

## Entre el fotoperiodismo y la imagen aurática. Prensa y fotografía en las aguafuertes españolas de Roberto Arlt

Pilar Cimadevilla  
*Universidad Nacional de La Plata*

### Resumen

En 1935, Carlos Muzio Saénz Peña, director de *El Mundo*, envía a Roberto Arlt como corresponsal a Europa. Entre febrero de 1935 y mayo de 1936 se publican en el diario las aguafuertes que documentan y describen su recorrido por España y el norte de África. Estas notas de viaje fueron publicadas, en su mayoría, junto a dos o tres fotografías tomadas por el mismo autor. La siguiente ponencia propone indagar los vínculos que se establecen entre discurso periodístico y fotografía en las aguafuertes españolas de Arlt.

ROBERTO ARLT – AGUAFUERTES – FOTOGRAFÍA

En 1935 Roberto Arlt es enviado por el diario *El Mundo* 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 el escritor transitará por distintos puntos de España y el norte de África. Es importante destacar que a lo largo de este trayecto el autor de las aguafuertes no desarrolló únicamente su tarea como cronista, sino que, a través del medio fotográfico, obtuvo imágenes que dan cuenta de otros modos de ver que en muchos casos se separan de los estudiados en los textos.

En este trabajo se estudiarán las aguafuertes del comienzo del viaje a España ya que en ese pequeño corpus es posible establecer cómo en su llegada a Europa Arlt se propone configurar una mirada propia a partir de la cual traducir los nuevos espacios a los lectores del diario. En estos textos, el cronista intenta separarse de las narraciones de viajeros argentinos que, como en el caso de Manuel Gálvez, hacían hincapié en las descripciones de ruinas y paisajes monumentales. Sin embargo, a pesar de postular la necesidad de romper con ese tipo de cristalizaciones, existen momentos en los cuales el escritor periodista reproduce los relatos criticados.<sup>1</sup> En relación con esta alternancia, se analizará el modo en que en la totalidad del corpus de las notas figuran dos usos diferentes del medio fotográfico. Por un lado existen casos en los cuales el cronista construye imágenes que se acercan al fotoperiodismo, pero en otras ocasiones es posible observar fotos que se asemejan estéticamente a las imágenes características de los grandes maestros de la fotografía europea de principios del siglo XX.

El cronista anuncia su próxima partida hacia Europa el doce de febrero de 1935 en la nota titulada "Señores... me voy a España". En esta aguafuerte inaugural se plantea la pretensión del autor por relatar su viaje a partir de la construcción de una mirada que no repita experiencias cristalizadas, sino que pueda transmitir múltiples percepciones, surgidas del contacto "genuino" con la cultura europea. Arlt propone, entonces, reemplazar las ideas sobre el continente europeo formadas a partir de incontables lecturas para conocer a través de su propio cuerpo:

...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 mis ojos. Meteré la nariz y la cabeza y los pies y las manos y todo el cuerpo dentro de aquello, que es un país con una antigüedad conservada de siglos. Estaré allí. Allí con mi persona. (Arlt 1935a)

La "nueva mirada" que aquí se promueve, y que el escritor pretende surgida de la experiencia personal y ya no del saber literario, ocupa la centralidad temática de las primeras aguafuertes del viaje a Europa. En su llegada a España, el cronista señala el desmoronamiento de las ideas sobre el Viejo Mundo construidas tanto a partir de la literatura como a partir de los

---

<sup>1</sup> Véase Juárez (2010).

relatos de otros viajeros y amigos. Así escribe el autor sobre el tema en “Las islas Canarias, puertas de España”:

Tenía una curiosidad bárbara de llegar a las Canarias para conocer su famoso pico de montaña, con el cual habrían tropezado en “Los hijos del Capitán Grant” de Julio Verne [...] Mi deseo no fue satisfecho por el lado que dirige la suerte de los viajeros [...] La constelación de la Osa Mayor, de la que habló con un entusiasmo febril un amigo de Buenos Aires, permaneció invisible y las únicas “osas” reales, eran las mujeres navegantes, gordas y malhumoradas y con tremendas ganas de quitarse el moño con sus vecinas. (Arlt 1935b)

