escenas de colores pasteles de los primeros poemas de Borges. Así, a pesar de las contradicciones que figuran hacia adentro del corpus (el cronista describe márgenes que discuten entre sí), encontramos una arista en la que todas las crónicas porteñas (y también las producciones de otros artistas y escritores) coinciden: la figura del deslinde. En efecto, la intención por representar esa nueva zona urbana en la que la ciudad se encuentra con la pampa aparece repetidamente tanto en la producción de Arlt, como en la de Borges, en la de un conjunto heterogéneo de artistas (Pío Collivadino, Horacio Cópola, Eduardo Sívori, entre otros) y también en ciertas imágenes de prensa. En relación con esto, en el último apartado se indagó el corpus de notas titulado “Buenos Aires se queja” junto con las fotografías anónimas con las que fueron impresas en el periódico y se observó cómo, por momentos, tanto las descripciones del cronista como las del fotógrafo se fugan del tono testimonial y se vinculan con las representaciones urbanas de las imágenes plásticas y fotográficas analizadas a lo largo del capítulo. Sin cuestionar lo novedoso de las crónicas sobre la calle Corrientes y el centro urbano, el análisis de las aguafuertes sobre los suburbios permitió vislumbrar la otra cara de la modernidad arltiana: la pervivencia del campo en la nueva metrópolis.

El segundo capítulo se centró en una parte de la obra del cronista que no había sido explorada hasta el momento por la crítica: el vínculo intermedial entre las notas de viaje que escribió como corresponsal para *El Mundo* y las fotos que el mismo Arlt tomó en sus recorridos para ser impresas junto a sus textos. Ciertamente, como pudo verse en el análisis conjunto de imagen y palabra, Arlt utilizó la fotografía para atestiguar y expandir las anécdotas descriptas en sus artículos periodísticos. Se estudiaron entonces las notas y las fotos de los viajes por el Litoral y la Patagonia como antecedentes del corpus de aguafuertes españolas y se observó allí cómo el escritor incluye quizás por primera vez representaciones paisajísticas en sus textos a partir de la repetición de tópicos sobre el espacio y sobre el viaje que ya habían sido definidos por otros viajeros. Con respecto a las imágenes, pudo verse que tanto las instantáneas capturadas por Arlt, así como también algunas pocas postales y fotos ajenas incluidas junto a las notas, funcionan en la página del periódico al modo de “fotografías escenográficas” que ubican al lector en los espacios en los que sucedieron las anécdotas referidas en el discurso periodístico.

Con respecto al desplazamiento por España y África iniciado en 1935, se observó cómo en este corpus Arlt enriqueció su figura de corresponsal viajero a partir del desempeño de dos roles novedosos: el de fotoperiodista y el de fotógrafo “amateur”. Encontramos así que, si en algunos momentos del recorrido, se acerca a lo desconocido a partir de un tipo de mirada social ligada a la del fotoperiodista, en otras ocasiones logró tomas que se destacan estéticamente por sus composiciones y que presentan semejanzas con las capturas de dos fotógrafos europeos destacados dentro de la historia de la fotografía: Eugène Atget y August Sander. Pudimos ver, además, cómo ese modo de ver “aurático” que aparece en algunas fotos del corpus coincide y adquiere relevancia en relación a las novedosas formas textuales que se inauguran, tal como estudió Laura Juárez, con el viaje. En relación con esto, se indagaron también algunos vínculos intermediales a partir de los cuales crónica y fotografía se articulan en la página del matutino: cercanías y desfases. Se analizaron casos en los que el texto funciona como glosa de las imágenes (como por ejemplo en las aguafuertes dedicadas a la comunidad gitana), otros en los que imagen y texto coinciden en la representación de la temporalidad y zonas en las que crónica y foto muestran diferentes matices y escenas del mismo recorrido. Pudo constatarse así que la multiplicidad de versiones sobre el viaje que figura en este conjunto surge del contacto permanente y necesario entre dos medios que, a la vez que se complementan, muestran las contradicciones de un Arlt preocupado por lo social y fascinado por la monumentalidad paisajística y cultural.

Por último, con respecto a este itinerario, se estudió qué ocurre cuando el cronista cruza texto, fotografía y pintura. Ciertamente, si en las notas de la llegada a España Arlt recurre a las pinturas de Murillo y de Romero de Torres para afianzar su imagen como viajero (ya sea a partir del halago o de la confrontación) y otorgarle valor artístico a sus propios retratos de la mujer sevillana, en las últimas aguafuertes del viaje dedicadas a los recorridos por Madrid y Toledo su mirada alterna entre un tipo de percepción extasiada con el paisaje y la arquitectura y la desestabilización sensorial surgida del contacto con la obra de El Greco. Pudo comprobarse así en los análisis de las notas, de las imágenes y de las obras de los artistas mencionados cómo Arlt se sirve de la pintura para renovar y legitimar tanto sus impresiones textuales como sus propias capturas fotográficas sobre estas ciudades paradigmáticas del relato del viaje a España. A modo de cierre, en la coda titulada “Las fotos del `Legado Arlt’”, describimos cómo está compuesto el archivo del

escritor perteneciente al Instituto Iberoamericano de Berlín y estudiamos el caso de tres imágenes fotográficas tomadas por el mismo cronista que no fueron publicadas en *El Mundo* con el objetivo de señalar ciertas semejanzas gestuales y compositivas entre esas fotos inéditas y ciertas imágenes tomadas por fotógrafos disímiles de la segunda mitad del siglo XX. Sin correr al aguafuertista del rol de fotógrafo amateur desempeñado en sus viajes como corresponsal, encontramos en estas tomas una manifiesta intención estética que trasciende su trabajo escriturario.

El capítulo tres estudió cómo la imagen se convierte también en uno de los ejes medulares que atraviesan las crónicas tituladas “Tiempos presentes” y “Al margen del cable”. En efecto, como pudo verse, una de las novedades de este corpus reside en la implantación de un nuevo tipo de visualidad que, contradictoriamente, no incorpora imágenes materiales. Para ello, se realizó en primera instancia una presentación de las notas para indagar el modo en que la expansión de la mirada que figura en este corpus convierte al escritor en una suerte de *cronista universal* que, a través de lo leído en los cables y de las imágenes vistas en las diferentes secciones del matutino (y de otros medios), testifica los acontecimientos internacionales desde Buenos Aires. Pudo comprobarse entonces cómo en este corpus aparecen nuevas filiaciones estéticas (algunos textos dialogan con parte de la obra de Quiroga y de Hemingway), descripciones paisajísticas de espacios que no habían aparecido hasta el momento, traducciones e incorporación de términos o citas extranjeras y cuestionamientos teóricos sofisticados sobre el destino de la humanidad en el contexto de la guerra mundial. Además, en este apartado también se llevó a cabo un detallado estudio de la página del periódico en el que dichas notas fueron impresas y se examinó cómo la ubicación de los textos dentro del matutino y la breve estadía del escritor en la España previa al estallido de la Guerra Civil convirtieron estos artículos “Al margen del cable” en una suerte de bisagra que conectó la producción más literaria (las notas de Enrique González Tuñón y Nicolás Olivari, por ejemplo) con las crónicas de los enviados especiales que se publicaban dentro de la sección cablegráfica (los artículos de Alejandro Sux, José P. Sadi, Dixit, entre otros).

Luego, en la segunda parte del capítulo, se estudió la manera en que, sin el apoyo de ninguna imagen material, Arlt logró imponerle una fuerte impronta visual a sus notas periodísticas a través de la palabra. En este sentido se señalaron tres caminos diferentes a través de los cuales el escritor incluyó la imagen en sus representaciones textuales. En

primer lugar, se encontró que en muchas de estas crónicas el aguafuertista acorta la distancia entre los lectores y las anécdotas internacionales a través de detalladas descripciones que, al modo de las “escenas pintadas” de Flaubert y de la literatura con fuerte impronta descriptiva, reconstruyen el espacio en el que sucedieron los hechos. Más adelante, y en diálogo con el material visual que día a día desplegaban los editores en las páginas del mismo periódico, pudo observarse una clara correlación entre la proliferación de mapas sobre estrategias bélicas que figuraba en la sección cablegráfica y las representaciones espaciales de las notas. Si, por momentos, el escritor se desempeña en esta zona de su producción periodística como un cronista cartógrafo (describiendo mapas o incorporando referencias geográficas específicas), en otros casos, las vistas a vuelo de pájaro de las ciudades internacionales que configura en sus imágenes escriturarias establecen diálogos directos con las fotografías que día a día ocupaban la primera plana de *El Mundo*. Por último, se indagó cómo a partir de la repetición de la fórmula “Yo he visto una fotografía” Arlt incorpora, expande y ficcionaliza fotografías vistas en otros medios o almacenadas en su memoria. Por lo tanto, lo novedoso de estas notas no consiste únicamente en la recopilación de cables de noticias internacionales, sino también en la construcción de un relato testimonial a partir de imágenes ajenas.

A lo largo de esta tesis dedicada al estudio de la obra periodística completa de Roberto Arlt se intentó generar un aporte a la crítica literaria argentina a partir de un abordaje que pretende poner en contacto aquel plus inenarrable que fascina (y aún hoy desorienta) de los textos arltianos, el contexto periodístico en el que dichas notas fueron impresas y los infinitos diálogos que estas crónicas mantuvieron en simultáneo con las imágenes escriturarias, plásticas y fotográficas que circulaban en la prensa, en los museos y en los libros de elite de la época. Porque, como pudo verse, las diferentes articulaciones intermediales que los textos periodísticos establecen con el inacabado conjunto de imágenes que aquí comenzamos a reunir complejizan aún más la figura autoral de Arlt. A la imagen del escritor “antagonista”, del irreverente, del cinéfilo, del previsor, del inventor, del dramaturgo, del turista fascinado por la tarjeta postal, del cronista social, hay que agregarle ahora la del consumidor y productor de imágenes artísticas y de prensa. En efecto, a contrapelo del título aparentemente apócrifo de “aguafuertista” con el que los investigadores solemos nombrarlo, Arlt fue un observador agudo, un fotógrafo amateur de grandes aciertos y también un ladrón de imágenes de prensa.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

Legado Arlt, Instituto Iberoamericano de Berlín (hemos transcripto fragmentos de cartas y reproducido fotografías que pertenecen a dicho archivo).

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*, Buenos Aires, E. Santiago Rueda Editor, 2005 [1926].

\_\_\_\_\_, “Anatomía, fisiología e higiene del gracioso”, *El Mundo*, 21 de mayo de 1928.

\_\_\_\_\_, “Las baratijas inútiles y el alma del hombre honrado”, *El Mundo*, 28 de mayo de 1928.

\_\_\_\_\_, “Fue trasladado al museo de ciencias naturales el pez luna”, *El Mundo*, 12 de junio de 1928.

\_\_\_\_\_, “Cremonessi, anarquista sentimental y enamorado”, *El Mundo*, 15 de junio de 1928.

\_\_\_\_\_, “El señor Wright y el diablo cojuelo”, *El Mundo*, 23 de junio de 1928.

\_\_\_\_\_, “El origen de ciertas frases pintorescas” (Sin firma), *El Mundo*, 26 de julio de 1928.

\_\_\_\_\_, “Los peluqueros porteños efectuarán un concurso original”, *El Mundo*, 27 de junio de 1928.

\_\_\_\_\_, “Calles raras”, *El Mundo*, 21 de agosto de 1928.

\_\_\_\_\_, “Molinos de viento en Flores”, *El Mundo*, 10 de septiembre de 1928.

\_\_\_\_\_, “La amarga alegría del mentiroso”, *El Mundo*, 15 de septiembre.

\_\_\_\_\_, “Ventanas iluminadas”, *El Mundo*, 19 de septiembre de 1928.

\_\_\_\_\_, “El payador de almacén”, *El Mundo*, 14 de octubre de 1928.

\_\_\_\_\_, “Un poco de charla con algunos lectores”, *El Mundo*, 17 de diciembre de 1928.

\_\_\_\_\_, “Dos palabras nada más sobre arquitectura colonial”, *El Mundo*, 23 de diciembre de 1928.

\_\_\_\_\_, “La crónica N° 231”, *El Mundo*, 31 de diciembre de 1928.

\_\_\_\_\_, *Los siete locos*, Buenos Aires, Losada, 2001 [1929].

\_\_\_\_\_, “Las cuatro recovas”, *El Mundo*, 17 de enero de 1929.

\_\_\_\_\_, “¡37° a la sombra!”, *El Mundo*, 21 de enero de 1929.

\_\_\_\_\_, “Crimen en el barrio”, *El Mundo*, 25 de enero de 1929.

\_\_\_\_\_, “El desierto en la ciudad”, *El Mundo*, 26 de enero de 1929.

\_\_\_\_\_, “Corrientes por la noche”, *El Mundo*, 26 de marzo de 1929.

\_\_\_\_\_, “Criollaje en Mataderos”, *El Mundo*, 27 de marzo de 1929.

\_\_\_\_\_, “Pueblos de los alrededores”, *El Mundo*, 31 de marzo de 1929.

\_\_\_\_\_, “Noches frías”, *El Mundo*, 5 de abril de 1929.

\_\_\_\_\_, “El remolino”, *El Mundo*, 8 de mayo de 1929.

\_\_\_\_\_, “Tipos desaparecidos”, *El Mundo*, 11 de mayo de 1929.

\_\_\_\_\_, ¡Con estas van 365!, *El Mundo*, 14 de mayo de 1929.

\_\_\_\_\_, “El matador de árboles”, *El Mundo*, 23 de mayo de 1929.

\_\_\_\_\_, “En las calles de la noche”, *El Mundo*, 16 de junio de 1929.

\_\_\_\_\_, “Ídolos populares en familia”, *El Mundo*, 19 de junio de 1929.

\_\_\_\_\_, “Me acuerdo de Don Esteban”, *El Mundo*, 31 de agosto de 1929.

\_\_\_\_\_, “De vuelta al pago”, *El Mundo*, 4 de noviembre de 1929.

\_\_\_\_\_, “Ayer vi ganar a los argentinos”, *El Mundo*, 18 de noviembre de 1929.

- \_\_\_\_, “La muchacha del atado”, *El Mundo*, 19 de noviembre de 1929.
- \_\_\_\_, “¿Para qué sirve el progreso?”, *El Mundo*, 23 de noviembre de 1929.
- \_\_\_\_, “Viendo actuar a Emil Janning”, *El Mundo*, 29 de noviembre de 1929.
- \_\_\_\_, “Esos tres gestos”, *El Mundo*, 6 de diciembre de 1929.
- \_\_\_\_, “Y ahora... a yugarla”, *El Mundo*, 26 de diciembre de 1929.
- \_\_\_\_, “Para ser periodista”, *El Mundo*, 31 de diciembre de 1929.
- \_\_\_\_, “Elogio del bandoneón arrabalero”, *El Mundo*, 9 de enero de 1930.
- \_\_\_\_, “Desaparición misteriosa”, *El Mundo*, 16 de enero de 1930.
- \_\_\_\_, “El idioma de los argentinos”, *El Mundo*, 17 de enero de 1930.
- \_\_\_\_, “Rumbo al campamento”, *El Mundo*, 5 de febrero de 1930.
- \_\_\_\_, “Yo también fui al corso”, *El Mundo*, 16 de febrero de 1930.
- \_\_\_\_, “Ya lejos”, *El Mundo*, 15 de marzo de 1930.
- \_\_\_\_, “Se lo regalo al océano”, *El Mundo*, 1 de abril de 1930.
- \_\_\_\_, “Los pescadores de perlas”, *El Mundo*, 7 de abril de 1930.
- \_\_\_\_, “La hora azul de la Calle Corrientes”, *El Mundo*, 3 de noviembre de 1930.
- \_\_\_\_, “El bosque de Palermo nocturno”, *El Mundo*, 12 de noviembre de 1930.
- \_\_\_\_, “He visto morir”, *El Mundo*, 2 de febrero de 1931.
- \_\_\_\_, “Jugándose la vida en un viraje”, *El Mundo*, 8 de febrero de 1931.
- \_\_\_\_, “Barcas en el Riachuelo”, *El Mundo*, 14 de abril de 1931.
- \_\_\_\_, “Diagonal Sáenz Peña”, *El Mundo*, 27 de mayo de 1931.
- \_\_\_\_, “Los atorrantes de Facio Hébequer”, *El Mundo*, 1 de julio de 1931.
- \_\_\_\_, “La paz de San Justo”, *El Mundo*, 27 de febrero de 1932.
- \_\_\_\_, “Mataderos nocturno”, *El Mundo*, 22 de febrero de 1932.
- \_\_\_\_, “Puente Alsina”, *El Mundo*, 2 de marzo de 1932.
- \_\_\_\_, “Mangas, afganos y otras yerbas”, *El Mundo*, 11 de junio de 1932.
- \_\_\_\_, “Calles de Belgrano”, *El Mundo*, 10 de noviembre de 1932.
- \_\_\_\_, “He visto robar”, *El Mundo*, 30 de noviembre de 1932.
- \_\_\_\_, “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel”, *El Mundo*, 5 de junio de 1933.
- \_\_\_\_, “Matices portuarios”, *El Mundo*, 28 de julio de 1933.
- \_\_\_\_, “Cargando carbón en el puerto”, *El Mundo*, 29 de julio de 1933.
- \_\_\_\_, “El cementerio de las naves”, *El Mundo*, 30 de julio de 1933.
- \_\_\_\_, “Anochecer lluvioso en el puerto”, *El Mundo*, 31 de julio de 1933.
- \_\_\_\_, “En el ‘Rodolfo Aebi’”, *El Mundo*, 10 de agosto de 1933.
- \_\_\_\_, “Hombres de mar y hombres de tierra”, *El Mundo*, 13 de agosto de 1933.
- \_\_\_\_, “Horizontes ribereños”, *El Mundo*, 14 de agosto de 1933.
- \_\_\_\_, “Paraná tacita de porcelana”, *El Mundo*, 16 de agosto de 1933.
- \_\_\_\_, “Vida suave y tranquila”, *El Mundo*, 18 de agosto de 1933.
- \_\_\_\_, “Partir... es morir un poco”, *El Mundo*, 20 de agosto de 1933.
- \_\_\_\_, “Panorama de la costa entrerriana”, *El Mundo*, 22 agosto 1933.
- \_\_\_\_, “Reconocimiento trágico”, *El Mundo*, 2 de septiembre de 1933.
- \_\_\_\_, “Llegada a puerto importante”, *El Mundo*, 3 de septiembre de 1933.
- \_\_\_\_, “Camino a Resistencia”, *El Mundo*, 4 de septiembre de 1933.
- \_\_\_\_, “Resistencia, ciudad de cine”, *El Mundo*, 5 de septiembre de 1933.
- \_\_\_\_, “‘El expreso de Shangai’ correntino”, *El Mundo*, 12 de septiembre de 1933.
- \_\_\_\_, “Anochecer en Bella Vista”, *El Mundo*, 18 de septiembre de 1933.
- \_\_\_\_, “Nota preludeo o prólogo”, *El Mundo*, 11 de enero de 1934.
- \_\_\_\_, “El pueblo de Patagones”, *El Mundo*, 12 de enero de 1934.
- \_\_\_\_, “Vida portuaria en Patagones”, *El Mundo*, 13 de enero de 1934.

- \_\_\_\_\_, “Hasta donde termina el riel”, *El Mundo*, 15 de enero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Llegamos a Neuquén”, *El Mundo*, 16 enero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “El país del viento”, *El Mundo*, 17 de enero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Historias de Berta Drassler”, *El Mundo*, 30 de enero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Tranco lento hacia las casas”, *El Mundo*, 31 de enero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Entrada a Bariloche”, *El Mundo*, 3 de febrero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Alemanes de Bariloche”, *El Mundo*, 4 de febrero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Hombres y mujeres fuertes de Bariloche”, *El Mundo*, 5 de febrero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Por los montes”, *El Mundo*, 15 de febrero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Cuatreroismo y hambre”, *El Mundo*, 16 de febrero de 1934.
- \_\_\_\_\_, “¿Refugios o bañaderas?”, *El Mundo*, 17 de marzo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Y donde deja las baldosas flojas”, *El Mundo*, 18 de marzo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Monte Castro olvidado por la Municipalidad”, *El Mundo*, 20 de marzo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Cosas de la Avenida Coronel Roca”, *El Mundo*, 26 de marzo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “El hospital sin enfermedades de Villa Devoto”, *El Mundo*, 31 de marzo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Escuelas invadidas por moscas”, *El Mundo*, 1 de abril de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Dos cuadras fatales”, *El Mundo*, 28 de abril de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Disloques municipales en Rivadavia”, *El Mundo*, 13 de mayo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Casas con compuertas”, *El Mundo*, 18 de mayo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Caballito bate el récord”, *El Mundo*, 22 de mayo de 1934.
- \_\_\_\_\_, “La pesadilla de ‘Villa Despertar’”, *El Mundo*, 3 de junio de 1934.
- \_\_\_\_\_, “Señores...me voy a España”, *El Mundo*, 12 de febrero de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Llegada a Cádiz”, *El Mundo*, 9 de abril de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La gloria del sol”, *El Mundo*, 10 de abril de 1935.
- \_\_\_\_\_, “A Madrid a pedir trabajo”, *El Mundo*, 16 de abril de 1935.
- \_\_\_\_\_, “En busca de un patrón de barco”, *El Mundo*, 18 de abril de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Mar afuera en una trainera”, *El Mundo*, 20 de abril de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Vida de los pescadores en Barbate”, *El Mundo*, 22 de abril de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Molinos de viento en Vejer”, *El Mundo*, 23 abril 1935.
- \_\_\_\_\_, “Vejer de la Frontera”, *El Mundo*, 25 abril 1935.
- \_\_\_\_\_, “El cabo porrita”, *El Mundo*, 13 de mayo de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Belleza morisca en las sevillanas”, *El Mundo*, 2 de junio de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El agente n°80 y su substituto- Dos malandrines que se reverencian- Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato”, *El Mundo*, 30 de julio de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El Tánger- Martirologio del turista- Plaga de guías- Persecución sistemática hasta el tercer día”, *El Mundo*, 31 de julio de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Boda musulmana en Tánger- Me faltó coraje para usar el magnesio. Tambores, trompetas y la novia en la jaula- ¿Fiesta o sacrificio?”, en *El Mundo*, 7 de agosto de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Tetuán, ciudad de doble personalidad- Me interno en el Barrio Moro- Reminiscencias cinematográficas”, *El Mundo*, 13 de agosto de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El arrabal moruno- Mis amigos los tenderos- Saludos, genuflexiones y parásitos- Un refugio de paz y tranquilidad”, *El Mundo*, 18 de agosto de 1935.
- \_\_\_\_\_, “De cómo trabé amistad con los gitanos del Sacro Monte- Con La Golondrina y un éxito fotogénico se me abren las puertas”, *El Mundo*, 9 de septiembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La cueva de la gitana rica”, *El Mundo*, 14 de septiembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El encanto del paisaje gallego”, *El Mundo*, 24 de septiembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Los fantasmas en el paisaje gallego”, *El Mundo*, 26 de septiembre de 1935.

