



Cimadevilla, Pilar María. "Ilustrar el mundo: imagen y palabra en las crónicas "Al margen del cable" de Roberto Arlt".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2022, vol. 11, n° 26, pp. 174-185.

# Ilustrar el mundo: imagen y palabra en las crónicas "Al margen del cable" de Roberto Arlt

Illustrating the world: image and word in the chronicles  
"Al margen del cable" by Roberto Arlt

Pilar María Cimadevilla<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-6534-6588

Recibido: 23/06/2021 || Aprobado: 14/09/2021 || Publicado: 17/11/2022

## Resumen

Entre 1937 y 1942 Roberto Arlt publicó la columna "Al margen de cable", en la cual representó a partir de lo leído y de las imágenes vistas en otras secciones de *El Mundo* los acontecimientos en torno a la guerra europea. La propuesta de este artículo consiste, entonces, en indagar de qué manera Arlt se sirve en este corpus de crónicas de la palabra para ilustrar las novedades internacionales. En primer lugar, se observará el modo en que el escritor alcanza cierto "efecto de realidad" a partir de la configuración de "escenas pintadas" que espacializan los lugares representados y, en una segunda instancia, se analizará la manera en que el aguafuertista incorpora mediante la écfrasis ciertas fotografías que dice haber visto en la prensa como pruebas para el desarrollo de sus crónicas.

## Palabras clave

Arlt; prensa; crónica; guerra; pintura; fotografía.

## Abstract

Between 1937 and 1942, Roberto Arlt published the column called "Al margen del cable", in which he represented from what he read and from the images seen in other sections of *El Mundo* events around the European war. The proposal of this article consists in investigating how in this corpus of chronicles Arlt uses the word to illustrate the international news. In the first place, the way in which the writer achieves a certain "effect of reality" will be observed from the configuration of "painted scenes" that "spatialize" the places represented and, in a second instance, the way in which the writer incorporates by means of écfrasis certain photographs that he claims to have seen in the press as evidence for the development of his chronicles.

## Keywords

Arlt; press; chronicle; war; painting; photography.

<sup>1</sup> Licenciada y Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y docente de la carrera de Letras en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Actualmente investiga financiada por una beca postdoctoral de CONICET e integra el Proyecto grupal de Incentivos "Escritores y escritura en la prensa. Literatura argentina, diarios y publicaciones periódicas", dirigido por Laura Juárez. Perteneció al Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales (Universidad Nacional de la Patagonia). Contacto: [pilar\\_cimadevilla@yahoo.com.ar](mailto:pilar_cimadevilla@yahoo.com.ar)



Luego del viaje por España y África que lo consagró como corresponsal viajero del diario *El Mundo*, Arlt no quiso volver a su afamada columna “Aguafuertes porteñas”. Su regreso al país durante los días previos al estallido de la Guerra Civil Española despertó en el escritor el deseo de convertirse en corresponsal de guerra. Frente a la imposibilidad de regresar a los escenarios de batalla, Arlt comenzó a deambular por distintas secciones de *El Mundo* hasta definir la columna internacional que en principio se llamó “Tiempos presentes” y, poco después, “Al margen del cable”, en la que permanecerá desde 1937 hasta el momento de su fallecimiento en 1942.

Tal como señalan los pocos estudios críticos sobre este corpus de notas, la característica más notable de estos textos reside en la inclusión de cables telegráficos tomados de otras secciones del mismo periódico, y también de otros medios, como punto de partida para el desarrollo de la crónica. En relación con esto, Sylvia Saïtta observa que es “en la mezcla caótica y desordenada de los cables de noticias” donde Arlt “encuentra los temas a partir de los cuales construir su narración” (252). Coincidentemente, Laura Juárez agrega que estos textos no sólo resultan excéntricos en el corpus total de las crónicas para *El Mundo*, sino que, además, inauguran un nuevo género en la literatura de Arlt. Esto sucede, según la autora, cuando el cronista “rescata lo perdido en las páginas de los diarios mediante el despliegue y, en muchos casos, la literaturización de la noticia que, en relación a los grandes acontecimientos que refieren los periódicos, puede entenderse como marginal o accesoria” (Juárez 212). Pero, además, junto con este trabajo de expansión de los cables internacionales encontramos que, en estas crónicas, el escritor periodista también instauro un nuevo tipo de visualidad que, paradójicamente, no incluye imágenes materiales. A diferencia de lo que ocurre con las aguafuertes de viaje publicadas en el diario junto con fotografías tomadas por el mismo Arlt, en estas notas internacionales, el escritor mira las imágenes de prensa que se publicaban día a día a propósito de los acontecimientos en torno a la guerra europea y las reconstruye a través de la palabra para certificar su versión de los hechos.

La propuesta de este artículo consiste, entonces, en indagar de qué manera Arlt se sirve en estas crónicas de la palabra para ilustrar las novedades internacionales. En primer lugar, se observará el modo en que el escritor alcanza el “efecto de realidad” barthesiano a partir de la configuración de “escenas pintadas” que espacializan los lugares referidos en sus notas y, en una segunda instancia, se analizará la manera en que el aguafuertista incorpora, mediante la ecfrasis,<sup>2</sup> ciertas fotografías que dice haber visto en la prensa como pruebas para el desarrollo de sus textos.

