

# ROBERTO ARLT FOTÓGRAFO. SOBRE LAS AGUAFUERTES FLUVIALES, PATAGÓNICAS Y ESPAÑOLAS

*Roberto Arlt, photographer. On aguafuertes fluviales, patagónicas y españolas*

**Pilar María Cimadevilla**

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Nacional de La Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
[pilar\\_cimadevilla@yahoo.com.ar](mailto:pilar_cimadevilla@yahoo.com.ar)

**RESUMEN:** El artículo se propone indagar los vínculos entre crónica y fotografía en tres de los viajes que Roberto Arlt realizó como corresponsal del diario *El Mundo*: el recorrido por el Litoral, el desplazamiento por la Patagonia y el gran viaje por España. Interesa reflexionar cómo a través del par texto-imagen el escritor incluye por primera vez en su obra periodística representaciones paisajísticas y panoramas turísticos. Además, se observa qué tipo de transformaciones estéticas aparecen dentro del corpus de las fotografías tomadas por el propio Arlt. En efecto, si las imágenes capturadas a propósito de los recorridos por el interior del país privilegian, a través de planos abiertos, vistas naturales, en las fotos españolas aparecen imágenes sobre arquitectura, composiciones estéticas más complejas y retratos posados. Se estudian entonces los tres viajes en conjunto para indagar la figura de Roberto Arlt como escritor-fotógrafo y la manera en que el análisis intermedial de crónica e imagen aporta al estudio de la obra periodística del autor.

**PALABRAS CLAVE:** Roberto Arlt; literatura argentina; intermedialidad; siglo XX; viaje

**ABSTRACT:** This article seeks to explore the link between chronicle and photography in three of Roberto Arlt's trips as a correspondent for the Spanish newspaper, *El Mundo*: his travels through the Littoral and Patagonian regions of Argentina as well as his great journey across Spain. Our main purpose is to analyze the way in which the writer, for the first time, unites image with text by including landscapes and scenic views in his journalistic work. Moreover, we will examine what types of aesthetic transformations occur in the collection of photographs taken by Arlt himself, and if, indeed, the images captured during his travels across Argentina favor nature views by means of



wide shots while the images from Spain depict architecture, more complex aesthetic compositions, and portraits. The three journeys will therefore be studied together to analyze Roberto Arlt's role both as a writer and a photographer and the way in which the intermedial analysis of chronicle and image contributes to the study of the author's journalistic work.

**Keywords:** Roberto Arlt; Argentinean literature; intermediality; twentieth century; journey

*Y cuanto más mira uno, más desea mirar...*

Arlt "Panorama de la costa" 9

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 gracias al éxito de su trabajo como cronista de *El Mundo*.

Arlt se había unido al *staff* de colaboradores del diario dirigido por Muzio Sáenz Peña desde el momento mismo de su aparición, el 14 de mayo de 1928. El éxito rotundo de sus aguafuertes porteñas lo convirtieron, poco tiempo después, en el corresponsal estrella del periódico. Fue así como el cronista recorrió en 1930 Uruguay y Brasil; más tarde, en 1933, realizó un itinerario a bordo del buque de carga *Rodolfo Aebi* por el litoral argentino y Chaco; en 1934 viajó por la Patagonia y, por último, en 1935, recorrió España y el norte de África.

Si bien estas notas de viaje han sido examinadas de manera muy inteligente e incisiva por la crítica literaria<sup>1</sup>, existe un aspecto que aún no ha sido explorado: la mirada fotográfica de Arlt ante su viaje. En los tres recorridos mencionados, el escritor no sólo representó su experiencia a través de la escritura, en sus 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 artículo consiste en analizar, en consonancia con diversos trabajos teóricos dedicados al estudio del "giro intermedial"<sup>2</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. Se observa, en primer lugar, cómo se articulan en la página del periódico las crónicas de viaje y las instantáneas tomadas por Arlt. Si en algunos casos las fotos refuerzan los textos, en otros, las imágenes se separan de las representaciones escriturarias y muestran nuevos aspectos de la experiencia de viaje. En segundo lugar, se estudia la manera en que aparece el paisaje en las crónicas y en las fotos de los dos viajes por el interior del país.

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

2 Werner Wolf lo define en su artículo como "intermedial turn" (2).

A diferencia de la convivencia entre la descripción de panoramas naturales y el relato de anécdotas que figura en las aguafuertes fluviales y patagónicas, las instantáneas muestran, casi exclusivamente, vistas paisajísticas. Por último, se analiza cómo la mirada del escritor fotógrafo cambia en el viaje a España. Las imágenes tomadas en el recorrido de 1935 agregan al corpus de fotos viajeras retratos, vistas arquitectónicas y escenas urbanas<sup>3</sup>.

