



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de master, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volume 4 Issue 2 (Diciembre 2016) Article 5

Ana Laguna Martínez
“Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero”

Recommended Citation

Laguna Martínez, Ana. “Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero” *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 33-42

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El texto ha sido revisado por 2+1 expertos del área.

Volumen 4 (2016) coordinado por Ana González-Rivas Fernández. Número 2 editado por Ana González-Rivas Fernández y José María Mesa Villar. Monográfico del I Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada)

Resumen: Roberto Arlt viaja a Granada en 1935 como cronista del diario argentino *El Mundo*. A pesar de repetir el clásico viaje a España, siempre seducido por el palacio de la Alhambra, en sus crónicas apenas da cuenta de esta. Es en la recopilación de 1936, *Aguafuertes españolas*, donde expresa su decepción. Tal hecho permite reflexionar sobre el papel de la fotografía en los viajes como intento de posesión simbólica a través de la mirada, eco del imperialismo que sustentó las exploraciones del siglo XVIII. Para Arlt, una de las causas de la decepción de los turistas que conocían la Alhambra por fotografías radica en que lo que admiraban no es el palacio sino la calidad técnica de la fotografía. Sus ideas hallan un correlato en el discurso de la misma década del filósofo Walter Benjamin sobre la fotografía de obras de arte, que permite al hombre dominar las obras artísticas mediante su reducción. Esta falta de identificación hace el viaje necesario ante la imposibilidad de posesión desubicada.

Palabras clave: Roberto Arlt, *Aguafuertes españolas*, literatura de viajes, fotografía, Alhambra, posesión simbólica

Ana LAGUNA MARTÍNEZ

Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero

O. Introducción

Si desde Colón múltiples viajeros habían llegado al continente americano, el viaje inverso también se convierte en un molde clásico. En esta tradición se va a insertar el argentino Roberto Arlt con su viaje en 1935 a España. Su desplazamiento obedece a su labor de periodista del diario argentino *El Mundo* para escribir en éste sus famosas "Aguafuertes", en las que plasmará sus impresiones sobre nuestro país y el norte de Marruecos, así como para tomar fotografías con su cámara Kodak, que se publicarán conjuntamente.

Encajado Arlt en la literatura de viajes, este artículo se va a centrar en su relación polémica con la Alhambra de Granada con objeto de explorar las implicaciones de la imagen fotográfica en esta narrativa. Como explica Roland Barthes en *La cámara lúcida*, "Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente [...] Es curioso que no se haya pensado en el trastorno (de civilización) que este acto nuevo anuncia" (33). Si ya se tenía noticia escrita y artística de los lugares, ¿marca la aparición de la imagen fotográfica una diferencia con respecto al texto y a la imagen pictórica? Es decir, ¿cuál es el trastorno que implica poseer previamente y captar una imagen fotográfica de lo que se descubre?

Tomaremos de Arlt dos corpus de crónicas distintos: por un lado, las crónicas de Andalucía y el norte de Marruecos publicadas en *El Mundo* durante 1935¹; por otro lado, la selección de crónicas que ya en Argentina titulará Arlt como *Aguafuertes españolas*.

1. La mirada fotográfica en los viajes

La mirada del viajero y lo que esta implica son temas privilegiados que vertebran el género. Como indica Mary Louise Pratt en su estudio *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, desde el siglo XVIII los exploradores del Viejo Continente, "cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen" (366), continuaban la labor colonizadora europea. Y es que "El acto mismo del descubrimiento [...] consistió en lo que la cultura europea consideraba una experiencia puramente pasiva: mirar" (366).

La tendencia del viajero es reproducir en imagen lo que observa; en consecuencia, aquello que éste posee gracias a su mirada es también simbólicamente adquirido por los que no podían trasladarse. Las obras pictóricas y los grabados alternan con otros como la cámara lúcida, ideada en 1807 por el inglés William Hyde Wollaston (1766-1828). Este aparato permitía mayor precisión en el dibujo. La máquina contaba con un prisma de cristal gracias al que se podía ver simultáneamente lo observado y el papel (*Historia general...* 34). Es así como Basil Hall ilustra su viaje a Estados Unidos entre 1827 y 1828 en *Forty Etchings made with the Camera Lucida in North America in 1827 and 1828*.

El germen de la imagen fotográfica está en el fenómeno de la cámara oscura², descrito desde Aristóteles y que progresivamente se irá desarrollando; cuando Johannes Kepler (1571-1630) logra hacerla portátil la potencialidad del aparato se incrementa, así como su uso por parte de los pintores. Pero no es hasta el siglo XIX cuando se logra fijar en un material la proyección de la cámara oscura. Su progresivo uso reivindicará un lugar para ésta en la práctica de los viajeros como creadora de tales imágenes, sustituyendo la verosimilitud del arte pictórico.