A partir de las incontables citas en las que Arlt desmitifica las narraciones viajeras puede observarse que su propuesta consiste en alcanzar una mirada *auténtica*, en la cual figuren ausentes las cristalizaciones tanto temáticas como visuales, que conformaban, para el autor, otros relatos de viaje. Europa, según el cronista, aparecía narrada en las imágenes y en la literatura, siempre desde el costado más favorable y colorido. En contraposición con esto, el elemento fundamental a partir del cual se sostiene la propuesta de Arlt en estas primeras aguafuertes es la problematización del trabajo en la sociedad europea. En algunas de estas crónicas, como por ejemplo en “A Madrid a pedir trabajo”, el escritor plantea un acercamiento al pueblo español a partir del cual se ponen de relieve problemáticas sociales tales como la desocupación y la pobreza. Sin embargo, las valoraciones que aparecen implicadas en la elaboración de esta mirada, más incisiva y social, no se mantienen a lo largo de todas las aguafuertes que componen el corpus, sino que alternan, con una perspectiva más cercana a la del turista tradicional.

Laura Juárez, en su libro *Roberto Arlt en los años treinta*, plantea que si bien en las aguafuertes españolas puede señalarse una crítica a la tarjeta postal, paralelamente, el cronista retoma en sus notas motivos típicos y pintorescos, rechazados por él en los relatos de viaje. En estrecha relación con la hipótesis planteada y desarrollada por la autora, puede observarse que la alternancia entre la mirada del cronista “veraz” y la mirada típica y colorida del viajero se vincula con el modo en que Arlt se enfrenta al espacio para fotografiarlo. Es posible encontrar en el corpus de imágenes tomadas por el escritor periodista dos zonas que establecen diferentes maneras tanto de utilizar el medio fotográfico como de representar el paisaje y la cultura española. Por un lado existen casos en los cuales Arlt asume el rol de fotoperiodista; por el otro es posible registrar en su manera de fotografiar imágenes en las cuales se observa una cierta empatía con los maestros de la fotografía europea de principios del siglo XX.

Valeria González en su libro *Fotografía en la Argentina 1840-2010* define el fotoperiodismo 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 esta tesis se observará cómo en ciertas zonas del corpus de las aguafuertes del viaje a Europa el cronista se desempeña como fotoperiodista para el diario *El Mundo*.

En su primer recorrido por el pueblo español Arlt escribe la nota mencionada más arriba, “A Madrid a pedir trabajo”. En esta crónica el autor realiza una descripción de la ciudad de Cádiz y da cuenta de un modo de mirar el espacio completamente fotográfico: “Las masas de edificios son idénticas y pesadas. A lo sumo, calles de tres o cuatro pasos de ancho, en vez de dos pasos. Más que calles, corredores bañados por una luz vertical de estudio fotográfico” (Arlt 1935c). No obstante, rápidamente deja de lado este tipo de apreciaciones para enfocarse en problemáticas sociales concretas: la falta de agua, la congestión de la población. A medida que avanza en la anécdota el cronista transforma su nota en un texto de denuncia social; las descripciones se centran en el registro de la organización de desocupados de Cádiz que se reúnen para marchar hacia Madrid en busca de una respuesta frente a la falta de empleo. Las imágenes junto a las que fue publicada esta aguafuerte son tres y muestran en las dos primeras, impresas en forma de díptico, planos cerrados en los cuales se leen las pancartas que habían pintado los obreros para el reclamo. En la tercera, ubicada en la parte inferior de la página del periódico, se observa desde lo alto la multitud de desocupados ocupando toda la calle.