En los años treinta, la prensa masiva reprodujo una cantidad inusitada de instantáneas e ilustraciones. A principios de siglo, la revista popular *Caras y Caretas* había impuesto la profusión de imágenes como marca distintiva<sup>4</sup>. Con la salida del vespertino *Crítica*, en 1913<sup>5</sup>, y sobre todo a partir de los primeros años de la década siguiente, las ilustraciones habían conquistado definitivamente las publicaciones sensacionalistas y populares. La tapa de *El Mundo* mostraba a diario fotografías que ocupaban más de la mitad de la página. Las noticias y columnas de opinión y de todo tipo eran publicadas junto con dibujos y fotos de diversos tamaños. A esto se sumaban numerosas fotos de deportes, un apartado de imágenes sobre eventos sociales y una doble página en la cual se mostraba, en una suerte de montaje misceláneo, fotografías sobre acontecimientos internacionales, excentricidades vinculadas a fenómenos sobrenaturales o animales exóticos, retratos de actores o personajes reconocidos, vistas de la ciudad. Las aguafuertes porteñas fueron impresas, desde 1928, casi exclusivamente junto con las ilustraciones realizadas por uno de los dibujantes del matutino, Luis Bello; no obstante, con la publicación de las notas fluviales comienzan a alternarse estos dibujos con fotografías capturadas por el propio Arlt. Un año después, en las crónicas del viaje por la Patagonia, se observa que la fotografía ha ganado la partida. Las notas que refieren al desplazamiento por el sur del país fueron publicadas en la página del periódico únicamente con fotos. Del mismo modo, las crónicas dedicadas al itinerario por España y África aparecen en todos los casos impresas junto a las instantáneas del cronista.

Este pasaje de dibujo a fotografía puede ser explicado a partir de una reflexión que contemple diferentes aspectos. En primer lugar, la implementación del medio fotográfico como herramienta para documentar el viaje responde a los avances técnicos de la época. Efectivamente, las cámaras compactas de 35mm

- 3 Las notas cariocas no forman parte del corpus de trabajo de este artículo por dos razones. En primer lugar, sólo se estudian los viajes de Arlt que fueron impresos en el periódico junto con imágenes fotográficas tomadas por el propio cronista. En segundo lugar, las crónicas cariocas presentan un modo de ver los espacios que no coincide con la búsqueda estética que el escritor imprime en sus notas sobre los dos viajes realizados por Argentina y el recorrido por Europa.
- 4 Sandra Szir señala que “*Caras y Caretas* construyó una narrativa visual otorgándole a la fotografía amplia capacidad de información y evidencia a la vez que mostraba orgullosamente su disponibilidad tecnológica” (9).
- 5 Saitta menciona que una de las características de la primera etapa del diario *Crítica* fue “la presencia de numerosos dibujos y caricaturas tanto en la portada como en las páginas interiores”, lo que lo convirtió en un periódico ágil en comparación con los matutinos de la época (*Regueros de tinta* 39).

se popularizaron en Buenos Aires en la década del treinta con la llegada de las primeras *Leica*<sup>6</sup>. En segundo lugar, resulta pertinente destacar que las propiedades inherentes al medio fotográfico proporcionaban a los usuarios la posibilidad de obtener imágenes pretendidamente objetivas. Es por eso que el desempeño de Arlt como fotógrafo puede asociarse a un intento por demostrarle a su público que aquello representado a través del discurso periodístico en sus crónicas pertenecía al plano de “lo real”.

Ahora bien, cuando el lector se enfrenta al par texto/imagen surgen nuevos interrogantes que complejizan los modos de ver y de entender lo representado en las aguafuertes: ¿Qué confluencias y distancias existen entre lo que Arlt mira en las fotos y en las notas? ¿Cómo se articulan las fotografías y las crónicas en la página de *El Mundo*? ¿Qué otros aspectos de la experiencia de viaje aparecen en las imágenes que en los textos permanecían latentes?

En la página del periódico se constituye 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, señala la investigadora, todos los fenómenos que ocurren “entre” diversos medios (46). 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 estos suelen ser utilizados 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 y utiliza como ejemplo las novelas ilustradas<sup>7</sup>. De acuerdo con esto, las aguafuertes y las fotos de Arlt configurarían un nuevo “artefacto” que, tal como se analiza a continuación, permite recuperar ciertos matices y sentidos sobre las vivencias del cronista en los diferentes desplazamientos, a la vez que nos da la posibilidad de acceder a una zona velada dentro de la escritura del aguafuertista<sup>8</sup>.

Para entender cómo entran en contacto las crónicas de viaje y las instantáneas tomadas por el mismo Arlt resulta fundamental observar, por eso y en

---

6 Sara Facio menciona en su libro *La fotografía en la Argentina*: “En 1926, apareció la cámara que marcará un ‘antes’ y un ‘después’ en el mundo periodístico, y no solamente en el orden técnico: la Leica. Creada por el alemán Oskar Barnak, la Leica de 35mm será sinónimo de acción, rapidez, espontaneidad. Todo lo que era necesario para el futuro vertiginoso que se presentía. La prensa fue –como nunca antes– el espejo de los vaivenes de las sociedades” (66).

7 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*” (5).

8 Además de tener en cuenta los trabajos de Wolf y Rajewsky mencionados más arriba, resultaron relevantes para este análisis la lectura del libro de Alejandra Torres en el que trabaja el vínculo entre literatura y fotografía en la obra de Elena Poniatowska y del trabajo de Patricio Fontana dedicado a la articulación cine-literatura en algunas novelas y crónicas de Roberto Arlt.

primer lugar, qué tipo de movimientos intermediales figuran entre los textos y las fotografías de los tres viajes considerados.