Lo que va cambiando no es la tendencia del viajero de representar icónicamente, sino la precisión de la imagen, en relación con lo que constituye la esencia de la Fotografía para

¹Las crónicas citadas se acompañarán del título completo y de la fecha de aparición en *El Mundo*. La paginación corresponde al corpus de Rosemeire Andrade.

² El fenómeno fotográfico se basa en el principio de la cámara oscura, esto es, la proyección de la imagen invertida del exterior que se filtra por un orificio; mientras que la habitación debe estar en la sombra, el exterior ha de estar lleno de luz.

Laguna Martínez, Ana. "Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.2 (2016): 33-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Roland Barthes: la pintura "puede fingir la realidad sin haberla visto", mientras que el referente fotográfico —"no [...] la cosa facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino [...] la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía"— necesariamente ha de haber estado ahí (90). La fotografía prueba, reunido en el sentido del término "*interfuit*", que el referente existe y que momentáneamente se halló ante el *Operator* o *Spectator* (91). La esencia del viaje corre pareja entonces con la de la misma fotografía: "el rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) *en carne y hueso*, o incluso *en persona*" (Barthes 93).

Tomemos las palabras del periodista Hippolyte Gaucheraud de su publicación en la *Gazette de France* el 6 de enero de 1839, "Nouvelle découverte", testimonio de la época que prueba la estrecha relación del incipiente daguerrotipo³ con la captación de imágenes de los viajeros:

Voyageurs, vous pourrez bientôt, peut-être, moyennant quelques centaines de francs, acquérir l'appareil inventé par M. Daguerre, et vous pourrez rapporter en France les plus beaux monumens, les plus beaux sites de monde entier. Vous verrez combien vos crayons et vous pinceaux sont loin de la vérité du Daguerrotype. Que le dessinateur et le peintre ne se désespèrent pas cependant; les résultats de M. Daguerre sont autre chose que leur travail et dans bien des cas ne peuvent le remplacer (*Photobibliothek.ch*).

Aunque se admiten las limitaciones del invento de Daguerre, de esta apelación al viajero se deduce que, para los que recibían esas imágenes, la verdad (*vérité*) de éstas estaba en su mayor cercanía al referente. Si bien la percepción había creído el figurativismo pictórico exacto hasta entonces, al contrastarlo con la imagen del daguerrotipo se comprueba que estaba lejos de reproducir con exactitud el referente.

2. El caso de la Alhambra de Granada

La Alhambra de Granada es un eslabón clave en la relación entre la literatura de viajes y el arte fotográfico, lo que la convierte tempranamente en un fenómeno turístico. Durante el siglo XIX el gusto por el exotismo mueve a numerosos viajeros a emprender un viaje hacia tierras orientales, de las que la ciudad de Granada se constituye como primer paso. En palabras de Marie-Loup Sougez, "Escritores y artistas extranjeros, principalmente franceses y británicos, soñaban con ese palacio de las mil y una noches que tenían a su alcance en el sur de Europa" (*Imágenes...* 11).

Sólo un año después de la apelación de Hippolyte Gaucheraud, en 1840, emprenden su viaje los primeros viajeros de quienes sabemos que portaban una cámara: Théophile Gautier (1811-1872) y Eugène Piot (1812-1890) que, no casualmente, disfrutaban de su estancia en la ciudad granadina. Otro francés, Noël Marie Paymal Lerebours (1807-1873) pone en marcha en 1842 un proyecto editorial, *Excursions Daguerriennes* (1842-1844). Se trata de la publicación periódica de ciento catorce grabados al aguatinta copiados de daguerrotipos de vistas de ciudades; de España se elige Sevilla y Granada y, de ésta última, se representa una vista de la Alhambra desde el barrio del Albaicín y otra del patio de los Leones (*Imágenes...* 16). Desafortunadamente, ninguna de estas primeras imágenes nos ha llegado.

Es continuo el flujo de viajeros que lleva sus pasos hacia Granada, pero vamos a detenernos en Charles Clifford por la calidad de su obra fotográfica y por su focalización en la Alhambra. Viajó en al menos tres ocasiones a España y realizó fotografías para la reina

³ Tras investigaciones conjuntas de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) con Joseph Nicéphore Niépce (1765-1883) —que logra captar la fotografía más antigua que conocemos en 1827—, el primero consigue a partir de 1835 progresos con sus experimentos con yoduro de plata para captar la imagen. En 1837 logra fijarla, a cuyo procedimiento llama *daguerréotype* y de cuya invención se apropia en exclusividad. Desde 1838 y sobre todo 1839 se inicia una campaña de promoción del invento que se sirve de la prensa (*Historia general...* 44-50).

Laguna Martínez, Ana. "Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 33-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Victoria de Inglaterra y también para la corona española (*Imágenes...* 29-78). Gran interés tiene su obra *Photographic Scramble through Spain*⁴ (probablemente de 1861) por el prólogo que escribe y por el listado de fotografías, desigualmente comentadas. En el texto, Clifford se dirige a sus compatriotas con la intención de registrar aquello que peligra por la dejadez y los cambios incipientes. Como advierte Rachel Bullough, se trata de un "instrumento publicitario" tanto de las fotografías del autor como de los lugares para consumo turístico (227-228).