- \_\_\_\_\_, “Pontevedra la solitaria”, *El Mundo*, 30 de septiembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Santiago de Compostela- Ciudad triste, sin árboles, que se alegra en invierno bajo la lluvia”, *El Mundo*, 6 de octubre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El sepulcro de piedra- Hacia la sombría Edad Media- La fuerza oscura”, *El Mundo*, 7 de octubre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El Pórtico de la Gloria. Un prodigio de arte en veinte años de trabajo”, *El Mundo*, 13 de octubre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Fortalezas de la desesperación”, *El Mundo*, 14 de octubre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La Coruña- Una ciudad que vive alegremente- Pasan las muchachas en dirección a la playa”, *El Mundo*, 31 de octubre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La Torre de Hércules- Una atalaya del mar- Por el camino de las legiones de Julio César”, *El Mundo*, 1 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Oviedo con reminiscencias de Buenos Aires. Soldados, guardias de asalto, cañones y fusiles. Las personas temen hablar”, *El Mundo*, 5 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Quiero visitar una mina. No hay caso sin presentación oficial. Llegada a la mina de Llascars. Bajamos 250 metros de profundidad”, *El Mundo*, 7 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “En el interior de la mina- la posibilidad de ser enterrado vivo- parálisis de la vida”, *El Mundo*, 8 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Gijón, preciosidad cantábrica- El palacio de Revillagigedo- Muchachas que sonríen”, *Aguafuertes gallegas y asturianas*, *El Mundo*, 10 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La playa de Gijón- Dos kilómetros de arena flanqueados por rocas- Edificios rojos y mar azul”, *El Mundo*, 12 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La opulencia de Bilbao. Señores feudales de los Altos Hornos. Dos ciudades”, *El Mundo*, 19 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La naturaleza profesional”, *El Mundo*, 26 de noviembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Imágenes en las calles”, *El Mundo*, 13 de diciembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Anécdotas sobre la decencia comercial”, *El Mundo*, 17 de diciembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “Archanda”, *El Mundo*, 18 de diciembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El caserío vasco. Viviendas en señorial aislamiento. Interiores severos y sombríos”, *El Mundo*, 26 de diciembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “El Mayorazgo”, *El Mundo*, 27 de diciembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, “La alegría de Madrid (Segunda parte)”, *El Mundo*, 27 de enero de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El color de Madrid (Primera parte)”, *El Mundo*, 30 de enero de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El color de Madrid (2da parte)”, *El Mundo*, 31 de enero de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El color de Madrid. (Tercera parte)”, *El Mundo*, 1 de febrero de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El triunfo de las Izquierdas”. Cartas de España, *El Mundo*, 26 de febrero de 1936.
- \_\_\_\_\_, “Censura y estado de prevención”. Cartas de España, *El Mundo*, 28 de febrero de 1936.
- \_\_\_\_\_, “Los barrios solitarios y el miedo”. Cartas de España, *El Mundo*, 29 de febrero de 1936.
- \_\_\_\_\_, “Habla un político de izquierda”. Cartas de España, *El Mundo*, 1 de marzo de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El palacio real de Madrid”, *El Mundo*, 7 de marzo de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El palacio real de Madrid (Segunda parte)”, *El Mundo*, 9 de marzo de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El Escorial”, *El Mundo*, 30 de marzo de 1936.
- \_\_\_\_\_, “El paisaje de Toledo”, *El Mundo*, 6 de abril de 1936.
- \_\_\_\_\_, “Roberto Arlt opina sobre la actual situación española. Primera parte”, *El Mundo*, 20 julio de 1936.

- \_\_\_\_\_, *La isla desierta, Teatro completo*, Buenos Aires, Losada, 2011 [1937].
- \_\_\_\_\_, “El chantaje de los restaurantes norteamericanos”, *El Mundo*, 15 de marzo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Cuatro presidiarios a la deriva”, *El Mundo*, 20 de marzo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “La vida extraña de Lilian Valerie Smith que simulaba ser un coronel británico”, *El Mundo*, 29 de marzo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Pobreza del escritor europeo”, *El Mundo*, 11 de abril de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Demoliciones en el centro”, *El Mundo*, 19 de abril de 1937.
- \_\_\_\_\_, “La muerte de Vilain”, *El Mundo*, 9 de mayo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “La ciudad sumergida en el bosque”, *El Mundo*, 18 de mayo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “El rascacielos y la plazuela”, *El Mundo*, 20 de mayo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “No se quede en casa señor”, *El Mundo*, 23 de mayo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “El Polo Norte no está más en el Polo Norte”, *El Mundo*, 5 de junio de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Nuevos aspectos de las demoliciones”, *El Mundo*, 28 de junio de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Regala diez millones de dólares y oculta su nombre”, *El Mundo*, 28 de julio de 1937.
- \_\_\_\_\_, “El biombo de Coromandel”, *El Mundo*, 14 de agosto de 1937.
- \_\_\_\_\_, “La mujer porteña, víctima de guaranguería”, *El Mundo*, 30 de agosto de 1937.
- \_\_\_\_\_, “La hora de lo desconocido”, *El Mundo*, 13 de septiembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Buenos Aires, paraíso de la Tierra”, *El Mundo*, 24 de septiembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “El ladrón en el Museo de Leipzig”, *El Mundo*, 18 de octubre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Huyendo del diablo a través del infierno”, *El Mundo*, 25 de octubre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Cascajos a su peso en oro”, *El Mundo*, 30 de octubre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Alfonso Bintz, ¿quién te devolverá los veinte años?”, *El Mundo*, 18 de noviembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Del imperio del crimen”, *El Mundo*, 20 de noviembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “¡S.O.S! Longitud 145° 30', latitud 29° 15'”, *El Hogar*, 22 de noviembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Simbad el marino, pero al revés”, *El Mundo*, 24 de noviembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Ante el avance de la sequía se ha quebrado el aguante gaucho”, *El Mundo*, 12 de diciembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “La angustiada búsqueda del agua”, *El Mundo*, 14 de diciembre de 1937.
- \_\_\_\_\_, “También los periodistas”, *El Mundo*, 4 de enero de 1938.
- \_\_\_\_\_, “¿No se imaginó usted así a Cuba?”, *El Mundo*, 6 de enero de 1938.
- \_\_\_\_\_, “¿Está loco o se hace el loco Al Capone?”, *El Mundo*, 12 de enero de 1938.
- \_\_\_\_\_, “Casualidades necesarias en la vida”, *El Mundo*, 18 de enero de 1938.
- \_\_\_\_\_, “¿Por qué en la nuca? Weidmann no lo explica”, *El Mundo*, 26 de enero de 1938.
- \_\_\_\_\_, “Los persiguen... ¡pero los necesitan!””, *El Mundo*, 20 de marzo de 1938.
- \_\_\_\_\_, “Podía haber preferido un cañoncito”, *El Mundo*, 23 de marzo de 1938.
- \_\_\_\_\_, “El bandido y la mariposa”, *El Mundo*, 30 de marzo de 1938.
- \_\_\_\_\_, “¿Por qué no pica el estúpido salmón? ¿No tiene interés?”, *El Mundo*, 27 de agosto de 1938.
- \_\_\_\_\_, “Un argentino piensa en Europa”, *El Mundo*, 16 de septiembre de 1938.
- \_\_\_\_\_, “En el círculo de la blancura eterna”, *El Mundo*, 1 de noviembre de 1938.
- \_\_\_\_\_, “La sequía de Ceilán”, *El Mundo*, 2 de diciembre de 1938.
- \_\_\_\_\_, “Otro Londres para el mismo Carol”, *El Mundo*, 15 de diciembre de 1938.
- \_\_\_\_\_, “La eterna actualidad de El Greco”, *El Mundo*, 20 de diciembre de 1938.
- \_\_\_\_\_, “Montaña despierta”, *El Mundo*, 1 de febrero de 1939.
- \_\_\_\_\_, “La personalidad del jefe del Intelligence Service”, *El Mundo*, 12 de febrero de 1939.

- \_\_\_\_, “¿Qué le habrá contestado el tigre a la hormiga?”, *El Mundo*, 12 de abril de 1939.
- \_\_\_\_, “Dejen a Holanda en paz”, *El Mundo*, 18 de abril de 1939.
- \_\_\_\_, “El enemigo número uno del Chiang Kai-Shek”, *El Mundo*, 16 de mayo de 1939.
- \_\_\_\_, “Ya empezó con el librero Lubomirsky”, *El Mundo*, 20 de mayo de 1939.
- \_\_\_\_, “El sepulcro de acero”, *El Mundo*, 24 de mayo de 1939.
- \_\_\_\_, “Septiembre en el horóscopo de Hitler”, *El Mundo*, 10 de septiembre de 1939.
- \_\_\_\_, “Coloquio entre Maquiavelo y von Ribbentrop”, *El Mundo*, 25 de octubre de 1939.
- \_\_\_\_, “También quieren matar a los tulipanes”, *El Mundo*, 13 de noviembre de 1939.
- \_\_\_\_, “Una historia de fieras”, *El Hogar*, 25 de noviembre de 1939.
- \_\_\_\_, “Señores: soy el ‘doble’ de Hitler”, *El Mundo*, 4 de diciembre de 1939.
- \_\_\_\_, “No por amor visitará Macdonald a Modjadji”, *El Mundo*, 5 de enero de 1940.
- \_\_\_\_, “Cuando Crespo se desploma”, *El Mundo*, 8 de febrero de 1940.
- \_\_\_\_, “El sueño de las balas perdidas”, *El Mundo*, 16 de febrero de 1940.
- \_\_\_\_, “Puede que sí... puede que no...”, *El Mundo*, 6 de marzo de 1940.
- \_\_\_\_, “Extrañas vidas europeas”, *El Mundo*, 24 de abril de 1940.
- \_\_\_\_, “Un perro en medio del Pacífico”, *El Mundo*, 1 de mayo de 1940.
- \_\_\_\_, “Joseph Tiso, ¿por qué desoiste la voz de la prudencia?”, *El Mundo*, 11 de mayo de 1940.
- \_\_\_\_, “La tintorería de las palabras”, *El Mundo*, 15 de junio de 1940.
- \_\_\_\_, “El rascacielos desalquilado”. Sin título, *El Mundo*, 8 de agosto de 1940.
- \_\_\_\_, “El águila revolotea en torno de las tortugas”, *El Mundo*, 3 de septiembre de 1940.
- \_\_\_\_, “Europa, escuela de terrorismo”, *El Mundo*, el 10 de enero de 1942.
- \_\_\_\_, “Explorarán el Mato Grosso”, *El Mundo*, 24 de enero de 1942.
- \_\_\_\_, “Violentos personajes de hoy”—, *El Mundo*, 7 de julio de 1942.

### Ediciones consultadas:

- Arlt, Roberto. *Aguafuertes españolas*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1936
- \_\_\_\_, *Cronicón de sí mismo*, Buenos Aires, EDICOM, 1969.
- \_\_\_\_, *Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- \_\_\_\_, *Aguafuertes porteñas*, en *Obras completas*, Buenos Aires. Carlos Lohlé, 1981, tomo II.
- \_\_\_\_, *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Selección y prólogo de Daniel Scroggins, Buenos Aires, ECA, 1981.
- \_\_\_\_, *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*, Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- \_\_\_\_, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1994.
- \_\_\_\_, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- \_\_\_\_, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1996.
- \_\_\_\_, *Tratado de la delincuencia. Aguafuertes inéditas*, Recopilación y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Biblioteca Página/12, 1996.
- \_\_\_\_, *Notas sobre el cinematógrafo*, Prólogo de Jorge B. Rivera, Edición de Gastón Sebastián M. Gallo, Buenos Aires, Simurg, 1997.

- \_\_\_\_\_, *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Edición y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Simurg, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Obras. Aguafuertes (Tomo II)*, Ensayo preliminar de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes gallegas y asturianas*, Compilación y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*, Prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional México, 1937-1941*, Recopilación, introducción y notas de Rose Corral, Buenos Aires, Losada, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes vascas*, Prólogo compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Simurg, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, Prólogo de Ricardo Piglia. Edición e introducción de Rose Corral, Buenos Aires, FCE, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*, Prólogo de Gustavo Pacheco, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.
- \_\_\_\_\_, *El facineroso. Crónicas policiales*, Buenos Aires, Prólogo de Álvaro Abós, Editorial Del Nuevo Extremo, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes patagónicas*, Buenos Aires, 800 Golpes Editorial, 2015.
- \_\_\_\_\_, y Walsh, Rodolfo, *El país del río: Aguafuertes y crónicas*, editado y prologado por Cristina Iglesias, Paraná, EDUNER, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes de viaje: España y África*, prólogo, biografía y notas Sylvia Saítta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Hernández Editores, 2017.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes y notas periodísticas*, prólogo y selección Laura Juárez, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba, 2017.

## Fuentes secundarias

- Bond Head, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y los Andes*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires [edición artesanal del autor], 1923.
- \_\_\_\_\_, “Historia del guerrero y la cautiva”, *El Aleph, Buenos Aires*, Emecé Editora, 2005, pp. 58-59.
- Calegari, Roberto. “Objetivo estratégico y no económico persigue la invasión a Noruega”, *El Mundo*, 16 de abril de 1940.
- \_\_\_\_\_, “El problema estratégico en el mar Mediterráneo”, *El Mundo*, 24 de abril de 1940.
- Coronel J. “Es muy probable que la nueva ofensiva rebelde en España se dirija contra la región de Cataluña. Es un hecho de importancia relativa la caída de Bilbao”, *El Mundo*, 26 de junio de 1937.
- Darío, Rubén. “Sinfonía en gris mayor”, en *Prosas profanas y otros poemas*, Paris, Librería de la V. de C. Bouret, 1908.
- Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Buenos Aires, *El Elefante Blanco*, 1997.
- Dixit, “Situación económica de Alemania”, La guerra por dentro, *El Mundo*, 24 de junio de 1940.

- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, España, Editorial Planeta, 1999.
- Gautier, Théophile. *Viaje por España*, Madrid, Espasa Calpe, 1934.
- Girondo, Oliverio. *Obra completa*, Colección Archivos, Raúl Antelo Coordinador, Impreso en España, ALLCA XX, Université Paris X, 1999.
- González Tuñón, Enrique. “Cartas que se pierden”, *El Mundo*, 27 de diciembre de 1939.
- \_\_\_\_\_, *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003.
- González Tuñón, Raúl. “Se necesita un circo”, *Crítica*, 27 de junio de 1928.
- \_\_\_\_\_, *El violín del diablo/Miércoles de ceniza*, Buenos Aires, Ediciones la Rosa blindada, 1973.
- \_\_\_\_\_, *La calle del agujero en la media/Todos bailan*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
- Hemingway, Ernest. *Cuentos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2016.
- Holmberg, Eduardo L., *Viaje a Misiones*, Paraná, EDUNER, 2012.
- Lima, Félix. “Después de la primera misa”, *Brochacitos de mi ciudad, Caras y Caretas*, 16 de abril de 1927.
- \_\_\_\_\_, “Las mudanzas de antaño”, *Como lo ví cuando era muchacho, Caras y Caretas*, 10 de noviembre de 1928.
- \_\_\_\_\_, “El viejo recinto parlamentario de la calle Victoria, convertido hoy en dependencia del Archivo General de La Nación”, *Como lo vi cuando era muchacho, Caras y Caretas*, 17 de noviembre de 1928.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de la selva*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Colihue, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Los desterrados y otros cuentos de frontera*, Buenos Aires, Losada, 2009, p. 55-70.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Sadi, José P. “Al margen del cable. Casos de espionaje”, *El Mundo*, 7 de agosto de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Otra noche en Toledo...pero en un Hotel.-Talavera de la Reina.-El Legionario Rubio”. Lo que yo vi en España, *El Mundo*, 18 de mayo de 1937.
- \_\_\_\_\_, *Detrás de la censura de la guerra*, Buenos Aires, Oceana, 1937.
- Sáenz, Máximo (Last Reason). “Diez minutos con el grone Acosta”, *Crítica*, 28 de junio de 1928.
- Scalabrini Ortiz, Raúl (S/F). “A través de la ciudad”. *La Nación*, 4 de marzo de 1929.
- \_\_\_\_\_, *A través de la ciudad*, Buenos Aires, Eudeba, 2017.
- Soiza Reilly, Juan José. “La República Romántica de Flores”, *Viaje a través de los suburbios de Buenos Aires*, en *Caras y Caretas*, 4 de octubre de 1930.
- \_\_\_\_\_, “La República del Músculo: Nueva Chicago”, *Viaje a través de los suburbios de Buenos Aires*, en *Caras y Caretas*, 29 de noviembre de 1930.
- Sux, Alejandro. “Conversaciones”, *El Mundo*, 2 de junio de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Pausa”, *El Mundo*, 8 de junio de 1937.
- \_\_\_\_\_, “Sabios artificiales”, *El Mundo*, 26 de agosto de 1937.
- \_\_\_\_\_, “El misterio de la fabulosa Atlántida”, *El Mundo*, 14 de noviembre de 1938.
- \_\_\_\_\_, “Una charla con Wells”. Cartas de Londres, *El Mundo*, 1 de marzo de 1937.
- \_\_\_\_\_, “¡Y el Telón no se Levanta!”. Cartas de la Costa Azul, *El Mundo*, 2 de mayo de 1939.

## Bibliografía específica

- AAVV, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomos 3, 4 y 5, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- Abós, Álvaro. *Xul Solar: Pintor del misterio*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sudamericana, 2017.
- Adams, Percy G. *Travel literature and the evolution of the novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983.
- Aira, Cesar. "Arlt", *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, N°7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- \_\_\_\_\_, "El viaje y su relato", *El País*, 21 de junio 2001, p. 2.
- Agamben, Giorgio. *Lo que resta de Auschwitz: el archivo y el testimonio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2017.
- Alle, María Fernanda. *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de Rosario, agosto 2015.
- \_\_\_\_\_, "El tránsito hacia la revolución. Raúl González Tuñón en la primera mitad de los años treinta", en *El taco en la brea*, Santa Fe, 2017.
- Alpers, Svletana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand, 2016.
- Amar, Jean Pierre. *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca, 2005.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.
- Amícola, José. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Andermann, Jens. "Arlt: 'Lejos de las hermosas ciudades'", en *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2010.
- Armus, Diego y Belmartino, Susana. "Enfermedades, médicos y cultura higiénica", en Cattaruzza, Alejandro, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina vol. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p.281.
- Artundo, Patricia. "Papeles de Trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar", en *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (catálogo), Buenos Aires- Sao Paulo, Fundación Eduardo F. Constantino- Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, 2005.
- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Aumont, Jacques. *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1970.
- \_\_\_\_\_, *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2008.
- \_\_\_\_\_, "El efecto de realidad", *El susurro del lenguaje*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós, 2013.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La balsa de la medusa, 1988.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007.
- \_\_\_\_\_, "Pequeña historia de la fotografía", *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- \_\_\_\_\_, "El narrador", *Iluminaciones IV*, Buenos Aires, Aguilar, 2011.

- \_\_\_\_\_, “Experiencia y pobreza”, 1933, p. 1. Recuperado de:  
<https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>  
 (Visto por última vez: 01/08/2017)
- Berger John. *Mirar*, Buenos Aires, Argentina, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- Binns, Niall. “La Guerra Civil española en directo: Crónicas del frente, testimonios de la lejana retaguardia argentina”, III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina. En: Gerhardt, Federico (dir.). *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, 2016. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7453/ev.7453.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7453/ev.7453.pdf)
- Bisso, Andrés. *El antifascismo argentino. Selección documental y estudio preliminar*, Buenos Aires, CeDInCI, 2007.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Boccanera, Jorge. “El viaje de González Tuñón”, en Susana Cella (Comp). *Por Tuñón, Buenos Aires*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.
- Borrat, Héctor. *El periódico, actor político*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- Borré, Omar. *Arlt y la crítica*, Buenos Aires, Ediciones América Libre, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Roberto Arlt. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta, 2000.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”, en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Brughetti, Romulado. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000.
- Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1986.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Burucúa, José Emilio (Dir.). *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, FCE, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.
- Caimari, Lila. *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2012.
- \_\_\_\_\_, “El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”, *Redes*, vol.21, num.40, junio, 2015, pp.125-146.
- \_\_\_\_\_, “Buenos Aires. Mezclas puras: lunfardo y cultura urbana (años 1920-1939)”, en Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016, pp. 154-173.
- Calki. *El Mundo era una fiesta*, Buenos Aires, Corregidor, 1977.
- Camenen, Gersende. “Ecrire au temps de l’image Les enjeux du visuel chez Roberto Arlt”, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, Ecole doctorale “Pratiques et

- Théories du sens”, Convention de cotutelle avec la Universidad de Buenos Aires, 2009 (tesis doctoral).
- Capdevila, Analía. “Arlt y la ciudad expresionista”, en *Boletín/7. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Octubre de 1999, pp.130-140.
- \_\_\_\_\_, “Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad”, en Gramuglio, María Teresa (directora). *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Carbone, Rocco. “El imperio de las obsesiones. *Los siete locos* de Roberto Arlt: un grotexto”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zürich, 2006 (Tesis doctoral).
- Cattaruzza, Alejandro. *Historia y política de los años treinta: comentarios en torno al caso radical*, Buenos Aires, Biblos, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina vol. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- Cella, Susana (dir. volumen). *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir.), tomo 10, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Cimadevilla, Pilar María. “Los cuerpos invisibles. Sobre las aguafuertes cariocas de Roberto Arlt”, *Escritores y escritura en la prensa*, Colectivo Crítico del Centro de Teoría y Crítica Literaria (UNLP), en prensa.
- Clifford, James. *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard, Harvard University Press, 1997.
- Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- \_\_\_\_\_, “El viaje, de la práctica al género”, en Mónica Marinone y Gabriela Tineo (Editoras), *Viaje y relato en Latinoamérica*, Buenos Aires, Katatay, 2010, 978-987-23779-3-9, pp. 287-308.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, *Cosmópolis*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Conde, Oscar. “Roberto Arlt y el lunfardo”, en Di Tullio, Kailuweit, Volker (eds), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Iberoamericana- Veruvert, Frankfurt/Madrid, 2015, pp. 199-212.
- Corral, Rose. “Introducción”, en Arlt, Roberto, *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional*, Mexico, 1937, 1941, Buenos Aires, Losada, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Un argentino piensa en Europa’: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”, Arlt, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009.
- Cortés Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires, Colihue, 2011.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.
- Culler, Jonathan. “The semiotics of Tourism”, *Framing the Sign, Criticism and its Institutions*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp. 153-167.
- Damisch, Hubert. *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, Buenos Aires, La marca editora, 2007.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- De la Motte, Dean and Jeannene M. Przyblyski. “Introduction” to: De la Motte, Dean and Jeannene M. Przyblyski (eds.), *Making the News. Modernity & the Mass Press in*

- Nineteenth-Century France*, United States of America, University of Massachusetts Press, 1999, pp. 1-12.
- Deleuze, Gilles. “Lo que dicen los niños”, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2008.
- De Marco, Miguel Ángel. *Historia del periodismo argentino: desde los orígenes hasta el Centenario de Mayo*, Buenos Aires, Educa, 2006.
- Devés, Magalí. “Reflexiones en torno a la serie Tu historia, compañero de Guillermo Facio Hebequer. Buenos Aires, 1933”, Papeles de Trabajo. *Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) vol. 8, CABA, 2014, pp. 214 – 235.*
- \_\_\_\_\_, “Tras los pasos de Guillermo Facio Hebequer. Arte y política en el Buenos Aires de los años treinta”, *Revista Izquierdas. Una mirada histórica desde América Latina*, Santiago de Chile, 2014, pp. 91 – 111.
- De Rueda, María de los Ángeles (Coord.). *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2003.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001.
- \_\_\_\_\_, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Dolinko, Silvia. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.
- Drucaroff, Elsa. Arlt, profeta del miedo, Buenos Aires, Catálogos, 1998.
- \_\_\_\_\_, (dir. Volumen). *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir.), tomo 11. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca, 2008.
- Duncan, Tim. “La prensa política: Sud América, 1884-1892”, en: Ferrari, G. y E. Gallo, *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 761-783.
- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.
- Facio, Sara. *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, La Azotea Editorial Fotográfica, Buenos Aires, 1995.
- Fantoni, Guillermo. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos épocas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- Fara, Catalina. “Coqueta, vivaz, risueña, como una piba porteña”. *Imágenes de la calle Corrientes 1920-1937, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011 vol. 41, pp. 167 – 178.
- \_\_\_\_\_, “Una ciudad de papel. Imágenes de Buenos Aires en Caras y Caretas 1920-1930”, en *Avances. Revista del área de Artes*, Córdoba, 2012, pp. 97 – 109.
- \_\_\_\_\_, “La ribera del Riachuelo: historia de un paisaje y sus imágenes (1910-1939)”, *El Riachuelo de Benito Quinquela Martín. Fotos, ensayos y recuerdos*, Buenos Aires, ACUMAR, 2015, pp.19-25.