En muchos casos, existe una coincidencia entre lo descrito en el texto y lo capturado en la foto. Lo que Arlt dice y representa en sus aguafuertes sobre los diferentes aspectos del viaje —la arquitectura de un pueblo, la monumentalidad de la cordillera, la costa del río, las fiestas populares— se acerca a los fragmentos de mundo que encuadra, recorta e imprime en sus tomas fotográficas. Si se observa, por ejemplo, la nota “El expreso de Shangai’ correntino” junto con la imagen con la que fue publicada, puede señalarse una clara coincidencia entre la descripción del espacio (semejante para el cronista a la película de Stenberg que da título a la nota) y la captura fotográfica. Escribe Arlt:

Y yendo así, como cuento, llegué a una callejuela, estrecha, de veredas desiguales y largas filas de ranchos, y al llegar a una esquina tropecé con el más novedoso espectáculo que pudiera esperarme encontrar, y consistía él, en una vía de ferrocarril, sumamente estrecha, (sesenta centímetros de luz entre riel y riel), cuyos durmientes casi a flor de tierra corrían a lo largo de las veredas de ladrillos y de tierra, colmadas de baches, y bajísimos muros panzudo (9).

Si bien la cita y la imagen no coinciden en su totalidad con la escena de la película a la que se hace referencia (Fontana 50-51), puede observarse, en cambio, que texto y foto concuerdan entre sí. La imagen (Fig. 1) muestra en perspectiva la vía del tren encerrada entre las fachadas de las construcciones del lugar tal como se menciona en la crónica<sup>9</sup>. Del mismo modo, en “Entrada a Bariloche” predomina la referencialidad, concebida a través del punto de vista del cronista, y se observan ciertas similitudes entre las descripciones de la nota y el paisaje que hace visible la imagen. En el artículo periodístico Arlt describe e informa:

Levantando los ojos, veo en la cima del barranco una plomiza casa de madera, una hilera de postes, un socavón sombrío, y allá más abajo, lisa, perfecta, larga arbolada, bonita como una de aquellas calles de la película americana, la calle Bartolomé Mitre, que hace cuarenta y nueve años era un pantano boscoso, sin un solo hombre blanco, a este lado del horizonte (9).

Por su parte, la fotografía (Fig. 2) junto con la que fue publicada muestra la misma mirada desde lo alto y en perspectiva que se privilegia en la crónica: se

---

9 En el libro citado anteriormente, Patricio Fontana analiza la nota “El expreso de Shangai correntino” en relación con la película de Stenberg. Según Fontana, a pesar del poco tiempo que había transcurrido entre el estreno de la película y el viaje de Arlt, “la memoria ya [había] tejido algunas transformaciones” (51). La nota de Arlt agrega personajes y exagera los vínculos entre la escena y la película. Fontana estudia un aspecto sumamente relevante sobre el vínculo intermedial entre las notas de Arlt analizadas y la imagen: la presencia ineludible del cine: “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” (42).

observa una ancha avenida en el centro y a los costados las hileras de casas de techo a dos aguas características de la zona.

Coincidentemente, “El día de la mujer sevillana- Claveles y mantillas lucen en el jueves santo” comienza con una descripción que concuerda completamente con la imagen junto con la que fue impresa:

es tradicional en Sevilla que las mujeres, antes de comenzar el desfile de los “pasos”, salgan a la calle ataviadas con la mantilla. Después de las tres de la tarde, vestidas con falda de seda negra, cuyo ruedo les roza los tacones, y una alta y cóncava peineta, se pasean por las calles en grupos de seis y de siete. Las mantillas suspendidas de la “peina” les enmarca el rostro y los hombros, cayendo a lo largo del cuerpo, que con sus movimientos arranca de la mantilla movimientos fuscos (Arlt 6).

En relación con las representaciones esbozadas en este fragmento, la fotografía (Fig. 3) muestra un grupo de tres muchachas jóvenes luciendo la vestimenta típica detallada en el texto. Las modelos portan las faldas negras y largas mencionadas por el aguafuertista, y adornan su cabello con peinetas.



Fig. 1 (Arlt “El expreso” 9) / Fig. 2 (Arlt “Entrada a” 9) / Fig. 3 (Arlt “El día de” 6).

Como pudo verse, en los casos mencionados prevalece una cercanía o afinidad entre los artículos periodísticos y las instantáneas capturadas por Arlt: la imagen, literal y quizá dócilmente, comenta o ilustra. Sin embargo, a este movimiento de empatía se le contraponen una zona en la cual se registra cierta apertura y distanciamiento entre las descripciones configuradas en las notas y las representaciones impresas en las fotos. En efecto, en muchas de las crónicas de viaje se observa un desfase entre texto e imagen.

La proximidad que encontrábamos entre las crónicas y las fotos analizadas más arriba se desdibuja en algunas de las aguafuertes. Un ejemplo contundente de esta separación es el que se percibe en “Historias de Berta Drassler”. La nota comienza con una larga descripción de la protagonista y, más adelante, mientras se mencionan ciertas anécdotas inusitadas, el cronista comenta: “Con la jeta empolvada, y las dos agujas de calceta en la mano, Berta Drassler parecía una de las mujeres de la revolución francesa y de las incontables enaguas. Terminada su visita volvió al rancho para enjaretarse nuevamente su vestimenta de hombre, tal cual la he fotografiado” (Arlt 7). Sin embargo, el artículo periodístico fue publicado, a contrapelo de lo esperado por los lectores de *El Mundo*, junto con

una imagen (Fig. 4) tomada desde lo alto, en la cual puede verse en forma de miniatura el techo de una cabaña a la orilla del Nahuel Huapi. En contra de las expectativas generadas por el escritor periodista en el texto, el retrato revelador –la fémica vestida de hombre– que dice haberle tomado a Drassler es reemplazado por una fotografía en la que se imprime la inmensidad del paisaje cordillerano. La discordancia no se explica ni se subsana: las causas de la falta de la imagen no llegaron hasta nosotros y, por supuesto, pueden ser muy diversas (desde técnicas, como la veladura del rollo o la falta de calidad del revelado; hasta coyunturales, como la pérdida de la película o el retraso de su llegada a la hora de publicar la aguafuerte; o, tal vez, la decisión del director de no incluir esa imagen). Los efectos de esa falta y de ese reemplazo, en cambio, son inequívocamente poéticos: obligan al lector a realizar una operación conjetural que da más potencia al personaje cuyo retrato se ha perdido y más misterio al paisaje que lo reemplaza.