Lo significativo de Granada es que de las veintitrés fotografías que selecciona, la mayoría están vinculadas a la Alhambra, desde el patio de los Leones hasta una vista desde el barrio del Albaicín que comprende también el palacio. Además, en el "Inventario de fotografías realizadas por los establecimientos de Clifford en España", mientras que contamos con doce fotografías cuyo tema es la ciudad de Granada, el número de imágenes dedicadas a la Alhambra se eleva significativamente a cuarenta y ocho ("Inventario..." en Fontanella).

Como explica Gerardo Kurtz, "la producción fotográfica de Clifford en la Alhambra define una clara desproporción con respecto a cualquier otro lugar o sujeto que tratara fotográficamente" (*Imágenes...* 38). Destaca, además, que algunas de las vistas de Granada se realizan desde la Alhambra, lo que Kurtz entiende como "imágenes que hablan más de la posición de ventaja del complejo de la Alhambra que de los elementos que en la vista se ven, de modo que sin ser imágenes en que se ve la Alhambra, siguen siendo imágenes en las que en efecto está el sujeto referencial" (*ibidem*).

3. Roberto Arlt en la Alhambra

Roberto Arlt se inserta en la nueva corriente de escritores que profesionalizan su actividad a principios del siglo XX (Guzmán 53, Saitta 137), así como entre los periodistas que encuentran sustento en su trabajo (Andrade 18)⁵. Tiene como objeto de su viaje escribir para un periódico, esto es, como un profesional, apartándose de la información meramente pintoresca y aportando datos para conocer la realidad. "Voy a España para convivir con el pueblo y las masas de sus ciudadanos⁶. Recorreré aldeas y villorrios, a pie, en mulo o en camionetas" (123), afirma en "Mañana me embarco" (13/02/1935); efectivamente, su mirada se detendrá en los obreros, la crisis, la pobreza y las condiciones de trabajo, así como en ciertos monumentos y personajes relevantes del momento.

Granada es la ciudad con la que cierra su estancia en Andalucía y a la que dedica crónicas. Propiamente en la ciudad, giran en torno a varios argumentos: su visita a las cuevas de Granada, su entrevista a Manuel de Falla, el turismo, los gitanos del Sacromonte, la sociedad, incluso los alrededores de la Alhambra⁷. ¿Y qué es de la Alhambra en las crónicas que *El Mundo* publica? No hay ninguna dedicada exclusivamente a una visita al palacio o a su contemplación. Arlt se distancia de la tradición viajera que hacía de la Alhambra el lugar privilegiado de Granada, admitiendo además la desvirtuación que la industria del turismo empezaba a llevar a cabo.

⁴ Traducido por José Antonio Torres Almodóvar en la obra de Fontanella (322-335).

⁵ Andrade analiza la figura de Arlt como "escritor e periodista" (13) así como "cronista/viajeiro" (37) de manera exhaustiva.

⁶ Es significativo cómo Arlt se posiciona en la actitud del viajero como lo entiende Domenico Nucera: "Para que un viaje sea tal no basta considerar el puro desplazamiento efectuado por un individuo de un lugar a otro, sino que es necesario observar qué es lo que ha alimentado su recorrido, cuál ha sido el intercambio que se ha producido en el camino: dicho de otra manera, cómo ha sido recibida y transformada la experiencia del viaje, es decir, el descubrimiento del "lugar otro"" (248).

⁷ Como se puede ver, el gran interés de Arlt, además de Manuel de Falla y cierta reflexión social, es la comunidad gitana, que lo repele en un principio para fascinarlo finalmente. Su relación con las gitanas muestra su pensamiento contraturístico que pretende llegar a lo que hay detrás de la imagen típica. Es así como a través de la fotografía despierta el interés de las gitanas y finalmente Lola la Chata lo acoge en su cueva —la hospitalidad es el culmen de todo viaje— y le cuenta su historia, hasta poder, finalmente, fotografiarla vestida de calle.

Laguna Martínez, Ana. "Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 33-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

La Alhambra a la que llega Arlt no es la ruina que extasiaba a los decimonónicos. Desde varios siglos atrás es moneda de cambio de criterios distintos de cuidado. Si bien los arqueólogos claman por la mera conservación, los arquitectos se inclinan por un criterio artístico para intervenir y restaurar el supuesto estado primero; ésta última fue la práctica que prevaleció, cometiendo atropellos carentes de rigor científico. Como resultado de la progresiva concienciación sobre su importancia en 1870 es declarada Monumento Nacional. Un punto de inflexión lo marca en 1905 la creación de la Comisión Especial para la conservación y restauración de la Alhambra, que, aunque toma la iniciativa sobre el cuidado del palacio, no está exenta de guiarse por criterios de intervención artística. Es así como la Alhambra va tomando relevancia cultural a la vez que adquiere dimensiones turísticas desproporcionadas, que llegan a la actualidad (Álvarez I, III, Chamorro 7)⁸.

