

ENTRE EL FOTOPERIODISMO Y LA IMAGEN AURÁTICA

crónica y fotografía en *El viaje a España* de Roberto Arlt

BETWEEN PHOTOJOURNALISM AND THE AURATIC IMAGE: CHRONICLE AND PHOTOGRAPHY IN ROBERTO ARLT'S TRIP TO SPAIN

Pilar María Cimadevilla*
Universidad Nacional de La Plata

Laura Juárez**
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

El artículo se propone indagar los vínculos que se establecen entre discurso periodístico y fotografía en las aguafuertes del viaje a España publicadas por Roberto Arlt como corresponsal viajero del diario *El Mundo*. Ponemos el foco aquí en las fotos que acompañan a las crónicas para analizar dos usos diferentes, complementarios y diversos, creativos e informativos del medio fotográfico. Ciertamente, si abundan los casos en los cuales el cronista construye imágenes que se acercan denodadamente al fotoperiodismo, en otras ocasiones se observan fotos auráticas y estilizadas, que se asemejan estéticamente a las imágenes características de los grandes maestros de la fotografía europea de principios del siglo XX. Se estudia entonces esta alternancia para reflexionar sobre la forma en que mira Arlt a través de las notas y, fundamentalmente, de sus instantáneas fotográficas.

PALABRAS CLAVE

Roberto Arlt, crónica y fotografía, fotoperiodismo, 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

* pilar_cimadevilla@yahoo.com.ar

** juarezlauras@yahoo.com.ar

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.¹

Tal como expresa John Berger en *Modos de ver*, un mundo y una subjetividad se definen en la mirada del *que mira*, más allá del acto simple de ver sin mirar. La vista, añade el autor, llega antes que las palabras, ya que si bien se intenta explicar lo circundante con el auxilio del lenguaje, “el conocimiento y la explicación nunca se adecuan completamente a la visión”. El saber y las creencias afectan los modos de mirar y, consecuentemente, de representar. Es más, como Berger sostiene enfáticamente, únicamente es posible ver aquello que se mira porque “mirar es un acto voluntario” en el que está en juego el vínculo y la correspondencia entre las cosas y el propio sujeto observador.

Qué mira y representa un cronista viajero es el objeto de la indagación de este trabajo. Reflexionar acerca de lo que Roberto Arlt *mira* en una experiencia de tránsito ligada al ámbito del viaje periodístico del corresponsal (una experiencia plasmada y expresada en la dualidad intermedial de la escritura y la fotografía)² constituye el punto de partida a desarrollar en estas páginas en referencia a algunas crónicas y, más especialmente, a algunas fotos tomadas por el propio Arlt.

Efectivamente, como muchos escritores argentinos que escriben porque viajan, Arlt también es un escritor viajero y el viaje es una marca que modula su literatura y sus textos de prensa de modos diversos. Con su pasaporte de “escritor asalariado” y una ferviente y demostrada “avidez por lo diverso”, en 1935 y a instancias del director del matutino argentino *El Mundo*, para el que colaboraba cotidianamente, se dirige a España y África enviado como corresponsal, ya que ese constituye, como sostiene Sylvia Saítta, el único modo que Arlt tiene de viajar.³ Se trata de un itinerario de un año (emprende la partida en febrero de 1935 y regresa en mayo de 1936) por el que el aguafuertista transitará por distintos puntos de España y el norte de África para enviar casi a diario y por avión aguafuertes y crónicas de prensa que se publicarán en Buenos Aires acompañadas de imágenes fotográficas tomadas por la Kodak ambulante del escritor. Orientado a un espacio-otro en el que procura sumergirse para vivir casi una experiencia corporal (“Veré con mis ojos. Meteré la nariz y la cabeza y los pies y las manos y todo el cuerpo dentro de aquello”),⁴ en su recorrido por las ciudades europeas Arlt se propone