### “Escenas pintadas”

[La descripción] Es, pues, fundadora de espacios.  
Michel De Certeau (135-36)

En su ensayo “El efecto de realidad”, Roland Barthes observa una constante en ciertos relatos paradigmáticos, tales como “Un corazón sencillo” de Gustave Flaubert: existen descripciones espaciales u observaciones que “el análisis estructural, ocupado en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, por lo general, y al menos hasta hoy en día, deja a un lado,

<sup>2</sup> Si bien tomamos aquí la definición más extendida del término – “la descripción de un objeto de arte por medio de palabras” (Gabrieloni, “Literatura” 135)–, no perdemos de vista “la expansión conceptual [que] traslada la ecfrasis desde los márgenes más estrechos de la retórica, la poética y la literatura, y de la crítica y la historia del arte, a los más amplios de las prácticas culturales [...] La ecfrasis, como práctica cultural, se basa en una forma de percepción o visión cultural que permite la lectura de las imágenes como si fueran textos y de los textos como si fueran imágenes. Para expresarlo en términos de Louis Marin, se basa en las relaciones de convertibilidad entre decir y ver” (Gabrieloni, “Écfrasis” 101).

bien porque elimina del inventario (no hablando de ellos) todos esos detalles `superfluos´ (en relación con la estructura), bien porque trata esos mismos detalles [...] como `rellenos´ (catálisis)” (“El efecto” 211). Frente a esto, el crítico francés observa dónde radica la significancia de estas anotaciones “escandalosas” que parecerían proceder de cierto “lujo” de la narración. Y para ello, se detiene a analizar una escena particular de *Madame Bovary*:

Si damos un salto a Flaubert podemos apreciar que la finalidad de la descripción es todavía muy fuerte. En *Madame Bovary*, la descripción de Rouen (referente real como pocos) está sometida a las exigencias tiránicas de lo que deberíamos llamar lo verosímil estético, como lo atestiguan las correcciones aportadas a ese fragmento en el curso de seis redacciones sucesivas. [...] se ve que toda la descripción está construida con la intención de asemejar a Rouen con una pintura: lo que el lenguaje toma a su cargo es una escena pintada (“visto así, desde arriba, el paisaje entero tenía un aspecto inmóvil como de una pintura”) [...] De esta manera, aunque la descripción de Rouen sea perfectamente “impertinente” en relación a la estructura narrativa de *Madame Bovary* (no es posible ligarla a ninguna secuencia funcional ni a ningún significado caracterial, atmosférico o sapiencial), en modo alguno resulta escandalosa, y está justificada, si no por la lógica de la obra, al menos por las leyes de la literatura: su “sentido” existe, y no depende de la conformidad al modelo sino de las reglas culturales de la representación (Barthes, “El efecto” 215-216).

Luego, hacia el final, concluye Barthes, “esos detalles [que] se supone [...] denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puerta de Michelet, en el fondo, no dicen más que esto: *nosotros somos lo real* (y no sus contenidos contingentes)” (220). Esa insistencia en la representación del detalle, en la búsqueda de aquel *efecto de realidad* que Barthes vislumbra con claridad en más de un texto de Flaubert es el que se observa también en las notas “Al margen del cable” de Arlt. Porque el primero de los modos en los que aparece la imagen en este corpus de textos es, precisamente, a partir de la configuración de “escenas pintadas” al estilo flaubertiano. En incontables casos, antes del desarrollo de la acción, el escritor periodista se detiene en descripciones detalladas que, siguiendo a De Certeau, espacializan los lugares referidos y vinculan no sólo a los lectores con lo real, sino también, al mismo cronista con aquellas noticias lejanas:

Frente al rascacielos algunos eucaliptos. Frente a la cúpula de los eucaliptos el tejado de unas mansardas y una chimenea, de la que se escapa una columna de humo. Abajo, una plazuela triste y sobre las bajas murallas, acaracolados *lienzos* de cielo nublado. Amenaza caer sobre nuestras cabezas la fachada del rascacielos con sus 11 cintas verticales de vidrieras de cristal y acero. [...] Este conjunto de plazuela de provincia, de tejados rojizos con una chimenea, de rascacielos liso, de balconadas antiguas, de eucaliptos envejecidos, de fondas con vidrieras protegidas por tableros de verde manzana y de hombres que salen de la fonda con las bufandas arrolladas en torno del cuello como tornillos, le presta al *paisaje* todo el clima de un rincón madrileño. [...] y aunque la plazuela se ha convertido en una especie de mesón de carros y camiones de alquiler, los pocos coches de remendada capota, de pencos que huelen la muerte o que parecen caballejos destinados a los toros (en España lo estarían), *acuarela* el espacio de una auténtica pastorela de ciudad española. Sólo cuando uno se detiene frente al rascacielos, y levanta la cabeza y trata de abarcar simultáneamente con la pequeña curva de los ojos la desmesurada vertical que parece inclinarse desde el remate de su altura hacia nosotros, la sensación provinciana se quiebra en el vacío, y se hace presente Nueva York. [...] Esta plazuela de Monserrat es tan simpática como esos *antiguos grabados* en madera donde en un clima ignorado vemos

simultáneamente un oso polar y un cocodrilo, un bananero y un alerce. La dinámica de la ciudad ha reunido aquí, en el paisaje, la casa colonial esquinada, la vivienda del arrabal europeo, el eucalipto de la chacra y el rascacielos de las urbes tremendas (Arlt, “El rascacielos” 86-87).<sup>3</sup>