Rubén Darío hace de la soledad en el palacio un momento epifánico por ser posible ya sólo en algunas estaciones del año. De esta forma lo cuenta en *Tierras solares* (1904), recopilación de crónicas por Andalucía y el norte de África, así como Venecia, Florencia y las "Tierras de Bruma". Como en el caso de Roberto Arlt, fueron primero publicadas en un periódico argentino, en este caso *La Nación*, y posteriormente presentadas unitariamente. Más de treinta años antes Darío ya denuncia la conversión de la Alhambra en un escenario degradadamente turístico:

He tenido, por llegar en este frío Febrero, un singular gozo; estar sólo en la Alhambra y en el Generalife. En otra estación, la afluencia de viajeros abrumba y perturba, como en todos los lugares adonde puede guiar el rojo Baedeker. Pues es esta una de las ciudades más frecuentadas por los rebaños de la agencia Cook. Además, el guía, discreto, no ha pretendido instruirme evocando la sombra del erudito Riaño. Los rebaños de la agencia Cook, que van á dar de comer á las palomas de Venecia, á oír el eco del baptisterio de Pisa, y á reflexionar sobre la inclinación de la torre; los que andan en busca de la especialidad señalada en las guías, o narrada por los commis-voyageurs, ya se sabe lo que vienen á ver á Granada: los mosaicos y azulejos, que antaño destrozaba el turismo; la Alhambra anecdótica (85).

Advierte Andrade que Arlt podría haber ignorado la Alhambra evitando citarla en sus crónicas, suerte que habrían corrido otros monumentos. Sin embargo, "para marcar a ausência, impregnou o texto com a presença do palácio citando-o repetidas vezes, não para exaltar sua importância como se poderia supor [...] se converte em simples ponto de referência que o visitante usa para localizar-se na cidade" (84-85). Su paseo por el paisaje granadino y las casas cueva comienza situándose de espaldas a la Alhambra: "Altos de Granada, a espaldas del parque de la Alhambra, en el barranco del Abogado" ("Trogloditas de Granada. Reminiscencias de "El amor brujo". Visitas de cortesía a las casa cavernas. Una silla y agua fresca", *El Mundo*, 28/08/1935 [261])⁹. No es de extrañar que la Alhambra se reduzca a una localización en una de las crónicas donde más denuncia la tendencia turística: "Turismo standard y "Pato". Plática diaria con las bordadoras. Galanterías para Mariú" (*El Mundo* 04/09/1935). En ella visibiliza los usos del turista, que no deja dinero en la ciudad porque su viaje se limita a "los convoyes de turistas, las agencias organizadoras de expediciones relámpagos, que en dos horas hacen recorrer toda una ciudad de arte a su rebaño de viejas encandiladas y de jóvenes papanatas de gafas con cristales gruesos [...] Visitas "standard"" (268).

Se trata de una queja análoga a la que hemos visto en Rubén Darío, pero de respuesta muy distinta. Mientras el nicaragüense disfrutaba de la sorprendente soledad en el palacio,

⁸ Puede consultarse para más información *En la Alhambra: [exposición], turismo y fotografía en torno a un monumento*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 2006.

⁹ Esta tendencia la repite también al inicio de la crónica siguiente en la que se dirige a la casa del músico Manuel Falla: "A un costado del parque de la Alhambra, en el mismo camino que se toma para ir al "Barranco del Abogado" se filtra una callejuela estrecha, llamada Antequeruela Alta" ("Trato de visitar a Falla. Fortaleza inexpugnable. Un dragón, dos, tres dragones. "Vuelva mañana y le recibirá"" , *El Mundo*, 01/09/1935 [263]).

Laguna Martínez, Ana. "Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 33-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Arlt no oculta su visita pero omite el contenido¹⁰; y el lector no puede más que preguntarse por ese profundo silencio que es la Alhambra: ¿por qué no habla de esa visita?

Arlt continuamente camina por sus alrededores y su mirada hacia el palacio nos llega de manera reflexiva pero a distancia: "Se andan algunos centenares de metros a lo largo de los pretiles de piedra y arcos romanos del Darro. Desde la calleja con farolas oxidadas, se divisan las rojizas torres de la Alhambra y sus ventanales sin marcos, ojivando escudos de cielo desolado; porque no hay cielo más desolado, que aquel que se mira a través del hueco de un muro, donde en otros tiempos pudo haber celosías" ("Gitanas del Sacro Monte. Pura escenografía para encandilar a los turistas. Lo falso y lo verdadero", *El Mundo* 05/09/1935 [270])¹¹. Dedicó una crónica completa al bosque de la Alhambra, en cuyo ascenso destaca con lenguaje poético la fantasía del ambiente; sin embargo, concluye así: "Estamos a la entrada de la Alhambra. Un ciego tañe la guitarra, sentado en un pórtico, bajo la protección de una virgen enclaustrada en un nicho" ("El bosque de la Alhambra. Ensueños y sugerencias", *El Mundo*, 08/09/1935 [275]).