² Claudia Hammerschmidt en su artículo sobre el escritor español Julio Llamazares define la “intermedialidad” como una “intermitencia producida por la incorporación de un medio a otro”. Esa interrupción mencionada emerge en las aguafuertes de Arlt cuando la cronología del relato del viaje se topa con las imágenes tomadas por el mismo autor en la página del periódico. Según la autora, la relación intermedial siempre conlleva una ruptura, una apertura del medio receptor al medio incorporado. El vacío, esa distancia que marca la articulación entre texto e imagen permite leer ciertos desfasajes y confluencias complejas entre los relatos de viaje que construye el cronista día a día en *El Mundo* y también en las fotos allí aparecidas (HAMMERSCHMIDT. Espectrología o la escritura intermedial de Julio Llamazares, p. 2). También Alejandra Torres utiliza el concepto de “intermedialidad” para trabajar su hipótesis central según la cual “Poniatowska necesita la palabra y la imagen para enfrentarse con los límites de la representación” (TORRES. *El cristal de las mujeres: relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*, p. 15).

³ SAÍTTA. El escritor en el bosque de ladrillos, p. 182.

⁴ ARLT. Señores me voy a España, p. 7. Jorge Monteleone afirma que la experiencia del viaje siempre es una experiencia que se vive desde el cuerpo (MONTELEONE. *El relato de viaje*, p. 14).

dar cuenta para los lectores de *El Mundo* de sus percepciones de corresponsal y viajero, tanto a través de las crónicas como de las fotografías. Ahora bien, ¿Cómo se configura lo visto y lo mirado en la dualidad (textual y fotográfica) de su labor periodística? ¿De qué manera *mira* Arlt? ¿Qué miradas se inscriben en las representaciones fotográficas? ¿Cómo se articulan las fotos en relación con los textos de la crónica publicados por el autor en la misma página del diario?

Para responder a algunos de esos interrogantes interesa reparar en ciertas aguafuertes del viaje. Al llegar a España Arlt se propone configurar una visión propia a partir de la cual traducir los espacios “desconocidos” para el público del diario. Tanto es así que intenta separarse de las narraciones de viajeros argentinos que, como en el caso de Manuel Gálvez, a quien cita, hacen hincapié en las descripciones de ruinas y paisajes monumentales o en una España exotista y de tarjeta postal. Arlt pretenderá ocuparse, en cambio, de lo humano del lugar, “de lo triste”, de lo alegre” “y del sufrir de las gentes” y sus notas en muchos casos se vuelven informativas, políticas y testimoniales, cercanas a varios de los tonos de las aguafuertes porteñas. Sin embargo, y a pesar de postular la necesidad de romper con ese tipo de estampas viajeras de sus predecesores, existen momentos en los cuales el escritor periodista reproduce algunos de los tópicos de esas representaciones de España antes criticadas, en un movimiento donde a la vez que se retoma y reconfigura ese cronista político, testigo y veraz, también se modulan las formas de un viaje pintoresquista y se registran figuraciones cercanas a la tarjeta postal que estilizan estéticamente sus visiones de España.⁵

En relación con esa alternancia, ponemos el foco aquí en las fotos que acompañan a las crónicas para analizar también en este caso dos usos diferentes, complementarios y diversos, creativos e informativos del medio fotográfico. Ciertamente, si abundan los casos en los cuales el cronista construye imágenes que se aproximan denodadamente 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 y coincidentemente 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”),⁶ es sabido que 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

⁵ Para estas ideas veáse su desarrollo en JUÁREZ. Viaje y representación, p. 81-160.

⁶ DUBOIS. El acto fotográfico y otros ensayos, p. 43.

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, y 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). En la labor textual, por lo contrario, se trata de una empresa asociada sin duda al 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.⁷

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”.⁸ 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 caso.⁹ 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.