Otro de los casos en los que se registra esta distancia o desfase entre crónica e imagen es el que se observa en “Resistencia, ciudad de cine”. En esta aguafuerte el escritor describe el progreso que encuentra en las calles de la capital de Chaco y se queja de que la modernización y el avance técnico que impera en la urbe no se deje ver en las postales que se venden en los comercios:

chalets recientemente terminados, donde suena el teclado de un piano; casas de dos pisos al fondo de una callejuela donde avanza ávidamente la prosperidad... Más allá, chimeneas de fábricas, moles cúbicas de edificios y talleres, bóvedas de verdura...

Quiero comprar fotografías de Resistencia. Entro a la librería principal.

–Fotos de Resistencia– pido.

Me traen las clásicas postales de las indias con el arco de flechas soslayando la espalda y un as de flechas en la mano.

Lo miro al dependiente, y le digo:

–Pero, dígame... ¿usted no ve la ciudad donde vive? (Arlt 9).

Si bien la fotografía (Fig. 5) tomada por Arlt que se publicó junto con la nota no reproduce los panoramas “exóticos” impresos en las postales turísticas criticadas por el escritor, en ella tampoco se destaca ninguno de los aspectos descriptos en la crónica. La imagen muestra, en cambio, un plano amplio en el cual se observan algunos comercios y una calle semi vacía por la que circula un coche. Ni “chimeneas de fábricas” ni “moles cúbicas”, más afines a la imaginación expresionista sobre Buenos Aires que Arlt desplegará en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* que a lo que puede plasmar su cámara<sup>10</sup>.

Al igual que en las dos crónicas analizadas, en “Mar afuera en una trainera” irrumpe un desfase o apertura que separa lo referido en la nota de lo impreso en la instantánea. En el texto el cronista describe detalladamente su experiencia junto a los pescadores de Barbate. En el afán por representar de cerca el trabajo

---

10 Sobre el expresionismo en Arlt véase “Arlt” de César Aira (1993) y “*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo” de Marise Renaud (2000).

sacrificado de estos personajes, Arlt se embarca y, una vez alejado de las costas, padece el “mal de mar”:

de pronto, cierta fatiga desconocida me arroja sobre un encerado y caigo allí, sintiendo que la vida se me escapa por la boca...podrían arrojarme un cubo de agua que no lo percibiría, tan muerto tengo el cuerpo...Me levanto. Tambaleándome tomo fotografías. ... Más arcadas y más fotografías. (Una vez reveladas eran malas ¡El mareo tiene la culpa!)... Hago un último esfuerzo; tomo fotografías, luego me tiro en el empaletado de la proa... (Arlt 6).

La nota fue publicada junto con dos imágenes (Fig. 6) de los pescadores capturadas en otro contexto. Una de ellas muestra a tres de los personajes en tierra, y la otra a varios de los pescadores dentro de una lancha anclada en la orilla. A pesar de que las fotografías que Arlt dice haber tomado en la cita no fueron impresas junto al texto, interesa destacar que, a diferencia del caso de la crónica sobre Berta Drassler, en este artículo el escritor explica a los lectores que la ausencia de las imágenes esperadas se debe a la desestabilización experimentada en el momento de la toma.



Fig. 4 (Arlt “Hist de Berta” 7) / Fig. 5 (Arlt “Resistencia” 9) / Fig. 6 (Arlt “Mar afuera” 6).

Como pudo verse en el análisis del movimiento pendular que acerca y separa las representaciones logradas por el escritor en sus aguafuertes y los fragmentos de realidad recortados en sus fotos, *entre* el texto y la imagen, en ese espacio o hueco que surge del contacto entre los dos medios<sup>11</sup>, emergen otras anécdotas, vistas y perspectivas sobre los diferentes itinerarios. La importancia de las fotografías analizadas no reside, entonces, únicamente en el hecho de haber sido tomadas por el propio Arlt en sus viajes como corresponsal viajero de *El Mundo*, ni tampoco en el rol de complemento ilustrativo que las imágenes ostentan junto a las aguafuertes. Por el contrario, la jerarquía de estas capturas radica en que, al igual que las crónicas, representan los diferentes matices y aspectos de las vivencias de Arlt como sujeto viajero. Por lo tanto, las instantáneas no deben ser pensadas como “pruebas” que confirman o desmienten las peripecias o descripciones que el escritor imprime en sus notas, sino, en cambio, como las

11 Rajewsky lo define en su artículo como “intermedial gap” (55).

representaciones materiales que, junto a los textos, configuran el relato total de la experiencia de viaje.

## Fotografías escenográficas

A diferencia de los escenarios expresionistas y asfixiantes que caracterizan a las representaciones de muchas de las aguafuertes porteñas y de las novelas publicadas a finales de los años veinte y principios del treinta –*El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*–, en las notas de viaje aparece por primera vez de un modo claro el paisaje en la obra periodística del escritor<sup>12</sup>. Tal como afirma Laura Juárez, aquellas descripciones vanguardistas que definen los inicios y parte de la narrativa de la gran obra de Roberto Arlt se transforman con la llegada del viaje (86-87).