- \_\_\_\_\_, “Visiones de los bordes. Conformación y circulación de las representaciones del paisaje de los suburbios de Buenos Aires entre 1910 y 1936”, *Arte y Ciudad. Revista de investigación, Universidad Complutense*, Madrid, 2016, p. 97-128.
- Ferrari, Germán. *Raúl González Tuñón periodista*, Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini, 2006.
- Ferrer, Christian. “Gastronomía y anarquismo. Restos de viajes a la Patagonia”, en *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*, Buenos Aires, Utopía Libertaria, 2006, pp. 41-60.
- Fontana, Patricio y Román, Claudia. “Estudio preliminar”, en Bond Head, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y los Andes*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2010.
- Ford, Aníbal et al. *Medios de comunicación y cultura popular*, Sudamericana, Bs. As., 1970.
- Frenkel, Eleonora. *Robero Arlt & Goya: crônicas e gravuras à água-forte*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2015.
- Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- Frisby, David. *Paisajes urbanos de la modernidad*, Bernal, UNQUI, 2007.
- Fritzsche, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Gabrieloni, Ana Lía. “Literatura y artes”, en *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe, Universidad Nacional del litoral, 2009.
- Galienne y Pierre Francastel. *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.
- García, Carlos y Greco, Martín. *La ardiente aventura: Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*, Madrid, Albert, 2017.
- García, Guillermo. “Arlt y las ciudades”, en AAVV, *Diez lecturas de Arlt*, Premio Edenor 2000, Buenos Aires, Fundación El Libro, 2000.
- García Cedro, Gabriela. “Enrique González Tuñón: el arrabal como fascinación y distancia”, en *Yrigoyen entre Borges y Arlt. Montaldo*, Graciela (comp.). Buenos Aires, Fundación Crónica General, 2006. pp. 274-285.
- Gasparini, Sandra. “Introducción”, en Holmberg, Eduardo L., *Viaje a Misiones*, Paraná, EDUNER, 2012.
- Gasquet, Axel. “La ficción morisca y africana de Roberto Arlt”, en *Oriente al sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- Gilman, Claudia. “Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos”. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX*; compilado por Graciela Montaldo; dirigido por David Viñas, Buenos Aires, Paradiso: Fundación Crónica General, 2006.
- Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura. *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Gluzman, Georgina; Munilla, Lía y Szir, Sandra. “Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)”, *Revista Separata*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- Gnutzmann, Rita. *Roberto Arlt. Innovación y compromiso*, Murcia, Asociación española de estudios literarios hispanoamericanos, 2004.
- Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América: Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013.

- Goloboff, Mario. *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Eudeba, 1988.
- Gombrich, Ernst y Ernst, Kris. "The Principles of Caricature", *British Journal of Medical Psychology*, 1938 en: *The Gombrich Archive*, www.gombrich.co.uk
- \_\_\_\_\_, "El experimento de la caricatura", *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- \_\_\_\_\_, "Magic, Myth and Metaphor: Reflexions on Pictorial Satire", en *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Ohaidon Press, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La Historia del Arte*, Nueva York, Phaidon, 2012.
- González, Valeria. *La Fotografía en Argentina 1840-2010*, Buenos Aires, Fundación Alonso y Luz Castillo, 2011.
- González Lanuza, Eduardo. *Roberto Arlt*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- González Tuñón, Raúl. "Crítica y los años 20", en revista *Todo es Historia*, n° 32, diciembre de 1969.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- \_\_\_\_\_, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
- \_\_\_\_\_, y Arêas Peixoto, Fernanda. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- Gradowczyk, Mario. "La construcción de la imagen", en Tizón Héctor y otros, *La escritura argentina*, Santa Fé, UNL y Ed. De la Cortada, 1992.
- \_\_\_\_\_, "El lenguaje a dos puntas", *Variaciones Borges, The Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, University of Arhus, Denmark, Volume 5, 1998.
- Gramuglio, María Teresa. "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", Alejandro Cattaruzza (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, tomo VII de *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 331-381.
- \_\_\_\_\_, (dir. volumen). *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), tomo 6. Buenos Aires, Emecé, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2013.
- Gubern, Román. *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat Editores, 1973.
- Gutman, Margarita. *Buenos Aires. El poder de la anticipación: imágenes itinerantes del futuro metropolitano en el primer Centenario*, Buenos Aires, Infinito, 2011.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Halperín Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- \_\_\_\_\_, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La Argentina y la tormenta del mundo: Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- Hammerschmidt, Claudia. "Espectrología o la escritura intermedial de Julio Llamazares", en *La Plata lee a España: Literatura, cultura, memoria*, Buenos Aires, Del lado de acá, 2010.

- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 2003.
- Jitrik, Noé. “1926, año decisivo para la narrativa argentina” en *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967.
- \_\_\_\_\_, “Entre el dinero y el ser”, en *La memoria compartida*, Buenos Aires, CEAL, 1987.
- Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Simurg, 2010.
- \_\_\_\_\_, “Raúl González Tuñón ‘en las alas de Crítica’. Crímenes y aventuras heroicas en la guerra del Chaco”, *Aletria. Revista de estudios de literatura*, Belo Horizonte, 2013, vol. 23, p. 97 – 110.
- \_\_\_\_\_, “Escritores argentinos en la prensa. Roberto Arlt y Enrique González Tuñón ‘al margen’ de la noticia (1937-1942)”, *Olivar*, 9 (12), Dunken, La Plata, pp. 77-97.
- \_\_\_\_\_, “Cartografías de un autor en *El Mundo*. Pasajes, constantes y desvíos en el periodismo escrito de Roberto Arlt”, en *Malas Artes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura*, Mar del Plata, n 2, 2013. ISSN: 2250-8678, pp.7-22.
- \_\_\_\_\_, “Entre el corresponsal viajero y el escritor comprometido. Raúl González Tuñón en la guerra del Chaco”, en *Badebec. Revista del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2015, pp. 243 – 264.
- \_\_\_\_\_, “Desvíos de ‘la lengua de la calle’. ‘Palabras lustrosas’, periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt”, en Di Tullio, Kailuweit, Volker (eds), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Iberoamericana- Veruvert, Frankfurt/Madrid, 2015, pp. 69 – 85.
- \_\_\_\_\_, “Raúl González Tuñón en el país del viento. Crónicas escritas y periodismo en el viaje a la Patagonia”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- \_\_\_\_\_, “¿Cómo narrar la guerra? Periodismo masivo y escritura literaria en Argentina”, *Escritores y escritura en la prensa*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2017 (en prensa).
- Korn, Guillermo. “El tango como improvisación”, en Enrique González Tuñón, *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003, pp. 9-31.
- Kossov, Boris. *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Lafleur Héctor, Provenzano Sergio y Alonso Fernando. *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Buenos Aires, Ceal, 1968.
- Larra, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Alpe, 1976.
- Le Men, Segolène. “La question de l’illustration”, en Chartier, Roger (dir.). *Histoires de la lecture: Un bilan des recherches*, Paris, IMEC, Éditions, 1995, pp.229-247.
- Liernur, Jorge F. y Silvestri, Graciela. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1933.
- Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2011.
- Mangone, Carlos. “La república radical: entre Crítica y El Mundo”, en Montaldo, Graciela y colaboradores, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

- Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa, AAVV. *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. CAIA. Buenos Aires, 1991, pp. 195-204.
- \_\_\_\_\_, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- \_\_\_\_\_, y Marcela Gené (Comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- \_\_\_\_\_, y Marcela Gené (Comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- \_\_\_\_\_, “Un mural para Obras Sanitarias: *Construcción de desagües* de Benito Quinquela Martín”, *El Riachuelo de Benito Quinquela Martín. Fotos, ensayos y recuerdos*, Buenos Aires, ACUMAR, 2015, pp. 39-48.
- Manzoni, Celina (dir. volumen). *Rupturas. Historia crítica de la literatura argentina* Noé Jitrik (dir.), tomo 7, Buenos Aires, Emecé, 2009.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008.
- Mella, Amalia Elena. “La escritura de lo inmediato”, en Alfredo Rubione (director del vol.), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. V.
- Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.). *The visual culture reader*, London- New York, Routledge, 1999.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- Montaldo, Graciela (y colaboradores). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt 1916–1930*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- \_\_\_\_\_, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- \_\_\_\_\_, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Monteleone, Jorge. *El relato de viaje. De Sarmiento a Humberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
- Morse, Richard y Hardoy, Jorge E. *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1985.
- Muñoz, Miguel Ángel. *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008.
- Muschiatti, Delfina. “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”, *Filología*, Buenos Aires, XX, 1985.
- \_\_\_\_\_, “Oliverio Girondo y el giro de la tradición”, Jitrik, Noé y Celina Manzoni, dirs. *Historia de la literatura argentina. Rupturas*, Vol. VII, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.121-145.
- Nancy, Jean- Luc. *La ciudad a lo lejos*, Buenos Aires, Manantial, 2013.
- Nofal, Rosana. “Operación masacre: la fundación mitológica del testimonio”, *Kipus. Revista Andina de Literatura*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito; Año: 2010 vol. 28 pp. 109-132.
- Pagni, Andrea. “Para una arqueología de Adán Buenosayres: Xul Solar en Martín Fierro”, *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*

- (*Fines del mundo – Estudios culturales del Cono Sur 2*). Ed. Claudia Hammerschmidt, Londres y Postdam, Inolas, 2015.
- Pas, Hernán. “La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica”, *Caracol. Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, São Paulo, 2011, pp. 10 – 41.
- \_\_\_\_\_, “Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de la Plata”, *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, 2014, pp. 64 – 79.
- Pauls, Alan. “Arlt: la máquina literaria”, en Montaldo, Graciela y colaboradores, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Historia social de la literatura argentina, dirigida por David Viñas, tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle: 1826-1836*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand, 2018.
- Pezzoni, Enrique. “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Piglia, Ricardo. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” en *Los Libros*, n° 29, Buenos Aires, marzo-abril, 1973.
- \_\_\_\_\_, “Literatura y Propiedad en la obra de Roberto Arlt”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 10 de abril de 1974.
- \_\_\_\_\_, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, en Arlt, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Los libros de mi vida. Páginas de una autobiografía futura*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Preve, Pablo. “Arlt en África” en *Diez lecturas de Arlt. Ensayos seleccionados en el concurso sobre su vida y obra*, Buenos Aires, Fundación El libro, 2000.
- Príamo, Luis. “Fotografía y periodismo”, en Margarita Gutman (ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gob. de la Ciudad/FADU-UBA/IIED-AL, 1999, pp. 182- 184.
- Prieto, Adolfo. “La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt”, en *Boletín de literaturas hispánicas*, Instituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del litoral, Rosario, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- \_\_\_\_\_, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, en González Tuñón, Raúl. *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Eudeba, 2011, pp. 9-21.
- Quereilhac, Soledad. “Póslogo”, en Quiroga, Horacio, *Cuentos de la selva*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Colihue, 2016, pp. 103-136.
- \_\_\_\_\_, *Cuando la ciencia despertaba fantasías: Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016.

- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des technique* 6, 2005, pp. 43-64.
- Rama, Ángel. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", en Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (compiladores), *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad letrada*, prólogo de Carlos Monsiváis, Santiago, Tajarar, 2004.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- Renaud, Marise. "Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo" en Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas, Edición crítica coordinada por Mario Goloboff*, Colección Archivos, Francia, ALLCA XX, Université Paris X, 2000, pp. 687- 709.
- Rest, Jaime. "Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad", en *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Retamoso, Roberto. "Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad", en Gramuglio, María Teresa (directora). *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), tomo 6. Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2008.
- Rivera, Jorge B, *Borges y Arlt. Literatura y periodismo*. Buenos Aires, Hipótesis y Discusiones/2, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992.
- \_\_\_\_\_, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Rock, David. *El radicalismo argentino, 1890-1930*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Rodríguez, Fernando. "Prólogo", en Scalabrini Ortiz, Raúl. *A través de la ciudad*, Buenos Aires, Eudeba, 2017, pp.7-26.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. "Fray Mocho, un cronista de los márgenes", en Hermann Herlinghaus y Mabel Moraña (eds.), *Fronteras de la modernidad en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana. University of Pittsburg, 2003, pp. 111-120.
- Rogers, Geraldine. "La caricatura como crítica de arte: humor y experimento lingüístico", *Celehis Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 16, N° 18, Mar del Plata, 2007, pp.115-137.
- \_\_\_\_\_, *Caras y caretas: cultura popular y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- \_\_\_\_\_, "Raúl González Tuñón desencuadrado. Políticas de la literatura, entre el libro y las publicaciones periódicas", en *Aletria. Revista de Estudios de Literatura*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; 2015 vol. 25.
- Román, Claudia. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito, Buenos Aires, 1963-1893*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand, 2017.
- Romano, Eduardo. "Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900", Capítulo. *La Historia de la literatura argentina*, 34, Buenos Aires, CEAL, 1980.
- \_\_\_\_\_, "Arlt y la vanguardia argentina", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 373, Madrid, Julio, 1981.

- \_\_\_\_\_, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- Romero, José Luis. *Las ideas en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- \_\_\_\_\_, *El caso argentino y otros ensayos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1987.
- \_\_\_\_\_, *El ciclo de la revolución contemporánea*, Bs As, FCE, 1997.
- \_\_\_\_\_, y Romero, Luis Alberto. *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos* (Tomos I y II), Buenos Aires, Altamira, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*, México, FCE, 2005.
- Rubione, Alfredo. “Xul Solar utopía y vanguardia”, *Punto de Vista* n° 29, 1987, pp. 37-39.
- Said, Edward. *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
- Saítta, Sylvia. “Prólogo”, en Arlt, Roberto. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, Buenos Aires, Losada, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Nuevos viajeros, otras miradas: Roberto Arlt en España”, en *Hispanoamérica. Revista de literatura*, año XXVIII, n° 82, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Introducción” en Arlt, Roberto, *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Losada, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo” en Arlt, Roberto. *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*, prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 2000.
- \_\_\_\_\_, “El periodismo popular de los años veinte”, en Falcón, Ricardo (dir.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Tomo VI de la Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp.435-471.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, en Arlt, Roberto, *Escuela de la delincuencia*, Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2000, pp.7-10.
- \_\_\_\_\_, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII de la Nueva Historia Argentina, dirigido por Alejandro Cattaruzza, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 383-428.
- \_\_\_\_\_, “Nuevo periodismo y literatura argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Tomo 7, Rupturas (Dir. Celina Manzoni), Buenos Aires, Emecé, pp. 239-264. Año?
- \_\_\_\_\_, (dir. volumen). *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), tomo 9. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965), en Federico Neiburg y Mariano Plotkin (editores), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, en Arlt, Roberto, *Aguafuertes vascas*, Prólogo compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Simurg, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, en Arlt, Roberto. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Buenos Aires, Simurg, 2008, pp. 9-23.
- \_\_\_\_\_, *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.
- \_\_\_\_\_, “Narrar y describir. Representaciones de España en las Aguafuertes Españolas de Roberto Arlt”, Carmen de Mora y Alfonso García Morales (editores), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*,

- tomo II, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2012.
- \_\_\_\_\_, “En el puerto se aprende a soñar. Viajando con Roberto Arlt por el litoral argentino en 1933”. *Viajeros, Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013, pp. 229-245.
- \_\_\_\_\_, *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- \_\_\_\_\_, “Aguafuertes españolas con interludio africano”, en Arlt, Roberto. *Aguafuertes de viaje: España y África* (compilado por Sylvia Saïtta), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Hernández Editores, 2017.
- Salabert, Pere. *Figuras del viaje. Tiempo, arte, identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la argentina (1917- 1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- \_\_\_\_\_, “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada”, en *Punto de Vista*, n° 42, abril de 1992.
- \_\_\_\_\_, “Arlt: la técnica en la ciudad”, en *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- \_\_\_\_\_, “Lo maravilloso moderno: Arlt”, en *Humanidades*, Año I, n°3, La Plata, octubre 1993.
- \_\_\_\_\_, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Argentina, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1997, pp. 211-260.
- \_\_\_\_\_, “Roberto Arlt, excéntrico”, en Arlt, Roberto, *Los siete locos-Los Lanzallamas*, Edición crítica, Colección Archivos, Mario Goloboff coordinador, Francia, ALLCA XX, Université Paris X, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p.48.
- \_\_\_\_\_, *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2007.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad vista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Scari, Robert. “El arte del ensayo costumbrista en Roberto Arlt”, *Revista chilena de literatura*, N° 14, octubre 1979.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Schwartz, Vanessa R. y Przyblyski, Jeannene M. “Technology and vision”, en Schwartz y Przyblyski (ed.). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York-London, Routledge, 2004.
- Scholz- Hänsel. Michael. *El Greco*, Taschen, 2006.
- Schorske, Carl. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Scobie, James y De Luzzi, Aurora Ravina. “El puerto y los ferrocarriles”, en Romero José Luis y Romero Luis Alberto. *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Tomo2, Buenos Aires, Altamira, 2000, p. 19-30.
- Scroggins, Daniel. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, Secretaría de cultura de la Nación, 1981.
- Segalen, Victor. *Ensayo sobre el exotismo*, México, FCE, 1989.

- Servelli, Martín. “Roberto J. Payró y el reportero viajero”. *Viajeros, Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013, pp. 195-209.
- Shore, Stephen. *Lección de fotografía*, China, Phaidon, 2009.
- Sidicaro, Ricardo. *La política mirada desde arriba, Las ideas del diario La Nación 1909-1989*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- Silvestri, Graciela. “La ciudad y el río”, en Liernur, Jorge y Silvestri, Graciela, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, pp.97-176.
- \_\_\_\_\_, y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2001.
- \_\_\_\_\_, “La pampa como el mar”, en *La Biblioteca* n° 7, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2008, pp. 54-71.
- \_\_\_\_\_, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- \_\_\_\_\_, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Argentina, Alfaguara, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012.
- Soulages, Francois. *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005.
- Speranza, Graciela. “Oliverio Gironde. El furor cosmopolita”, *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX*; compilado por Graciela Montaldo; dirigido por David Viñas, Buenos Aires, Paradiso: Fundación Crónica General, 2006.
- Steiner, George. *Extraterritorial, Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- Stratta, Isabel. “González Tuñón: Del violín del diablo al tercer frente”, en *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Montaldo, Graciela (comp.). Buenos Aires, Fundación Crónica General, 2006, pp. 154-163.
- Szir, Sandra. “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional”, en Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009, pp. 53-84.
- \_\_\_\_\_, “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (Comp.) *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*, 1835-1836”, *Estudios* 18:36, julio-diciembre 2010, pp.296-322.
- \_\_\_\_\_, “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910), en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°3, Año 2013.
- Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

- Tell, Verónica. “Múltiples imágenes del progreso. Fotografía y transformaciones del mundo material a fines del siglo XIX”, en *La Biblioteca* n° 7, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2008, pp. 374-401.
- \_\_\_\_\_, *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, San Martín, UNSAM EDITA, 2017.
- Terán, Oscar. *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- \_\_\_\_\_, “El dispositivo hispanista”, en Luis Martínez Cuitiño y Élica Lois (Eds.), *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literatura Hispánica Dr. Amado Alonso, 1992, Tomo 1, pp. 129.237.
- \_\_\_\_\_, “Modernos intensos en los veintes”, en *Prismas*, Buenos Aires, año 1, n° 1, 1997.
- \_\_\_\_\_, (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Todorov, Tzvetan. “El viaje y su relato”, *Las morales de la historia*. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 91-102.
- \_\_\_\_\_, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 2005.
- Torres, Alejandra. *El cristal de las mujeres: relatos y fotografías en la obra de Elena Poniatowska*, Rosario, Beatriz Vierbo Editora, 2010.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*, Argentina, FCE, 2012.
- Twyman, Michael. “The Spread, Improvement and Effects of Direct Lithography on Print”, In: *Printing 1770-1970: an Illustrated History of Its Development and Uses in England*, London, Hardcover, 1998 [1970].
- Valdivieso, Enrique. *Murillo*, Madrid, Alianza Cien, 1995.
- Varela, Fabiana. “Aguafuertes porteñas: Tradición y traición de un género”, *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, n° 32, Mendoza, 2002.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- \_\_\_\_\_, “Trece recorridos con las novelas de Arlt” en Arlt, Roberto, *Novelas*, Edición y prólogo de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 1997.
- \_\_\_\_\_, “Las ‘Aguafuertes’ como autobiografismo y colección”, en Arlt, Roberto, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- Warley, Jorge. *Vida cultural e intelectuales de la década de 1930*, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Wechsler, Diana. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política* (Dir. José Emilio Burucúa) Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Tradición y modernidad”, en AA.VV *Pintura Argentina- Panorama del período 1810-2000. Spilimbergo y Guttero*, Argentina, Ediciones Banco Velox, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Quinquela entre Fader y Berni, en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2008.

- \_\_\_\_\_, “Buenos Aires: la invención de una metrópoli”, en *Historia crítica de la literatura argentina (dirigida por Noé Jitrik)*, Tomo 7, Rupturas (Dir. Celina Manzoni), Buenos Aires, Emecé, 2009.
- \_\_\_\_\_, Comentario sobre el cuadro *Los celos* de Romero de Torres, página del Museo Nacional de Bellas Artes. Consultado por última vez el 4/04/2018: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5986>
- Williams, Raymond. “El crecimiento de la prensa popular”, en *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, pp. 171-207.
- Willson, Patricia. “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural”, en Sylvia Saítta (dir Vol.) (dir. volumen). *El oficio se afirma*, Historia crítica de la literatura argentina, Noé Jitrik (dir.), tomo 9, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp.123-138.
- Wolf, Werner. “(Inter) mediality and the Study of Literature”, CLC Web: Comparative and Culture, 3, 2011.
- Zanetti, Susana. “Prólogo”, en Rivera, José Eustasio. *La vorágine*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp.9-33.
- Zubieta, Ana María. *El discurso narrativo arltiano*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

# 1. "AGUAFUERTES PORTEÑAS"

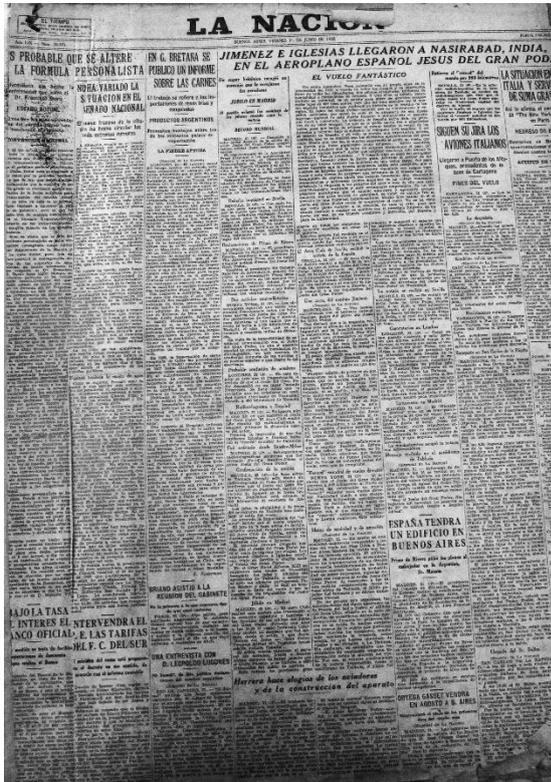


Figura 1. *La Nación*, 1 de junio de 1928.