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

⁷ Si bien existen antecedentes críticos sobre el vínculo entre literatura y fotografía (véase bibliografía) en ningún caso se han estudiado hasta el momento, como sí se propone en este trabajo, las fotos que acompañan a las aguafuertes de Arlt y tampoco la articulación entre crónica y fotografía en su obra periodística.

⁸ GONZÁLEZ. *La fotografía en Argentina 1840-2010*, p. 43.

⁹ SONTAG. *Sobre la fotografía*, p. 133.

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”.¹⁰ 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 la 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: trabajo para Cádiz”; “Cádiz pide trabajo”, versan las inscripciones fotografiadas).¹¹ En la tercera, ubicada en la parte inferior de la página del periódico, se observa desde lo alto una multitud de desocupados 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 el aguafuerte titulado “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”.¹² 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”.¹³

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;

¹⁰ ARLT. A Madrid a pedir trabajo, p. 8.

¹¹ A Madrid a pedir trabajo – Fuente: Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 8, 16 abr. 1935

¹² ARLT. En busca de un patrón de barco, p. 4.

¹³ ARLT. Mar afuera en una trainera, p. 6.

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.¹⁴ 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 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),¹⁵ 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 5 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.¹⁶

A continuación de este aviso, también se presenta una advertencia que realiza el propio escritor a sus lectores:

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”.¹⁷

¹⁴ *Mar afuera en una trainera* - Fuente: Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 6, 20 abr 1935.

¹⁵ *Vida de los pescadores en Barbate* - Fuente: Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 4, 21 abr. 1935.

¹⁶ ARLT. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, p. 143.

¹⁷ ARLT. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, p. 144.

Más allá de cualquier epopeya y de cualquier pintoresquismo, efectivamente, como afirma Sylvia Saítta, 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.¹⁸ 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”.¹⁹

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 Llastocares, 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”.²⁰ Tal como se vio en la cita anterior, la 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.²¹ 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,

¹⁸ SAÍTTA. Prólogo, p. 16.

¹⁹ ARLT. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, p. 145.

²⁰ ARLT. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, p. 148.

²¹ Es importante tener en cuenta que Arlt llega a España pocos 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 Saítta 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.” Véase SAÍTTA. *Narrar y describir. Representaciones de España en las aguafuertes españolas de Roberto Arlt*, p. 360.

más allá de la imposibilidad fotografiar (que es narrada y comentada),²² 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.²³

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 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 verosimilizando *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.”²⁴ 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.

²² 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. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, p. 150.

²³ *En el interior de la mina- la posibilidad de ser enterrado vivo- parálisis de la vida* - Fuente: Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 9, 8 nov. 1935.

²⁴ SONTAG. *Sobre la fotografía*, p. 133.

UNA BÚSQUEDA ESTÉTICA

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, espacios en los que 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.²⁵ Esto no significa sostener que Arlt se remitiera explícita y volitivamente a esas fotos, ni que las hubiese tenido en cuenta con cierto cálculo predeterminado; simplemente apunta a detectar rasgos “artísticos” y visuales que las vinculan y que muestran la complementariedad foto-texto en el caso de Arlt y las diversas facetas del cronista y del fotógrafo viajero y corresponsal.

En 1931, pocos años antes de que Arlt emprendiera su recorrido por Europa junto con su cámara Kodak, Walter Benjamin, como se sabe, 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: irreplicable 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, acercarnos más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de la reproducción.²⁶

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 que una de las características del índice 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

²⁵ 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). No obstante, las imágenes de Atget y Sander ofrecen vínculos más productivos a la hora de analizar la producción fotográfica de Arlt en España.

²⁶ BENJAMIN. Pequeña historia de la fotografía, p. 194.

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.

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 apartado, y por eso se levantan dichas imágenes contra la resonancia exótica, esplendorosa, romántica de los nombres de las ciudades; aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique”.²⁷ 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, correspondiente, sobre la arquitectura y el recorte del enfoque sobre los espacios urbanos. En el primer díptico,²⁸ 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

²⁷ BENJAMIN. Pequeña historia de la fotografía, p. 196.