En relación con la problemática planteada por el escritor en esta crónica, pocos días después se publica en el periódico la aguafuerte titulada “En busca de un patrón de barco”. Allí Arlt describe su llegada a Barbate y hace hincapié en el modo en que se relaciona con la gente del lugar para alcanzar su objetivo: embarcarse en una trainera junto a los pescadores. Luego de ubicarse en una habitación “sin puerta ni retrete” en lo de doña Frasquita, el cronista es conducido por un niño del lugar al casino en donde conversa con diversos personajes del pueblo. Frente al obstinación de los lugareños por compartir una copa con el recién llegado y de ese modo sumergirse en un clima festivo, Arlt insiste en conversar sobre el único tema que lo convoca: “Por fin se enteran de que lo que quiero es escribir sobre la vida de los pescadores y tomar fotografías; y el mociño mira en redor, se rasca la cabeza, y me dice: - Vaya uzte tranquilo, zeño. A las tres y media de la mañana lo irán a buzcá” (Arlt 1935d). Dos días después se publica la nota que describe la experiencia del cronista mar adentro. Toda la crónica es la descripción de la lucha de Arlt frente al mareo y al malestar que le produce el movimiento del barco: “Es el mal de mar, el mal que no conocí ni en los transatlánticos ni en los aviones. La trainera salta sobre las olas, el viento sopla helado. [...] Me levanto. Tambaleándome tomo fotografías. [...] Más arcadas y más fotografías” (Arlt 1935e). En estas aguafuertes es posible ver cómo el cronista realiza una labor de penetración entre los habitantes de Barbate y experimenta con su propio cuerpo el tipo de trabajo que realizan los pescadores antes de sentarse a escribir sus notas sobre el tema. El texto citado más arriba fue publicado junto a dos imágenes en las cuales se observa a los trabajadores a bordo del barco. Una de ellas muestra un panorama abierto en el cual figuran todos los pescadores mirando de frente a la cámara, la segunda foto presenta un cuadro más cerrado en el cual aparece en primer plano sobre el margen derecho un hombre en escorzo y detrás, formando un triángulo con el primero, dos hombres más. Es posible identificar en la primera imagen el gesto de seriedad y de cansancio en los rostros de los embarcados que luego se conectará con las imágenes que se publican junto a la nota posterior titulada “Vida de los pescadores en Barbate”. En esta crónica, luego de haber conocido de cerca la vida y el trabajo de los pescadores, Arlt refiere las condiciones bajo las cuales realizan sus tareas. En la descripción que hace da cuenta de que frente las intensas jornadas que un trabajador experimenta mar adentro, el sueldo es prácticamente nulo. Sin embargo, existe un grupo de hombres llamado “el tercio” que parecería encontrarse por debajo de los pescadores. Estos hombres son los encargados de embarrancar las traineras en la arena; cuando el barco llega a la orilla doscientos individuos lo arrastran hasta tierra firme dirigidos por un capataz que realiza indicaciones mediante un silbato. Las fotografías junto a las que se publicó esta última crónica sobre el tema muestran a los miembros de “el tercio” en acción. En la primera se observa una fila de hombres de costado inclinados como consecuencia de la fuerza realizada para arrastrar el barco mediante una soga. En la segunda imagen se registra una larga fila de trabajadores en perspectiva.

En las notas y en las fotografías que Arlt dedica a los pescadores de Barbate es posible registrar cómo el cronista se detiene en la descripción de la vida de estos personajes y sobre todo en la hostilidad del trabajo que llevan a cabo. De acuerdo con la definición de fotoperiodismo propuesta por Valeria González mencionada anteriormente, puede considerarse que tanto en el caso de las aguafuertes y las fotografías que el cronista dedica a los desocupados de Cádiz como a las que refieren al trabajo de los pescadores en Barbate, el tipo de registro realizado por Arlt no pareciera apuntar a configurar una representación únicamente estética de los espacios, sino a proporcionar información al lector sobre cuestiones sociales muy precisas. En relación con esto puede pensarse que en algunos tramos del viaje a España y África el cronista desarrolla un tipo de trabajo semejante al del fotoperiodista. En ninguno de los casos analizados más arriba Arlt se detiene en detalles relativos al paisaje y a lo pintoresco, sino que casi exclusivamente en este caso recorta, selecciona y enfoca sus notas y sus imágenes en la problemática socioeconómica y política a destacar.

Susan Sontag advierte las características propias del fotoperiodismo y señala:

Así, el éxito mismo del fotoperiodismo reside en la dificultad para distinguir la obra de un fotógrafo superior a la de otro, salvo en la medida en que el profesional haya monopolizado un tema en particular. Estas fotografías ostentan un poder en cuanto

imágenes (o copias) del mundo, no en cuanto conciencia de un artista individual. Y en la gran mayoría de las fotografías que se hacen –con propósitos científicos, industriales, periodísticos, militares, policiales o familiares– todo vestigio de la visión personal de cualquiera que esté detrás de la cámara interfiere en la exigencia fundamental que imponemos a la fotografía: que registre, diagnostique, informe. (Sontag 2012: 133)

En consonancia con la idea planteada por Sontag en su libro puede observarse cómo la autora contrapone en cierto modo las imágenes obtenidas por medio del trabajo fotoperiodístico a las llamadas fotografías “de autor”, en las cuales la presencia de un estilo en la mirada se convierte en el objetivo de la toma. En el corpus de las aguafuertes del viaje a España y África es posible señalar que, a la vez que existen zonas en las cuales puede leerse un trabajo de estilo fotoperiodístico, también se registran momentos en los que el cronista se acerca estéticamente al tipo de mirada presente en algunos de los grandes maestros de la fotografía de principios del siglo XX, tales como Eugène Atget y August Sander.<sup>2</sup> Esto no significa que Arlt se remitiera explícita y volitivamente a las fotos, pero pueden detectarse rasgos que las acercan y vinculan.