Como en la descripción de Rouen que cita Barthes, en esta crónica que busca informar sobre los nuevos cambios arquitectónicos del centro de Buenos Aires, el escritor no sólo representa detenidamente el espacio como una imagen, sino que además incluye términos propios del hacer pictórico: el cielo está compuesto por “lienzos” “acaracolados”, el sustantivo “acuarela” es utilizado como un verbo a fin de dar cuenta de la impronta plástica y anacrónica (Arlt alude a obras españolas tradicionales) que aún pervive en el espacio y, por último, la Plaza de Montserrat es comparada con aquellos “viejos grabados” en los que coexistía lo improbable: un oso y un cocodrilo (que en la crónica vendría a ser el cruce entre lo antiguo y lo moderno de la ciudad). Coincidentemente con este inicio, muchas otras notas comienzan a partir de descripciones detalladas en las que se hace mención a artistas o a movimientos estéticos reconocidos, pero no con el fin de instalar la pintura como tema del artículo,<sup>4</sup> sino como una herramienta para alcanzar cierta plasticidad en las imágenes escriturarias:

Ya los holandeses inundaron de agua la franja protectora de Ámsterdam, Rotterdam y La Haya. Precisamente, allí, a un costado de Ámsterdam, se encuentra Haarlem. Haarlem, el paraíso de los tulipanes que enloquecen a los más severos coleccionistas. Escribiendo estas líneas recuerdo los tonos cálidos de un cuadro de Rembrandt: “El pesador de oro” (Arlt, “También quieren” 464).

Y, en otro caso:

Canción de rumba habanera que parece escapar de un paisaje tropicalmente estilizado como los que pinta Guevara. Hojas de bananero y piernas de mulata. Entre los bananeros suenan los “bongós”, las “maracas” y los “guayos”. ¡Ay! El paisaje amarillo. ¡Ay! El paisaje amarillo. Y la jeta de los negros y las piernas de las hembras mulatas. La manigua se extiende bajo un sol de fuego amarillo, y el agua verde temblequea entre la caña del cafeto, y el cielo parece acelestar sobre los plataneros, mientras que en un claro del bosque la rumba negra muestra la blancura de los dientes y el ondular de los vientres que levantan y desconyuntan (Arlt, “No se imaginó” 230).

Arlt incorpora así nombres reconocidos de la historia del arte y apela al lenguaje pictórico para dar cuerpo a sus descripciones espaciales. De esa manera, en sintonía con algunos inicios de capítulo de *Madame Bovary* y otros textos descriptivos, las notas “Al margen del cable” se abocan a reconstruir escenarios, antes de presentar la acción. Esto, sin dudas, está estrechamente vinculado con el trabajo de dramaturgo que, en simultáneo, el aguafuertista desempeñó a lo largo de la década del treinta. Pues, como señala Laura Juárez, en esta zona de su obra periodística, Arlt dramatiza “la noticia, no sólo a través de la estructura del diálogo, sino a partir de la escritura de breves piezas de teatro, detalladas indicaciones, notación dramática y separación en escenas (en algunas crónicas hay más de tres)” (221). Si bien las indicaciones espaciales de estas notas “teatrales” no son homogéneas (a veces resultan sumamente extensas

<sup>3</sup>La cursiva es nuestra. Esta es una de las pocas notas del corpus donde aparece representada Buenos Aires.

<sup>4</sup> Existen también unas pocas notas dedicadas al tema de la pintura. Una es “La eterna actualidad de El Greco” y la otra es “El ladrón en el Museo de Leipzig”, en la cual el cronista comienza el texto recordando su experiencia frente a los cuadros de El Greco.

y detalladas, otras no superan los pocos renglones), todas comienzan con referencias concretas a la escenografía en la que sucederán las anécdotas:

Compartimento de calderas de un barco viejo. La oscuridad está enrojecida junto al suelo por el aliento de fuego jadeante en la boca de los hornillos e ilumina al soslayo el pasillo triangular, chapado de tuberías. Donde se ponen los pies, estibas de carbón de piedra. No se sabe si se está en el fondo de una mina, de un infierno triangular o de una fundición de acero. Los foguistas, semidesnudos, tiznados hasta los párpados, palean carbón en las bocas de fuego. Carbón caliente, bituminoso. Sobre la cabeza de los foguistas, tuberías candentes, lámparas eléctricas enjauladas, luz amarilla. Todas las cosas veladas por una neblina de carbón. La hulla, en el suelo chapado de hierro, destella sombríamente los ejes de sus negras cristalizaciones (Arlt, “Cascajos” 183).

Así, luego de esta descripción, la crónica titulada “Cascajos a su peso en oro” continúa con los parlamentos de los Foguistas 1 y 2, del Capitán y del Maquinista quienes discuten sobre el mal estado de la embarcación en la que viajan por los mares de China. Incluso, encontramos también notas dentro del corpus que, pese a no seguir el formato de pieza teatral, comienzan como si lo fueran:<sup>5</sup> “Quinta Avenida, entre las calles 33 y 34. Hotel Astoria. Primera semana del mes de abril. Primavera. Se supone: Nueva York” (Arlt, “No se quede” 92). No obstante, entre estas descripciones fragmentarias que contextualizan la acción y las “escenas pintadas” se observa una diferencia sustancial: mientras las primeras recrean el escenario, las segundas espacializan los lugares donde transcurrieron las novedades con el fin de acortar la distancia entre los lectores y lo real.

En *La invención de lo cotidiano*, De Certeau distingue espacio y lugar: “*el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes”, mientras que el lugar “es el orden (cualquiera sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. [...] Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (129). Entonces, es posible considerar que, mientras las descripciones de las notas “dramáticas” muestran lugares o describen la disposición de los elementos que conforman el “escenario”, en muchas otras de las notas “Al margen del cable”, los espacios (en la mayoría de los casos desconocidos por el escritor) parecerían haber sido transitados y traspasados por la mirada del cronista, alcanzando así el *efecto de realidad* barthesiano:

Vorstadtischer Graben es una callejuela gótica que desemboca en uno de los brazos con que el río Mottlau corta la ciudad de Danzig. La calle, tres manzanas de largo, es maravillosamente estrecha. De los tejados se descuelgan los tubos de desagüe pegados a las grises murallas de piedra horadadas por millares de ventanas. Una torrecilla de ladrillo rojo al final os recuerda la Giralda sevillana, rodeada de innumerables pirámides polonesas, según los polacos: germánicas según los alemanes (Arlt, “Ya empezó” 171).