²⁸ Díptico I – Notre Dame / La opulencia de Bilbao. Señores feudales de los Altos Hornos. Dos ciudades. Fuente: Eugène Atget, <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/285738>>, Paris, 1922 / Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 14, 19 nov. 1935. No se reproduce este díptico en este ensayo.

sobre el margen derecho, en la de Atget sobre el izquierdo). En un sentido equivalente, las imágenes que se disponen en el segundo díptico (FIG. 1) 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 (FIG. 2) 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 dos 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. 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 muchas formas, actualizada, 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, por su parte, 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.²⁹

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.

²⁹ Es fundamental remarcar que para Arlt, lo moderno siempre es Buenos Aires y los espacios porteños; allí están las urbes “epilépticas” y la civilización moderna y “gastada” a la que se opone, en muchas de sus notas, lo limpio, incontaminado y sano de España, Madrid, África y muchos de los lugares visitados. Véase JUÁREZ. *Roberto Arlt en los años treinta*.

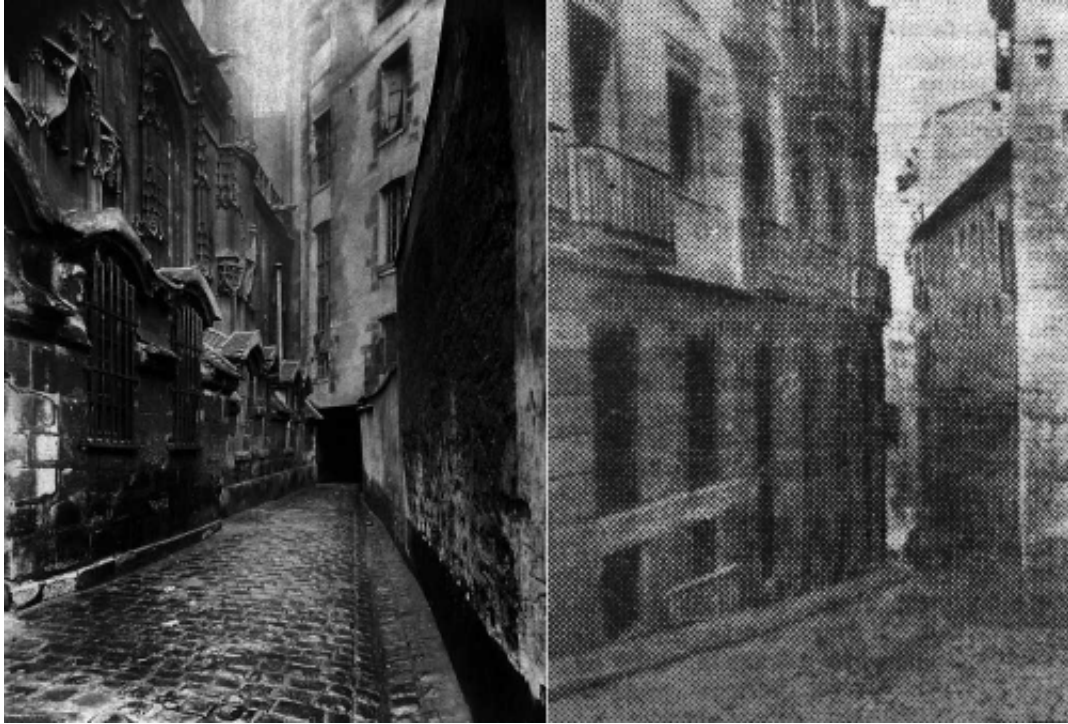


FIGURA 1 - Díptico II - *Antiguo Osario / El color de Madrid (2da parte)*

Fuente: Eugène Atget, <<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>>, Eglise Saint-Gervais, Paris, 1899 / Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 14, 31 ene. 1936.