En 1931, pocos años antes de que el cronista emprendiera su recorrido por Europa junto con su cámara Kodak, Walter Benjamin escribió uno de los textos fundantes de la teoría fotográfica, “Pequeña historia de la fotografía”. En este intenso y deslumbrante trabajo, Benjamin realiza una distinción fundamental entre las instantáneas que circulaban en los medios masivos y las imágenes auráticas. El aura es definida por el autor como:

Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda la calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que ese instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama, hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarlas más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de la reproducción. (Benjamin 2007: 194)

Benjamin advierte cómo esa “aparición de una lejanía” desaparece a medida que los fotógrafos se aferran a la técnica y persisten en la búsqueda de una imagen que refleje sin desvíos la realidad. Varias décadas más tarde, Phillipe Dubois señala que una de las características del índice fotográfico consiste en que a la vez que presenta una cercanía física con respecto al objeto que representa (huella, traza de un real), no deja de estar absolutamente separado de éste. Según el teórico francés, esta distancia ya había sido percibida por Benjamin en su definición de aura. Esa apertura, separación entre imagen y objeto de la que hablan ambos teóricos, es uno de los elementos que constituyen el llamado *acto fotográfico*. Pero a diferencia de lo planteado por Benjamin, Dubois no distingue entre tipos de fotografías en relación al desarrollo tecnológico (instantáneas, negativos de placa), sino que observa características que son comunes a todas las imágenes y que conforman la especificidad del medio. De acuerdo con esto, la *lejanía* de la que da cuenta el aura benjaminiana también existiría en las fotos periodísticas y en las publicitarias. Lo que sucede en las imágenes que circulan en los medios masivos es que pretenden acortar esa separación y acercarse lo más posible al referente, es por eso que en este tipo de imágenes los fotógrafos aspiran a lograr una ilusión de mimesis que genere en el lector credibilidad sobre lo que se está representando.

En el caso de las fotos tomadas por Arlt en su recorrido por el Viejo Mundo es posible observar, tal como se afirmó anteriormente, tanto imágenes cercanas al fotoperiodismo en las cuales el cronista se enfoca únicamente en el tema social trabajado en la crónica, como también fotos que podrían caracterizarse como “auráticas”, debido a la configuración de una

---

<sup>2</sup> Es posible encontrar semejanzas entre las imágenes tomadas por el cronista y fotografías pertenecientes a otros artistas de la época tales como Brassai (1899–1984) o también el fotógrafo argentino Horacio Coppola (1906–2012). No obstante, las imágenes de Atget y Sander ofrecen vínculos más productivos a la hora de analizar la producción fotográfica de Arlt.

composición estética que las asemeja también, por ejemplo a las obras fotográficas de Atget y Sander.

Eugène Atget (1857-1927) fue un fotógrafo francés que se destacó por su trabajo sobre el “viejo” París que iba quedando atrás a causa de la modernización de las grandes ciudades de fines del siglo XIX y principios del XX. Dentro de su obra resaltan retratos realizados a vendedores ambulantes, fotografías de vidrieras, de construcciones antiguas perdidas en pequeños callejones, entre otras. Cabe mencionar que es el fotógrafo elegido por Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” para explicar el modo en que a pesar del desarrollo técnico, las imágenes fotográficas podían transmitir algo más que superara la mera reproducción informativa. Según el autor, la cualidad de Atget reside en su capacidad de “abandonarse al objeto”, y de hallar en la simplicidad de lo cotidiano elementos que resulten sugerentes a la mirada del espectador: “Atget buscó lo desaparecido y apartado, y por eso se levantan dichas imágenes contra la resonancia exótica, esplendorosa, romántica de los nombres de las ciudades; aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique” (Benjamin 2007: 196). Resulta significativo, frente a la autoridad que posee Atget en el campo fotográfico hallar imágenes notoriamente similares a las del fotógrafo francés dentro del corpus de las fotos tomadas por Arlt en su viaje a España. A continuación se analizarán algunos dípticos armados a partir de imágenes de Atget y fotografías tomadas por el cronista para dar cuenta de las similitudes comentadas. Estas analogías no se pretenden leer, tal como se dijo anteriormente, como intencionales sino como rasgos que demuestran búsquedas semejantes a la hora de fotografiar.