La edición que el propio Arlt realizó del volumen *Aguafuertes españolas* en 1936 ya en su país no es una mera copia de las crónicas, sino que hace una breve selección que se centra en su estancia en Cádiz —con un apartado para la Semana Santa sevillana—, Marruecos y Granada. Uno de los aspectos que más llama la atención es cómo introduce artículos que no fueron publicados en *El Mundo*, en concreto sobre la Alhambra: "La Alhambra y el público" y "Amor propio en la Alhambra" (Arlt 124, 127). Si en las crónicas publicadas afirma haber visitado la Alhambra, es ahora cuando tenemos su reflexión escrita sobre tal visita, que descubrimos desfavorable y crítica, como veremos a continuación. Pero, ¿por qué no son publicadas en *El Mundo*? Parece acertada la afirmación de Andrade al respecto: "Acreditamos que a inclusão dos monumentos, no roteiro pela Andaluzia, obedeceu a uma orientação da direção do jornal *El Mundo*. Ao guardar os textos críticos sobre a Alhambra para a publicação em livro, Arlt exhibe sua reserva em tratar do assunto nas páginas do diário e mostra que sua escritura é comprometida com os interesses do mercado editorial" (86).

Con la lectura de estas dos crónicas que ven la luz con posterioridad se puede entender el lugar secundario del palacio en los artículos que sí publicó. No obstante, hay que tener en cuenta que, mientras que los otros artículos se publicaron de manera inmediata a su escritura, estos, por haber tenido que esperar a ver la luz, podrían haber sido modificados en mayor o menor medida.

En el comienzo de "La Alhambra y el público" la ironía de Arlt es mordaz con su comienzo teatral. Se trata de un diálogo entre el "Cronista" y el "Conserje del Patio de los Leones". El juego con el lector radica en que, aunque parece que Arlt aprecia la Alhambra, según ha percibido el conserje, en realidad se siente como el resto de turistas, que "dicen: "¿Esta es la Alhambra, cuatro salones y tres patios?", y luego se marchan" (124). Arlt es absolutamente categórico en sus afirmaciones: "Creo que se dan pocos casos en los anales del turismo, que puedan igualar a la decepción que en el grueso del público, produce el palacio de la Alhambra" (124).

Pero, ¿a qué se debe este desengaño? Arlt hace referencia a un emblemático viajero, Washington Irving (1783-1859), y sus *Cuentos de la Alhambra*, donde "dedicó a la belleza actual, física y real de la Alhambra, unas quince páginas intrínsecas, con un cuarenta y cinco por ciento de esas páginas, rellenas de adjetivos vagos [...] en síntesis la palabrería vacua del hombre que no puede ofrecer hechos concretos" (125). Sin embargo, el argumento más interesante es el que se refiere a la imagen de la Alhambra reproducida en fotografías:

¹⁰ "Por la mañana o la tarde, después que vengo de visitar la Alhambra, entro a un corredor de las bordadoras" (*ibidem* 269)

¹¹ La misma mirada se revela en "Con los gitanos del Sacro Monte" (*El Mundo* 10/09/1935 [280]): "La luna asoma tras de la Alhambra, sobre los penachos de los cipreses. Y sonrío, gozando este pedazo de mi vida, que es un sueño"; y también cuando cuenta: "Más allá de un barranco, en lo alto de una muralla de tierra roja, la Alhambra sonrosada, y en el azul del cielo, la luna que clava su redondeada uña de plata" ("La sensibilidad gitana", *El Mundo* 17/09/1935 [287]).

Laguna Martínez, Ana. "Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 33-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Su fama universal, hace esperar mucho más de lo que ofrece [...] Estos [los turistas] al enfrentarse a los eternos arcos que se conocen de memoria por haber visto en fotografías de toda calidad, miran al guía como diciéndole: "Bueno, muéstrenos el resto ahora". Y "el resto" es eso (125).

A continuación realiza una desacralizadora descripción del palacio de la que destaca la inadecuación entre la visión oficial —que se ha transmitido— y la visión real de los turistas: habla de un "techado de nogal o estalactitas (lo único interesante) con constelaciones blancuzcas que los guías dicen que son estrellas, y que el visitante piensa que también pueden ser manchas de humedad" (125); por su parte, "El Patio de los Leones consiste en una taza de piedra que soportan animalitos de cuatro patas, de un género indefinible pues pueden ser leones, como perros bulldogs o gatos salvajes" (125-126).

