

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

# Literatura, fotografía y política en las crónicas españolas de Roberto Arlt.

Cimadevilla Pilar María.

Cita:

Cimadevilla Pilar María (2013). *Literatura, fotografía y política en las crónicas españolas de Roberto Arlt. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/989>

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

# **XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia**

**2 al 5 de octubre de 2013**

## **ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 115

Título de la Mesa Temática: **HISTORIA, MEDIOS Y SOCIEDAD. ARGENTINA  
DESDE FINES DE SIGLO XIX HASTA LA ACTUALIDAD**

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Juárez Laura, Román Claudia, Rey Ana  
Lía.

## **Literatura, fotografía y política en las crónicas españolas de Roberto Arlt**

*Pilar María Cimadevilla*  
*Universidad Nacional de La Plata*  
*pilar\_cimadevilla@yahoo.com.ar*

Roberto Arlt comienza a escribir en el diario *El Mundo* en 1928, donde publica diariamente su columna titulada “Aguafuertes porteñas”. En 1935 Carlos Muzio Saénz Peña, el director del diario, lo envía como corresponsal a Europa, desde donde remite casi a diario y por avión sus impresiones de viajero. Se trata de un viaje de un año (emprende la partida en febrero de 1935 y regresa en mayo de 1936) por el que Arlt transitará por distintos puntos de España y el norte de África. Entre enero y abril de 1936 se publican en *El Mundo* las notas que documentan el recorrido del autor por Madrid y Toledo. Es relevante destacar que la intervención del escritor en el diario no sólo se llevó a cabo a partir de sus aguafuertes, sino también a partir de su labor como

fotógrafo. Estas crónicas de viaje, tituladas “Aguafuertes madrileñas”, fueron publicadas en su gran mayoría junto a una o dos imágenes tomadas por el mismo Arlt.

La siguiente ponencia se propone establecer dos grandes zonas dentro del corpus de las notas madrileñas en relación con el eje foto- texto<sup>1</sup>. Por un lado, es posible señalar un conjunto pequeño de crónicas en las cuales se problematiza la compleja situación política que se estaba viviendo en España en ese tiempo. Las fotografías que figuran en este primer grupo de aguafuertes fueron tomadas por Arlt a semejanza de las imágenes características del fotoperiodismo. Por otro lado, existe una serie más amplia de notas en las cuales, tal como señala Laura Juárez en su libro *Roberto Arlt en los años treinta*, se enfatiza el colorido y la mirada turística. De acuerdo con esto, se indagará cómo en las notas dedicadas a Madrid Arlt presenta una mirada fascinada con el colorido y con el paisaje que lleva al escritor periodista a problematizar los modos de representación de la ciudad a través de la historia del arte. En estas aguafuertes se estudiará vínculo entre texto e imagen para hacer hincapié en la articulación que se genera entre la visión de la ciudad como “mujer amada” y los retratos femeninos tomados por el autor. Por otra parte, en las aguafuertes dedicadas a la ciudad de Toledo, la mirada del cronista a la vez que se maravilla con el espacio y la arquitectura, también se horroriza a partir de la percepción de una atmósfera de “pesadillas”. En estas notas se analizará el vínculo entre las fotografías tomadas por el propio Arlt y el lugar destacado que ocupa El Greco en su imaginario.

En la primera zona del corpus podemos ubicar las crónicas dedicadas a las convulsiones políticas de la España de los años treinta. Tal como señala Sylvia Saítta en su “Prólogo” a la edición de las aguafuertes madrileñas, Arlt llega a Madrid en un momento de mucha tensión política en la sociedad española. En esos mismos días se acababa de consolidar el Bloque Popular de Izquierdas con el objetivo de presentarse a las elecciones que efectivamente ganarían en febrero de ese mismo año. Este triunfo desemboca en duras protestas por parte de los partidos de derecha. En abril de 1936 se destituye a Alcalá Zamora de su cargo de presidente de la República y es reemplazado por Manuel Azaña, quién hasta ese entonces ocupaba el cargo de jefe de gobierno. En medio de estas revueltas, el autor escribe algunas aguafuertes en las cuales reflexiona sobre la complejidad de la situación política madrileña. Puede observarse en la

---

<sup>1</sup>Esta ponencia forma parte del proceso de investigación para la tesina de Licenciatura que analiza la confluencia entre fotografía y crónica periodística en las aguafuertes españolas de Arlt.

construcción de estas notas el modo en que Arlt cita las noticias que se publicaban en los diferentes periódicos españoles sobre dichos acontecimientos. En una de sus aguafuertes titulada “Los barrios solitarios y el miedo” es posible señalar cómo el cronista realiza este movimiento:

Muchos han comenzado a fugar de España. *ABC*, periódico monárquico, en un recuadro del día 16 escribe: “Los que huyan de España en estos momentos son unos cobardes y unos traidores que no merecen llevar el nombre de españoles. Ahora más que nunca con serenidad y entereza...(Arlt, 2000:66)

Este fragmento ejemplifica el modo en que, en muchas de sus notas, Arlt erige sus reflexiones apoyándose en prestigiosos medios españoles. Otro de los recursos que utiliza es el de contraponer citas de diferentes periódicos para señalar posiciones encontradas y ofrecer un paneo de las discusiones que emergían en relación a los acontecimientos políticos del momento.