En los cuatro primeros dípticos es posible registrar el modo en que las imágenes tomadas por Arlt comparten con las de Atget una misma mirada sobre la arquitectura de la ciudad. Si se observa el Díptico I puede verse cómo en ambos casos el encuadre está organizado de la misma manera: un árbol apoyado sobre el margen de la imagen se imprime en contraluz y deja ver en el fondo una construcción iluminada (en el caso de la fotografía de Arlt el árbol figura sobre el margen derecho, en la de Atget sobre el izquierdo). El modo en que las imágenes que componen el segundo díptico imprimen escenarios vacíos y muestran una composición en la cual se destaca una fuga en el encuentro de las dos paredes demuestra que, si bien Arlt no puede ser considerado como fotógrafo profesional, su mirada estaba ejercitada y actualizada en relación a los modos de percibir el espacio a través del medio fotográfico. Los vínculos formales que se registran entre las imágenes del fotógrafo francés y las tomadas por el cronista no dejan de sorprender; en el tercer díptico, es inevitable registrar que en ambos casos la arcada fue utilizada para armar un marco dentro de la misma fotografía. A través de ese nuevo recuadro pueden verse en ambas fotos dos planos diferentes que conviven y se yuxtaponen en una misma imagen. Lo mismo sucede si se observa la manera en que Arlt, al igual que Atget, realizó planos detalle con la intención de representar de cerca singularidades propias de un tipo de arquitectura que a partir de la modernización deja de ser corriente. Las molduras y los trabajos de tipo artístico y escultórico desaparecen con las construcciones rápidas y económicas que surgen junto con el crecimiento de las ciudades a principio del siglo XX. Si Atget insistió en registrar el París que en su época ya iba quedando atrás, es probable que Arlt haya pretendido por su parte mostrar a los lectores de *El Mundo* los edificios que en el Viejo Mundo daban cuenta de una historia desconocida para los habitantes americanos.

August Sander, fotógrafo alemán veinte años más joven que Atget, comenzó en la segunda década del siglo pasado un catálogo de la sociedad contemporánea alemana a través de una serie de retratos. El primer libro de Sander, *Face of our Time*, fue publicado en 1929. Contiene una selección de 60 retratos de la serie *Retratos del siglo XX*. Al poco tiempo, la llegada de los nazis al poder le impidió continuar en forma fluida con su trabajo y lo afectó también a nivel personal. Su libro *Face of our Time* fue incautado en 1936 por los nazis, y las placas fueron destruidas. Durante la década siguiente sus trabajos fueron dirigidos principalmente a fotografiar la naturaleza y el paisaje. Los retratos con los que se armaron los dípticos que se analizarán a continuación pertenecen a la primera parte del trabajo de Sander. Estas fotografías son consideradas en la historia del medio como un modelo en la forma de hacer retratos que se proyecta a lo largo del siglo XX en fotógrafos tales como Diane Arbus y Richard Avedon, entre otros.