El patio de los Leones es uno de los espacios más representativos de la Alhambra ya desde *Excursions Daguerriennes*. Esta imagen perdida es quizás la primera de una larga tradición fotográfica que se sustenta, además, en la costumbre de los visitantes de retratarse en dicho patio¹². La impresión de desengaño que experimenta Arlt no es nueva. Théophile Gautier, en su *Voyage en Espagne*, habla de las esculturas zoomorfas estos términos:

Je dois avouer qu'il est difficile de trouver quelque chose qui ressemble moins à des lions que ces produits de la fantaisie africaine: les pattes sont de simples piquets pareils à ces morceaux de bois à peine dégrossis qu'on enfonce dans le ventre des chiens de carton pour les faire tenir en équilibre; les mufles, rayés de barres transversales, sans doute pour figurer les moustaches, ressemblent parfaitement à des museaux d'hippopotame; les yeux sont d'un dessin par trop primitif qui rappelle les informes essais des enfants (286).

Tanto para Arlt como para Gautier el problema de los leones es figurativo; mientras el francés desmembra las partes que forman el *collage* de estos seres, el argentino condensa en lo "indefinible" aquello que sean esas esculturas. Pero la diferencia es que Gautier continúa inmediatamente dándole a esas esculturas, cuya mimesis se ve fallida, un valor artístico y pintoresco que hacen plausible su fama:

Pendant ces douze monstres, en les acceptant, non pas comme lions, mais comme chimères, comme caprice d'ornement, font, avec la vasque qu'ils supportent, un effect pittoresque et plein d'élégance, qui aide à comprendre leur reputation et les éloges contenus dans cette inscription arabe (*ibidem*).

La siguiente crónica, "El amor propio en la Alhambra", continúa con la decepción de los turistas y analiza las causas del desengaño. Este amor propio del que habla es el que poseen aquellos que no confiesan abiertamente su decepción "porque se exponen a poner de manifiesto lo que se tilda de naturaleza antipoética e insensible. Y diablo, en los tiempos que corren, raros son aquellos que no pretenden disfrutar de una sensibilidad privilegiada" (128). Arlt, sin embargo, se posiciona de lado de los que lo admiten y apela a la falsedad de los demás porque, en su opinión, la causa es que "nosotros [occidente] hemos evolucionado y ese arte no responde a nuestra sensibilidad, nada más" (129). Para Arlt es un arte repulsivo, afeminado, alfeñicado, fruto de la atención musulmana a los placeres físicos, en contraste con el arte cristiano, contraposición que resume en el contraste de dos materiales, piedra y yeso (129-130). El "gusto muy argentino por el exotismo" (11) que reconoce Flora Guzmán no funciona de la misma manera en Marruecos que en Granada, donde se decanta por la durabilidad y la grandiosidad de los edificios cristianos —lo que en Gautier había sido una mera constatación de sorpresa que no restaba valor: "toutes ces magnificences ne sont ni en marbre ni en albâtre, ni même en Pierre, mais tout bonnement en plâtre!" (280)—.

¹² Así lo resume Gerardo Kurtz: "Es muy interesante la reiteración del sujeto de la fuente de los Leones dentro de la producción fotográfica que se realiza en la Alhambra a lo largo del siglo XIX (y buena parte del XX), y ésta se detecta también en la de Clifford. Es sin duda uno de los iconos básicos propios del conjunto arquitectónico, un eje gráfico sobre el que se construye buena parte de la coherencia gráfica que tenemos en la conciencia colectiva sobre la Alhambra" (Kurtz 48-49).

4. El referente y la des-posesión

La argumentación retorna a las "fotografías de toda calidad" (125) que había nombrado en la anterior crónica: porque, a pesar de todo, "el palacio granadino triunfa en la fotografía" (130). Y su razonamiento es el siguiente:

mientras la cámara obscura no puede darnos una visión ni tan siquiera aproximada de la impresionante grandeza de la Catedral, la pequeña columna de la Alhambra (un escarbadiante sosteniendo el manchón que es una caja de fósforos por la desproporción), adquiere con sus encajes, en el plano brillante de papel de copiar, una luminosidad elegante el conjunto de cenefas [...] Se explica. En la fotografía, nuestro ángulo visual, abarca sin mayor esfuerzo la totalidad de los detalles, que por su misma pequeñez, nos extraña ver perceptibles, de manera que en ese acto confundimos la admiración que nos produce el aparato, reproductor minucioso, con la estima al objeto. Es decir, que no sabemos separar dos admiraciones (130-131).

Arlt advierte respecto a la Alhambra una cualidad que le es reconocida: la del detalle que escapa al ojo pero no al objetivo. Justo Navarro lo resume así: "La fotografía, que selecciona y reproduce en serie fragmentos fotografiados, parece congeniar con la lógica de la Alhambra y sus conexiones dudosas" al "monumentalizar un detalle aislado" (*Imágenes...* 54-55). En su crónica "La Catedral de Cádiz" (*El Mundo* 12/04/1935) —en la que describe con pasión el interior del templo: "Piedra y mármol hasta el tuétano. Hierro, cedro y bronce" (133)— "Para Arlt, o monumento, a obra de arte, é importante enquanto resultado do trabalho e talento da mão humana na transformação da matéria bruta em arte" (Andrade 63). Pero no cualquier arte: "La catedral no ha sido manchada con un solo adorno. Lo es suficiente la sinceridad de su material" ("La Catedral de Cádiz" 134), cuyo sentido abarca en la fotografía con que acompaña la crónica del edificio en su magnitud para no traicionarlo.