En relación con esto, se analizan aquí las crónicas y las fotografías que Arlt dedica a sus dos recorridos por el interior del país como corresponsal viajero para observar, en primer lugar, de qué forma aparece el paisaje en sus notas y cómo lo hace en sus fotos. Mientras las representaciones textuales alternan entre referencias a la naturaleza 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>13</sup>, puede observarse entonces que en las aguafuertes fluviales el cronista demuestra un intento sostenido por representar desde arriba del barco, y en contraposición con las construcciones agobiantes de la Buenos Aires moderna, la inmensidad del río Paraná. Son incontables las notas en las que Arlt se detiene en largas descripciones sobre el caudal y los matices del río. Coincidentemente, muchas de las fotos dedicadas al recorrido por el litoral muestran panoramas en los que se observa la costa ribereña o las embarcaciones desparramadas en la *eternidad* del Paraná.

De modo semejante, las aguafuertes patagónicas se ubican también en un escenario natural alejado del bullicio de la metrópoli. La Cordillera de los Andes,

---

12 Dice Arlt en *El juguete rabioso*: “A momentos la súbita claridad de un rayo descubría un lejano cielo violeta desnivelado de campanarios y techados. El alto muro alquitranado recortaba siniestramente, con su catadura carcelaria, lienzos de horizonte” (41).

13 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” (10). Coincidentemente, Beatriz Sarlo menciona en su prólogo al célebre libro de Raymond Williams, *El campo y la ciudad*: “El paisaje entonces, antes que construcción material, es distancia social. Para que exista paisaje (en el espacio y en la literatura) es preciso la emergencia de un tipo de hombre más que la existencia de una naturaleza dotada de ciertas cualidades” (19).

junto con sus lagos y su exuberante vegetación, aparece reiteradamente tanto en las notas como en las instantáneas del viaje por el sur del país. Arlt se fascina con la monumentalidad del paisaje patagónico. Tal como ilustran las crónicas, un año después de haber recorrido el Litoral argentino, el escritor recupera esa misma mirada distanciada para describir el panorama cordillerano:

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 (“Tranco lento” 9).

En este punto, tanto en las aguafuertes fluviales como en las patagónicas irrumpe un tipo de mirada turística y distanciada que muestra aspectos nunca antes abordados por Arlt en su obra periodística: el desafío de “hacer estilo” en el diario, y escribir sobre los matices del río, la inmensidad de las elevaciones montañosas, el galope de los caballos, el desierto. Si bien el trabajo como corresponsal viajero 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 a permitir objetivar y eternizar su colección de monumentos” (388-389). Esa búsqueda por acumular vistas panorámicas y monumentales es la que caracteriza el modo de ver 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 en este punto como la herramienta técnica que le aporta cierto *efecto de realidad* a las descripciones sobre el espacio que registra en sus textos<sup>14</sup>.

Este modo turístico de observar el paisaje aparece en las imágenes que documentan los dos viajes analizados; sin embargo, también se registran algunas diferencias entre las fotografías de cada uno de los itinerarios. En primer lugar, cabe recordar que, como se mencionó, Arlt recorrió el litoral a bordo del barco de carga *Rodolfo Aebi*. 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.

14 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 Saïtta en varios artículos y prólogos, pero sobre todo en *El escritor en el bosque de ladrillos* (2000).

Tal como señala Sylvia Sáitta, 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>15</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.

Un año después Arlt viaja por tierra; recorre 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 a pie, a caballo o en auto. 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 *Aebi* se borra en el corpus de las notas y las imágenes 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 una marca de género del relato de viajes al menos desde principios del siglo XIX. Arlt recorre el espacio y hace explícita esta convención, ya que intenta reconocer en el paisaje que tiene frente a sus ojos las imágenes sobre la región que ya conocía a través de reproducciones de un artículo 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 (“Llegamos a” 6).

A diferencia de lo que un año después propone en las crónicas del viaje por España y África<sup>16</sup>, en el recorrido por la Patagonia el cronista busca identificar esas imágenes sobre el espacio que había aprehendido por diferentes medios (literatura, revistas de divulgación científica) en el paisaje que conoce a través de su propio cuerpo<sup>17</sup>. No son, 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, por

---

15 Véase: “En el puerto se aprende a soñar. Viajando con Roberto Arlt por el litoral argentino en 1933” (Sáitta 2013).

16 Comenta Arlt en “Señores, me voy a España”: “y esta es la hora maravillosa, en que los libros se pueden tirar al agua y decir con el desenfado más completo y hermoso: –Veré con mi 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. Estaré allí. Allí con mi persona” (7).

17 Sáitta observa que, en su viaje por la Patagonia, Arlt “asume lo que Edward Said denomina ‘actitud textual’, esto es, una actitud que se presenta cuando, al entrar en contacto con algo relativamente desconocido, se recurre no sólo a las experiencias que ya se han tenido y que se pueden aproximar a lo nuevo, sino también a lo que ya se ha leído sobre el tema” (15).

primera vez, incluye, dentro del corpus de las fotografías dedicadas a la Patagonia, dos imágenes ajenas. La aguafuerte titulada “Cuatreroismo y hambre” fue publicada junto con una postal (Fig. 7) 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.