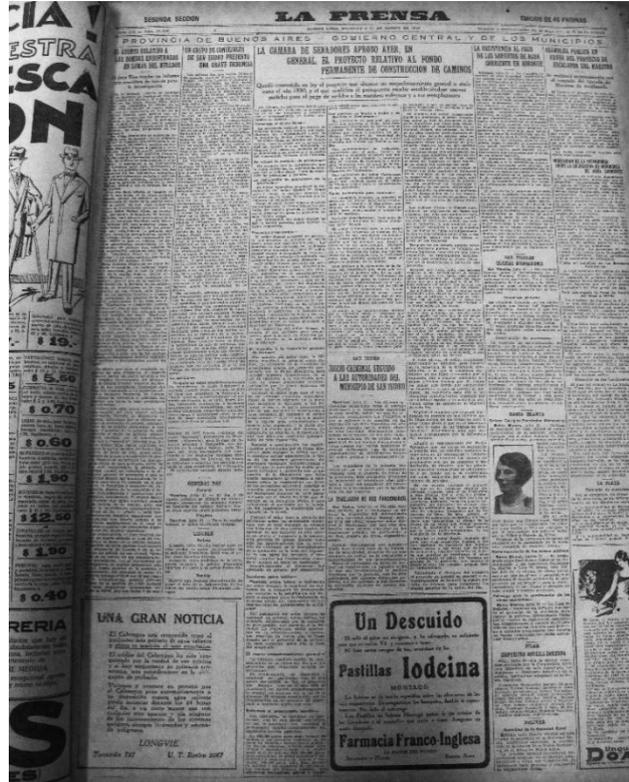


Figura 2. *La Prensa*, 1 de agosto de 1928.



Figura 3. *La Nación*, 3 de junio de 1928

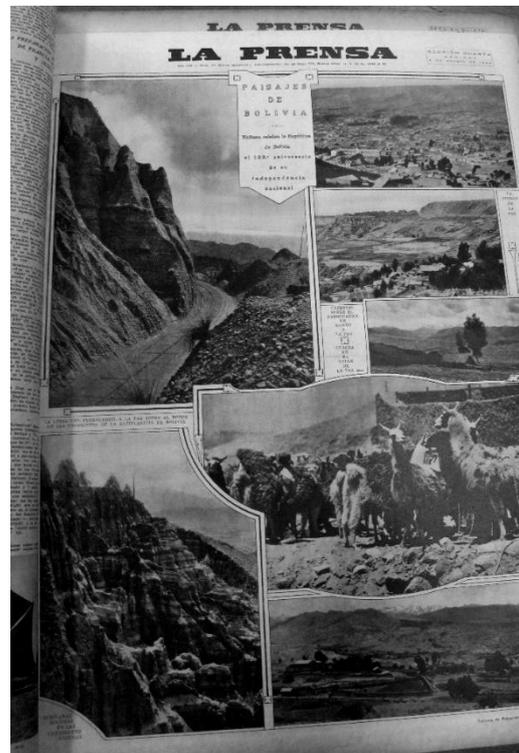


Figura 4. *La Prensa*, 5 de agosto de 1928.



4800 — CRÍTICA — El Diario de Buenos Aires para toda la República.

### Inauguración del Instituto de Semiología

El doctor D. Speroni, que se encuentra su labor, será objeto de una demostración MERECIMIENTOS

Una noche de la inauguración del Instituto de Semiología de la Facultad de Medicina, los índices correspondientes a la inauguración de la institución, se celebró una recepción en el salón de actos de la Facultad de Medicina, donde se dio a conocer a los señores presentes la importancia de la institución que se inaugura.

El doctor D. Speroni, que se encuentra su labor, será objeto de una demostración MERECIMIENTOS

Una noche de la inauguración del Instituto de Semiología de la Facultad de Medicina, los índices correspondientes a la inauguración de la institución, se celebró una recepción en el salón de actos de la Facultad de Medicina, donde se dio a conocer a los señores presentes la importancia de la institución que se inaugura.

## ¿Inquietan a Clemente Sánchez los Golpes de Monte Munn?

La noticia de las terribles consecuencias que han tenido en Cúmpolo, no parecen preocupar mayormente al animoso negro

¿Qué pensará ahora el nuevo Clemente Sánchez, del poder de los golpes del rival que tendrá el 18? Las consecuencias terribles que ellos tuvieron para Víctor Cúmpolo, habrán producido un efecto en el animoso negro. Y no se para a pensar. Luego de haberse visto derrotar "partinapartin" como sufre, con una fuerza impresionante, sabe que sus golpes con guantes de asir están haciendo tan terrible efecto, como que inquietar a cualquier adversario que vaya a afrontar.

**El entrenamiento de Sánchez**  
Clemente Sánchez no deja traslucir ninguna inquietud alguna por el poder del "asesino de Nebraska". Ayer se sintió con el mismo gesto confiado y optimista que lo es característico y a las bromas que se le hicieron sobre el peligro de los golpes del rival, contestó con su esmoquinado de hombre y una sonrisa.

Resulta en el gimnasio de la Asociación Nacional Buenos Aires, donde se entrena, ocho energéticos golpes, cuatro de ellos de boxes con (Chelabard, Bullard y Curcio Roberts).

El cubano hace frente a esos adversarios derrotados de habilidad y a ratos alarde de resistencia, haciendo golpes a su antojo.

**El entrenamiento de Monte Munn**  
Si ya antes del match con Cúmpolo, no conseguía en guante los Nebraska "partinapartin", para su entrenamiento, ahora, luego de las terribles consecuencias que sus golpes produjeron, le será más difícil lograrlos.

Todos los que vinieron a desafiar a Monte Munn, con el propósito de vencer con él, no quieren saber nada de probarse en el gimnasio. Sólo al caso pasado por encima.

### MATO AL JEFE DE LA ESTACION

En General Pinco (Chaco), un hombre que maltrataba a su familia, mató al jefe de la estación

CHIRIBIAL PINCO, jefe de la estación de los Ferrocarriles del Estado, Chirio Chirio, que siempre se hallaba en estado de ebriedad, maltratando, cuando se encontraba, a su familia, dio muerte de un tiro de revolver al jefe de la estación, señor Simón Pérez, debido a que éste intervinó, a pedido de los vecinos, para que dejara de pelear a su familia.

El hecho ha sido recibido con mucha indignación por el vecindario, debido a que la víctima gozaba de muchas simpatías.



EL ANIMOSO NEGRO, que no parece impresionado por el poder del "asesino de Nebraska"

### SON ESCASOS LOS JORNALES, MUCHA Y DURA LA TAREA

Los obreros que efectúan las obras del Arroyo Maldonado se quejan por los bajos jornales que se les pagan

**NO SE CUMPLE EL CONTRATO**

Se han visitado varias comisiones de obreros que efectúan las obras del Arroyo Maldonado, quienes han traído hasta nosotros las protestas de todos sus compañeros de trabajo, en razón de la forma según manifestaban, como se les pagaba el verdadero precio de los jornales que ellos piden.

Expresaron también que se van obligados a trabajar y que si no se cumple el contrato, se van a ir a buscar trabajo en otros lados que desocupados. Y si van a ir a buscar trabajo, se van a ir a buscarlo en otros lados.

## En un Automóvil se Cometió un Salteamiento y Robo del

### ¿Cuidad

Empieza la IGNORAN

El frío ex

LLEV

Con los años de... el que... ordena a... causa de... la víctima... empiezan de las... Ape...

ESTA NOCHE TENDRA LUCHAR EL BANQUETE A ORTIZ DE ZARATE

Figura 7. Crítica, 4 de junio de 1928.

**EL MUNDO**

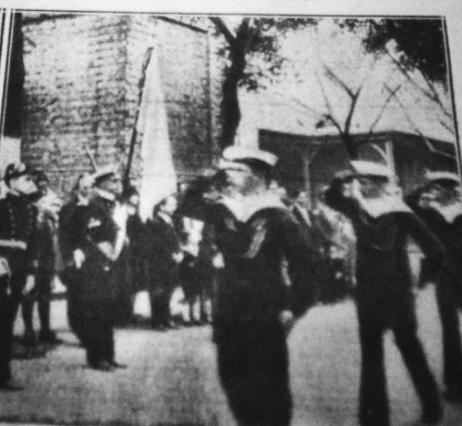
ACTUALIDADES GRAFICAS LOCALES



Se ve una vista panorámica del partido de fútbol que se jugó ayer en el Estadio Beltrano. Se ve en el fondo una gran multitud y el movimiento de vehículos, atraído por la actividad deportiva. Este aspecto de la actividad urbana, da una idea de la vida fuerte de nuestra metrópoli.



El señor de la foto a la izquierda es el señor...



Detrás del jefe de la foto a la izquierda se ve el movimiento de la...

Figura 8. El Mundo, 21 de mayo de 1928.



Figura 9. *El Mundo*, 17 de agosto de 1928.



Figura 10. *El Mundo*, 20 de junio de 1928.





Figura 14: Fotografía anónima impresa junto a Arlt, Roberto. "Las baratijas inútiles y el alma...", *El Mundo*, 28 de mayo de 1928.



Figura 15: Fotografía anónima impresa junto a: Arlt, Roberto. "Fue trasladado al museo de ciencias naturales el pez luna", *El Mundo*, 12 de junio de 1928.

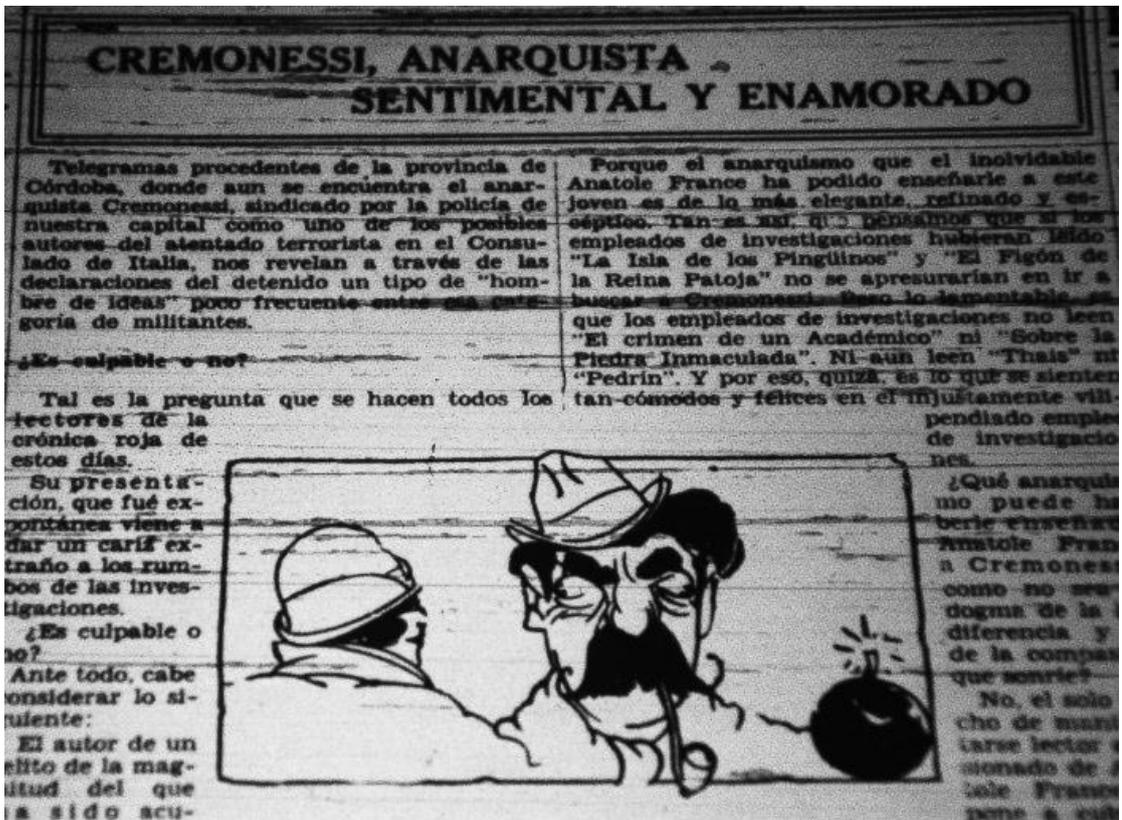
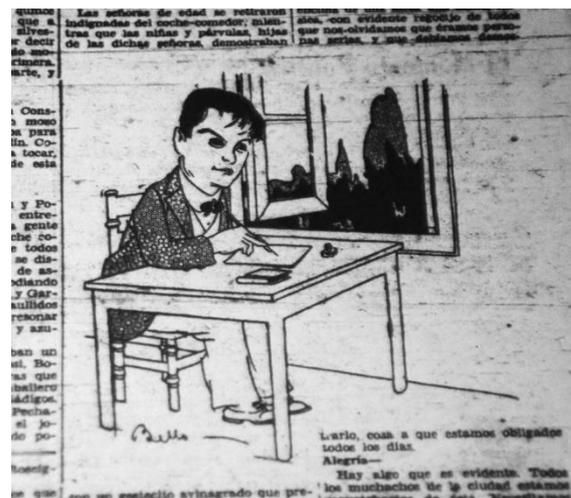


Figura 16: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Cremonessi, anarquista sentimental y enamorado", *El Mundo*, 15 de junio de 1928.



Figuras 17 y 18: Dibujo de Luis Bello impreso junto a: Arlt, Roberto. "De vuelta al pago", *El Mundo*, 4 de noviembre de 1929. / Dibujo de Luis Bello impreso junto a: Arlt, Roberto. "Rumbo al campamento", *El Mundo*, 5 de febrero de 1930.



Figuras 19 y 20: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Esos tres gestos", *El Mundo*, 6 de diciembre de 1929. / Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Desaparición misteriosa", *El Mundo*, 16 de enero de 1930.

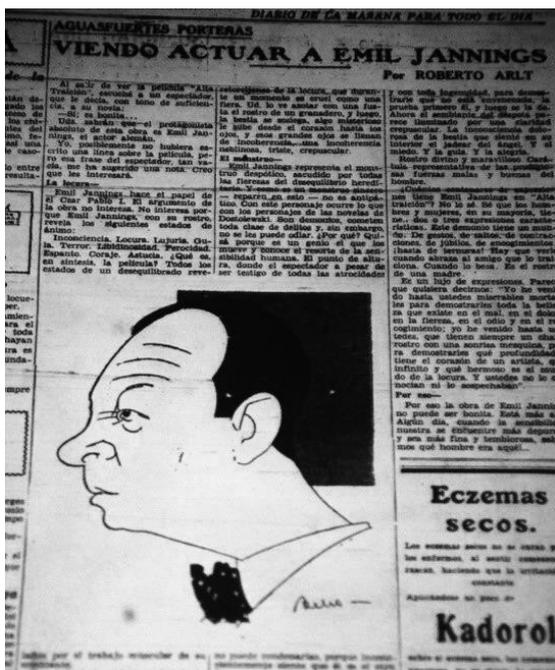


Figura 21. Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Viendo actuar a Emil Janning", *El Mundo*, 29 de noviembre de 1929. / Figura 22. Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Yo también fui al corso", *El Mundo*, 16 de febrero de 1930.



Figura 23. Dibujo impreso junto a: Arlt, Roberto. "Ayer vi ganar a los argentinos", *El Mundo*, 18 de noviembre de 1929.



Figura 24: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Los peluqueros porteños efectuarán un concurso original", *El Mundo*, 27 de junio de 1928.



Figura 25: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "La amarga alegría del mentiroso", *El Mundo*, 15 de septiembre de 1928.



Figura 26: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. “Dos palabras nada más sobre arquitectura colonial”, *El Mundo*, 23 de diciembre de 1928. / Figura 27: Honoré Daumier’s “Mr. Jacot-Lefaive”, 1833.



Figura 28: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. “Para ser periodista”, *El Mundo*, 31 de diciembre de 1929.



Figura 29: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. “El señor Wright y el diablo cojuelo”, *El Mundo*, 23 de junio de 1928.



Figura 30: Goya, N 39 de 1799



Figura 31: Goya, "Todo lo desprecia". Álbum C, 133- 1812 1814.



Figura 32: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Corrientes por la noche", *El Mundo*, 26 de marzo de 1929. / Figura 33. Cópola, Horacio. Calle Corrientes, 1936.





Figura 34: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Noches frías", *El Mundo*, 5 de abril de 1929. / Figura 35: Guttero, Alfredo. Paisaje de Puerto Nuevo o Paisaje de puerto o Elevadores, 1928.



Figura 36: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Las cuatro recovas", *El Mundo*, 17 de enero de 1929.



Figura 37: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Molinos de viento en Flores", *El Mundo*, 10 de septiembre de 1928.

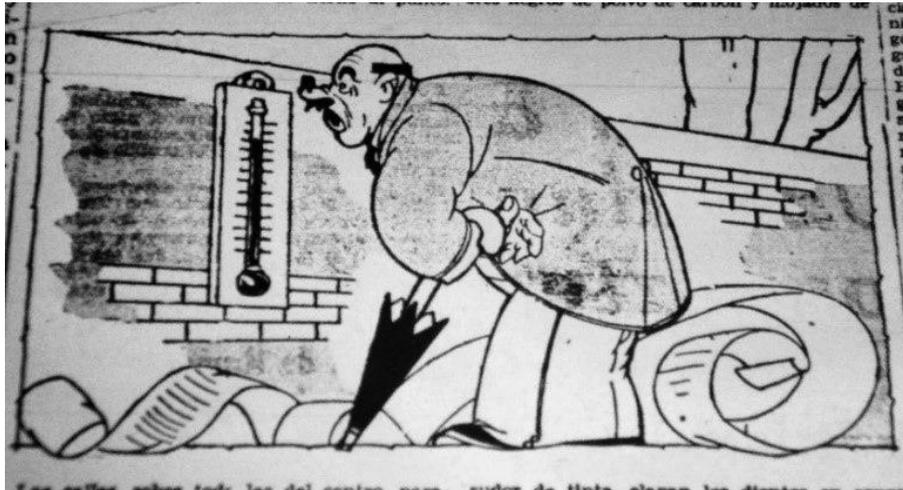


Figura 38: Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "37° a la sombra", *El Mundo*, 21 de enero de 1929.



Figura 39: Dibujo anónimo impreso junto a: Arlt, Roberto. "Un poco de charla con algunos lectores", *El Mundo*, 17 de diciembre de 1928.

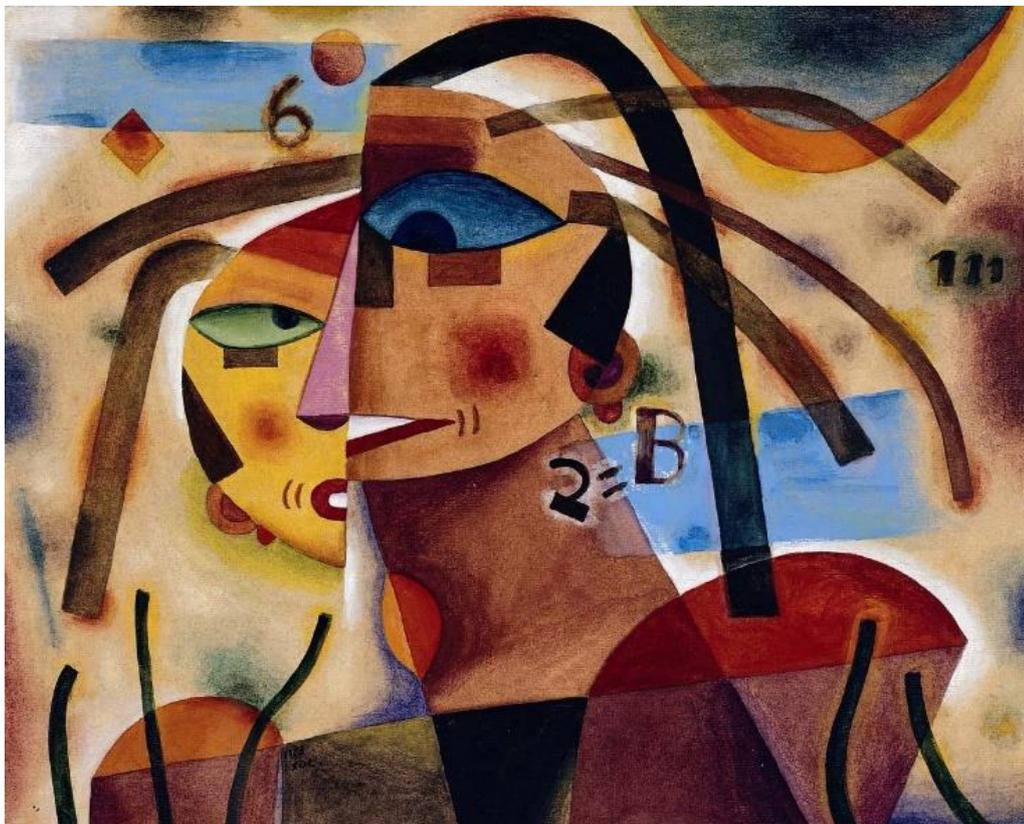


Figura 40. Xul Solar. *Una pareja*, 1924.



Figura 41- Paul Klee, *Luz de luna*, 1919.

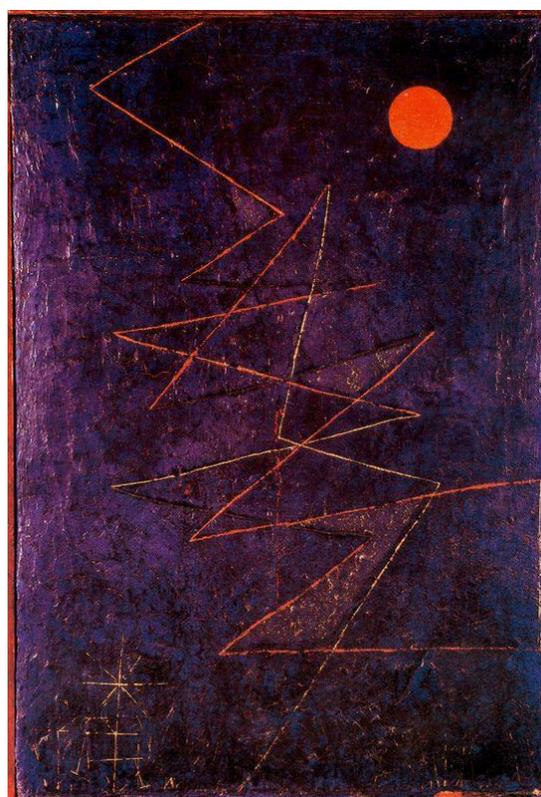


Figura 42- Paul Klee, *Rayo multicolor*, 1927.