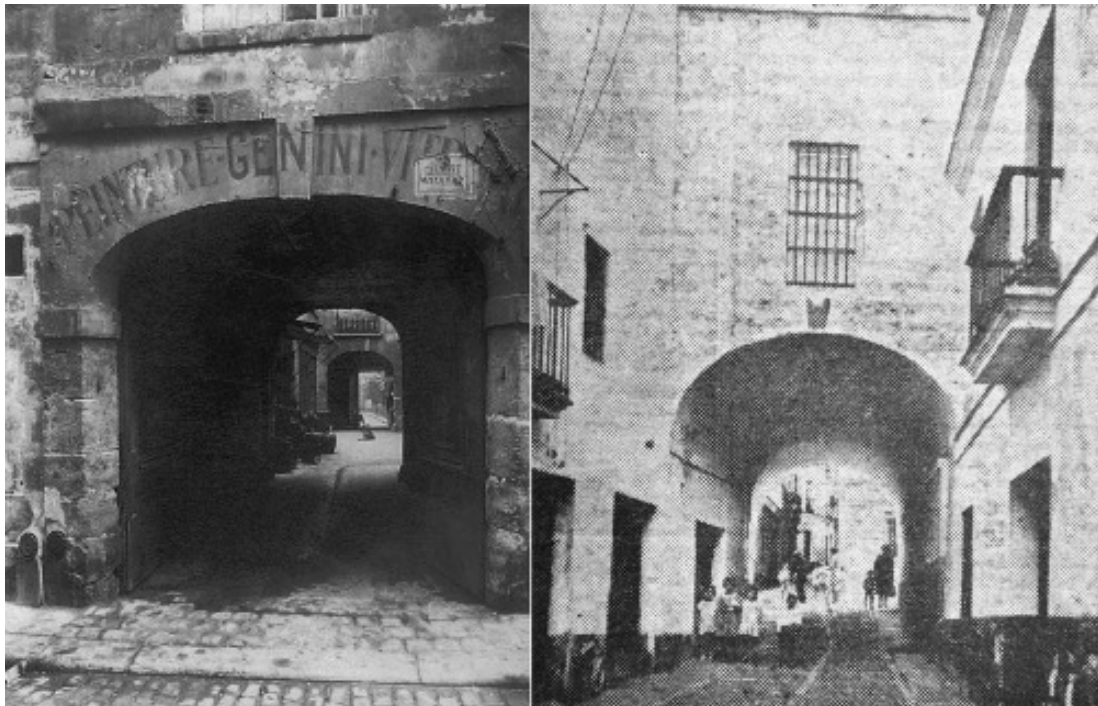


FIGURA 2 – Díptico III - *Entrée du passage des Signes 6 rue des Guillemites / La gloria del sol*
 Fuente: Eugène Atget, Paris, 1911, <<http://goo.gl/5nFkVq>> / Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 9, 10 abr. 1935.

Coincidentemente, también aparecen aquí simetrías con el Arlt viajero y repórter del diario. El cuarto díptico³⁰ 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 la semejanza entre la imagen capturada por Sander y la obtenida por Arlt es nuevamente notoria (FIG. 3). 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 pueden verse, nuevamente, dos retratos de parejas, esta vez mujeres.³¹ 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.

³⁰ Díptico IV – *Circus People / La naturaleza profesional*. Fuente: August Sander, <<http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article37>>, Düren, 1930 / Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 14, 26 nov. 1935.

³¹ Díptico VI – *Peasant Girls / Belleza morisca en las sevillanas*. Fuente: August Sander, <<http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article37>>, Westerwald, 1928 / Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 11, 2 jun. 1935.