La fotografía parecía el medio capaz de superar al arte que no daba fiel cuenta de su referente, como indica Gautier por el desengaño de los grabados difundidos del patio de los Leones¹³. Sin embargo, Arlt es consciente de que la fotografía que media entre la imagen y el receptor no es inocente en absoluto sino que tiene unas consecuencias en la percepción. Es lo que, en esa misma década, el filósofo Walter Benjamin explica en "Pequeña historia de la fotografía" al invertir la fotografía como arte al arte como fotografía, esto es, la captación fotográfica de obras de arte (48)¹⁴.

Si tanto Benjamin como Arlt se detienen en esta faceta de la fotografía es porque está material e históricamente motivada por la inicial incapacidad de este medio de captar el movimiento. Esto hacía que las reproducciones predilectas fueran de obras arquitectónicas o de vistas de las que, sin embargo, solo se reproducía lo que quedaba inmóvil el tiempo suficiente¹⁵.

Lo significativo es la valoración de Benjamin: "Cualquiera habrá notado que un cuadro (pero sobre todo una escultura e incluso una obra arquitectónica) se presta a ser aprehendida en foto mucho mejor que en la realidad" (48). Como Arlt, apela a la sensibilidad artística, pero igualmente descarta que este sea el *quid* de la cuestión, sino que las técnicas reproductivas han tenido una efectiva consecuencia en la percepción de estas obras. Estas obras se han engrandecido tanto que, "para asimilarlas, no hay más remedio que reducir las

¹³ "Les gravures anglaises et les nombreux dessins que l'on a publiés de la cour des Lions n'es donnent qu'une idée fort incomplète et très fausse: ils manquent presque tous de proportions, et, par la surcharge que nécessite le rendu des détails infinis de l'architecture arabe, font concevoir un monument d'une bien plus grande importance" (283).

¹⁴ Desde los inicios de la fotografía, uno de sus objetos predilectos —en rivalidad con el grabado— fue el de obras de arte. En "el famoso y polémico Salón de 1859 [...] uno de los apartados de la exposición que mayor éxito y repercusión tuvo entre el público y la crítica fue el dedicado a la reproducción fotográfica de obras y de objetos de arte" (*Historia general...* 174-175).

¹⁵ Es lo que cuenta en el mismo artículo (1839) Gaucheraud justo antes de su apelación a los viajeros: "La nature en mouvement ne peut pas se reproduire, ou ne le portrait du moins que très difficilement par le procédé en question. Dans une des vues du boulevard dont j'ai parlé, il est arrivé que tout ce qui marchait ou agissait n'a pas pris place dans le dessin; de deux chevaux de fiacre en station, un a malheureusement remué la tête pendant la courte opération; l'animal est sans tête dans le dessin".

Laguna Martínez, Ana. "Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 33-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

de tamaño", de manera que las reproducciones son capaces de reducir tales obras para que el hombre pueda dominarlas y, por tanto, utilizarlas (48).

Cuando Gautier habla de la Alhambra, advierte que su descripción "d'une scrupuleuse exactitude" no va a dar en la imaginación de los lectores una imagen fiel del palacio. Es decir, Gautier sabe que el referente de su texto no se corresponde con la realidad que crea la ficción de su escritura¹⁶. Lo revelador es que la confianza puesta en la fotografía como medio fiel es traicionada; "Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo" (Barthes 27), pero no garantiza la exactitud: el punto de vista rompe la correspondencia y crea una ficción a la misma altura que la de la escritura o la pintura.

La dominación simbólica que Walter Benjamin detecta en la fotografía de obras de arte arquitectónicas está en correlato con la que la visión del viajero hallaba en las fotografías que realizaba y que veía. Ahora bien, tanto Arlt como Benjamin se dan cuenta de la falta de correspondencia entre el referente y la imagen fotográfica reproducida. Esto lleva a que la dominación de que Benjamin habla anule la posesión del viajero. La retórica de las fotografías y las tarjetas postales ha resultado tan inútil como la de las obras pictóricas y escritas para llevar de manera fiel los monumentos y los lugares exóticos; su posesión desubicada, esto es, figurada, es imposible.