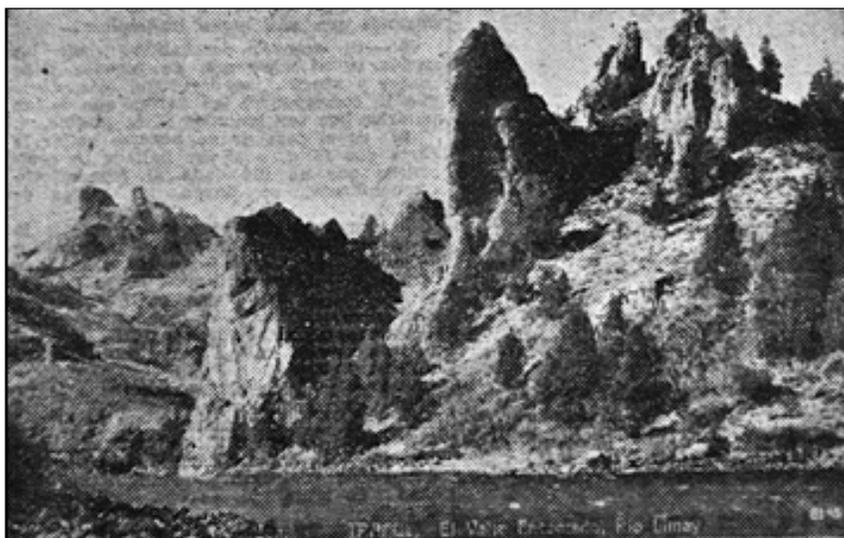


Fig. 7 (Arlt “Cuatreroismo” 9).

De forma semejante, “El país del viento” fue impresa con una foto (Fig. 8 y Fig. 9) 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 imágenes 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, linotipistas y editores conviven en los intersticios intermediales que surgen en la página del periódico entre crónica y fotografía?



Fig. 8. *El Mundo*, 17 de enero de 1934, p. 10 / Fig. 9. *El Mundo*. 18 de enero de 1929, p. 8.

Tal como pudo verse, si bien la mirada paisajística que prepondera en las imágenes figura también en los textos, las crónicas incluyen historias sobre personajes del lugar o, en el caso de las notas fluviales, relatos sobre sus compañeros de tripulación. En varios de los pares crónica-fotografía analizados en este artículo puede observarse que las representaciones textuales agregan al espacio fotografiado la reconstrucción 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 10). En un mismo sentido, la nota comienza, tal como vimos en la primera cita de este apartado, 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 (Arlt 9).

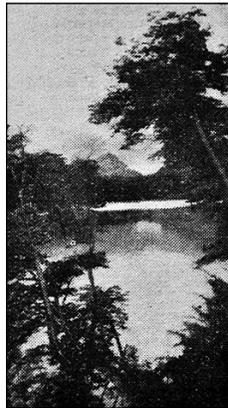


Fig. 10 (Arlt “Tranco lento” 9).

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” (9)–. 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 murella 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 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 (Arlt “Panorama de la costa” 9).

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. 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 son, en este caso, el espacio escénico en el que sucede esa “mezcla” entre discurso periodístico y literatura que, tal como señala Julio Ramos, caracteriza al género crónica<sup>18</sup>.

## Metamorfosis de la mirada

Como pudo observarse, las fotografías de los dos viajes que Arlt realizó como corresponsal viajero por el interior del país presentan vistas paisajísticas y urbanas que, al entrar en contacto con las crónicas, se convierten en “fotografías escenográficas”. Sin embargo, a pesar de que en el corpus de las notas y las fotos del viaje a España figuran algunos casos que coinciden con lo analizado en las aguafuertes fluviales y patagónicas, puede registrarse también que en las imágenes españolas aparece un nuevo *modo de ver* el espacio desconocido.

A diferencia de las imágenes dedicadas a los itinerarios por Argentina, en el recorrido por Europa, Arlt captura fotos que sobresalen por su composición

---

18 Dice Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* que el literato se ajusta a las exigencias del periódico, pero “al ‘informar’ sobre-escribe: 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” (111).

y sensibilidad y se alejan de las premisas que rigen para las imágenes fotoperiodísticas. Porque si el fotoperiodismo surge de “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” (González 43), cabe señalar que las capturas españolas 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.

Entre las numerosas instantáneas que Arlt capturó a lo largo de un año en su viaje por España, se encuentran imágenes sobre detalles arquitectónicos, composiciones de estilo pictórico y fotografías que muestran encuadres novedosos para la época. Tal como se observa en la Figura 11, 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. Coincidentemente, en la Figura 12 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 (Eugène Atget, August Sander, Henri Cartier Bresson)<sup>19</sup>. 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 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? La Figura 13, dando un paso más, presenta un tipo de encuadre que desde el primer momento resulta extraño y novedoso. La fotografía fue tomada desde abajo y muestra una virgen pintada sobre una pared al aire libre. Sin embargo, el cronista no capturó el mural en forma frontal, sino que desde el costado izquierdo recortó parte del marco de la pintura y, de esa forma, incorporó a la imagen un farol que cuelga desde la misma pared y una ventana enrejada. La mirada de pretensiones evidentemente artísticas que prima en esta imagen se contrapone a lo meramente informativo.

---

19 Para indagar sobre esta cuestión véase: “Entre el fotoperiodismo y la imagen aurática. Crónica y fotografía en el viaje a España de Roberto Arlt” (Cimadevilla y Juárez 2014).



Fig. 11 (Arlt "Molinos de" 7) / Fig. 12 (Arlt "Vejer" 4) / Fig. 13 (Arlt "El jardín de" 14).