Hablar de las tierras de Chile era volcar la mente en un ensueño de paisaje. Los lagos plateados al pie de verdescentes montañas, cascadas de espumosos cristales, hervorosas

<sup>5</sup> Otro ejemplo es el de la nota “Coloquio entre Maquiavelo y von Ribbentrop” que comienza del siguiente modo: “Dos de la madrugada. Oeste de Berlín, en el florecido suburbio de Dahlem. Disimulada por la hiedra del jardín, una fachada de piedra, de la finca de Joachim von Ribbentrop. A través de la neblina otoñal, los focos azules de los faroles antiaéreos parecen lampadarios espectrales. Emboscados, entre los árboles, agentes de la Gestapo. Vigilan la casa del ministro al tiempo que la custodian” (Arlt 455), luego se abre el diálogo entre Maquiavelo y Von Ribbentrop y hacia el final, entre paréntesis anota el cronista-dramaturgo “(Termina de hablar Maquiavelo, y Von Ribbentrop va a contestarle cuando, lentamente, el fantasma se disuelve en la grisácea bruma del alba que penetra en las persianas)” (Arlt 457).

en negros escalones de piedra, amarillentas playas infinitas, con aguas rizadas, caseríos de negruzca madera de alerce, nórdicos y alucinantes; calles que, como las de Chillán Viejo, estaban sombreadas de nogales, con acequias susurrantes al pie de las vallas, ríos selváticos, como los de Petrohué, hervoroso entre lajas, paisajes empinados como los de Puerto Montt, con caserío descendente hacia la línea azul del océano... (Arlt, "Montaña" 368).

Tanto la insistente adjetivación ("espumosos", "hervorosas", "amarillentas", "susurrantes", etc.), como la impronta emotiva que atraviesa a cada descripción, convierten a las crónicas de Arlt en relatos de espacio y no de lugares.<sup>6</sup> A partir de la palabra, el cronista estampa las diferentes ciudades nacionales e internacionales en las que acontecen los eventos referidos, expandidos, y muchas veces ficcionalizados, en el cuerpo del texto. Así, las descripciones con las que comienzan gran parte de los artículos de esta zona de la obra periodística del escritor fundan espacios al mismo tiempo que componen las imágenes a través de las cuales Arlt invitará a sus lectores porteños a emprender un viaje a través del mundo.

### "Yo he visto una fotografía"

¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver.  
Porque un documento es más difícil de refutar que un  
discurso de opinión.  
Didi Huberman (32)

Qué ocurre con las imágenes en esta zona de la obra periodística arltiana y cómo el escritor ilustra el mundo a través de la palabra son los interrogantes que guían este artículo. En este sentido, nos ocuparemos aquí de estudiar una segunda modulación entre palabra e imagen en las notas "Al margen del cable": la incorporación mediante la éfrasis de ciertas fotografías que el escritor dice haber visto en *El Mundo*, o en otros medios, como pruebas para el desarrollo de los textos. Así, tal como observaremos a continuación, muchas de estas notas comienzan a partir de la reconstrucción de una fotografía que, luego, es expandida y ficcionalizada en el cuerpo de la crónica del mismo modo en que, tal como señala la crítica, Arlt narrativiza en sus artículos la información brindada por los cables telegráficos que circulaban en la prensa.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Otros ejemplos pueden leerse en el inicio de crónicas como "Dejen a Holanda en paz" –"En cuanto nombramos a Holanda, nuestros ojos se llenan de un paisaje de vítreos canales que reflejan en su fondo la bruma verde de la copa de los tilos. Son calles silenciosas a la orilla del agua, cuyos árboles parecen labrados en añosos troncos de carbón, con carruajes inmóviles junto a enormes tejados caídos sobre ventanucos emplomados al ras de las veredas [...] y es en la posesión de este país maravilloso, con grandes campos de jacintos y tulipanes, que soñó Rosenberg, cuando trazó 'el plan Hitler' de la expansión germánica, que tan fielmente trata de seguir el Führer" (Arlt 155)– o en "Extrañas vidas europeas" –"Indias Holandesas. Batavia. Orilla del río Pasar-Ikan. Las gradas del lavadero emergen de las turbias aguas del Pasar- Ikan, cargadas de ropa sucia. Las barcas, con sus velas de esterilla, de tela y de juncos, entran y salen lentamente, arrastrando consigo una salobre atmósfera de pescado podrido. Las mujeres, semidesnudas, golpean con espátulas de bambú los lienzos mojados en las gradas de piedra, mientras que la mañana, soleada por trozos, refleja su cabalgata de nubes en el fondo del río. [...] El río centellea franjas de luz como la piel de un tigre listado. Los pescadores semidesnudos cuelgan las redes negruzcas o descargan los cestos temblorosos de peces y los mástiles de hacen más numerosos en este recodo del río, poblado de humanidad de bronce. Hay un café en la orilla misma del río, 'Café de Su Majestad la Reina Guillermina'. Desde las mesas se divisan las gradas del lavadero, los malecones de madera negra, el liso parpadeo de las aguas del Pasar- Ikan. Sentado en una mesa de la 'Reina Guillermina' bebe su cerveza un hombre calvo, de nariz fina y larga y negros ojos vivos" (Arlt 227-228) –, entre otras.