De las diez crónicas que componen esta primera zona, solo cuatro se publicaron acompañadas de fotografías. En la mayoría de los casos puede observarse que las imágenes muestran planos amplios y contrapicados a partir de los cuales se hace hincapié en el movimiento de las multitudes en las calles. Si se analiza la producción fotográfica en relación con las aguafuertes es posible señalar que las fotos que Arlt toma y selecciona para publicar en *El Mundo* se corresponden temáticamente con las problemáticas que elabora en sus textos. En la crónica “En Madrid se vota bajo la lluvia” describe el escenario de las elecciones de febrero de 1936:

A las tres de la madrugada, aún había gente conversando en grupos en la Puerta del Sol. La noche estaba estrellada y fría.

El domingo, día decisivo, amaneció lluvioso. A las nueve de la mañana salí a la calle y me sorprendió ver frente a los colegios electorales, no sólo filas de hombres, sino de mujeres ancianas, con el paraguas abierto, esperando turno para ir a votar. En los alrededores de los colegios electorales, chicos bien vestidos repartían boletas de Izquierda (...) La particularidad que saltaba a la vista, era el inmenso entusiasmo cívico. En el Madrid castizo, se tropezaba con grupos de muchachas saludando con el puño en alto. En un colegio de la calle Hortaleza, vi sacar a una anciana paralítica que había ido a votar. En otro colegio, el de la circunspección del Hospital, pude tomar fotografías de varias monjas, que en la fila esperaban su turno para depositar su boleta de Derechas. Por momentos llovía, pero la gente no abandonaba las filas. (Arlt, 2000:60)

En esta cita se advierte cómo el cronista da cuenta de su labor como fotógrafo en el mismo texto. Más allá de que las imágenes que fueron seleccionadas para publicar en el periódico no son las descritas por Arlt en la nota, es importante destacar la importancia que adquieren las fotografías a la hora de dar cuenta de la veracidad del testimonio del autor. Las imágenes que se imprimieron junto a esta aguafuerte son dos.

En la primera se ve en perspectiva una larga fila de hombres y mujeres de espaldas. La amplitud del plano parecería querer mostrar únicamente el contexto de espera, es por eso que no se destaca entre los personajes ninguna figura en particular. En la segunda, publicada en tamaño más pequeño, se observa una situación un poco más confusa en la cual aparece un hombre parado en el fondo y, en primer plano, una mujer en movimiento dirigiéndose a otra persona que se asoma de perfil por el margen izquierdo. Esta fotografía no puede ser considerada como un retrato ya que, a pesar de que el personaje del fondo mira a la cámara, el desorden de la imagen no permite asegurar cuál fue el objetivo de Arlt a la hora de la toma.

Del mismo modo, en la crónica “Los barrios solitarios y el miedo” el escritor plantea cómo a partir de las noticias publicadas en los periódicos de derecha, a propósito del triunfo del Bloque Popular, la pequeña burguesía ha entrado en pánico y comienza a fugarse de España. Dice el autor:

Los periódicos de Derechas han sembrado tal tempestad de terror hacia la Izquierda, que ahora se recogen las consecuencias. Sin exagerar, hay mucha gente que se extraña de que no hayan ido a buscarles para cortarles la cabeza. Tal ha sido la campaña de mentiras con que se ha envenenado al electorado. (Arlt, 2000:67)

Las imágenes con las que fue publicada esta nota muestran la circulación de los ciudadanos en las calles. En una de las fotografías se ve un grupo de gente agrupada en una vereda, y en la otra se observa en el margen inferior izquierdo una pequeña reunión de hombres que dirigen sus cabezas hacia el camión del ejército que figura hacia el margen derecho de la foto. En las dos notas mencionadas puede observarse que el movimiento que caracteriza esta primera zona de crónicas y fotografías dedicadas a las tensiones políticas que se vivían en ese momento en España, es el del diálogo. Existe una coincidencia en la mirada a partir de la cual el autor arma sus textos periodísticos y a la vez recorta y selecciona los objetos a fotografiar. Esta empatía entre crónica e imagen está estrechamente ligada a las características que definen al fotoperiodismo. Valeria González en su libro, *Fotografía en la Argentina 1840-2010*, señala:

El fotoperiodismo puede definirse 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. (González, 2011:43)

De acuerdo con esto, es posible considerar que el rol que Arlt desempeña como fotógrafo en este pequeño corpus de crónicas se asemeja al del fotoperiodista ya que, como vimos en el análisis de las imágenes, persigue el objetivo de ilustrar de un modo

claro la novedad de los sucesos sin detenerse en detalles que figuren por fuera de los acontecimientos.