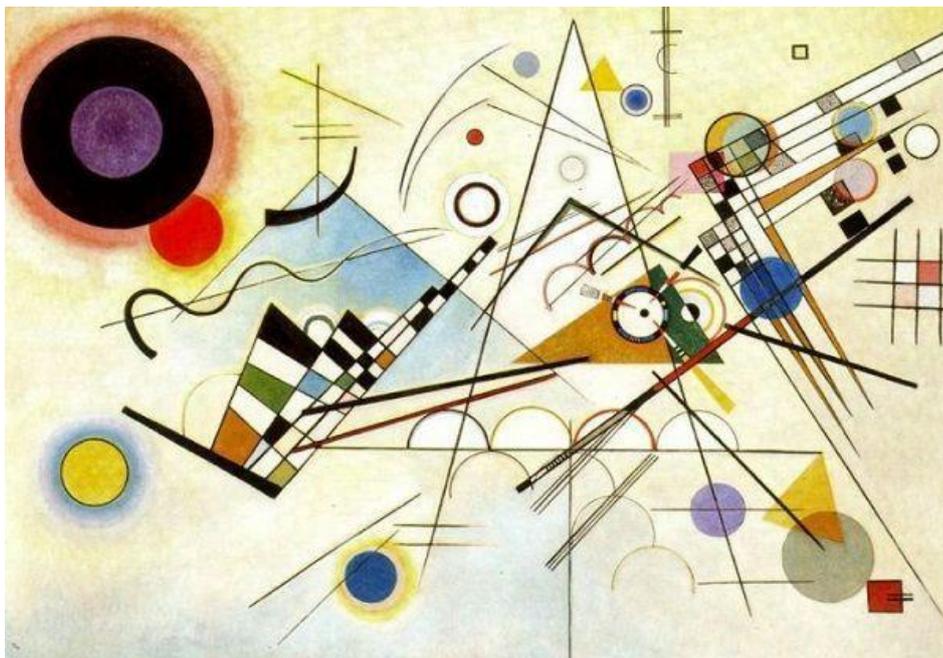


Figura 43. Wassily Kandinski, *Composición VIII*, 1923.

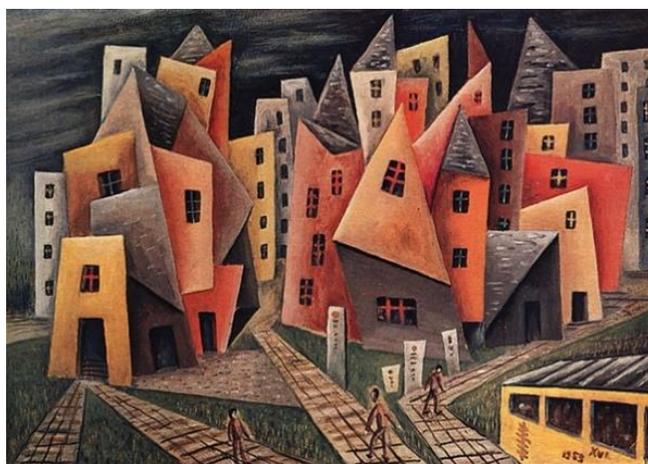


Figura 44. Xul solar, *Otro dago*, 1927. / Figura 45. Xul Solar, *Barrio*, 1953.

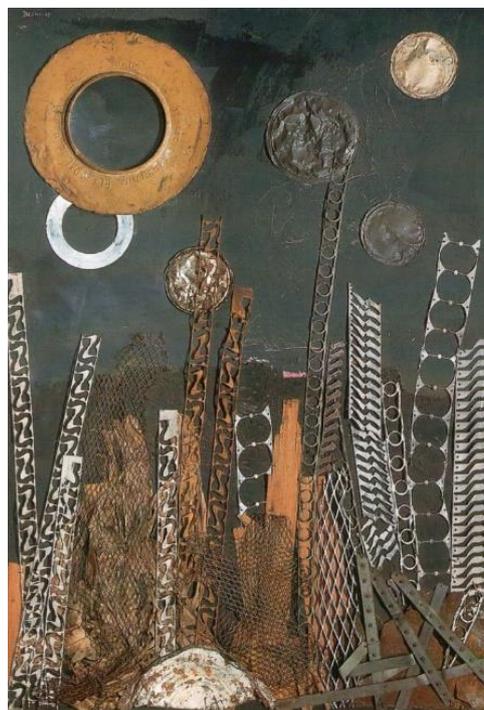
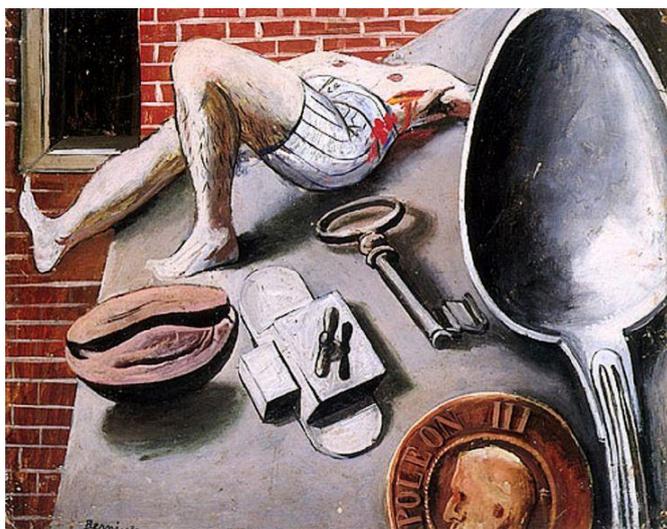


Figura 46: Berni, Antonio, *Napoleón III*, 1930. / Figura 47: Berni, Antonio, *Los astros sobre Villa Cartón*, 1962.

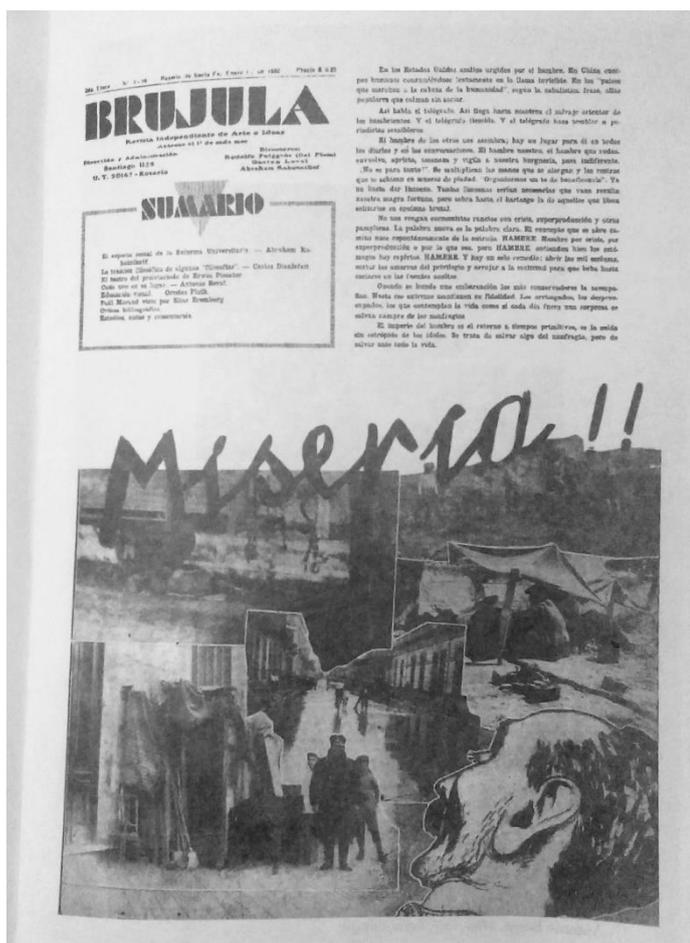


Figura 48. Tapa de la revista *Brújula*, Segunda –etapa, N° 2-16, Rosario de Santa Fe, Enero, 1932.

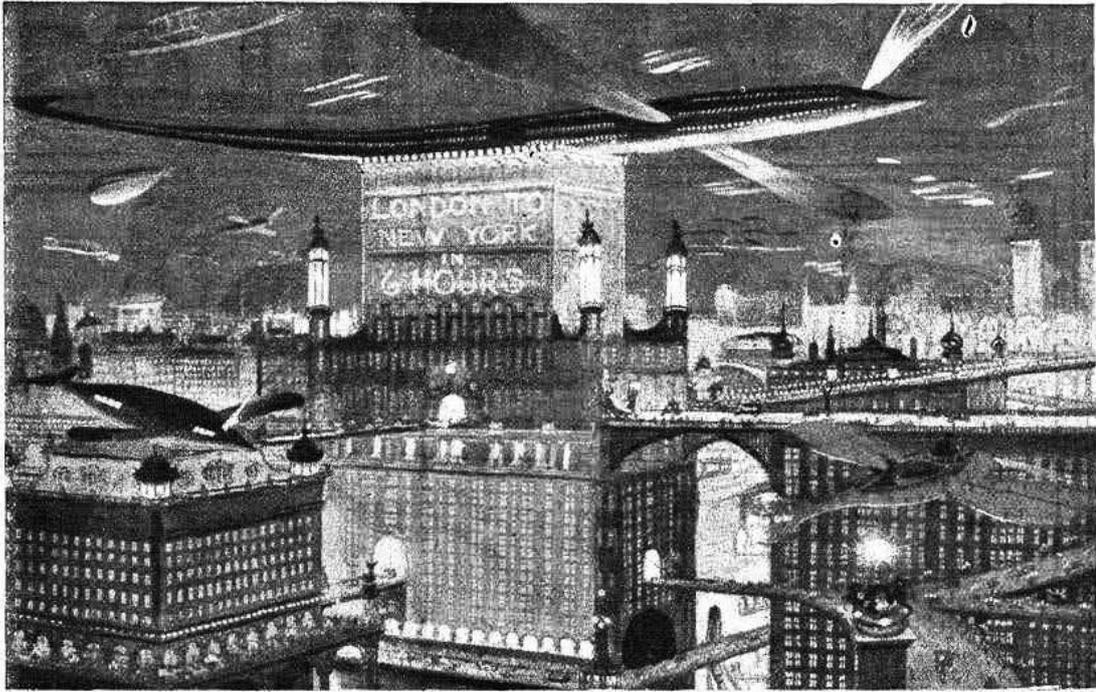


Figura 49: Imagen anónima impresa junto a “La ciudad del porvenir”, *Caras y Caretas*, 9 de abril de 1910. Esta es una de las imágenes trabajadas por Gutman en su libro.



Figura 50: Fotografía anónima, *El Mundo*, 20 de enero de 1929.

**MODERNISMO FUTURISMO CUBISMO**  
 EXPRESIONES DISTINTAS  
 PERO UNA SOLA  
 REVOLUCIONARIA IDEA

En materia de amueblamientos estas nuevas orientaciones, deben medirse con criterio muy reservado por cuanto representan por regla general el propio sentir individual artístico, en pos de nuevas y desconocidas estéticas; por ello es que, evitando caer en violentas exageraciones, presentamos algunos modelos originales dentro de un campo de perfecta unión entre el presente y el futuro...

**ANTE TODO MUEBLES DE CALIDAD**

Hermoso Comedor: Creación BARATTI y Cia., ricamente terminado en abedul, gran aparador y trinchante, originalísima mesa de pedestal, 6 sillas tapizadas en étoffe de estilo, asiento a burlete. En estos modelos con ligeras modificaciones los fabricamos en Fich-Fine, sólida madera apropiada para casa de campo y siempre como de costumbre a precios convenientemente razonables. Dormitorios, Salas, Juegos para Hall, Jardín, Escritorios, Bibliotecas, etc. Presentamos una gran variedad

**“AL PALACIO DE LOS MUEBLES”**

3/4 SIGLO

**Baratti y Cia**  
 Muebles  
 CORRIENTES 1145

CASA FUNDADA EN 1853.

Figura 51: Publicidad impresa en *El Mundo* el 2 de enero de 1929.



Figura 52. Brambila, Fernando. *Vista de Buenos Ayres desde el Río*, 1794.



Figura 53. Pellegrini, Carlos E. *Riachuelo*, (se estima que fue realizada alrededor de 1831).

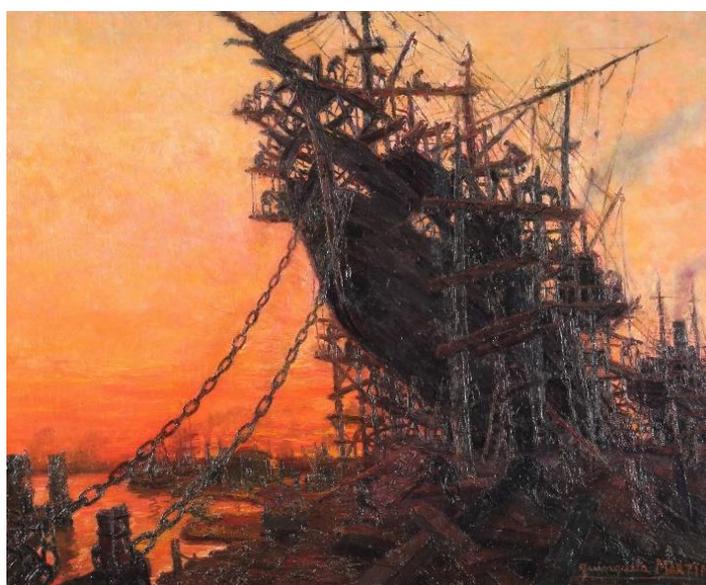


Figura 54. Quinquela Martín, Benito. *Crepúsculo* 1922

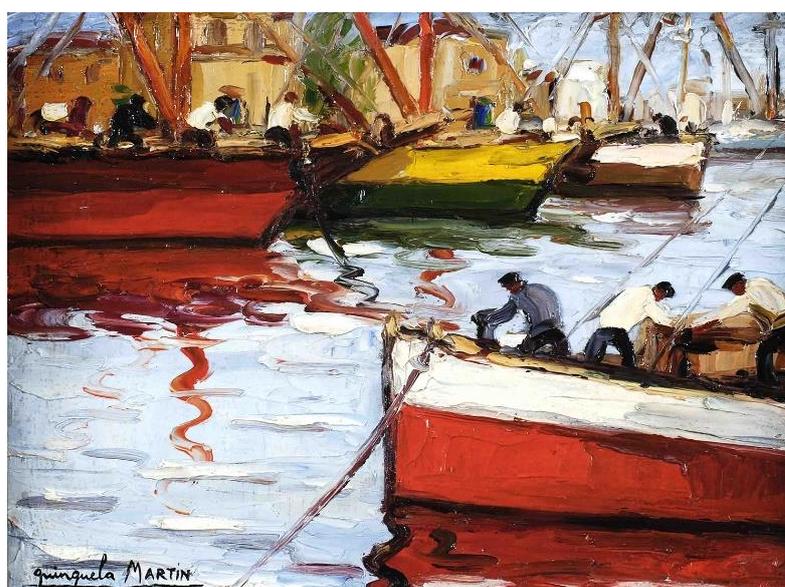


Figura 55. Quinquela Martín, Benito. *Impresión*, 1922.



Figura 56. Quinquela Martín, Benito. *Veleros al Sol*, 1921.



Figura 57. Quinquela Martín, Benito. *Descarga de carbón con grampas*, 1928.

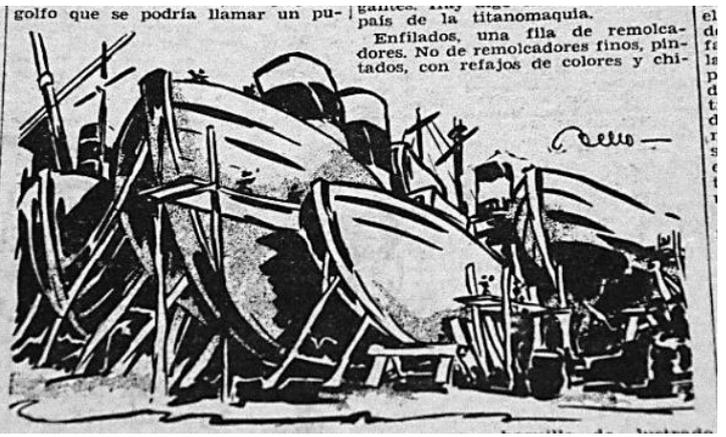


Figura 58. Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Matices portuarios", *El Mundo*, 28 de julio de 1933. / Figura 59. Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "El cementerio de las naves", *El Mundo*, 30 de julio de 1933.



Figura 60. Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Cargando carbón en el puerto", *El Mundo*, 29 de julio de 1933.

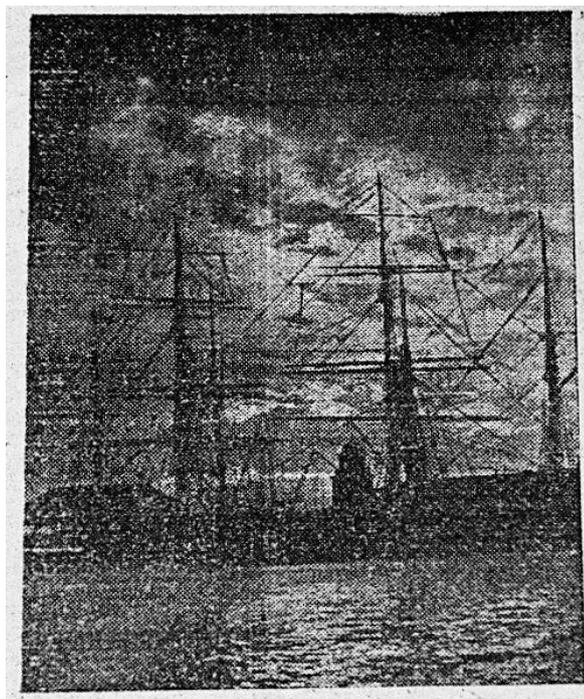


Figura 61. Dibujo de Luis Bello impreso junto a Arlt, Roberto. "Anochecer lluvioso en el puerto", *El Mundo*, 31 de julio de 1933.

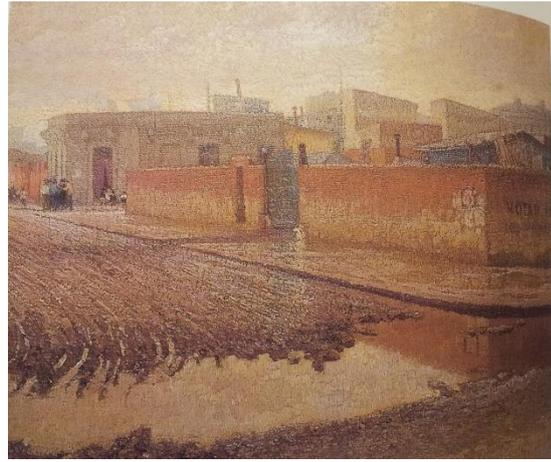


Figura 62. Collivadino, Pio. *Futura avenida*, 1921. /Figura 63. Collivadino, Pio, *Después de la lluvia*.



Figura 64. Spilimbergo, Lino Eneas, *Arrabal de Buenos Aires*, 1929./ Figura 65. Horacio March, *Calle de Flores*, 1937.



Figura 66. Cópola, Horacio, 1929 (publicada en 1930 en *Evaristo Carriego* de J.L. Borges)



Figura 67. Cópola, Horacio. *Jean Jaurés y Paraguay*, 1936.

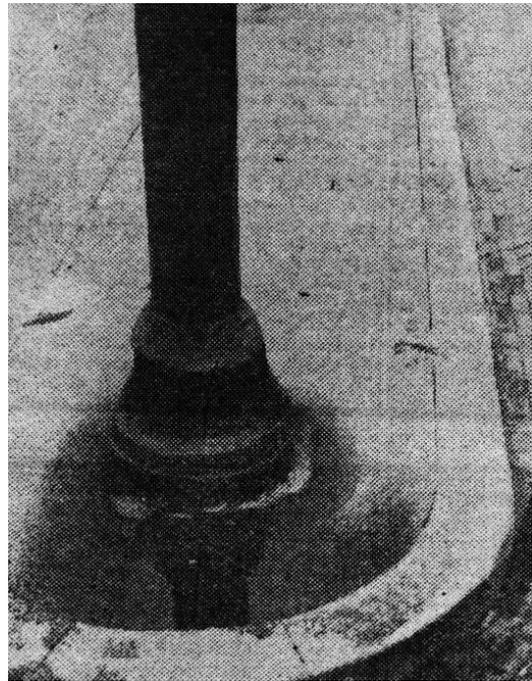


Figura 68. Fotografía anónima impresa junto a Arlt, Roberto. "Y donde deja las baldosas flojas", *El Mundo*, 18 de marzo de 1934 / Figura 69. "¿Refugios o bañaderas?", *El Mundo*, 17 de marzo de 1934.

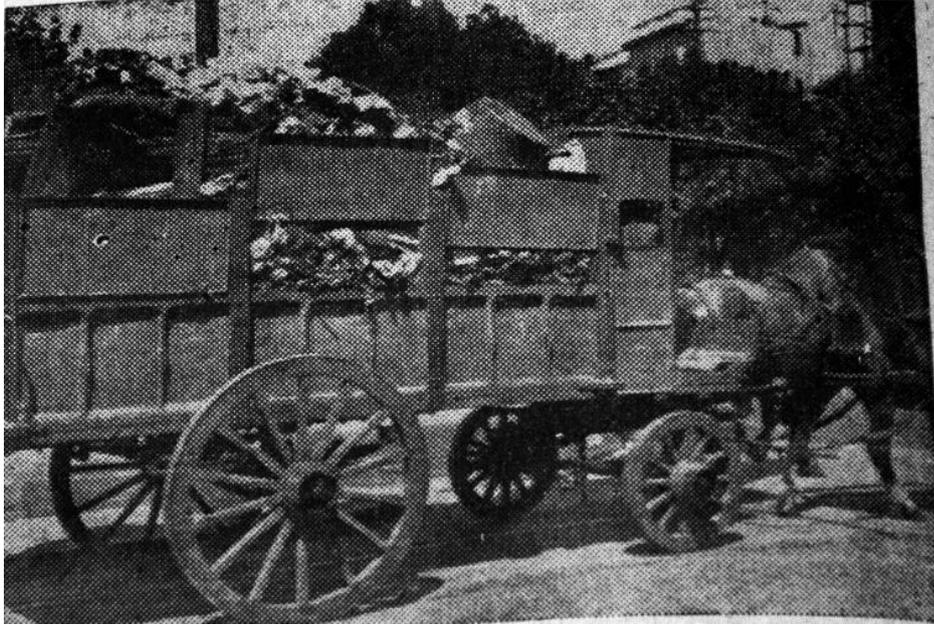


Figura 70: Fotografía anónima impresa junto a Arlt, Roberto. "Cosas de la Avenida Coronel Roca", *El Mundo*, 26 de marzo de 1934.

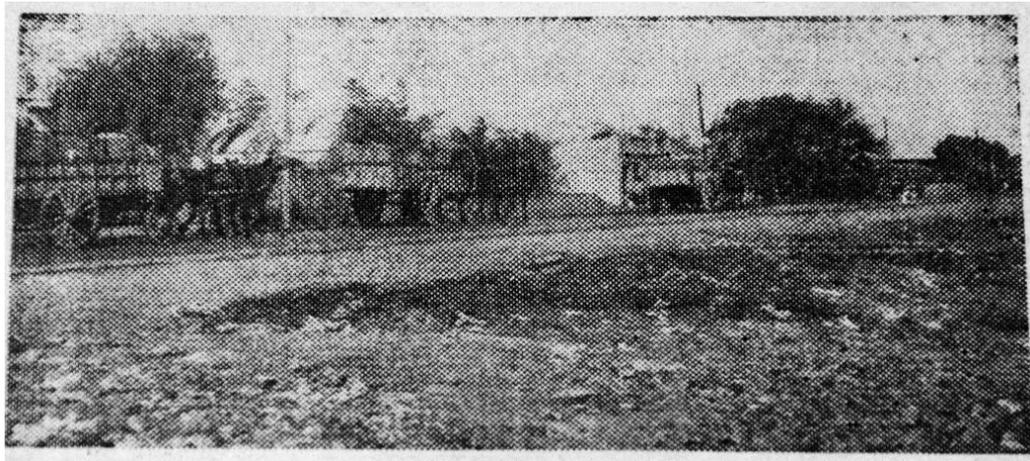


Figura 71. Fotografía anónima impresa junto a Arlt, Roberto. "Escuela invadida por las moscas", *El Mundo*, 1 de abril de 1934.