<sup>7</sup> Sylvia Saïtta fue quién advirtió este movimiento: "Así como expande narrativamente tres líneas, Arlt describe algunas de las fotos que llegan a la redacción y llena de contenido lo que la imagen sugiere. La descripción de las

De acuerdo con esto, proponemos, entonces, estudiar cómo, aún sin mostrar la materialidad de las fotografías que el escritor describe en sus textos, estas imágenes se convierten en documentos “difícil[es] de refutar” que vehiculizan el desarrollo de las notas. La dicotomía entre informar y narrar propia del género crónica (Ramos 110-111) aparece ahora no sólo en el modo en que el escritor tensiona las últimas novedades cablegráficas en su prosa, sino también a partir del cruce entre imagen/documento y literatura que caracteriza también a esta zona de su obra periodística.

Ahora bien, cuando se revisa el conjunto de crónicas que incluyen en sus representaciones escriturarias imágenes de prensa puede observarse que son pocas las que refieren a acontecimientos estrechamente vinculados con el desarrollo de la guerra y que, en ningún caso, las fotos que selecciona muestran el horror en torno a los acontecimientos bélicos que sí figura en muchas de las imágenes textuales que el escritor arma en otras de sus crónicas: “Cuatro aldeanos, la cabeza caída sobre el hombro, agonizan clavados en cruz en las puertas de sus casas de piedra. En la aldea de Korito, un grupo de serbios, encadenados en el fondo de un foso, arden vivos rociados de petróleo. [...] En la noche, de un vagón del expreso que corre entre París y Troyes, unos desconocidos arrojan a los terraplenes del tren en marcha un bulto humano. Es Yves Perringaux, servidor del eje, asesinado a martillazos” (Arlt, “Europa, escuela” 710). A diferencia de la violencia explícita que aparece en esta cita, encontramos que las fotos que el cronista incluye muestran otras facetas de la guerra: las relaciones políticas o los espacios geográficos en disputa.

El ejemplo más contundente es el de la nota titulada “Joseph Tiso, ¿por qué desoíste la voz de la prudencia?” en la que Arlt analiza el vínculo entre Hitler y el nuevo presidente de Eslovaquia. La nota empieza así: “A fines del año pasado *The New York Times* decía que el Vaticano consideraba con serias aprensiones la posibilidad de elección de monseñor Joseph Tiso a presidente de la República de Eslovaquia. [...] Pero monseñor Tiso, contra prudentísimas consideraciones, quiso ser, a toda costa, presidente” (557). Luego de ese breve rastreo de la historia del personaje en la prensa estadounidense, el cronista señala el tema que le interesa demostrar en su nota: “Tras de monseñor Tiso se dibujaba sombría la silueta de Hitler, autor de su elevación”; y, para ello, a continuación, describe una fotografía:

Hay una telefoto de monseñor y el Führer, conversando separados por un cesto de orquídeas. Podría asegurarse que las flores entre Hitler y un interlocutor político encubren, casi siempre para éste último, el hueco de la sepultura. Hitler, mostrando al fotógrafo tres cuartos de perfil, parece meditar en el peregrino destino de los búcaros blancos; Tiso, rapado, corpulento, fatigado, parece esperar la cláusula de una decisión (557).

Como puede verse, la “telefoto” que Arlt recupera en esta cita aparece en el argumento de la nota como la prueba que conecta el ascenso de Tiso al poder con los movimientos estratégicos de Hitler. Pero, además, el escritor periodista no sólo describe la imagen, sino que también en el ejercicio de la éfrasis aparece un tipo de lectura interpretativa semejante a la de un crítico de arte frente a un lienzo: las orquídeas que separan ambos semblantes representan, para Arlt,

---

fotografías de lo que está sucediendo en el resto del planeta, ya sea en las grandes ciudades como en los pueblos remotos, le permite ser un espectador directo de los hechos y no un resignado corresponsal de guerra a distancia” (254). Por su parte, Rose Corral señala al respecto: “En el estilo de varias de las crónicas de Arlt (en las más literarias) puede observarse un uso creativo del cine, algo que podría definirse como un “ritmo cinematográfico”, al que aludía desde 1920 Pierre Alberto-Birot en *Cinemas*, para referirse a la influencia del cine en la literatura. Arlt sobresale en la composición de lugar que suele colocar al inicio de cada crónica, un inicio muy cuidado, de ciudades y paisajes que nunca visitó y que le debe mucho a la fotografía y sobre todo al cine, al recuerdo de imágenes vislumbradas en la pantalla” (21).

el destino oscuro que le depararía a Tiso su pacto con el Führer. A diferencia, entonces, de las imágenes más pregnantas sobre los acontecimientos en torno a la conflagración mundial que día a día se imprimían en la tapa y en las primeras páginas del periódico —imágenes que sin ser amarillistas mostraban a los soldados en acción—, las fotos vinculadas a la guerra descriptas por el escritor en sus artículos periodísticos se alejan de los íconos visuales más efectistas y muestran escenas menos explícitas sobre la crisis mundial.