Dentro del conjunto de las aguafuertes madrileñas existe una segunda zona compuesta por las notas dedicadas al colorido turístico. A diferencia del pequeño corpus que compone el primer conjunto analizado más arriba, el autor dedica veinticinco aguafuertes al tema del paisaje, la arquitectura y el arte. Laura Juárez señala que, paralelamente al punto de vista del cronista veraz, Arlt en sus aguafuertes españolas describe y se detiene en muchos casos en lo exótico, lo típico y lo pintoresco. Es a partir del recorrido por España y África, afirma la autora, que la escritura del cronista se distancia de los rasgos predominantes en sus novelas y relatos publicados hasta ese momento. A partir de la experiencia del viaje surgen entonces nuevas formas de narrar y de construir el paisaje que marcan una nueva etapa en el trabajo escriturario del autor.

Cuando se analizan las aguafuertes que componen esta segunda zona en relación a las imágenes con las cuales fueron publicadas en *El Mundo*, puede observarse que el movimiento que emerge es diferente al propuesto para las notas de tinte político. Cabe resaltar que al par texto- fotografía se le anexa un nuevo elemento: la pintura. En estas crónicas el diálogo entre discurso e imagen excede las características del fotoperiodismo ya que, como veremos a continuación, la propuesta del autor consiste en intentar explicar su experiencia de viaje a partir de la historia del arte.

Madrid genera en el cronista un nuevo modo de apreciar el espacio, la mirada se fascina al respirar una atmósfera que le recuerda su estadía en África, pero en este caso, tal como señala Juárez<sup>2</sup>, la percepción “del enamorado” singulariza las descripciones presentes en este corpus. Observa el cronista en “El color de Madrid (primera parte)”:

Madrid es apasionante. A medida que más uno se calienta la planta de los pies con sus callejuelas, mejor se le van echando encima de los ojos estos cromos barnizados por el tiempo. Y es que a medida que la mirada se torna más experta y amorosa, más y mejor cata las franjas de su viejo colorido, el pastel de sus estampas, la mohosa viruela de sus cerrojos y albadones, los agrietados cielorrasos de los zaguanes, la polvorienta jaula de las arañas de picos de gas, pero para ello es necesario caminar sus callejuelas, caminan las baldosas de sus aceras, detenerse extático a la sombra de sus fachadas de siete pisos (...) Es menester caminarlo a Madrid. Caminarlo asiduamente, sin prisa, sin estrés utilitario, con la parsimonia lenta de enamorado voluptuoso que va examinando una por una las guedejas de la mujer querida. (Arlt, 2000: 44)

Es relevante destacar que en esta zona la mirada del autor se aleja completamente de la perspectiva periodística característica de las aguafuertes del primer

---

<sup>2</sup> Véase Juárez Laura (2010), *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.

grupo y se detiene, en cambio, en detalles plásticos y coloridos. La actitud del transeúnte “enamorado” desemboca en un estado de fascinación a través del cual recorre y percibe el Madrid castizo. La cercanía que Arlt siente entre este trayecto y la experiencia de viaje africana reside justamente en el hallazgo de una mirada que al maravillarse con el nuevo paisaje, se zambulle en un escenario onírico. Esto puede verse reflejado en otro fragmento de la misma nota citada más arriba:

...y yo no creía estar en Madrid a menos de mil metros de la Puerta del Sol, sino en el Zoco Grande de Tánger, pero pronto me convencían que estaba en el Madrid castizo las fabriqueras que pasaban soslayando los bultos de verdura, la cabellera ondulada y suelta sobre las espaldas, las caderas desgonzadas como si la chulería ancestral en un meneo de riñones les bajara la grupa. Y yo, detenido, con mis paraguas colgando de un brazo bajo la garúa, creía estar en la apasionada ciudad de un sueño, la ciudad que a pesar de contemplarla uno por horas continuas le obliga a pensar: “En cuanto deje de verla, creeré que he soñado” (Arlt, 2000:47)