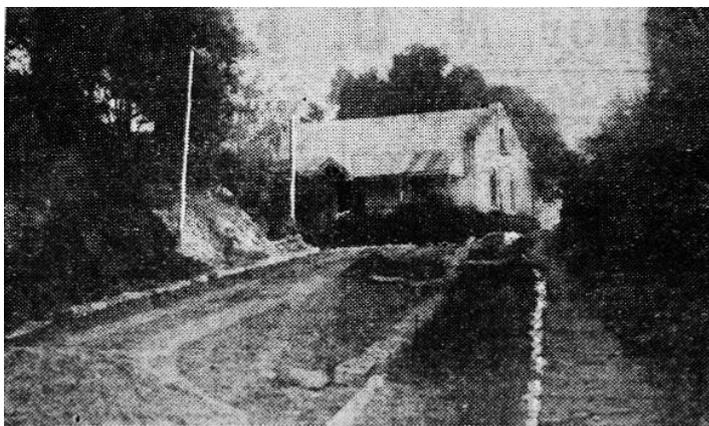
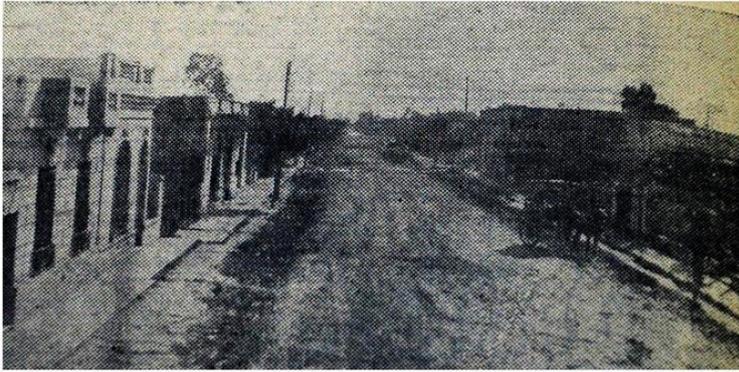
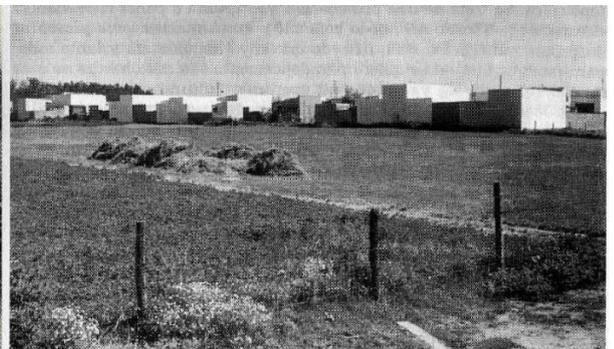
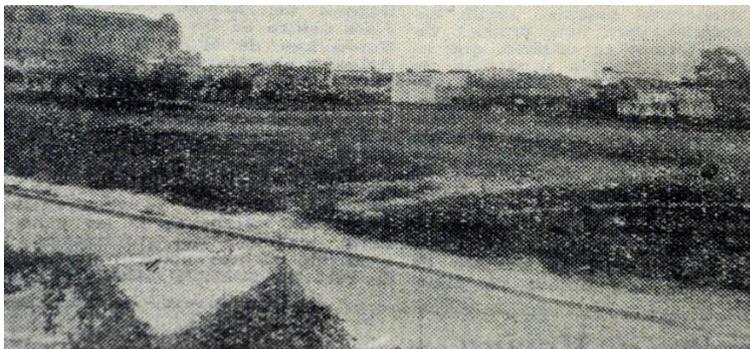


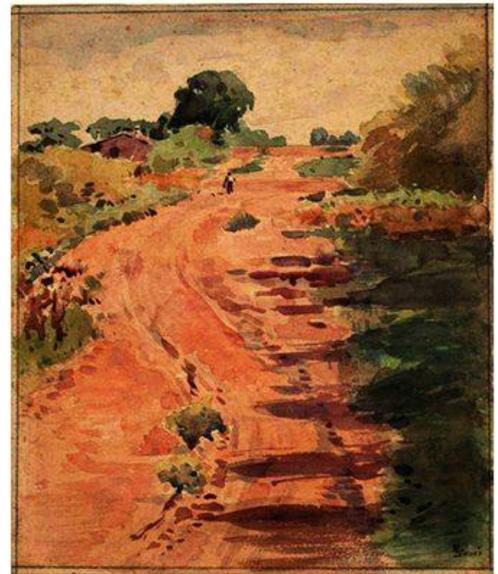
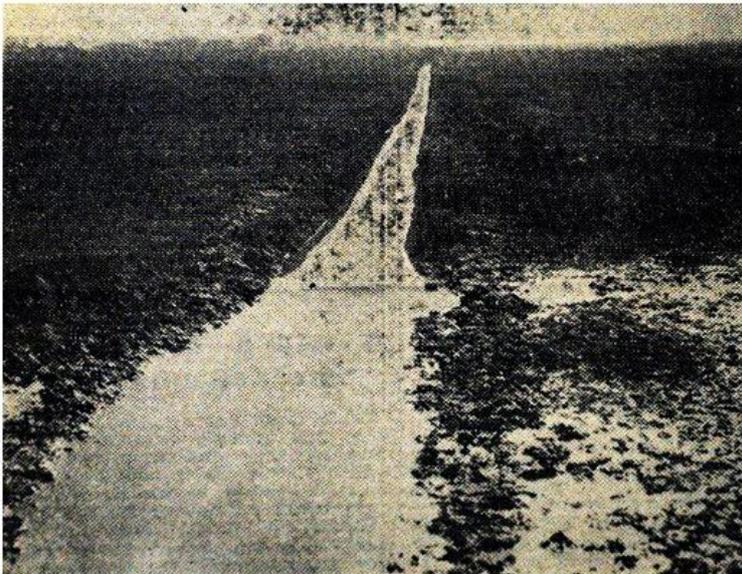
Figura 72. Fotografía anónima impresa junto a Arlt, Roberto. "Disloques municipales en Rivadavia" *El Mundo*, 13 de mayo de 1934./ Figura 73. Daneri, Eugenio. Alrededores de Buenos Aires, expuesto en el Salón de Otoño de Rosario, 1923.



Díptico 1: Fotografía anónima publicada junto a Arlt, Roberto. "Dos cuadras fatales", *El Mundo*, 28 de abril de 1928. / Pío Collivadino, *Calles de arrabal*, 1917.



Díptico 2: Fotografía anónima publicada junto a Arlt, Roberto. "Caballito bate el récord", *El Mundo*, 22 de mayo de 1934. / Horacio Cópola, *Avenida del trabajo y Lacarra*, 1936.



Díptico 3: Fotografía anónima publicada junto a Arlt, Roberto. "La pesadilla de 'Villa Despertar'", *El Mundo*, 3 de junio de 1934./ Eduardo Sívori, "Una calle en Billinghamurst", sin fecha (Adquisición de Superior Gobierno, 1935).

## 2. AGUAFUERTES DE VIAJE



Figura 1. Dibujo de Luis Bello impreso junto a: Arlt, Roberto. "Camino a Resistencia", *El Mundo*, 4 de septiembre de 1933.

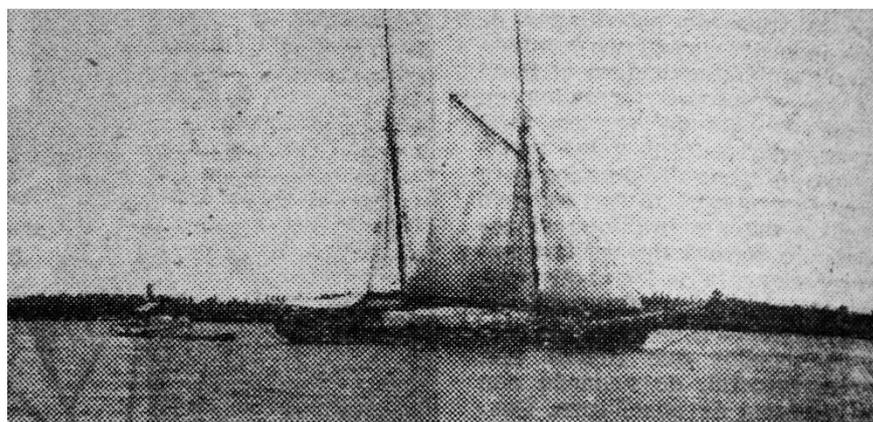


Figura 2. Roberto, Arlt. "Horizontes ribereños", *El Mundo*, 14 de agosto de 1933.

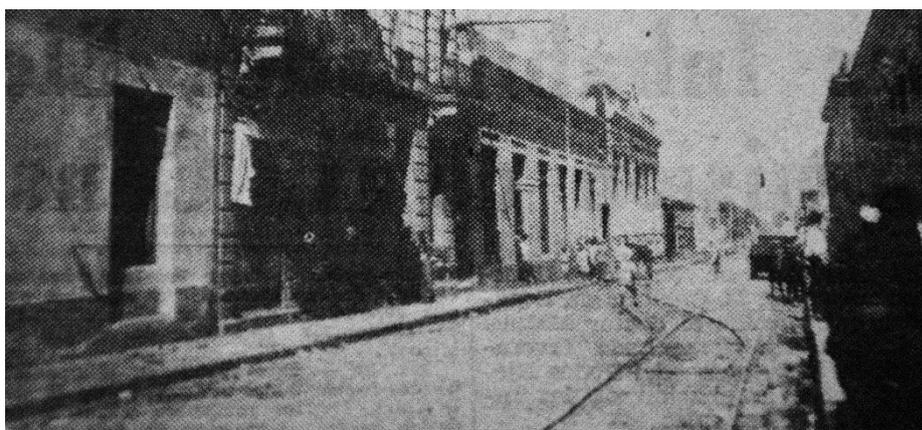


Figura 3. Arlt, Roberto. "El expreso de Shanghai' correntino", *El Mundo*, 12 de septiembre de 1933.

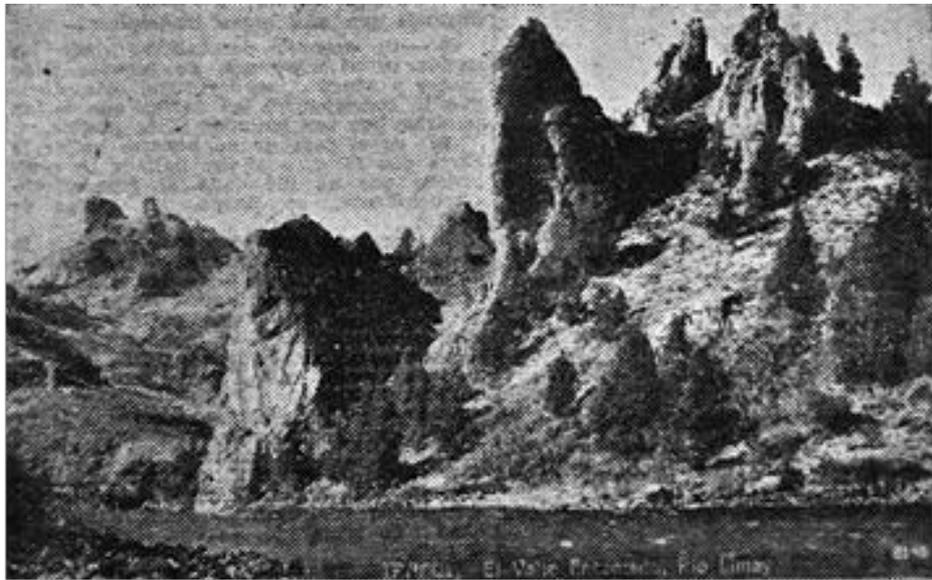


Figura 4. Roberto, Arlt. "Cuatreroismo y hambre", *El Mundo*, 16 de febrero de 1934.



Fig.5. Imagen anónima impresa junto a Arlt, Roberto. "El país del viento", *El Mundo*, 17 de enero de 1934. / Fig. 6. *El Mundo*. 18 de enero de 1929.

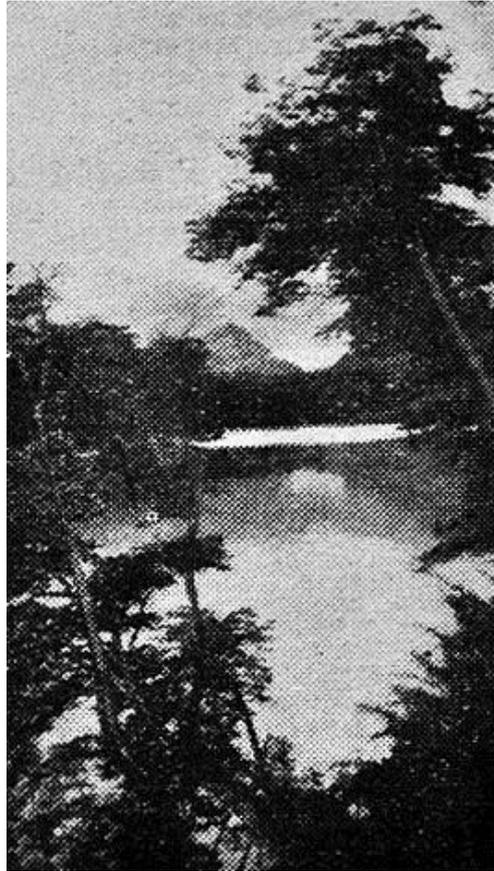


Fig. 7 Roberto Arlt, "Tranco lento hacia las casas", *El Mundo*, 31 de enero de 1934.



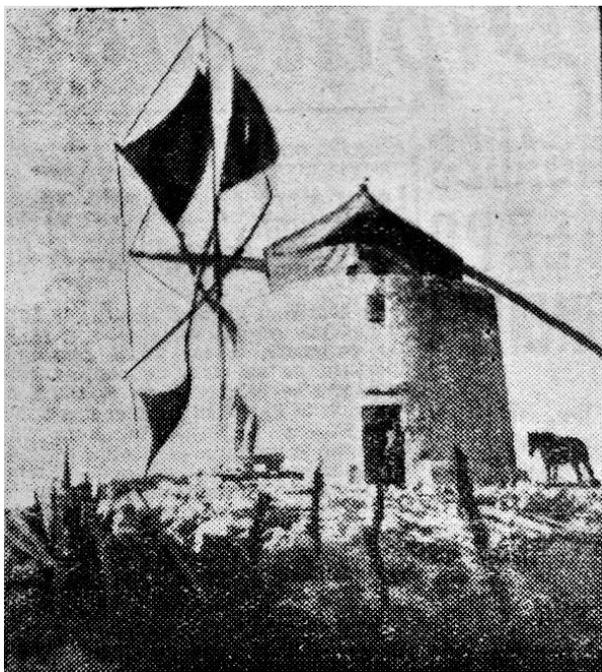
Figuras 8 y 9. Arlt, Roberto. "A Madrid a pedir trabajo", *El Mundo*, 16 de abril de 1935.



Figuras 10. Arlt, Roberto. "Mar afuera en una trainera", *El Mundo*, 20 de abril de 1935. /Figura 11. Arlt, Roberto. "Vida de los pescadores en Barbate", *El Mundo*, 22 de abril de 1935.



Figura 12. Arlt, Roberto. "En el interior de la mina- la posibilidad de ser enterrado vivo- parálisis de la vida", *El Mundo*, 8 de noviembre de 1935.



Figuras 13. Arlt, Roberto. "Molinos de viento en Vejer", *El Mundo*, 23 abril 1935. / Figura 14. Vincent Van Gogh, *Le Moulin de la Galette*, 1886-1887.



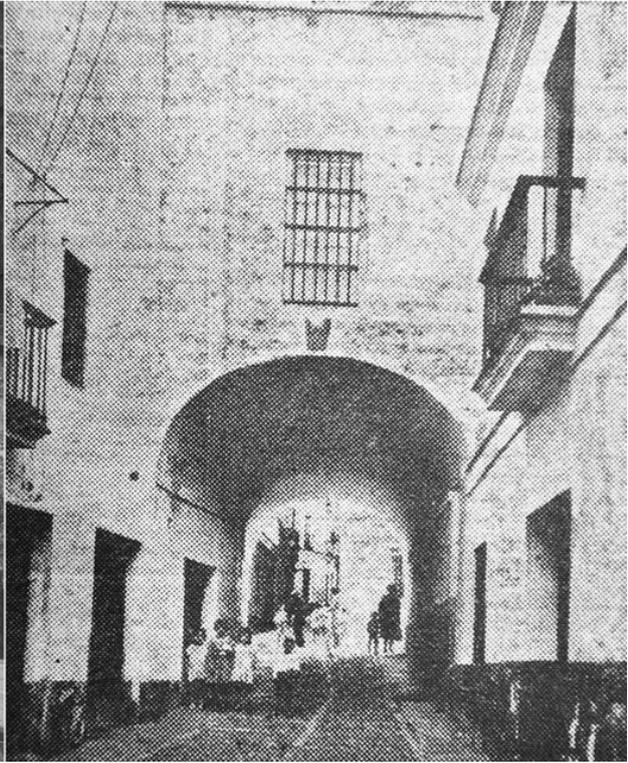
Figura 15. Arlt, Roberto. "Vejer de la Frontera", *El Mundo*, 25 abril 1935.



Díptico 1 Atget, Eugène, Notre-Dame, Paris, 1922. / Arlt, Roberto. "La opulencia de Bilbao. Señores feudales de los Altos Hornos. Dos ciudades", *El Mundo*, 19 de noviembre de 1935.



Díptico 2. Eugène Atget. "Antiguo Osario", Elise Saint-Gervais, Paris, 1899 /Roberto, Arlt. "El color de Madrid (2da parte)", *El Mundo*, 31 de enero de 1936.



Díptico 3. Eugène, Atget. Entrée du passage des Signes 6 rue des Guillemites, Paris, 1911/  
Roberto, Art. "La gloria del sol", *El Mundo*, 10 de abril de 1935.



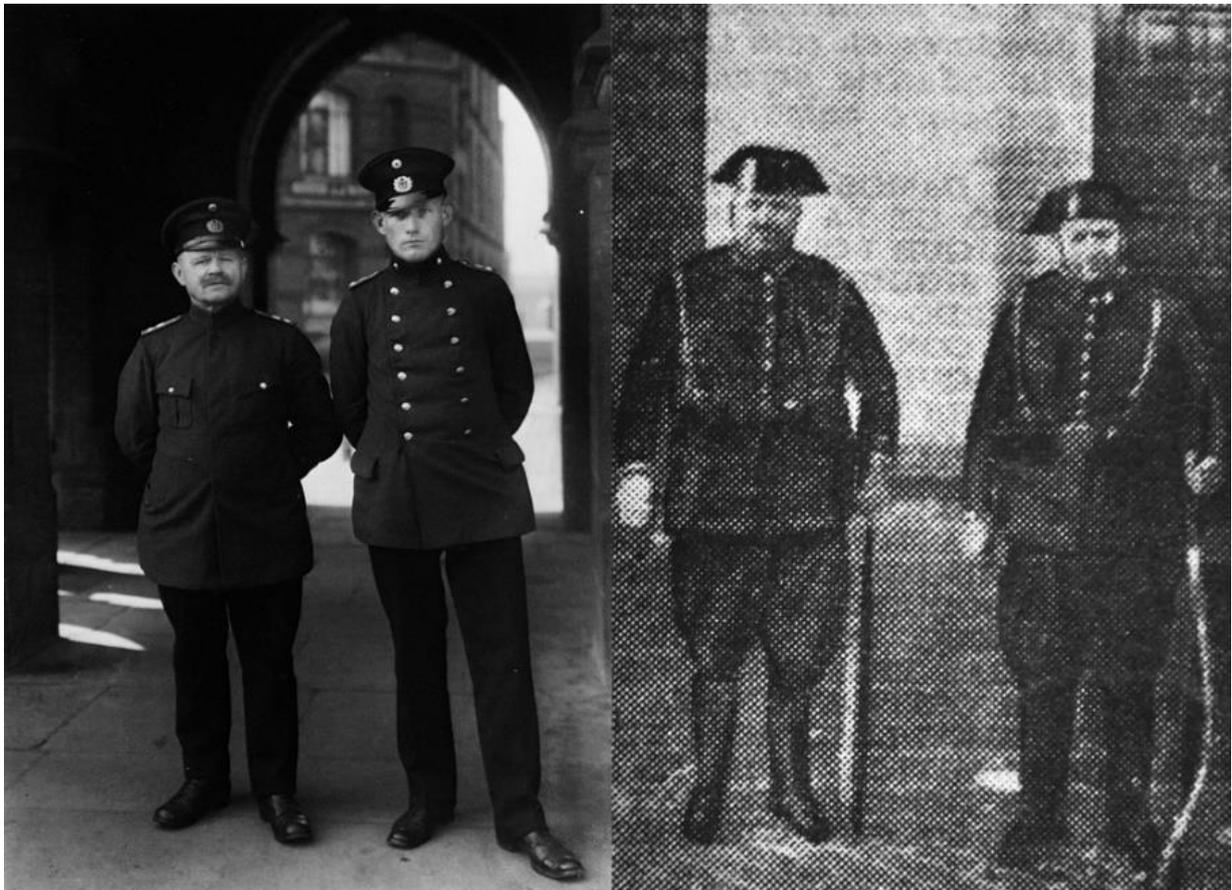
Figuras 16 y 17- Atget, Eugène. "Fontaine Cuvier, devant le jardin des Plantes", 1905. / Copia original perteneciente al "Legado Art", Instituto Iberoamericano de Berlín.



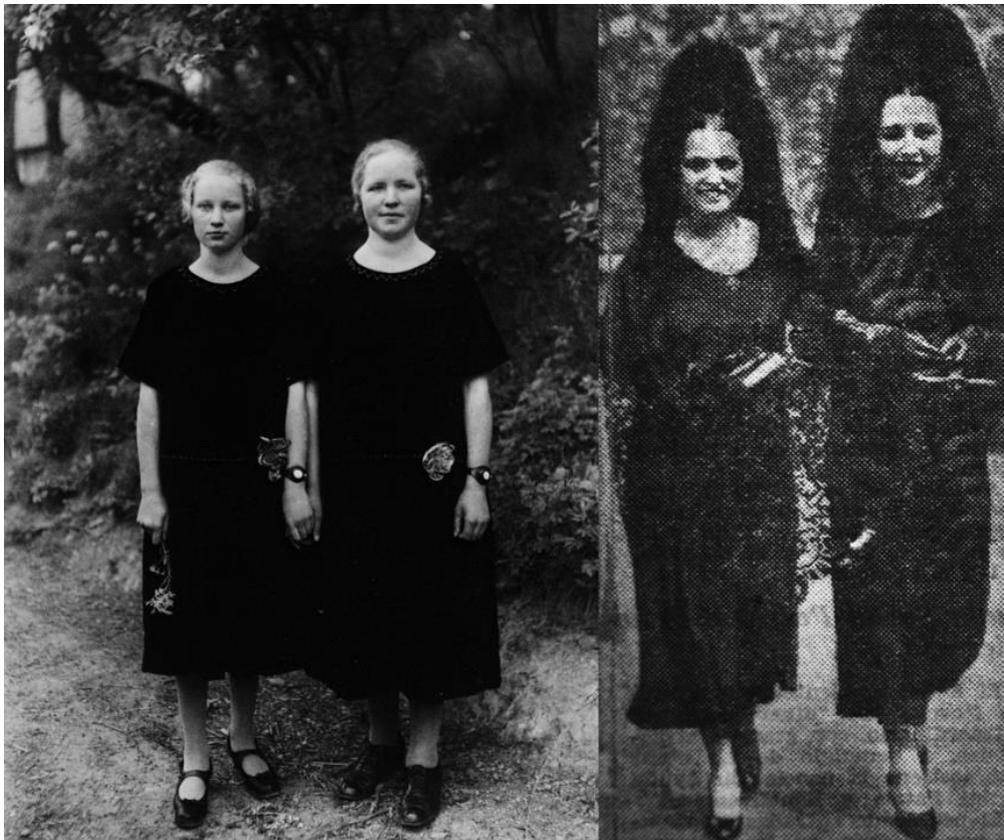
Figuras 18 y 19. Atget, Eugène. “Le cour de Saint- Julien- le Pauvre”, 1912./ Copia original perteneciente al “Legado Art”, Instituto Iberoamericano de Berlín.