Por último, interesa destacar que, en el viaje por Europa, Arlt se desempeña por primera vez como retratista. 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. Si bien la mayoría de los retratos tomados por el cronista-fotógrafo fueron capturados de improviso y sin preparación, también existen algunos en los que se observa un trabajo minucioso y detenido con los modelos. La Figura 14 es uno de los casos paradigmáticos ya que la mirada y la pose de la protagonista dan cuenta del trabajo y la dedicación del fotógrafo a la hora de la toma. La modelo 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, una 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. Otro tipo de retrato, más vinculado a los modos de fotografiar que surgen en las primeras décadas del siglo XX, es el que aparece en la Figura 15. Allí la protagonista se presenta de espaldas y camina casi apoyada sobre el muro que aparece en el margen izquierdo de la foto. Tanto su cuerpo como su cabello se encuentran tapados por un vestido y un manto negro que nos sugiere que podría tratarse de una monja. De todos modos, la identidad de la mujer fotografiada permanece oculta a los ojos de los espectadores, creando así un aura de misterio. Este tipo de imagen rompe 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. Este patrón comenzó a transformarse con la difusión de las cámaras de 35 mm a principios del siglo XX, que trajó aparejados numerosos cambios en los modos de retratar y fotografiar. La pose de los modelos fue cambiando a medida que el avance de la técnica le permitió a los fotógrafos capturar imágenes en menos tiempo y, además, cargar con máquinas

mucho más livianas. Es por eso que los retratos tomados por el cronista pueden expresar cierta soltura en el gesto de quienes posaban.

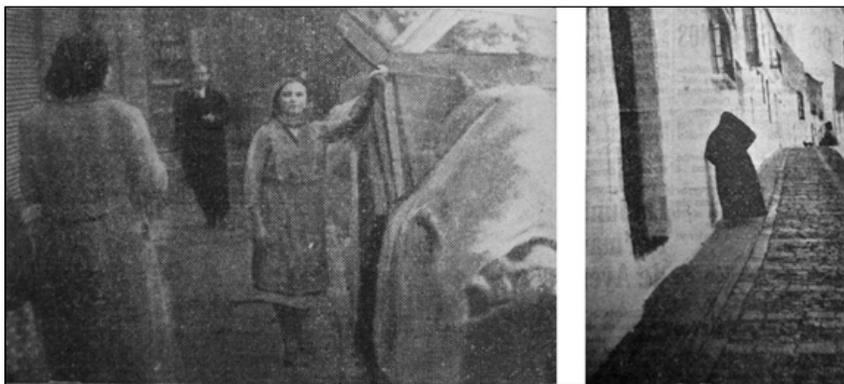


Fig. 14 (Arlt “La Alegría de” 14) / Fig. 15 (Arlt “Vejer” 4).

La mirada que Arlt imprime en sus fotografías españolas es amplia y versátil en comparación con lo observado en las fotos dedicadas a los recorridos por el interior de Argentina. Las instantáneas que el cronista tomó a lo largo de un año en su viaje a Europa agregan al corpus de “fotografías escenográficas” personajes y nuevos puntos de vista (perspectivas, planos contrapicados). Pero, además, el modo de ver y encuadrar que prepondera en estas capturas las aleja del registro fotoperiodístico. Si, como señala Susan Sontag, las imágenes fotoperiodísticas “ostentan un poder en cuanto a imágenes (o copias) del mundo, no en cuanto a conciencia de un artista individual” (133), debe destacarse que en las fotos españolas de Arlt no sólo se desdibuja la intención informativa, sino que, en contraposición con el anonimato que caracteriza a las fotos periodísticas<sup>20</sup>, estas imágenes llegan a los lectores de *El Mundo* bajo la firma del escritor estrella del periódico<sup>21</sup>.

## Consideraciones finales

Roland Barthes señala que, a diferencia de lo que sucede con la pintura y la palabra, en la fotografía “nunca puedo negar que la cosa haya estado allí” (121). Coincidentemente, Philippe Dubois observa en su ensayo “El acto fotográfico”

---

20 Afirma Sontag en *Sobre la fotografía*: “el éxito mismo del fotoperiodismo reside en la dificultad para distinguir la foto de un fotógrafo superior a la de otro” (132).

21 La primera aguafuerte española fue publicada junto con un breve texto en el cual la redacción de *El Mundo* presenta a Arlt como corresponsal viajero y como fotógrafo: “Aquí esta, pues, de cuerpo entero hablándonos de lo visto y lo observado en España a través de sus ‘Aguafuertes españolas’, cuyo paisaje, cuyos tipos, cuyas costumbres desfilarán por sus crónicas a medida que recorra las ciudades y visite pueblos, con su Kodak de globbe-trotter” (“Las islas canarias” 9).

que la fotografía pertenece a la categoría de los signos denominados “índex”. Estos, a diferencia de los íconos y los símbolos, se caracterizan por mantener o haber mantenido cierta contigüidad física con su referente (vinculándose, así, a la cicatriz que es la marca de una herida o a las ruinas que son el vestigio de lo que fue)<sup>22</sup>. Este principio, observa Dubois en consonancia con la postura de Barthes, separa a la fotografía de la pintura o del dibujo (íconos) y también de los sistemas lingüísticos (símbolos). Pero el estudioso francés da un paso más en su teorización y observa, además, que la particularidad de la fotografía reside en el estado de “latencia” que existe entre la imagen capturada por el obturador y la imagen “revelada”:

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. El principio de distancia espacio-temporal propia del hecho fotográfico, pues, hace un contrapunto con el principio indiciario de la proximidad física. Allí donde el índex venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de desfasaje, de hiancia (Dubois 89).