En el primer díptico, puede verse el modo en que ambas fotos presentan retratos grupales. En el caso de la imagen tomada por Sander se trata de los integrantes de un circo; inmersa en un contexto disímil, la foto de Arlt fue tomada en su recorrido por el País Vasco y registra un momento de recreación entre un boxeador conocido en la época y sus amigos. En los dos retratos se observa que las posiciones de los modelos no responden a la solemnidad propia de las imágenes de mediados del XIX; por el contrario, los protagonistas muestran posturas cómodas y espontáneas. También es relevante destacar que no todos los personajes miran hacia la cámara, algunos desvían la vista hacia otros objetos dentro del cuadro. La diversidad en la composición de la imagen y el momento elegido para capturar el tiempo demuestran que en ambos casos los autores fotografiaron la distensión presente en los modelos. Este tipo de retrato está estrechamente ligado al avance de la técnica; el trabajo del cronista como fotógrafo fue posible gracias a su cámara Kodak portátil que le permitió transportarla con facilidad y revelar y copiar en las novedosas casas de fotografías. En el segundo díptico la semejanza entre la imagen capturada por Sander y la obtenida por Arlt es notoria. En ambos casos se trata de una pareja de vigilantes/militares, de personas al servicio de la seguridad del Estado. Coinciden también en la postura frontal y en el encuadre que registra a los personajes de cuerpo entero. En la fotografía de Sander los oficiales tienen las manos agarradas detrás de la espalda, en la de Arlt sostienen en la mano derecha una suerte de bastón, pero en los dos casos no existen variaciones en la postura de los modelos. A diferencia del díptico analizado más arriba, en estas fotos la actitud que manifiestan muestra una mayor rigidez que posiblemente se encuentre relacionada con el tipo de tarea llevada a cabo por los modelos.

En el último díptico pueden verse dos retratos de parejas, esta vez mujeres. En el caso de la imagen tomada por Arlt se trata de muchachas sevillanas que el cronista fotografía en medio de la festividad de la Semana Santa. En esta foto las jóvenes figuran de cuerpo entero y se muestran particularmente semejantes tanto en su vestimenta como en el gesto. Sander registró, en un contexto completamente disímil al de Arlt, dos jóvenes mujeres vestidas, peinadas y paradas casi en espejo. En esta pareja la unión entre las modelos se refuerza cuando el espectador nota que ambas muchachas están tomadas de las manos. Sin embargo, así como las retratadas por el fotógrafo alemán poseen la misma flor en el vestido y el mismo reloj pulsera, las sevillanas llaman la atención con su singular postura: ambas apoyan por delante el pie derecho en punta, y por detrás el izquierdo. Estos pequeños detalles, junto con el ángulo de toma, y la frontalidad de las modelos, constituyen la peculiaridad que asemeja ambos retratos.

Si bien en ninguno de los casos analizados se pretende elevar el trabajo que Arlt realizó como fotógrafo al mismo nivel en el que figuran los ensayos de Atget y Sander, resulta productivo a la hora de estudiar la obra del cronista tener en cuenta que existen similitudes entre las fotografías tomadas por el escritor en forma amateur y la mirada de estos grandes maestros de la fotografía. Estas semejanzas señalan la emergencia de una mirada que caracteriza el inicio del siglo XX y que da cuenta de que Arlt no permanecía ajeno a las constantes transformaciones que figuran en la historia del arte y de la fotografía sobre los modos de representación.

Como pudo verse a lo largo de este trabajo, la propuesta que realiza el cronista al comenzar su viaje, en la cual señala la necesidad de conocer a través del cuerpo y dejar de lado las experiencias cristalizadas sobre Europa, privilegiando como tema de sus crónicas el vínculo con el pueblo y los márgenes, no se sostiene a lo largo de todo el corpus. La alternancia que señala Laura Juárez entre el cronista veraz y el turista maravillado con lo pintoresco figura también en el modo en que Arlt utiliza el medio fotográfico. Si en algunos casos desarrolla en forma comprometida el rol de fotoperiodista, en muchos otros momentos se concentra en obtener imágenes de carácter exclusivamente estético sobre temas propios de la modernización de la ciudad de comienzos de siglo que dan cuenta de la importancia del medio fotográfico a la hora de releer la obra periodística del autor.

## **Bibliografía**

Arlt, Roberto (1935a). “Señores me voy a España”, *El Mundo*, 12 de febrero.

- Arlt, Roberto (1935b). "Las islas Canarias, puertas de España", *El Mundo*, 8 de abril.
- Arlt, Roberto (1935c). "A Madrid a pedir trabajo", *El Mundo*, 16 de abril.
- Arlt, Roberto (1935d). "En busca de un patrón de barco", *El Mundo*, 18 de abril.
- Arlt, Roberto (1935e). "Mar afuera en una trainera", *El Mundo*, 20 de abril.
- Benjamin, Walter (2007). "Pequeña historia de la fotografía", *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar.
- Dubois, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca editora.
- González, Valeria (2011). *La Fotografía en Argentina 1840-2010*, Buenos Aires, Fundación Alonso y Luz Castillo.
- Juárez, Laura (2010). *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Simurg.
- Sontag, Susan (2012). *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Debolsillo.