5. Conclusión

Si nos hacemos eco de la reflexión de Domenico Nucera acerca del fin de los viajes tal y como se habían conocido, sustituidos por el mero turismo —a lo que se refiere como "la inquietud de los viajeros modernos, ya sin metas por alcanzar, huérfanos de lugares a los que volver, molestos y distraídos por el ruidoso entusiasmo de los folletos turísticos" (280)— vemos que la programación del itinerario a partir de fotografías de otros viajeros no resulta efectiva en ningún caso, sino que desemboca en la decepción. El viaje ha de ser, en todo caso, una experiencia personal de descubrimiento.

Nucera aprecia esta evolución en términos negativos y llega a afirmar que "viajar ya no es posible" (282). No es esto lo que Roberto Arlt descubre y nos hace descubrir en su visita a la Alhambra a partir del desengaño de su conocimiento fotográfico de tal palacio. Viajar no solo es posible sino, sobre todo, necesario para llegar a esa tan ansiada posesión de lo exótico y extraño porque la fotografía, a pesar de las pretensiones de convertirse en una copia fiel de la realidad y sustituir las imágenes pictóricas, es ante todo una expresión artística. Tal como afirma Jefferson Hunter: "Almost no one would now admit, let alone complain, that a photograph is literal. It is a contrived, composed work of art, like a piece of writing" (1).

Works Cited

- Álvarez Lopera, José. *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*. Granada: Universidad de Granada, 1977.
- Andrade de Oliveira Romão Carvalho, Rosemerie. "Roberto Arlt, cronista e viajero. Uma leitura das crônicas de viagem à Andaluzia e ao norte do Marrocos". São Paulo, 2009.
<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCwQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8145%2Ftd>

¹⁶ "Avant d'aller plus loin, nous devons prévenir nos lecteurs, qui pourraient trouver nos descriptions, quoique d'une scrupuleuse exactitude, au-dessous de l'idée qu'ils s'en sont formée, que l'Alhambra, ce palais-forteresse des anciens rois mores, n'as pas le moins du monde l'aspect que lui prête l'imagination. On s'attend à des superpositions de terrasses, à des minarets brodés à jour, à des perspectives de colonnades infinies. Il n'y a rien de tout cela dans la réalité; au dehors, l'on ne voit que de grosses tours massives couleur de brique ou de pain grillé, bâties à différentes époques par les princes arabes; au dedans, qu'une suite de salles et de galeries décorées avec une délicatesse extrême, mais sans rien de grandiose" (*Photobibliothek.ch*).

Laguna Martínez, Ana. "Arlt en la Alhambra: la des-posesión del viajero." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 33-42

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

e-08032010-

114536%2Fpublico%2FROSEMEIRE_ANDRADE_O_R_CARVALHO.pdf&ei=A8FyVa7NFYP8UK-OgIAN&usg=AFQjCNFi66S_IwoipqGVyFUUsIz_vsclcQ&bvm=bv.95039771,d.d24. 28 de abril de 2016.

Arlt, Roberto. *Aguafuertes españolas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971. [1ª ed. 1936].

Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Sobre la fotografía*. Ed. y trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos. 2014. [Tit. org.: "Kleine Geschichte der Photographie". 1931].

Bullough Ainscough, Rachel. "A Photographic Scramble through Spain": el papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España". Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad CEU San Pablo de Madrid. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/DialnetAPhotographicScrambleThroughSpainElPapelDelLibroDe-4403523.pdf. 28 de abril de 2016.

Chamorro Martínez, Victoria Eugenia. "Primera aproximación al paisaje de la Alhambra. Significado, percepción y oportunidades". *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, diciembre 2009. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=63BF45CB646CA2A6F6D55B04A0B55E58.dialnet02?codigo=4014146>. 28 de abril de 2016.

Darío, Rubén. *Tierras solares*. Ed. Cristóbal Cuevas. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.

Fontanella, Lee. *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel*. [Madrid]: El Viso, 1999.

Gautier, Théophile. *Voyage en Espagne: suivi de Espagne*. Paris: Gallimard, 1981.

Guzmán, Flora. *Literatura e identidad nacional en la Argentina de los años 30: Daniel Ovejero y Roberto Arlt*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

Hunter, Jefferson. *Image and Word: the interaction of twentieth-century photographs and texts*. Cambridge: Harvard University, 1987.

Nucera, Domenico. "Los viajes y la literatura". *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci. Barcelona: Crítica, 2002: [1ª ed.: *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 1999].

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. [1ª ed. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge, 1992].

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

Historia general de la fotografía. Coord. Marie-Loup Sougez. 2007. Madrid: Cátedra, 2009.

Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1940: Sala de Exposiciones del Palacio de Carlos V..., del 15 de enero al 15 de junio de 2003. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2002.

Photobibliothek.ch (Biblioteca privada de Suiza sobre la historia de la fotografía). <http://photobibliothek.ch/seite003b1.html>. 28 de abril de 2016.

Perfil de la autora:

Ana Laguna es graduada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Asimismo, ha cursado el Máster Oficial en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente estudia el Grado en Literaturas Comparadas en la Universidad de Granada.

Contacto: nereida50@hotmail.com