No obstante, en la mayoría de los casos en los que el cronista utiliza la fórmula “yo he visto una fotografía”, las imágenes a las que refiere no se asocian con el tema de la guerra, aunque sí retoman noticias internacionales sobre excentricidades, sobre vidas criminales, o sobre personalidades destacadas:

Yo he visto una fotografía del coronel Leslie Blight Barker. Es un guapo mozo, en traje de noche. Sobre la solapa del frac lucen las condecoraciones de dos órdenes del Imperio Británico. Su aspecto es el de un hombre maduro, enérgico, educado. Fotografiados de perfil, conserva en la pupila una chispa pensativa que condice con la línea pura de la nariz. En fin, gentleman de raza. En Andover, el coronel se presenta con su esposa, un hijito de 4 años y una gobernanta. Su natural distinción, su ex posición en el ejército le permiten relacionarse con la mejor sociedad de la ciudad. Asiste a la cacería del zorro con la jauría de Tidworth y se inscribe como componente cuando el *team* de Andover jugó en Emham, su comportamiento no fue inferior al de otros socios. [...] Nadie sospecha que el coronel Barker no es coronel, ni tampoco hombre. El coronel Barker es una pobre mujer abandonada en Australia por su marido, madre de un niño (Arlt, “La vida extraña” 62).

Si, como señala Paul Ricoeur, para ocupar el lugar de testigo el sujeto en cuestión debe autodefinirse como tal,<sup>8</sup> la fórmula “yo he visto una fotografía” convierte de algún modo a Arlt en poseedor de un tipo de verdad que no se equipara a la del corresponsal de guerra o a la del enviado especial —quienes además de ver experimentan los acontecimientos—, pero que sí le otorga en el contexto de la crónica cierta autoridad a su discurso porque, tal como señala Barthes: “Nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado ahí*” (*La cámara* 120-121). Haber visto la foto del coronel Leslie Blight Barker (y, al parecer, recordarla a la perfección) o haber leído la noticia en algún medio no resulta igual a los efectos de la crónica. El semblante de la mujer/coronel que Arlt retuvo en su retina lo acerca un poco más a la vida Lilian Valerie Smith porque algo de esa historia, la imagen de una de las versiones del personaje, pervive en él.

A diferencia de lo que ocurre cuando junto a un texto se imprime una imagen material —el lector/espectador inicia una búsqueda visual propia, irrepetible y siempre cambiante—,<sup>9</sup> Arlt

<sup>8</sup>“La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De este acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí. Lo que se atesta es, indivisamente, la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en los lugares del hecho. Y es el testigo el que, primeramente, se declara tal. Se nombra a sí mismo. Un déctico triple marca la autodesignación: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto del aquí” (Ricoeur 211).

<sup>9</sup> Señala Aumont: “Se ha destacado desde hace mucho tiempo (al menos desde los años treinta) que miramos las imágenes, no globalmente, de una vez, sino por fijaciones sucesivas. Las experiencias concuerdan casi totalmente: en el caso de una imagen mirada sin ninguna intención particular, las fijaciones sucesivas duran unas décimas de segundo cada una y se limitan bastante estrictamente a las partes de la imagen más provistas de información [...]. Lo que impresiona mucho en estas experiencias es la ausencia total de regularidad en las series de fijación de la mirada: no hay barrido regular de la imagen de arriba abajo ni de izquierda a derecha, ni esquema visual de conjunto, sino, por el contrario, varias fijaciones muy cercanas en cada zona fuertemente informativa y, entre esas zonas, un recorrido complejo. Se ha intentado prever los trayectos de exploración de una imagen por el ojo, pero, en ausencia de toda consigna explícita, estos trayectos son un indiscifrable entrelazado de líneas quebradas” (63).



traza recorridos e indica qué y cómo mirar las fotografías que recupera a partir de la écfrasis. Es que, como señala Jacques Aumont, el ejercicio de mirar o imaginar una estampa cambia cuando se introducen “consignas particulares”, “una mirada informada se desplaza de un modo diferente por el campo que explora. [...] La imagen —como toda escena visual observada durante cierto tiempo— se ve, no sólo en el tiempo, sino a costa de una exploración pocas veces inocente” (63). Así, cuando el cronista describe una imagen inicia un recorrido que desplaza la mirada/la imaginación de los lectores de acuerdo a sus intereses y al argumento que desarrollará a lo largo del texto:

No se puede borrar de ante los ojos de una fotografía artística que en un álbum, hace algunos años, detuvo mi atención. Era un estadio de cemento armado, completamente hueco de multitudes. Posiblemente en la hora del mediodía. En este desierto de escalonamientos de cemento, en esta paradoja de gradinatas vacías, inútiles, desoladas, un hombre. Un hombre solo, sentado en lo alto del estadio, con el mentón apoyado en la palma de la mano, encogido como un mono, mirando melancólicamente su sombra proyectada en los desiertos escalones. ¡Nada más; nada más que un hombre! Mirando las circulares gradas. Sobre la cornisa del estadium, un cielo limpio, vacío. [...] Nos demostraba que no se podía estar más solo en parte alguna del universo que allí. En consecuencia, a través de los ojos, se abría un camino imborrable hacia nuestro recuerdo. Tan imborrable que hoy no he podido dejar de pensar en ese fantasma al barajar los riesgos que corre la independencia de Finlandia en sus relaciones con Rusia y las próximas olimpiadas. Me dije que ese desconocido del estadium vacío de la fotografía podía ser un ciudadano en Finlandia, un finlandés de este mes de octubre del año 1939, meditando en la posibilidad del fracaso de las olimpiadas del año 1940 (Arlt, “Se quedarán” 452).

Para referir la desolación de los finlandeses ante la posible suspensión de las Olimpiadas (la historia demuestra que efectivamente fue así) Arlt recupera una imagen que recuerda haber visto en un álbum, cuya procedencia desconocemos. Y esa sensación de tristeza o abandono que intenta transmitir a sus lectores es lograda a partir de una descripción que va de lo general (el estadio de cemento armado, las gradas vacías, la luz cenital) a lo particular (el hombre sentado sólo en lo alto del estadio). Es así como la representación del nudo de esta fotografía desconocida y desvinculada de la novedad de la que se ocupa la nota (el contraste entre la inmensidad del estadio y la minúscula presencia del hombre protagonista) ilustra a los lectores una noticia que no tiene imagen.