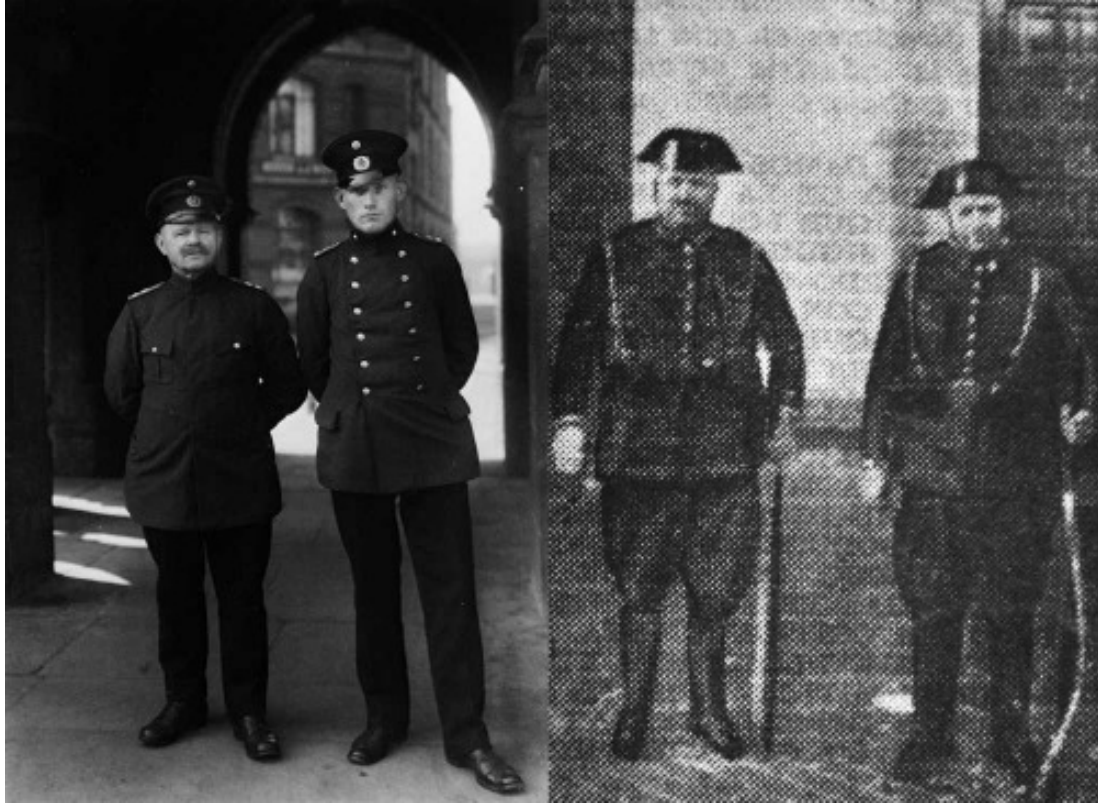


Figura 3 - Díptico V - *Customs Officials / El cabo porrita*

Fuente: August Sander, <<http://www.elangelcaido.org/fotografos/sander/asander02.html>>, Nuremberg, 1928 / Roberto Arlt, *El Mundo*, p. 15, 13 mayo 1935.

Si bien en ninguno de los casos considerados se pretende elevar el trabajo que Arlt realizó como fotógrafo a la misma sintonía innovadora, productiva 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.³²

* * *

³² JUÁREZ. *Viaje y representación*, p. 81-160.