A diferencia de las representaciones “desestabilizadas” que Arlt imprime en sus fotografías africanas<sup>3</sup>, dentro del conjunto de imágenes que dedica a Madrid se encuentran dos retratos femeninos que sobresalen por la prolijidad de su armado. Antes de pasar al análisis de las imágenes es preciso aclarar que tal como señala Francastel<sup>4</sup>, intentar definir el “retrato” es una tarea compleja, ya que los rasgos a partir de los cuales se lo delimita mutan constantemente. Dentro de las condiciones que posibilitan la existencia del retrato, Francastel marca, en primer lugar la reunión de dos elementos: los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo. Pero también subraya que debe poder observarse una intención por parte del artista y el consentimiento por parte del modelo. A partir de esta definición es posible afirmar que las dos fotografías a analizar pueden ser consideradas como retratos femeninos. El primer caso se trata de una de las imágenes que fueron publicadas junto con “La alegría de Madrid (primera parte)”. La fotografía muestra en primer plano a una mujer parada al lado de su puesto. La joven se recorta perfectamente del fondo, el cual aparece desenfocado. A pesar de que la materialidad del periódico se encuentra muy percutida por el paso del tiempo es posible reconocer que la intención de Arlt a la hora de tomar la fotografía fue la de poner en un primer plano la figura femenina. El segundo retrato fue impreso junto a la nota titulada “La alegría de Madrid (segunda parte)”, esta imagen puede ser analizada con mayor detalle ya que la página del periódico se encuentra mejor conservada que la

---

<sup>3</sup>Véase Cimadevilla Pilar (2012), “África en tres tiempos. El impacto de la experiencia oriental en la obra de Roberto Arlt”, VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, La Plata (<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012/Cimadevilla-%20Pilar.pdf/view?searchterm=None> )

<sup>4</sup>Véase Galiene y Pierre Francastel. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.

anterior. La composición de esta fotografía es más compleja. La mujer retratada es una recolectora de basura que se encuentra parada al lado de un contenedor; su brazo izquierdo se apoya en una madera que asoma del gran cajón. A su vez, aparecen dos personajes en el margen derecho, un hombre que camina en sentido a la cámara y una mujer que camina en sentido opuesto, ambos dirigen su mirada a la muchacha que está siendo fotografiada. La búsqueda de Arlt en este retrato no fue la de realizar un registro sobre la actividad de las muchachas recolectoras de basura, sino la de poner en primer plano la belleza de la mujer. En ambos casos es posible identificar, tal como señala Francastel, una clara intención por parte del fotógrafo y el consentimiento de las modelos. En las dos imágenes las jóvenes miran a la cámara y de ese modo demuestran su acuerdo con el hecho de ser fotografiadas. La aparición en el periódico de estos dos retratos al comienzo de su recorrido por la ciudad puede vincularse con la percepción “del enamorado” de la que se habló anteriormente. Si en las primeras notas de este corpus el cronista describe a Madrid como “la bonita muchacha pobre”, es posible señalar entonces que esta manera de aprehender el espacio se hace presente también en su mirada fotográfica.

A medida que Arlt recorre la ciudad intenta hallar en la historia del arte representaciones que puedan articularse con sus percepciones sobre Madrid. No obstante, los grandes maestros de la pintura, a los que el escritor había admirado desde su hogar en Buenos Aires, no responden a sus expectativas, interroga el cronista en una de sus notas:

¿Dónde estás tú, Goya, maestro de la pintura fresca como una fuente de ensalada?; yo me decía: “¿Qué aguardarán todos estos pintores de Madrid, que no perciben la tamaña hermosura de estas callejuelas, la maravillada luz de estos rincones y estas palanganas desfondadas, convertidas en braseros y estufas callejeras?” (Arlt, 2000: 46)

A pesar de que en el comienzo del viaje, un año antes de este recorrido, Arlt había planteado un modo de conocer el espacio a partir del cuerpo y se había propuesto dejar el conocimiento literario y enciclopédico de lado<sup>5</sup>, puede verse que en estas crónicas la búsqueda de una correspondencia entre sus visiones y la historia del arte es un ejercicio permanente en el pensamiento del autor. No obstante, a pesar de insistir en esta exploración, el cronista no encuentra quién haya logrado realizar una

---

<sup>5</sup> En la nota que anuncia su próxima partida a Europa dice el cronista: “... 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.” (Arlt Roberto (1935) “Señores me voy a España”, *El Mundo*, Buenos Aire.)



representación de Madrid que se acerque a sus percepciones. Dice el escritor en “El color de Madrid (segunda parte)”:

En estas horas de la noche, los grupos humanos que cruzan las bocacalles parecen amontonamientos de fantasmas; las fachadas son tan altas que sus puertas bajas resultan pavorosas, la luz del gas agrisa los muros, torna más nítidas en las fachadas de ladrillos los acanalamientos de las juntas. Embriagado por esta luz verdosa, el forastero acaba por perder la conciencia de su personalidad, se siente extraviado en un mundo semejante al de El Greco (verde en gris), el alma se vacía de recuerdos. Por la hendidura de un postigo, sentado en el escritorio de un entenebrecido taller de ajuste, un viejo cobra la misma belleza que un cuadro de Ticiano, se ha convertido uno en el personaje teatral de una ciudad más teatral aún.