Por otro lado, tal como adelantamos más arriba y en sintonía con lo que sucede con los cables de noticias, Arlt no se conforma con incluir estas fotos al modo de pruebas informativas que le permitan ubicarse como “testigo escópico”, sino que además, una vez incorporadas mediante la écfrasis a la crónica, las amplía, tergiversa y, en algunos casos, contradice. Vemos así en otra de sus notas:

Si nosotros viéramos el rostro de Weidmann, sobre todo aquella fotografía de él, con la frente vendada; si viéramos su rostro encabezando una crónica de música, no podríamos menos de decir:- Realmente, tiene el rostro de artista. Las líneas de la meditación. También si viéramos el retrato de Weidmann en un magazine, al pie de una crónica de ajedrez, diríamos: —Se le conoce en el rostro la concentración del jugador. Pues Weidmann no es ni jugador, ni músico, ni artista. Es, simplemente, un hombre perfectamente educado, que ha estrangulado a una bailarina y muerto, además, de cinco balazos en la nuca a cinco personas: una mujer y cuatro hombres más. Total: seis personas (Arlt, “¿Por qué en la nuca?” 239).

Como figura en esta cita, el rostro de Weidmann vendado que Arlt conoce a través de una imagen fotográfica dice todo aquello que el cronista quiere que diga. Porque aquí, una vez más, el escritor juega con el estereotipo del criminal: el asesino que figura en la imagen representada podría ser un músico, podría ser un jugador de ajedrez.<sup>10</sup> Entonces, de algún modo, y seguramente sin una voluntad expresa, Arlt muestra a los lectores de *El Mundo* las dos caras de la imagen fotográfica: la captura como testimonio de lo real y, al mismo tiempo, como imagen opaca, como *índex*.<sup>11</sup> La foto certifica la experiencia, pero también dispara una infinidad de posibilidades sobre la escena plasmada en la película y es ahí donde las palabras intervienen hasta hacer estallar su sentido.

Esto mismo sucede en otras de las notas en las que incorpora fotografías, titulada “Cuatro presidiarios a la deriva”. La crónica comienza del siguiente modo:

He visto una fotografía artística de la isla de Fernando de Noronha, en plata y negro mayor, con la luna abombando celajes de nubes. No se podía menos que imaginar, frente a este paisaje, un poema de amor, naturalmente desde la borda del transatlántico. Un “Nocturno” en el piano del salón de fiestas de la nave adecuaría el cuadro de la situación. También he visto otra fotografía de la isla de Fernando de Noronha. Era bajo la desolación del sol tropical, los roquedales de lava roja en una calcinación de greda, y el agua azul, tan quieta y resplandeciente como un lago de mármol de *Las mil y una noches*. Los abanicos de los altos cocoteros mostraban sus abiertas tallas verdes, y en la costa un equipo de presidiarios, con el traje blanco, rayado horizontalmente de franjas azules, cargaba maletas en una balsa custodiada por soldados con el fusil en banderola. Esa bahía donde trabajaban los hombres se llama la Bahía del Perro. La isla es pequeña. Veinte kilómetros cuadrados y presidio. El presidio y la iglesia de muros encalados y dos cocoteros al frente. De esta isla de Pernambuco hay 24 horas de viaje por océano, es decir, 380 kilómetros. Y de esta isla, como en los relatos de Emilio Salgari, cuatro presidiarios acaban de fugarse. Huyeron la noche de lunes. En una balsa fabricada con troncos de cocoteros (Arlt 55).

La imagen “artística” con la que Arlt inicia su artículo muestra un paraíso en cuya descripción resuenan escenas características de la poesía modernista. Sin embargo, frente a este paisaje “en plata y negro mayor” cuyo mar resplandece como un “lago de mármol” en consonancia con el clásico poema de Rubén Darío, “Sinfonía en gris mayor” —“El mar como un vasto cristal azogado/ refleja la lámina de un cielo de zinc (115) — emergen los presidiarios condenados a experimentar una vida miserable en medio del paraíso. Una vez más, Arlt desarrolla el argumento de la crónica a contrapelo de lo que muestra la imagen y señala, así, la confluencia de sentidos que pervive en una misma fotografía.

Ahora bien, frente a este panorama surge una pregunta difícil de responder: ¿por qué Arlt no recuperó en sus crónicas fotografías sensacionalistas sobre la guerra? Si bien cualquier tipo de respuesta resulta tentativa, hay un dato que quizá pueda explicarlo: para certificar sus

<sup>10</sup> Sobre historias de criminales véase *Roberto Arlt en los años treinta* (Juárez).