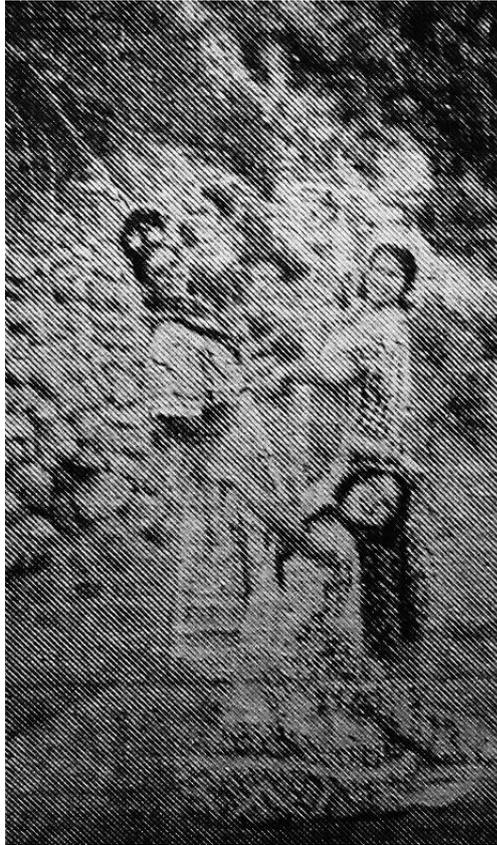
Díptico 4. August Sander, “Circus people”, Düren, 1930 /Roberto, Art. “La naturaleza profesional”, *El Mundo*, 26 de noviembre de 1935.



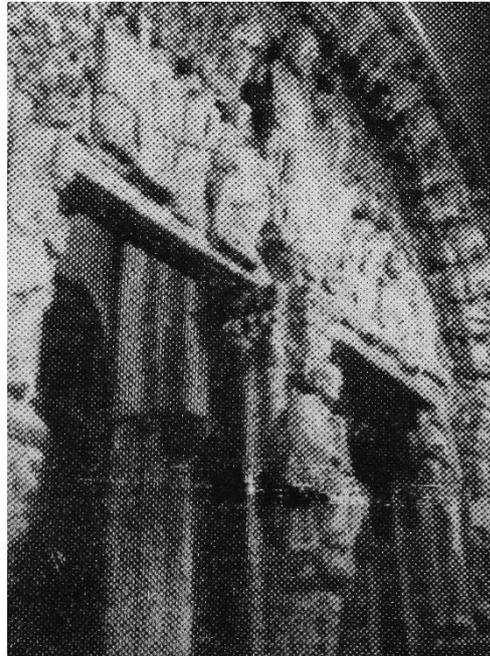
Díptico 5. August Sander, "Customs officials", Nuremberg, 1928/ Roberto, Artl. "El cabo porrita", *El Mundo*, 13 de mayo de 1935.



Díptico 6. August Sander, "Peasant girls", Westerwald, 1928/ Roberto, Artl. "Belleza morisca en las sevillanas", *El Mundo*, 2 de junio de 1935.



Figuras 20 y 21. Roberto, Art. "De cómo trabé amistad con los gitanos en el Sacro Monte- Con la Golondrina y un éxito fotográfico me abren las puertas", *El Mundo*, 9 de septiembre de 1935.



Figuras 22 y 23. Roberto, Art. "El pórtico de la Gloria. Un prodigio de arte en veinte años de trabajo", *El Mundo*, 13 de octubre de 1935.



Figuras 24 y 25. Roberto, Arlt. "La playa de Gijón- Dos kilómetros de arena flanqueados por rocas. Edificios rojos y el mar azul", *El Mundo*, 10 de noviembre de 1935.



Figura 26. Roberto, Arlt. "La playa de Gijón- Dos kilómetros de arena flanqueados por rocas. Edificios rojos y el mar azul", *El Mundo*, 10 de noviembre de 1935. / Figura 27. Sorolla, Joaquín, "Niños en el mar", 1908.

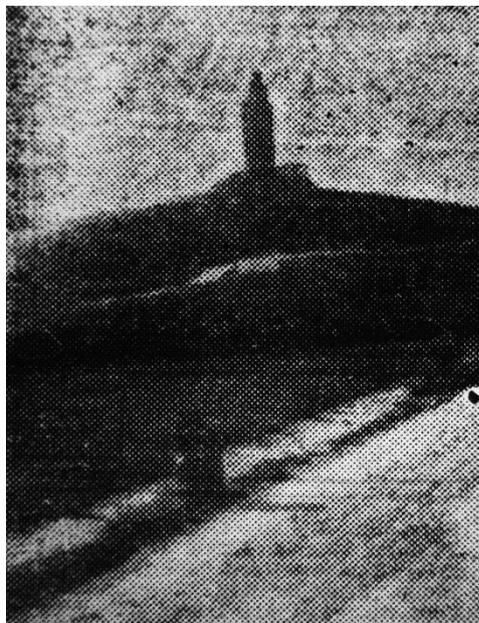


Figura 28. Roberto, Arlt. "La Torre de Hércules- Una atalaya del mar- Por el camino de las legiones de Julio César", *El Mundo*, 1 de noviembre de 1935.



Figura 29. Roberto, Arlt. "El mayorazgo", *El Mundo*, 27 de diciembre de 1935.

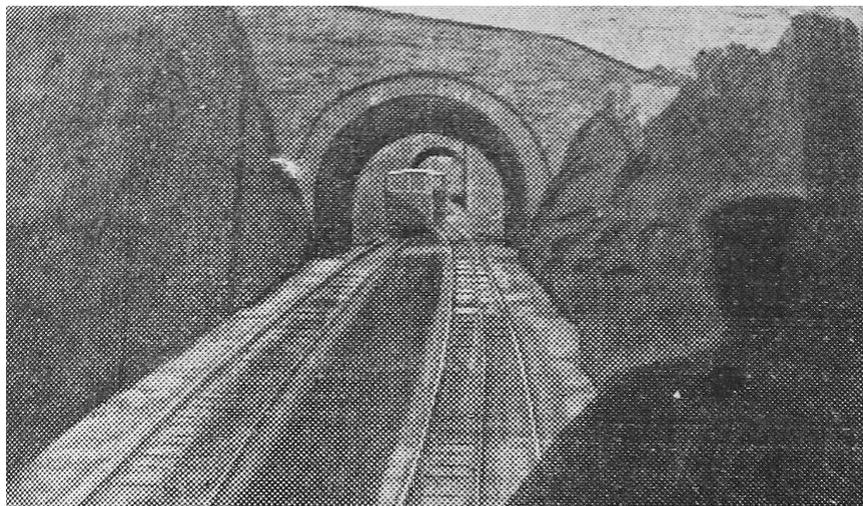


Figura 30. Roberto, Arlt. "Archanda", *El Mundo*, 18 de diciembre de 1935.

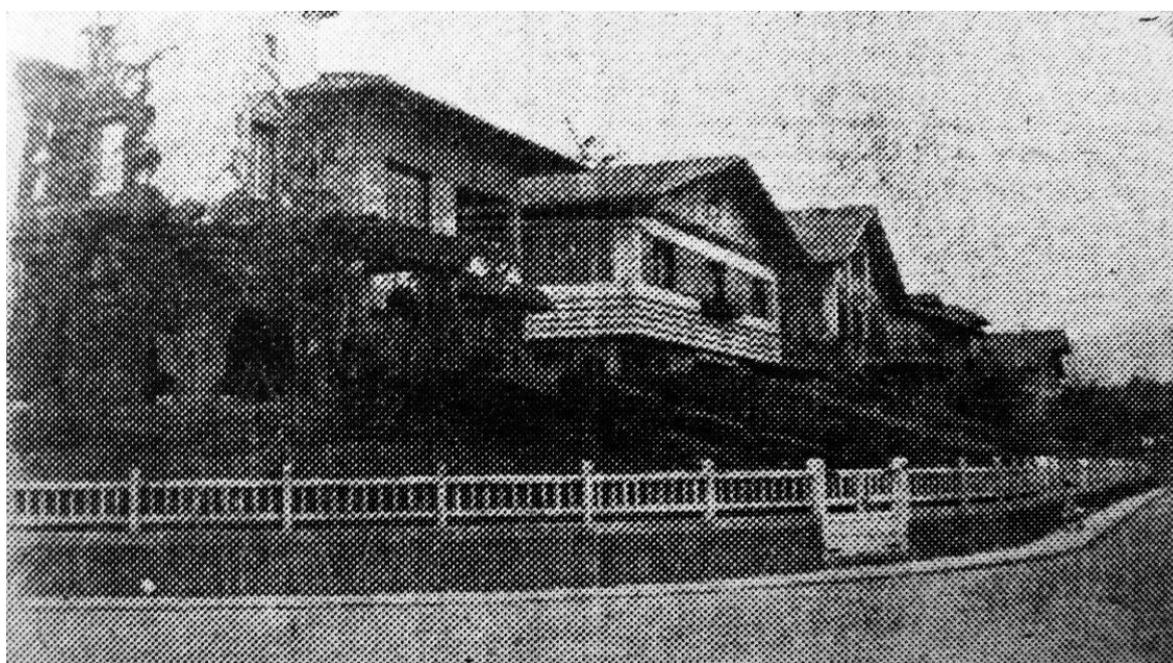
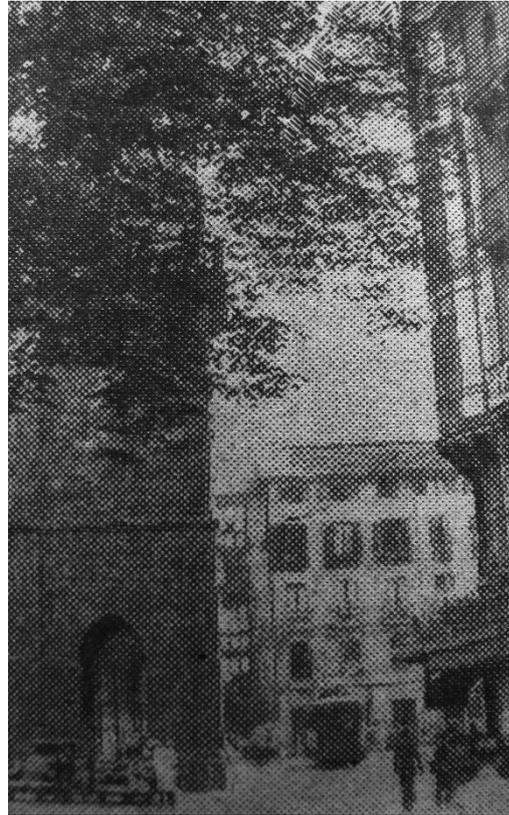
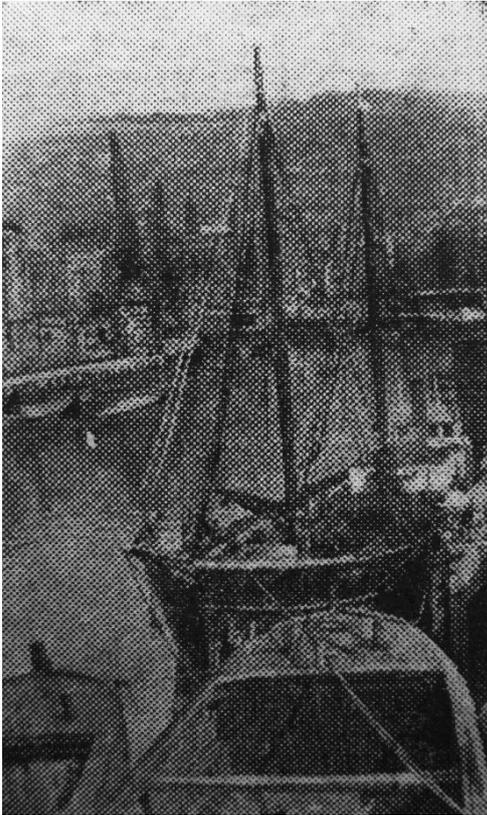


Figura 31. Roberto, Arlt. "Anécdotas sobre la decencia comercial", *El Mundo*, 17 de diciembre de 1935.



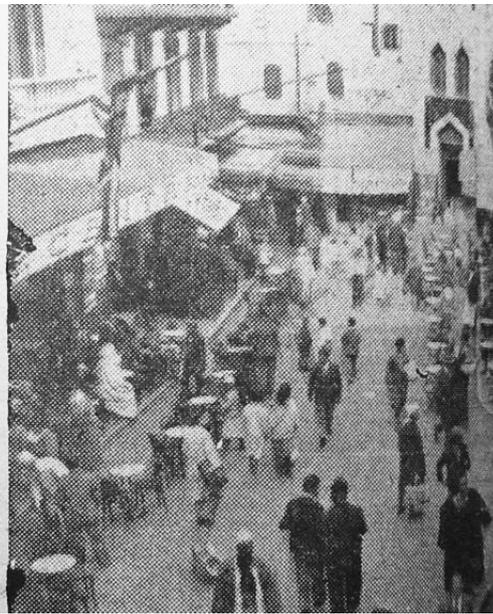
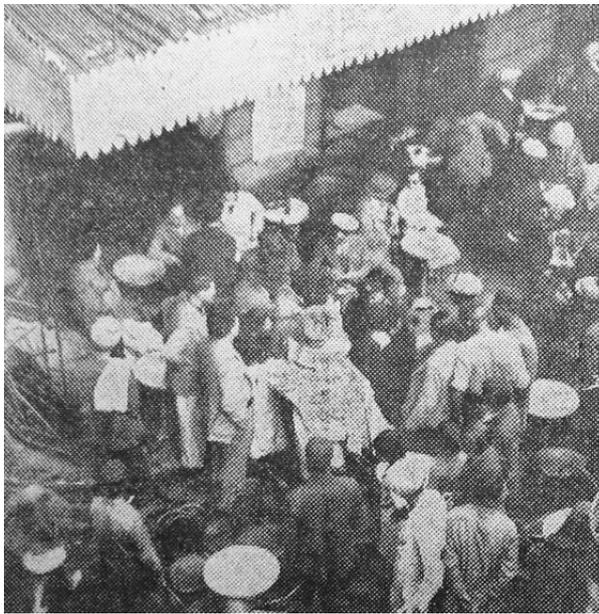
Figuras 32 y 33. Roberto, Arlt. "Anécdotas sobre la decencia comercial", *El Mundo*, 17 de diciembre de 1935.



Figura 34. Roberto, Arlt. "EL agente 80 y su sustituto- Dos malandrines que se reverencian- Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato", *El Mundo*, 30 de julio de 1935 /Copia original perteneciente al "Legado Arlt", Instituto Iberoamericano de Berlín.



Figura 35. Roberto, Artl. "El agente 80 y su sustituto- Dos malandrines que se reverencian- Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato", *El Mundo*, 30 de julio de 1935. /Copia original perteneciente al "Legado Artl", Instituto Iberoamericano de Berlín.



Figuras 36 y 37. Roberto, Artl. "El Tánger- Martirologio del turista- Plaga de guías- Persecución sistemática hasta el tercer día", *El Mundo*, 31 de julio de 1935.



Figura 38. Murillo, "Dos niños comiendo de una tartera", 1670/1675.



Figuras 39, 40 y 41. Roberto, Art. "Belleza morisca en las sevillanas", *El Mundo*, 2 de junio de 1935.

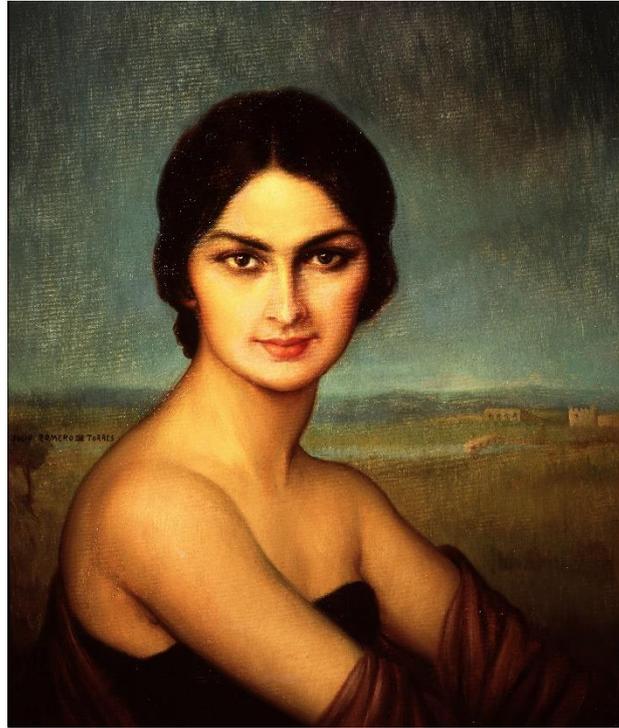


Figura 42. Romero de Torres, "La fuentesanta". / Figura 43. Romero de Torres, "Retrato de una dama".



Figura 44. Roberto, Art. "La alegría de Madrid (Segunda parte)", *El Mundo*, 27 de enero de 1936.

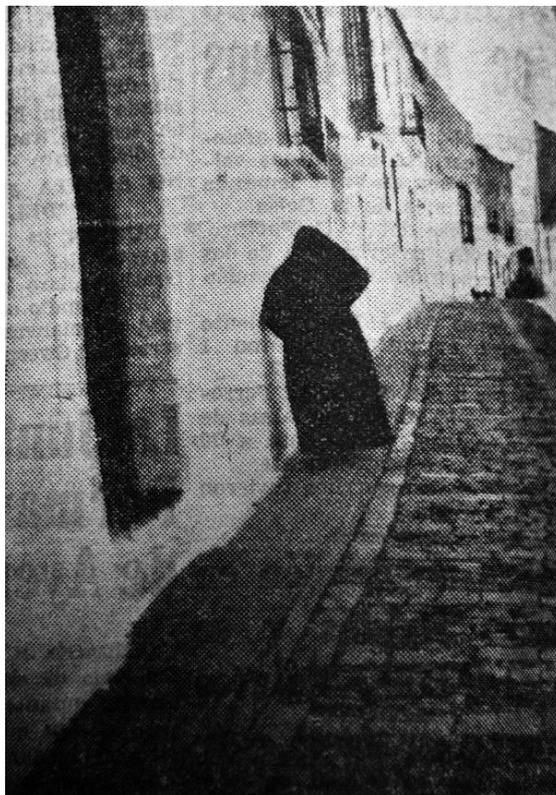


Figura 45. Copia original perteneciente al "Legado Arlt", Instituto Iberoamericano de Berlín. / Figura 46. Arlt, Roberto. "Vejer de la Frontera", *El Mundo*, 25 abril 1935.

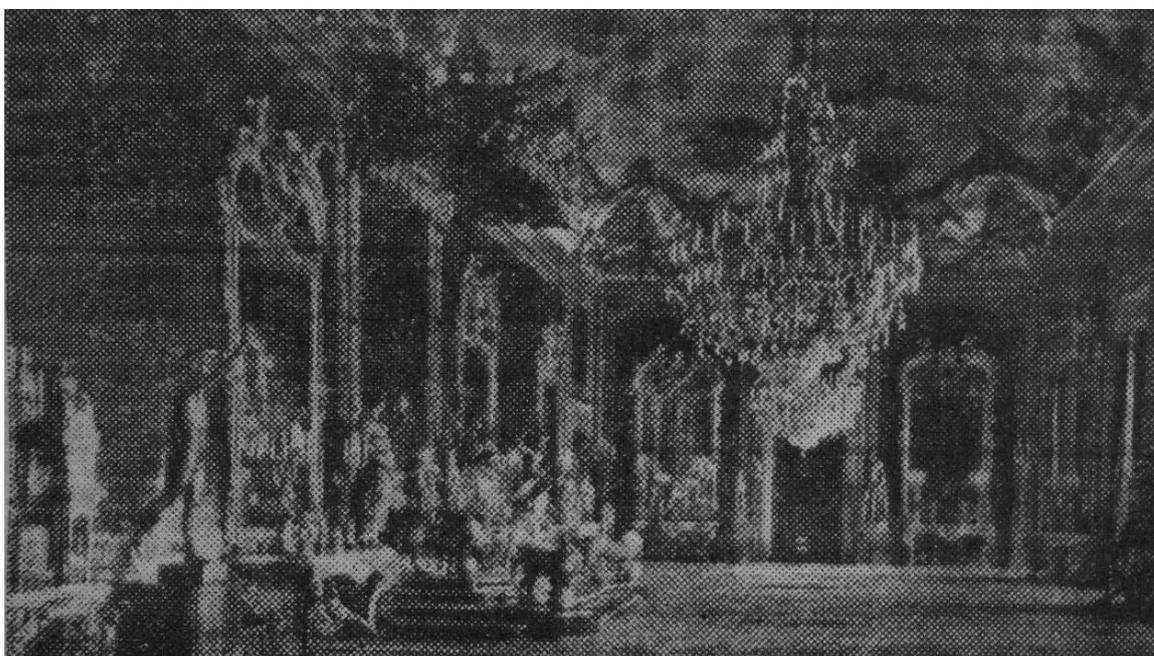


Figura 47. Arlt, Roberto. "El palacio real de Madrid", *El Mundo*, 7 de marzo de 1936.

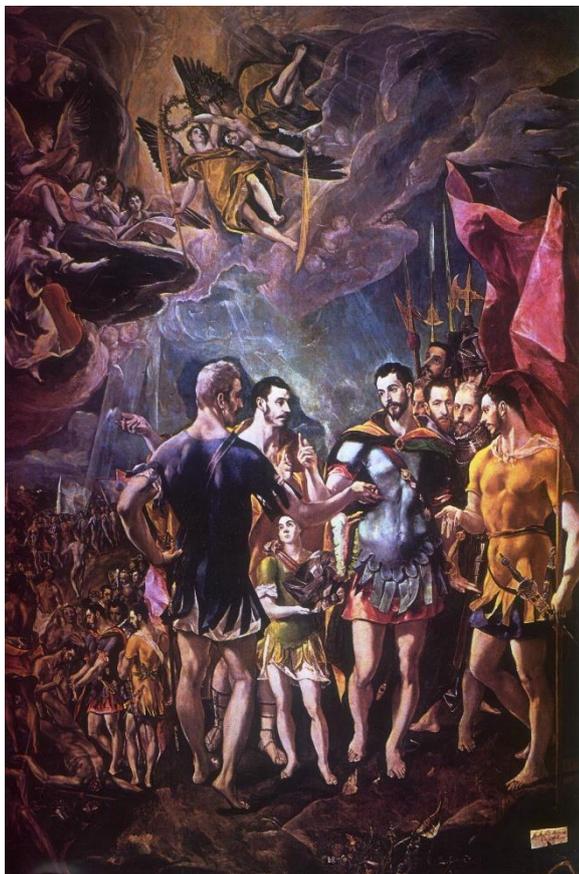


Figura 48. El Greco, "Martirio de San Mauricio", 1581.



Figuras 49 y 50. Roberto Artt, "El Escorial", *El Mundo*, 30 de marzo de 1936.



Figura 51. Copia original perteneciente al "Legado Arlt", Instituto Iberoamericano de Berlín.



Figura 52. Copia original perteneciente al "Legado Arlt", Instituto Iberoamericano de Berlín.