Como pudo verse en el recorrido realizado, las instantáneas publicadas por Arlt en su itinerario de viaje por España permiten observar diversas formas de representar los espacios y la cultura desconocida para los lectores del diario. Por un lado, las tomas del fotoperiodista, en un grupo de imágenes que privilegian la información, el registro verosimilizante y un recorte visual que se constituye para enfatizar la crónica política y los informes del periodista testigo y portavoz, veraz y denunciante; por el otro, el *corpus* de imágenes “auráticas” que, individualizadas en la especificidad de las tomas, en los encuadres urbanos, la arquitectura ciudadana y en ciertos modos del retrato que remiten en su similitud, en casi todos los casos, a escenas, caracteres y rasgos fotográficos de algunos de los maestros del siglo XX, como Atget y Sander, ponen de relieve una búsqueda de orden estético en las impresiones del viajero corresponsal. Ahora bien, aunque lejos está el cronista de *El Mundo* de poder ser considerado como un fotógrafo profesional, el estudio de las fotos se muestra necesario y esclarecedor para reflexionar acerca del rol que Arlt desempeña en su viaje y *las formas de su mirar*. La intencionalidad que figura en la mirada del periodista y corresponsal y su voluntad manifiesta a la hora de capturar las imágenes a lo largo de un año muestran cómo la fotografía constituye, de esta manera, un elemento fundamental a la hora de repensar las notas de viaje de Arlt. Así, en *el ver* del cronista que *mira*, las fotos permiten reconstruir muchos de los itinerarios y vaivenes que, asociados a la crónica escrita, inducen a dilucidar cuál es la España (estética y denunciada, bella y reclamada, política y de tarjeta postal) que se representa en los textos y fotos de Arlt, cuando el que ve es el sujeto actuante que mira y el viajero ambulante que, al observar, se reencuentra a sí mismo en la escena urbana que irrumpe en su mirada.



ABSTRACT

This article seeks to investigate the links established between journalistic discourse and photography in the *aguafuertes* of the journey to Spain, published by Roberto Arlt as a correspondent for the newspaper *El Mundo*. We focus here on the pictures that appear with the chronicles to analyze two different uses, which are not only complementary and diverse, but also creative and informative of the photographic medium. Certainly, even when there are plenty of instances in which the journalist builds images which are daringly close to photojournalism, on other occasions we can see auratic and stylish photos, which are esthetically similar to the images characteristic of the masters of the European photography of the 20th century. Thus, this alternation is explored to reflect on Arlt's view through his articles and, fundamentally, his photographic shots.

KEYWORDS

Roberto Arlt, chronicle and photography, photojournalism, journey

REFERENCIAS

TEXTOS DE ROBERTO ARLT

- A Madrid a pedir trabajo. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 8, 16 abr. 1935.
- Aguafuertes gallegas y asturianas*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- Belleza morisca en las sevillanas. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 11, 2 jun. 1935.
- El cabo porrita. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 15, 13 mayo 1935.
- El color de Madrid (2da parte). *El Mundo*, Buenos Aires, p. 11, 31 ene. 1936.
- En busca de un patrón de barco. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 4, 18 abr. 1935.
- En el interior de la mina – la posibilidad de ser enterrado vivo – parálisis de la vida. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 9, 8 nov. 1935.
- La gloria del sol. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 9, 10 abr. 1935.
- La naturaleza profesional. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 14, 26 nov. 1935.
- La opulencia de Bilbao. Señores feudales de los Altos Hornos. Dos ciudades. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 14, 19 nov. 1935.
- Las islas Canarias, puertas de España. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 11, 8 abr. 1935.
- Mar afuera en una trainera. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 6, 20 abr. 1935.
- Señores me voy a España. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 7, 12 feb. 1935.
- Vida de los pescadores en Barbate. *El Mundo*, Buenos Aires, p. 4, 21 abr. 1935.

IMÁGENES³³

- ATGET, Eugène. *Nôtre Dame*. 1922. Impresión en papel albuminado a partir de negativo. 18,2 x 22,1 cm. Gilman Collection, 2005. Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/285738>>. Consulta: 22 dic. 2014.
- ATGET, Eugène. *Antiguo Osario*. 1899. Disponible en: <<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>>. Consulta: 22 dic. 2014.
- ATGET, Eugène. *Entrée du passage des Signes 6 rue des Guillemites*. Impresión en papel albuminado a partir de negativo. 18 x 24 cm. Paris, Musée Carnavalet, 1911. Disponible en: <<http://goo.gl/5nFkVq>>. Consulta: 22 dic. 2014.