La imagen fotográfica, por lo tanto, no refleja lo acontecido, pero sí da cuenta, en cambio, de cierto vínculo con el referente capturado. De acuerdo con esto y con el análisis realizado a lo largo de este artículo, podría pensarse que ese estado de “latencia” que caracteriza a la fotografía y que, por lo tanto, figura en todas las imágenes que Arlt tomó a lo largo de sus itinerarios (tanto en las denominadas “fotografías escenográficas”, como en los retratos y en las imágenes callejeras del recorrido por España) impide que las fotos certifiquen cada detalle de las anécdotas descriptas en los textos, al mismo tiempo que demuestra que el cronista “estuvo ahí”.

Puede concluirse, entonces, que la importancia de las imágenes fotográficas en la construcción de los diferentes relatos de viaje de Arlt reside en que, además de representar otros aspectos de la experiencia del cronista, de configurar el escenario en el que suceden los acontecimientos descriptos en las notas y de presentar una nueva faceta dentro de la obra periodística del escritor, también “indican” a los lectores que, en efecto, se trata de una auténtica aventura.

## Referencias bibliográficas

Aira, Cesar. “Arlt”. *Paradoxa. Literatura/Filosofía* 7 (1993): 55-71.

Aliata, Fernando y Graciela Silvestri. *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

---

22 Refiere Dubois en su ensayo: “Los índex (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” (56).

- Arlt, Roberto. “Panorama de la costa entrerriana”. *El Mundo* 22 agosto 1933: 9.
- \_\_\_\_\_. “Resistencia, ciudad de cine”. *El Mundo* 5 de sep. 1933: 9.
- \_\_\_\_\_. “‘El expreso de Shangai’ correntino”. *El Mundo* 12 de sep. 1933: 9.
- \_\_\_\_\_. “Llegamos a Neuquén”. *El Mundo* 16 enero 1934: 6.
- \_\_\_\_\_. “El país del viento”. *El Mundo* 17 enero 1934: 10.
- \_\_\_\_\_. “Historias de Berta Drassler”. *El Mundo* 30 enero 1934: 7.
- \_\_\_\_\_. “Tranco lento hacia las casas”. *El Mundo* 31 enero 1934: 9.
- \_\_\_\_\_. “Entrada a Bariloche”. *El Mundo* 3 febr. 1934: 9.
- \_\_\_\_\_. “Cuatreroismo y hambre”. *El Mundo* 16 febr. 1934: 9.
- \_\_\_\_\_. “Señores, me voy a España”. *El Mundo* 12 febr. 1935: 7.
- \_\_\_\_\_. “Las islas Canarias, puertas de España”. *El Mundo* 9 abr. 1935: 9.
- \_\_\_\_\_. “A Madrid a pedir trabajo”. *El Mundo* 16 abr. 1935: 8.
- \_\_\_\_\_. “Mar afuera en una trainera”. *El Mundo* 20 abr. 1935: 6.
- \_\_\_\_\_. “Molinos de viento en Vejer”. *El Mundo* 23 abr. 1935: 7.
- \_\_\_\_\_. “Vejer de la Frontera”. *El Mundo* 25 abr. 1935: 4.
- \_\_\_\_\_. “El día de la mujer sevillana- Claveles y mantillas lucen en el jueves santo”. *El Mundo* 4 may. 1935: 6.
- \_\_\_\_\_. “El Jardín de Cerámica- Una Fiesta Permanente de Color”. *El Mundo* 14 jun. 1935: 14.
- \_\_\_\_\_. “La Alegría de Madrid (Segunda parte)”. *El Mundo* 27 enero 1936: 14.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Cimadevilla, Pilar y Laura Juárez. “Entre el fotoperiodismo y la imagen aurática. Crónica y fotografía en el viaje a España de Roberto Arlt”. *Aletria. Revista de estudios de literatura, Universidade Federal de Minas Gerais* 24. 2 (mayo-agosto 2014): 203-220. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.24.2.203-220>.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- Facio, Sara. *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 hasta nuestros días*. 1995. Buenos Aires: La Azotea, 2008.
- Fontana, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010.
- Francastel, Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.
- González, Valeria. *La Fotografía en Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alonso y Luz Castillo, 2011.
- Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010.

- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6 (2005): 43-64.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Renaud, Marise. "Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo". *Los siete locos. Los lanzallamas*. Roberto Arlt. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff. París: Colección Archivos, 2000. 687- 709.
- Sáitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: De Bolsillo, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo". *En el país del viento. Viaje a la Patagonia* (1934). Roberto Arlt. Buenos Aires: Simurg, 2008. 9-23.
- \_\_\_\_\_. "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. 229-245.
- \_\_\_\_\_. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- Sarlo Beatriz, "Prólogo a la edición en español Raymond Williams: del campo a la ciudad". *El Campo y la ciudad*. Buenos aires: Paidós, 2000. 11-22.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- Szir, Sandra. "Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 3 (2013). En línea. Consultado el 10 de octubre de 2015.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. 1989. México: Siglo XXI, 2005.
- Torres, Alejandra. *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
- Wolf, Werner. "(Inter) mediality and the Study of Literature". *CLC Web: Comparative and Culture* 3 (2011): 2-9. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>.

---

**Fecha de recepción:** 25/11/2015 / **Fecha de aceptación:** 01/05/2016