Figuras 53, 54 y 55- Roberto Art, imágenes pertenecientes al legado que se encuentra en el Instituto Iberoamericano de Berlín.



Figura 56. Vivian Maier, 1956. /Figura 57. Daido Morishama, 1970. / Figura 58. Joseph Koudelka

### 3. "TIEMPOS PRESENTES" Y "AL MARGEN DEL CABLE"



Figura 1. *El Mundo*, 28 de marzo de 1938.





# LIBRANSE SANGRIENTOS COMBATES EN EL SECTOR DE LEMONA EN VIZCAYA

(I.E.A. Pág. 3)

**EL TIEMPO - HOY**  
El tiempo será...  
Temperatura...  
Humedad...  
Viento...  
Presión...  
Ayer: Máx. 13,7. - Mín. 6,2

## EL MUNDO

DIARIO ILUSTRADO DE LA MAÑANA

Año X - N.º 3288

Buenos Aires, miércoles 2 de junio de 1937

40 PAGINAS

5 EN TODA LA REPUBLICA  
CENTAVOS

# Convocarán Mañana a la Convención Demócrata Nacional

(I.E.A. Pág. 5)

# CONSIDERAN PROBABLE EL RETORNO DEL REICH E ITALIA AL COMITE DE LONDRES

### ENTIENDEN QUE ESE ORGANISMO DEBE FORMULAR PROPOSICIONES QUE PERMITAN TAL REINGRESO

BERLIN, 1 (UP). — Relacionado con los incidentes de España, la Deutsche Nachrichten Büro (Oficina de Prensa) ha dado a publicidad el comunicado siguiente:

«Autorizadamente se ha confirmado que con la rápida, enérgica y justa reacción contra el criminal ataque de los rojos, han quedado agotadas las represalias alemanas. En adelante, la iniciativa para proteger a los buques de guerra alemanes que participan en el control internacional, corresponde, en opinión de los alemanes, al Comité de Londres».

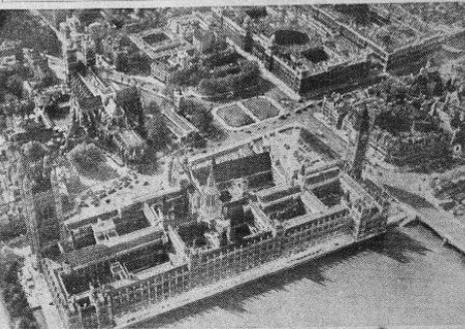
En los círculos autorizados se interpreta este comunicado como una indicación de que Alemania espera ahora que el Comité de No Injerencia formule proposiciones que permitan a Alemania e Italia retornar a dicho Comité.

### El Gobierno de Valencia ha Desistido por el Momento de Apelar ante la L. de Naciones

GINEBRA, 1 (UP). —

El señor Alvarez del Vano, representante de España en la Liga de las Naciones, partió en tren para París, hoy a las 13.10, lo que indicaría que los españoles han abandonado la idea de apelar, por el momento, al Consejo de Liga contra el bombardeo de Almería por buques de guerra alemanes. Los gubernamentales venían ahora a ver si Alemania e Italia retornan al Comité de No Injerencia antes de decidirse a dar nuevo paso diplomático. Si Alemania e Italia fueran aceptadas al Comité, surgiría nuevo a posibilidad de que el gobierno español ara ante el Consejo de Naciones sería el único internacional colista para tratar el caso español.

### TIENDE A SERENARSE EL AMBIENTE



EN EL PARLAMENTO BRITANICO, DE cada edición sobreviene una fotografía tomada recientemente desde un avión, el ministro de Relaciones Exteriores explicó ayer que las zonas de patrullaje que cubren a zonas de buques alemanes, e incluyen que para el control de la situación, república del control de su ingreso. En general, la situación tiende a serena y la cooperación activa de los miembros del Comité de Londres que se cree de posibilidad de que ambos continúen a colaborar en los tareas del Comité de Londres.

### ESTUDIA LA SITUACION



EL SEÑOR MESSOLESI QUE APARECE AHI RESISTIENDO los tropas coloniales Italianas, estudia seriamente la situación española, y ayer cuando se afirma que se está dispuesto a recibir más tropas al general Franco, se cree que se acordará a conocer el «colapso» para a dar por el Comité de No Injerencia.

LOS RECIENTES SUFIDOS DE ESPAÑA HAN tenido buena repercusión en Estados Unidos, donde Mr. Hull, secretario de Estado, mantendrá ayer con los embajadores español e alemán, acordando a que se busque una forma constructiva de resolver el incidente.



### REPATRIARAN LOS RESTOS DE LOS TRIPULANTES DEL ACORAZADO "DEUTSCHLAND"

BERLIN, 1 (UP). — Oficialmente se anuncia que el cancelier irradiente Hitler ha ordenado que los restos de los tripulantes del "Deutschland" sean repatriados a Alemania tan pronto como sea posible.

### PARYEN EN AVION CUATRO ENFERMERAS INGLESAS PARA ASISTIR A LOS HERIDOS

LONDRES, 1 (Especial). — El ministro del Aire anuncia que dos hidroaviones de la Real Fuerza Aérea partirán mañana en vuelo sin escala hacia Gibraltar en una misión humanitaria.

Los aviones partirán del aeropuerto de Calcuta a las 4 de la mañana después de haber sido reabastecidos en el puerto. Los que se dirigirá al hospital militar de Gibraltar para atender en el momento de los heridos. Se esperan heridos en el bombardeo del acorazado "Deutschland".

En París se aguarda, embalsamados de España en Londres, repatriados ayer por Mr. Hull, secretario de Estado, el cuerpo del "Deutschland" a los tripulantes de Almería.

# Se Crearán Zonas de Seguridad a los Barcos

(I.E.A. Pág. 2)

Figura 7. El Mundo, 2 de junio de 1937

# Acuerdan un Plazo de Quince Días Para Discutir el Asunto de los Voluntarios

(LEA Pág. 2)

EL TIEMPO - HOY

BUENOS AIRES. — Este: Inestabilidad. Para cambio de temperatura. Vientos moderados en el sur y suroeste.  
GENERAL. — Lluvias en Buenos Aires, zona central y Patagonia. Buenos Aires.  
AYER: Máx. 20.8. — Min. 13.4

## EL MUNDO

DIARIO ILUSTRADO DE LA MAÑANA

5 CENTAVOS  
EN TODA LA REPUBLICA

Año X - N° 3422

Buenos Aires, jueves 14 de octubre de 1937

36 PAGINAS

## RESOLVERA HOY EL RADICALISMO SI ASISTE A LA ASAMBLEA LEGISLATIVA

(LEA Pág. 5)

# PROPONESE UNA DEMOSTRACION NAVAL FRANCOBRITANICA EN EL MEDITERRANEO

### París Encara Esa y Otras Medidas en Previsión de que Italia no se Avenga al Retiro de Voluntarios

PARIS, 13 (UP). — En el despacho del presidente del Consejo, señor Chautemps, se realizó una conferencia interministerial para estudiar las consecuencias de la negativa italiana a participar en la conferencia tripartita.

Asistieron a la reunión ministros de la Defensa: Daladier (Guerra), Cot (Aviación) y Campinchi (Marina), Blum, Faure, Sarraut y Violette, además de numerosos técnicos. No se dió comunicado oficial, por cuanto sólo se reparaba el terreno para una reunión de mañana; pero se consideraron algunos puntos para poner fin a la situación planteada por la negativa italiana, que serían la apertura de la frontera, el restablecimiento del tráfico de armas con el gobierno de Valencia, y una demostración conjunta de las fuerzas navales francobritánicas en el Mediterráneo, cluyendo la posibilidad de concentrar la flota en el puerto de Mahón, en Menorca.

Se cree que Gran Bretaña y Francia se comunicarán con Italia antes de terminar la semana, y que tanto se procederá a la mayor moderación de colaboración, evitando cualquier actitud precipitada.

### Seguirán las negociaciones

PARIS, 13 (UP). — El señor tiempo informó a los periodistas las negociaciones sobre España, continuarán, indudablemente, una reunión que se realizará en Londres.

### Bombardean Nuevamente a Port-Bou



### Teruzzi Pide al Duce que le Envíe Más Voluntarios



EL GENERAL TERUZZI, JEFE DE LAS LEGIONES ITALIANAS que combaten en España, entrevistó al Duce en Roma. Se afirma que le pidió el envío apresurado de nuevos contingentes de voluntarios.



### CONVOCARA AL COMITE



EL EMBAJADOR DE Francia en Londres informó al gobierno británico acerca de la posición que adopta su país frente a la última nota italiana. Descúntase que en la reunión del Comité de No Ingerencia ambas naciones adoptarán una actitud de plena solidaridad en este último esfuerzo por afrontar los graves peligros de la situación española.

LORD PLYMOUTH convocará posiblemente para el sábado al Comité de No Ingerencia para tratar una vez más el retiro de voluntarios.

NUMEROSAS Aldeas de Aragón van quedando convertidas en montones de escombros. La lucha se hace cada vez más encarnizada en esa región, donde Franco se propone emprender una vigorosa contraofensiva. Para desbaratar esta operación, el jefe republicano, general Pozas, recurre a la táctica de los ataques sorpresivos.



## Madrid Soporta Otro Violento Bombardeo

(LEA Pág. 3)

Figura 8. El Mundo, 14 de octubre de 1937.

# REGLAMENTAN LAS ACTIVIDADES DE LAS ASOCIACIONES EXTRANJERAS

EL TIEMPO - HOY

BUENOS AIRES: Lluvias y aumento de temperatura. En el interior GENERAL: Bases en las montañas. En el exterior: Bases en las montañas. AYER: Máx. 19. — Mín. 3,7.

## EL MUNDO

DIARIO ILUSTRADO DE LA MAÑANA

(LEA Pág. 9)

5 EN TODA LA REPUBLICA  
Civs.

Año XII - N° 3999

BUENOS AIRES, MARTES 16 DE MAYO DE 1939

48 PAGINAS

### Cubrióse el Empréstito Francés Para la Defensa

(LEA Pág. 3)

# INSISTEN LOS SOVIETS EN LA RECIPROCIDAD DE GARANTIAS

## Proseguirán en Ginebra las Negociaciones Entre los Rusos y Británicos

Londres, 15 (UP). — Después del significativo éxito alcanzado por la diplomacia británica en sus esfuerzos para la armonización del frente antagónico con la concertación del pacto anglo-ruso que tan honda repercusión ha tenido en los Estados totalitarios, ha sufrido hoy un contraste de relieve con el rechazo soviético de sus contraproposiciones.

### PACTO POLITICO DE MUTUA AYUDA

En fuente muy autorizada se informó que la respuesta de Rusia a Gran Bretaña mantiene la tesis original de Moscú. En efecto, después de rechazar amablemente la fórmula británica como inadecuada, aunque sin expresarlo con estas palabras, el gobierno soviético reitera sus propuestas originales, a saber:

Primero: Un pacto político de mutua ayuda entre Francia, Gran Bretaña y Rusia;

Segundo: Una convención militar tripartita; y

Tercero: Garantías de protección a los países situados entre el Báltico y el Mar Negro.

Al rechazar las proposiciones británicas, Moscú expresa con claridad su insatisfacción de que ellas sean las que se deseara la reciprocidad que se busca.

### LARGA TRAMITACION

Esta noticia produjo visible desaliento en los círculos franceses de Londres, ya que Francia desea vivamente la concertación del pacto tripartito. Se estima que ya se ha entrado en la octava semana de negociaciones mientras que en Francia se esperaba que Gran Bretaña y Rusia pudiesen llegar a un acuerdo cuando mucho en cuatro semanas y las negociaciones parecen ahora haber llegado a un virtual punto muerto, que no se cree pueda ser salvado, a menos que Gran Bretaña se muestre dispuesta a hacer alguna concesión que sea aceptable para el gobierno soviético. (véase en Pág. 2, Col. 3ª)

GRAN BRETAGNA NO DESARROLLA NINGUN ASPECTO DE SU DEFENSA. Hace pocos días fueron hundidos dos submarinos soviéticos: el "Truant", que es el más grande, y el "Triad".

## Ceden Alejandreta a Turquía



VISTA AEREA DEL PUERTO de Alejandreta, capital del territorio del mismo nombre que Francia ha decidido ceder a Turquía, con vistas a facilitar la concertación del acuerdo franco-turco.



SIR W. SEEDS, embajador británico en Moscú. V. MOLOTOFF, comisario de R. E. de los Soviets,

quienes mantuvieron una extensa conferencia ayer acerca de las negociaciones para consolidar el frente de paz.

## REARME

(Foto tomada por avión)



EL CANCELLER PRESIDENTE HITLER efectúa en estos momentos una jira de inspección a lo largo de la línea fortificada Sigfrido. La foto demuestra una visita anterior del Fuehrer a esas mismas fortificaciones.

# SALDRAN DE ESPAÑA LOS VOLUNTARIOS

Figura 9. El Mundo, 16 de mayo de 1939.

# FINALIZO EL ESTUDIO DE LOS COMICIOS DEL DIA 25

(LEA PAG. 11)

EL TIEMPO - HOY

BUENOS AIRES. — Buena, con algunas de temperaturas.  
EN GENERAL. — Chaparrones en el N., liberal y cálido.  
AYER: Máx. 28. — Mín. 15.9

## EL MUNDO

DIARIO ILUSTRADO DE LA MAÑANA

5 EN TODA LA REPUBLICA  
Clvs.

Año XII - Nº 4292

BUENOS AIRES, MARTES 5 DE MARZO DE 1940

40 PAGINAS

### Reúne Antecedentes la Justicia Sobre los Sucesos de Zárate

(LEA Pág. 8)

# G. BRETAÑA MANTENDRA EL BLOQUEO A PESAR DE LA PROTESTA ITALIANA

## REFIRMA QUE INTERCEPTARA TODA EXPORTACION ALEMANA

LONDRES, 4 (AP). — El gobierno británico está firmemente resuelto a mantener el bloqueo contra las exportaciones de carbón alemán a Italia, aun cuando esta las juzga esenciales, pues el ministerio de Relaciones Exteriores estima que su actitud se halla reforzada por la "guerra marítima sin restricciones" que realiza Alemania. Por dicha causa, la protesta italiana que, por su tono polémico recuerda la controversia angloitaliana sobre la aplicación de las sanciones al petróleo en el curso de la guerra italoetiope, ha sido recibida cortés, pero fríamente.

### izga su Situación Perfectamente Legal

En las esferas del Ministerio de Relaciones Exteriores se insiste que la protesta italiana será objeto de "rápida y adecuada atención", pero se indicó que con el plazo de tiempo

no a Italia para que reorganice sus importaciones, desde que se acordó establecer un bloqueo económico, y los tentos bloqueos llevados a cabo contra la navegación mercante británica, hay muy escasas probabilidades de que Gran Bretaña renuncie a "sus derechos e intereses, mantenidos de acuerdo al derecho internacional".

Según informantes fidedignos, el gobierno británico estima que ha hecho todo lo posible para facilitar al gobierno italiano la solución actual, entendiéndose, por lo que antes repetido sería sentir un caso que haría peligrar toda estructura del bloqueo.

### Hay Indicios de Conflicto Armado

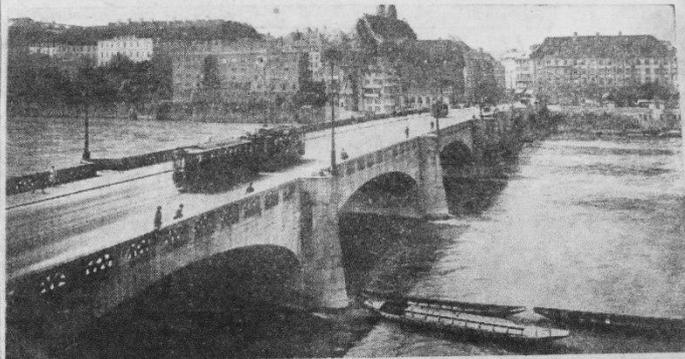
Aunque los italianos, de Mussolini para abajo, han advertido al mundo que Italia está dispuesta a luchar en Pág. 2, Col. 5)

### VILLEROS SUIZOS

Realizando ejercicios de adiestramiento en un sector de los Alpes Jura, los que se han hecho en previsión de que el gobierno federal tuviera que hacer frente a cualquier violación de su neutralidad.

## PREPARATIVOS MILITARES

(Ver Información en la Pág. 2)



### En los Montes Jura



BASILEA, CIUDAD de Suiza, desde donde Mr. Welles ha podido apreciar el estado de preparación de las partes beligerantes.

SOLDADOS DEL ejército suizo, cuyos efectivos serán aumentados de acuerdo con un nuevo llamado a filas.



GENERAL GUISAN (centro), COMANDANTE EN JEFE DEL ejército suizo, quien ha ordenado nuevas medidas de precaución en vista de la concentración de tropas nazis en la frontera de su país.

# Cercarán Viborg las Fuerzas Rusas

(LEA Pág. 3)

Figura 10. *El Mundo*, 5 de marzo de 1940

# COMUNICA SU RESOLUCION A LA ASAMBLEA EL PRESIDENTE ORTIZ

(LEA Pág. 8)

**EL TIEMPO -- HOY**  
BUENOS AIRES. — Buena Tempera-  
tura en la noche. — Subida en el  
GENERAL. — Llegó en el Noroeste Buenos y  
Luz del día. — Con leve aumento de  
temperatura.  
MAY. Máx. 11,1. — Mín. -0,8.

# EL MUNDO

DIARIO ILUSTRADO DE LA MAÑANA

**5** EN TODA LA REPUBLICA  
Ctvs

Año XIII - N° 4467

BUENOS AIRES, MARTES 27 DE AGOSTO DE 1940

32 PAGINAS

## Tendrá 4 Millones de Hombres el Ejército de EE. UU.

(LEA Pág. 3)

# RENEVAN ESTA MADRUGADA SU ATAQUE AEREO CONTRA BERLIN LOS BRITANICOS

## La Incursión Duró Cuarenta Minutos

BERLIN, 27 (AP). — A las 0.42 de la madrugada de hoy martes funcionaron las señales de alarma contra ataques aéreos en esta capital. Es la segunda que se registra en dos noches consecutivas durante el periodo de alarma que terminó a la 1.22, no se repitieron los bombardeos del domingo y lunes últimos, ni entraron en acción las baterías antiaéreas.

## SOMETIERON AYER A LA CIUDAD DE BERLIN A UN INTENSO BOMBARDEO

LONDRES, 26 (H). — Los aviones británicos atacaron anoche por primera vez en la presente guerra a la capital alemana, a la que sometieron a un intenso bombardeo. Si bien aun no se tienen informaciones concretas sobre los resultados obtenidos, se cree en esta capital que los mismos son satisfactorios. En los círculos bien informados se cree que en lo sucesivo la aviación británica devolverá sobre la capital alemana "golpe por golpe" por los ataques que puedan ser llevados contra la capital británica.

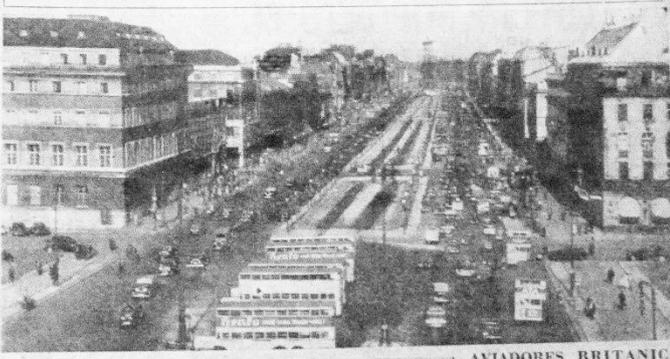
## Atacan Importantes Objetivos Alemanes

LONDRES, 26 (AP). — Importantes objetivos militares de Alemania cayeron anoche las bombas de la aviación británica, que atacó los depósitos de abastecimientos de Colonia y otras dos ciudades alemanas, así como numerosos aerodromos navales y unidades navales letonas en la costa francesa. En su comunicado de esta noche, el Ministerio de Aviación se refiere a tales operaciones, así como también al ataque sobre los suburbios de Berlín, realizado a pesar de las condiciones atmosféricas desfavorables. El texto del comunicado dice: "Las acciones de bombardeo de la Real Fuerza Aérea atacaron ayer una cantidad de aerodromos en los territorios de Holanda y de Bélgica, ocupados por el enemigo. Estos ataques continuaron por la noche y se extendieron a los aerodromos del norte de Francia. "Las operaciones cumplidas anoche sobre la zona de Berlín se vieron obstaculizadas por las condiciones desfavorables del tiempo. Fueron, sin embargo, atacados los objetivos militares elegidos, así como las baterías de artillería antiaérea y las concentraciones de reflectores de las afueras de la capital alemana.

## BOMBARDEAN LOS DEPOSITOS DE PETROLEO EN CHERBURGO

"Otros aviones atacaron los depósitos de abastecimientos de Colonia, Hamm y Schwerte. También bombardearon sueltas. "Aeroplanos del comando de combate atacaron los estanques de petróleo de Cherburgo; hidroaviones y bombas incendiarias cayeron en la bahía de Badoyne-sur-Mer, y los buques de Flensburg. "De todas estas operaciones de bombardeo, cinco de nuestros aviones no regresaron. "Un hidroavión Sunderland del comando de costa, en patrulla en la zona de Tromsø, en el norte de Noruega, atacó anoche a numerosos hidroaviones enemigos que estaban anclados. Dos de ellos fueron hundidos, un tercero fué incendiado y varios más averiados."

## BERLIN BOMBARDEADA



LA Avda. BAJO los Tilos, una de las principales arterias de Berlín, donde se escucharon fuertes detonaciones de cañones anti-aéreos para repeler las incursiones de aviones británicos esta madrugada y durante la de ayer



AVIADORES BRITANICOS salieron al encuentro de los bombarderos alemanes, atacándolos e impidiendo que muchos de ellos lograran su intento de llegar hasta el centro de Londres



LORD BEAVERBROOK anunció que esta última semana se han batido todos los récords de producción de aviones desde que comenzó la guerra



DE VALERA (1), PRIMER ministro de Irlanda, que ha protestado ante Berlín por el bombardeo aéreo de una población del Eire. Le acompaña el ministro de la Defensa (2)

# Compraría 5 Frigoríficos la C. de Carnes

(LEA Pág. 7)

Figura 11. El Mundo, 27 de agosto de 1940



Figura 12. *El Mundo*, 14 de mayo de 1939



Figura 13: *El Mundo*, 12 de agosto de 1939.

# LOS TERRIBLES BOMBARDEOS QUE SOPORTO BARCELONA

(FOTOS RECIBIDAS POR AVION)



DURANTE 11 HORAS Barcelona sufrió terribles bombardeos aéreos, que causaron centenares de muertos y más de un millar de heridos, destruyendo numerosas casas.

AL EXPLOTAR, las bombas despedían grandes columnas de humo, según muestra esta foto tomada en el centro de Barcelona.

¡PARECE INCREDIBLE! Solamente los fragmentos de una bomba alcanzaron a este tranvía, dejándolo casi destruido.



UNA BOMBA CAYO SOBRE una iglesia. De sus escombros se extrajo esa imagen de la Sma. Virgen. La cabeza del Niño Jesús fue arrancada por la explosión.

## REGRESAN LAS TROPAS DE LA FRONTERA



FUERZAS POLACAS de caballería, regresando a sus bases, después de haberse solucionado el conflicto con Lituania. Fueron recibidas triunfalmente.

"LA GUERRA con Lituania", pedían las multitudes que recorrían las calles de Varsovia antes de que terminase el entusiasmo. La seriedad del gobierno lituano la evitó.



Figura 14. El Mundo, 28 de marzo de 1938.