<sup>11</sup> En *El acto fotográfico y otros ensayos*, Philippe Dubois observa que la fotografía pertenece al orden de los signos denominados “índex” por tratarse de un sistema de representación que, al igual que el humo (indicio de fuego) o la cicatriz (marca de una herida), “mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (su causa), una relación de conexión real, de contigüidad física” (56). Por lo tanto, en cada foto sobrevive, más allá de las intenciones documentales o artísticas del fotógrafo, algo de aquello que estuvo frente al obturador. Sin embargo, continúa el teórico, la particularidad de la fotografía (a diferencia de los signos mencionados más arriba — humo, polvo, sombra, etc.—) reside en el estado de latencia que aparece entre la imagen capturada por el obturador y la imagen “revelada”.

notas sobre los avatares bélicos el cronista contaba con los cables telegráficos. Por lo tanto, si los artículos periodísticos que se desprenden de las novedades internacionales que figuraban en la sección cablegráfica (y a partir de 1938 más específicamente en la columna “Ayer en”)<sup>12</sup> le permitían al escritor ubicarse “al margen” de la guerra, estas crónicas surgidas en torno a fotografías desvinculadas de los enfrentamientos bélicos forman parte de otro conjunto que podría definirse como “misceláneo” o “heteróclito”. Arlt mira la guerra, mira las excentricidades de la guerra y también se fascina con incluir en sus crónicas noticias de color sucedidas en países remotos.<sup>13</sup> De este modo, su nuevo rol como cronista universal queda afianzado dentro del matutino; es que su trabajo como escritor periodista no consistió únicamente en transcribir los últimos cables y expandirlos, sino también en memorizar y sistematizar todo lo visto en la prensa extranjera. Y con esta tarea Arlt da batalla nada más y nada menos que a la instantaneidad de la prensa, porque recordar imágenes pasadas, historiarlas, y ficcionalizarlas forma parte de una de las tareas necesarias en un mundo en crisis. Pues, como señala Susan Sontag: “Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen” (104).

### Obras citadas

- Arlt, Roberto. “Cuatro presidiarios a la deriva”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1937], pp. 55-57.
- \_\_\_\_\_ “La vida extraña de Lilian Valerie Smith que simulaba ser un coronel británico”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1937], pp. 62-65.
- \_\_\_\_\_ “El rascacielos y la plazuela”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1937], pp. 86-88.
- \_\_\_\_\_ “No se quede en casa señor”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1937], pp. 92-94.
- \_\_\_\_\_ “Cascajos a su peso en oro”. *El Mundo. El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1937], pp. 183-185.
- \_\_\_\_\_ “¿No se imaginó usted así a Cuba?”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1938], pp.230-232.
- \_\_\_\_\_ “¿Por qué en la nuca? Weidmann no lo explica”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1938], pp. 239-241.
- \_\_\_\_\_ “El bandido y la mariposa”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1938], pp. 284-286.

<sup>12</sup> La columna “Ayer en” se publicaba generalmente en el margen derecho de la página 3 del periódico y compilaba alrededor de 20 cables internacionales provenientes de ciudades como Madrid, Berlín, Lisboa, Praga, París, Barcelona, Moscú, Río de Janeiro, Washington, Nueva York, entre otras.

<sup>13</sup> Otros ejemplos son los que figuran en las crónicas “Septiembre en el horóscopo de Hitler” – “The Press Photo ha popularizado los interiores de su palacio [el de Hanussen, el doctor en magia negra amigo de Hitler]. Para llegar hasta él, el neófito debe caminar por una alfombra mullida, en la que están labrados toda la serie de signos cabalísticos. Al final de esta vía láctea maravillosa entráis a un salón oscuro, con el suelo cargado de cojines y un muro formado por cortinas de raso negro” (202) – y en “El bandido y la mariposa” – “Un fotógrafo aventajado retrató el busto de este hombre, denominado el número 46.635, sobre un fondo de biblioteca; y la revista parisiense *Vu* lo presentó como el primer bandido que consiguió fugarse de la Isla del diablo. Un bandido cuya cabeza se recorta sobre el lomo redondo y cuadrado de libros diferentes es un cuadro singular. Tan singular que me recuerda otro cuadro que admiré en un álbum de pintores modernistas titulado: *El bandido y la paloma*” (284)–.

- \_\_\_\_\_ “Montaña despierta”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1939], pp. 368-370.
- \_\_\_\_\_ “Dejen a Holanda en paz”. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional*, México, 1937-1941, Losada, 2001[1939], pp. 155-158.
- \_\_\_\_\_ “Ya empezó con el librero Lubomirsky”. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional*, México, 1937-1941, Losada, 2001[1939], pp. 171-174.
- \_\_\_\_\_ “Septiembre en el horóscopo de Hitler”. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional*, México, 1937-1941. Losada, 2001[1939], pp.201-204.
- \_\_\_\_\_ “Se quedarán sin Olimpiada”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1939], pp. 452-454.
- \_\_\_\_\_ “Coloquio entre Maquiavelo y von Ribbentrop”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1939], pp. 455-457.
- \_\_\_\_\_ “También quieren matar a los tulipanes”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009[1939], pp.464-466.
- \_\_\_\_\_ “Extrañas vidas europeas”. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional*, México, 1937-1941, Losada, 2001[1940], pp. 227-230.
- \_\_\_\_\_ “Joseph Tiso, ¿por qué desoístes la voz de la prudencia?”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009 [1940], pp. 557-559.
- \_\_\_\_\_ “Europa, escuela de terrorismo”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009 [1942], pp. 710-711.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós, 1992.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Paidós, 2008.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*, Paidós, 2013, pp. 211-221.
- Corral, Rose. “Un argentino piensa en Europa’: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, de Roberto Arlt. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009, pp. 13-35.
- Darío, Rubén. “Sinfonía en gris mayor”. *Prosas profanas y otros poemas*, Librería de la V. de C. Bouret, 1908, p. 115.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros, 2008.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca, 2008.
- Gabrieloni, Ana Lía. “Écfrasis”, *Eadem utraque Europa* 4/6, 2008, pp. 83-108.
- \_\_\_\_\_ “Literatura y artes”. En: Dalmaroni, Miguel (dir). *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*, Universidad Nacional del litoral, 2009, pp. 125-146.
- Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*. Simurg, 2010.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. FCE, 1989.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. FCE, 2008.
- Sáitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Debolsillo, 2008.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, 2003.