³³ La totalidad de las imágenes de Roberto Arlt fueron sacadas del diario *El Mundo*, son reproducciones digitales hechas por las autoras.

Las fotos de Eugène Atget y August Sander fueron obtenidas de la web. Estas imágenes son de uso público según el artículo 34 de la Ley de Propiedad Intelectual n. 11.723. El artículo n. 34 dice: “Para las obras fotográficas la duración del derecho de propiedad es de VEINTE (20) años a partir de la fecha de la primera publicación”. Esta se aplica de igual modo a las producciones extranjeras según lo aclara en el artículo n. 11 (“Todas las disposiciones de esta Ley, salvo las del artículo 57, son igualmente aplicables a las obras científicas, artísticas y literarias, publicadas en países extranjeros, sea cual fuere la nacionalidad de sus autores, siempre que pertenezcan a naciones que reconozcan el derecho de propiedad intelectual”) (<<http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>>).

SANDER, August. *Circus People*. 1930. Disponible en: <<http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article37>>. Consulta: 22 dic. 2014.

SANDER, August. *Peasant Girls*. 1928. Disponible en: <<http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article37>>. Consulta: 22 dic. 2014.

SANDER, August. *Customs Officials*. 1928. Disponible en: <<http://www.elangelcaido.org/fotografos/sander/asander02.html>>. Consulta: 22 dic. 2014.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AMAR, Jean-Pierre. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca, 2005.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BENJAMIN, Walter. Pequeña historia de la fotografía. In: _____. *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007. p. 183-200.

BERGER, John. *Mirar*. Buenos Aires: Argentina, 1987.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

COLOMI, Beatriz. *Viaje intelectual*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

CORTÉS ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.

GABRIELONI, Ana Lía. Literatura y artes. In: _____. *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009. p. 125-146.

GONZÁLEZ, Valeria. *La fotografía en Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alonso y Luz Castillo, 2011.

HAMMERSCHMIDT, Claudia. Espectrología o la escritura intermedial de Julio Llamazares. In: MACCIUCI, Raquel. *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*. Buenos Aires: Del Lado de Acá, 2010. p. 127-142.

JUÁREZ, Laura Susana. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010.

JUÁREZ, Laura Susana. Viaje y representación. In: _____. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010. p. 82-160.

KRASE, Andreas; ADAM, Hans Christian (Ed.). *Atget. Paris*. Hong Kong: Taschen, 2008.

MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (Comp.). *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (Comp.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

MONTELEONE, Jorge. *El relato de viaje: de Sarmiento a Humberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

- SAÍTTA, Sylvia. Narrar y describir. Representaciones de España en las aguafuertes españolas de Roberto Arlt. In: VALCÁRCEL, Carmen de Mora; MORALES, Alfonso García (Ed.). *Viajeros, diplomáticos y exiliados: escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*. Bruxelles: Peter Lang, 2012. t. II, p. 351-368.
- SAÍTTA, Sylvia. Nuevos viajeros, otras miradas: Roberto Arlt en España. *Hispanoamérica. Revista de Literatura*, año 28, n. 82, p. 35-43, abr. 1999.
- SAÍTTA, Sylvia. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes gallegas y asturianas*. Buenos Aires: Losada, 1999. p. 7-21.
- SAÍTTA, Sylvia. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes madrileñas*. Presagios de una guerra civil. Buenos Aires: Losada, 2000. p. 7-21.
- SAÍTTA, Sylvia. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes vascas*. Buenos Aires: Simurg, 2005. p. 7-13.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- TERÁN, Oscar. El dispositivo hispanista. In: CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS. ESPAÑA EN AMÉRICA Y AMÉRICA EN ESPAÑA, 3., 1992, Buenos Aires. CUITIÑO, Luis Martínez; LOIS, Élida (Ed.). *Actas...* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literatura Hispánica Dr. Amado Alonso, 1992. t. 1, p. 129-237.
- TORRES, Alejandra. *El cristal de las mujeres: relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.