Como puede leerse en esta cita, según el escritor la atmósfera madrileña se asemeja a la de los cuadros de El Greco, y el personaje de la escena del taller de ajuste es bella como un cuadro de Ticiano, sin embargo, en ninguno de los dos casos Arlt asegura haber encontrado una coincidencia total entre su sensibilidad y las pinturas de estos reconocidos artistas plásticos.

Luego de las primeras notas sobre su llegada a Madrid, el cronista realiza dos visitas a edificios históricos antiguos que revelan un cambio en la percepción del espacio por parte del autor. En primer lugar se adentra en el ex Palacio Real, excursión a la cual dedica cuatro de sus aguafuertes. En estas notas puede verse cómo al margen de los hechos políticos amenazantes que dominaban el ambiente español del momento, Arlt se sumerge en una interioridad que refuerza la construcción de “paisajes de ensueño”. La coexistencia de miles de objetos valiosos, la simultaneidad de dibujos, de escenas impresas en cuadros, jarrones, y alfombras desestabiliza la sensibilidad del cronista:

No una mesa ni dos, sino docenas de mesas: mesas de cristal, mesas de mármoles veteados por la naturaleza, mesas de preciosas maderas, cuyas auténticas venas combinan paisajes submarinos, mesas con mecanismos que señalan la ruta de los mares, el camino de las alejadas estrellas, el rumbo de los cometas (...) y si se pasea la mirada al ras de los muros se encuentran vitrinas cargadas de joyas, estrellas, placas, ánforas, teteras y palanganas de oro, y si se examinan las porcelanas, se descubre que están pintadas, miniaturas doradas, teñidas de escarlata, y los mismos suelos están cubiertos de felpudos dibujos, de aterciopelados paisajes... (Arlt, 1936 a)

A esta acumulación de “incontables riquezas”, de objetos cargados de historia contruidos a partir de materiales preciosos se suma una amplia galería de pinturas de los grandes maestros de la historia del arte. Arlt señala que “cuadros del Tintoreto, del Veronés, de Velázquez, de Goya adornan su mansión” (Arlt, 1936 a). La convivencia en un mismo espacio de todos estos elementos genera en el escritor una sensación de

inconmensurabilidad que se traduce en el registro de una mirada extasiada. Inmerso en este espacio maravilloso, Arlt no logra decidir sobre qué objeto posar sus ojos:

... y no le está permitido a la vista reposar un solo instante, porque cuando no son los tapices son los cuadros, pinturas de Velázquez, frescos de Juan de Ribera, tablas de Teniers, retratos de Goya, lienzos de la escuela italiana, bordados flamencos, o si no son estatuas, esculturas, y si no son porcelanas, y si no...

Donde se posa la mirada. Ni aun fijándose en el suelo le es dado hallar reposo, porque el suelo está alfombrado de velludos dibujos, de quiméricas anilinas.(Arlt, 1936 b)

Pareciera ser que lo que el cronista busca y no encuentra en el Palacio Real, es un espacio en blanco, una pared vacía, en la cual descansar sus ojos para poder elaborar una experiencia visual difícil de asimilar. Las fotografías que fueron publicadas junto a estas notas imprimen poco de lo relatado por Arlt en los textos. La primera imagen, editada junto con la aguafuerte “El palacio real de Madrid”, es la única en la que se vislumbran algunos de los elementos mencionados. En ésta se observa la sala del trono del palacio, en medio de la foto figura una inmensa araña de cristal que, de acuerdo con su tamaño y con la posición central que ocupa en el cuadro, se transforma en la protagonista de la foto. La segunda imagen es el retrato publicado con la crónica “La cocina del rey”; esta fotografía muestra un mueble con diversos frascos y botellas y en el lateral izquierdo un hombre vestido de vigilante que había sido en otro tiempo el cocinero del establecimiento. La acumulación de objetos artísticos y de pinturas mencionada por Arlt no figura en sus imágenes. La mirada extasiada que aparece en sus crónicas no se traslada a sus imágenes, la representación a partir del medio fotográfico es prácticamente nula.

El segundo edificio histórico visitado por el cronista es El Escorial, obra construida por Felipe II entre 1563 y 1584. En esta visita surge una metamorfosis en la mirada del cronista: la atmósfera de ensueño se transforma en un ambiente de pesadillas. En la primera de las dos notas dedicadas a este recorrido, Arlt señala que al entrar en El Escorial la alegría que hasta ese momento hallaba presente en su temperamento se esfuma: “La alegría que bailaba en el corazón se detiene atenta. Uno ignora el porqué de este “choc” sensorial. La alegría ha dejado de bailar.” (Arlt,2000: 95) A diferencia de lo ocurrido en su visita al Palacio Real, en este edificio monumental, el autor no encuentra elementos que lo entusiasmen, que extasíen su mirada:

Estamos en El Escorial, brilla el sol afuera, pero en el Patio de los Reyes llueve. Y no camina una sola nube triste en el lienzo azul que se ve levantando la cabeza. Es la nieve

de los tejados que se derrite. Usted no siente ya deseos de visitar El Escorial. No se atreve a decirlo, pero gustosamente se marcharía sin conocer esa creación de voluntad omnipotente (...) Galerías con “frescos” inmensos, historiando episodios bíblicos. El sol que entra a través de las vidrieras ilumina pintadas multitudes judías. Usted camina y su admiración aumenta e volumen como un lento dolor de muelas. Usted jamás ha visto frescos semejantes; cada uno requiere su atención. Usted pasa y mira y a cada segundo que transcurre estos panoramas le endurecen más y más el corazón. (...) entra en las Salas Capitulares. Cuadros. Vitrinas con objetos de arte, Casullas de terciopelo negro con calaveras y fémures de plata. Inútil es que se hayan acumulado preciosas lozas en las vitrinas (...) su ceño permanece adusto. (Arlt, 2000:96)

A pesar de descubrir objetos similares en cuanto a su extravagancia y valor artístico a los vistos en el palacio, la atmósfera presente en El Escorial imposibilita la comprensión y la fascinación del cronista con los mismos. El clima oscuro y el suspenso crecen a medida que el relato de la nota avanza y llega a su punto más alto cuando finalmente Arlt se encuentra frente la grandeza del cuadro de El Greco titulado *Martirio de San Mauricio*:

De pronto, un estremecimiento. Es el escalofrío. Es el “Martirio de San Mauricio”. El cuadro que no gustó a Felipe II. Hombres altos, de rostros femeninos que sombrean ligeras barbas, tan dolorosamente resignados a la muerte dentro de su seductora belleza que usted se siente hipnotizado. Sobre sus cabezas hay un cielo lechoso con un arrinconado vuelo de ángeles y cuerpos degollados a sus pies. Todos los cuadros que rodean al cuadro del Greco se mueren; usted comprende que el Greco es el único pintor que ha tenido la humanidad de aquel siglo terrible. (...) Continúa caminando en la penumbra de las conventuales bóvedas. Usted está agobiado. Experimenta una repulsión inexplicable hacia esta grandeza sombría y sangrienta; entra a la Sacristía, es inútil que hayan enlucido de estuco sus muros de piedra y pintado sus arcos de arábigos polígonos verdes y rojos que un plato inmenso de sal gema centellee los chisporroteos de sus brillantes. (Arlt, 2000: 97)

Tal como señala el escritor periodista en esta cita, el cuadro de El Greco fue realizado por pedido de Felipe II. En esta pintura, como en la mayoría de sus trabajos de los años ochenta, el artista se niega a seguir las reglas renacentistas de la perspectiva y la proporción. Este modo de construir la obra parecería no haber sido lo esperado por el rey, quién hubiera preferido un escena de tipo naturalista. En este fragmento puede verse entonces el modo en que Arlt valora la pintura del artista griego; la fascinación que siente frente al cuadro de El Greco hace que todas las otras obras vistas a lo largo del viaje (Velázquez, Goya, Ticiano) desaparezcan. El encuentro con el *Martirio de San Mauricio* genera un cambio en la mirada del cronista; ya no se trata de la percepción de una atmósfera de ensueño, sino de la vivencia de una pesadilla. Es interesante destacar que en la descripción que hace del cuadro en la nota no menciona el elemento más

llamativo de la pintura: el cuerpo degollado en segundo plano. Esta decisión tomada por El Greco a la hora de componer la imagen genera un movimiento de búsqueda en el espectador, ya que en el primer contacto con el lienzo el ojo solo percibe los hombres reunidos que figuran en el frente y el cielo cargado de nubes y de ángeles. La anécdota principal recién aparece cuando se lo observa detalladamente y se lo recorre en todos los sentidos. Podría pensarse entonces que Arlt, al eludir el cuerpo degollado en su descripción, decidió respetar al pintor en su decisión de construir un cuadro en el cual la muerte no figure como protagonista. También es posible sospechar que, frente a la perturbación experimentada en El Escorial, el cronista no haya podido reproducir en palabras la anécdota del cuadro. El escalofrío que siente el autor ante la pintura de El Greco y la contraposición que aparece a lo largo de la nota entre fascinación y horror, puede ser pensada a partir del concepto de “lo sublime”. Lyotard en su texto “Lo sublime y la vanguardia” retoma a Kant y explica:

El sentimiento de lo bello es para Kant un placer suscitado por una armonía libre entre la función de las imágenes y la de los conceptos, en el caso de un objeto de arte o de la naturaleza. El de lo sublime es aún más indeterminado: un placer mezclado con el pesar, un placer que proviene del pesar. En el caso de un gran objeto, el desierto, una montaña, una pirámide, o algo muy poderoso, una tempestad en el océano, la erupción de un volcán, se despierta la idea de un absoluto, que solo puede ser pensada y debe quedar sin intuición sensible, como una Idea de la razón. La facultad de presentación, la imaginación, no logra suministrar una representación conveniente a esta Idea. Este fracaso en la expresión suscita un pesar, una especie de clivaje en el sujeto entre lo que puede concebir y lo que puede imaginar. Pero este pesar, a su vez, genera un placer, y un placer doble: la impotencia de la imaginación atestigua a contrario que procura hacer ver incluso lo que no puede ser visto, y así aspira a armonizar su objeto con el de la razón, y, por otra parte, la insuficiencia de las imágenes es un signo negativo de la inmensidad del poder de las Ideas. Ése desarreglo de las facultades entre sí da lugar a la extrema tensión (la agitación, dice) que caracteriza el pathos de lo sublime, a diferencia del calmo sentimiento de lo bello. (Lyotard, 1998: 103)

En relación con esta definición, cabe especular que el contacto que el cronista establece tanto con la monumentalidad del edificio histórico como con la obra de El Greco haya generado en su sensibilidad un sentimiento de indeterminación semejante al descrito por Lyotard. La perturbación experimentada por Arlt crece hacia el final de la nota, cuando se aleja del cuadro y comienza su retirada afirma:

Inútil es acudir al Escorial en primavera. Dentro de él, siempre es invierno. Cuando el viajero se aleja de este abominable cuartel de la muerte, no vuelve la cabeza para mirarle en la postrera desaparición. Se aleja agobiado, los ojos atemorizados de sueño, el alma desfallecida y repugnada. Con pensamientos desleídos, se piensa que probablemente se ha pasado por una antesala del Infierno y se trata de olvidar prontamente cuanto se ha mirado; los cuadros de los maestros, los frescos de cincuenta metros de largo, las casullas mordidas de oro purísimos, las estatuas, los cimborios. Se

cierran los ojos como queriendo que los párpados borren de las pupilas la funesta simetría de la mole de piedra, respaldada por pequeños montes de sudarios de nieve. (Arlt, 2000:101)

En esta cita figura por primera vez una “mirada que niega”, un Arlt que elige no seguir viendo, pero que no por eso se halla desencantado con lo visto. Si se analizan las únicas dos imágenes que fueron publicadas junto a una de las notas dedicadas a El Escorial, puede señalarse que el autor no halló en la fotografía el medio para poder traducir su experiencia. Las fotografías son dos y reproducen imágenes en las cuales se observa una galería iluminada a través de las ventanas. Es paradójico que el cronista haya elegido estas fotos para acompañar una aguafuerte en la cual se refuerza la oscuridad y la luz invernal que conforman ese “cuartel de la muerte”, pero luego de lo leído en el texto es imaginable que el autor no sólo se haya encontrado frente a la imposibilidad de reproducir una experiencia de lo sublime, sino también frente al deseo de no registrar esas imágenes de pesadilla. El contacto directo que Arlt toma con la pintura de El Greco marca un quiebre en su mirada y lo prepara para su próximo recorrido. Las aguafuertes que el cronista dedica a la ciudad de Toledo presentan como protagonista a El Greco. En esta ciudad el autor percibe el mismo sentimiento indescriptible que ya había experimentado en El Escorial:

Quando se regresa de Toledo se permanece durante algunas horas adormecido por un aturdimiento postrador. Extraño estado, semejante al que sigue a una pesadilla, cuya insistencia nos ha dejado estampada en la materia gris la estructura de un paisaje diabólico edificado sobre las ruinas de una convulsión cósmica. (Arlt, 2000:106)

En estas crónicas Arlt describe el paisaje a partir de la paleta de colores utilizada por el artista plástico en sus cuadros. El amarillo, el rojo, el violeta, resaltan por sobre el resto de los tonos:

En torno al eje calado, el paisaje volcánico, castigado por vientos humeantes. Ni llanura ni montaña; colinas, colinas rojizas, altozanos amarillos, ondulando tristemente hasta un próximo confín en el cual la tierra y el cielo se confunden en un desolado paño violeta. (...) Cuando las nubes pasan sobre la llanura montuosa, sus bordes blancos se recortan en sombras de tinta china en las tierras amarillas, y entonces se vuelve la cabeza para no mirar. (Arlt, 2000:107)

Puede observarse entonces cómo el autor, a partir de su experiencia en el edificio de Felipe II, se apropia del aparato visual de El Greco para dar cuenta de su propia experiencia. El paisaje de Toledo, según Arlt, se corresponde directamente con las pinturas del artista griego. Si en Madrid el cronista no pudo hallar en la historia del

arte una representación que describa su experiencia en la ciudad, en Toledo descubre que “El Greco es Toledo”:

... la misma gama de colores que tiñen los ropajes de los profetas místicos, apóstoles y Cristos de El Greco, rojos de greda, platas de ceniza, amarillos salitrosos. Arriba un cielo convulso por angélicas transparencias de acuario, tiende su cristal azul sobre la ciudad, la guarece de herejías, y las nubes enlazan la ciudad y el cielo con la misma técnica que en los cuadros de El Greco, porque El Greco es Toledo, Toledo visto a través de la más extraordinaria sensibilidad de artista, que haya fijado en el planeta sus atentísimos ojos. (Arlt, 2000: 108)

El pintor no sólo se convierte en el artista que mejor supo describir el paisaje y la sensibilidad de la urbe, sino que también se presenta como el protagonista de las notas. Hacia el final del recorrido Arlt dedica dos aguafuertes exclusivamente al artista. En la primera se define como un estudioso de su obra y analiza el carácter escalofriante de las pinturas, y en la segunda realiza una visita a la casa en la cual vivió El Greco en Toledo.

Frente a este cambio en la mirada y al descubrimiento de una atmósfera de lo sublime, su labor como fotógrafo queda bloqueado. Es importante destacar que a medida que avanza en su recorrido por Madrid y Toledo el cronista deja de publicar imágenes junto a sus notas. Una de las pocas fotografías que fue publicada es justamente un retrato del cuadro de El Greco titulado *El entierro del conde de Orgaz*. Es posible pensar que existe una relación directa entre el descubrimiento del pintor griego y la desaparición de las fotografías en el periódico. En primer lugar cabe preguntarse cómo podría Arlt haber representado mediante la instantaneidad de la fotografía una experiencia de lo sublime. Si estas notas están dedicadas al relato de una vivencia escalofriante es probable que el cronista no haya intentado imprimir en una imagen el modo en que sus sentidos fueron desestabilizados. En segundo lugar podría especularse que frente al descubrimiento de la correspondencia entre las pinturas de El Greco y Toledo, el escritor periodista haya encontrado inútil pretender alcanzar una representación mediante la imagen fotográfica que estuviera al mismo nivel expresivo que la obra del pintor. Por último, es posible pensar que si la mirada que se presenta en estas notas se caracteriza por hallarse horrorizada y no querer retener lo visto, entonces puede pensarse que la fotografía, en tanto medio artístico anclado en lo real, no constituya el medio adecuado para registrar esta experiencia. Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico* retoma a Walter Benjamin y señala que la fotografía es el medio a partir del cual el referente “retorna”, en cambio la pintura transforma e incluso

inventa, tiene la capacidad de referir una situación sin haber estado allí. Dubois cita *La cámara lúcida* de Barthes en su ensayo:

Precisamente es por eso por lo que, aunque haya salido de los mismos códigos de representación la fotografía no tiene nada que ver con la pintura: la manera en que el objeto es capturado es muy distinta. El objeto no grita de la misma manera sobre una tela y sobre una foto (...) La fotografía es ante todo una muestra directa de real que la química hace aparecer. Eso lo cambia todo... (Dubois, 2008: 46)

De acuerdo con esta diferenciación puede considerarse que quizá Arlt haya decidido no utilizar el medio fotográfico a la hora de intentar representar una experiencia de lo sublime. La tensión entre placer y horror es plasmada en sus notas a partir de la inclusión de El Greco como protagonista de su relato de viaje.

Para finalizar puede observarse que existe un abismo que separa el pequeño corpus de notas dedicadas a la política española del momento, y un conjunto más amplio de aguafuertes que ponen en primer lugar el problema de la representación a través del arte. A partir del trabajo que realiza Arlt como fotógrafo es posible señalar la importancia que adquiere la imagen en el análisis de sus notas. Si bien su propuesta al iniciar el viaje por España fue la de borrar las cristalizaciones sobre Europa a partir de un conocimiento corporal, puede observarse cómo a medida que avanza en el recorrido se sirve de los grandes maestros de la pintura tanto para componer sus propias imágenes como para validar su relato como viajero.

#### **Bibliografía:**

- Arlt, Roberto (1935), “Señores me voy a España”, *El Mundo*, 12 de febrero.
- Arlt, Roberto (1936 a), “El palacio real de Madrid”, *El Mundo*, 7 de marzo.
- Arlt, Roberto (1936 b) “El palacio real de Madrid (Segunda parte)”, *El Mundo*, 9 de marzo.
- Arlt, Roberto (1936 c), “En la cocina del rey”, *El Mundo*, 14 de marzo.
- Arlt, Roberto (1936 d), “La armería del palacio real”, *El Mundo*, 20 de marzo.
- Arlt, Roberto (2000), *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*. Buenos Aires: Losada.
- Dubois, Philippe (2008), *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Galienne y Pierre Francastel (1978), *El retrato*. Madrid: Cátedra.

- González, Valeria (2011), *Fotografía la Argentina de 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones artexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Juárez Laura (2010), *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.
- Lyotard, Jean- Francoise (1998). *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Sáitta, Sylvia (2000), “Prólogo” a *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*. Buenos Aires: Losada.