

José Amícola

Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt

Dieser Zusammenhang [zwischen Expressionismus, Literatur und Film] besteht im wesentlichen darin, dass expressionistische Literatur, in Konkurrenz mit den Massenmedien und der mit ihr korrespondierenden Rezeptionshaltung des Publikums, formal Elemente der Medien in sich integrierend aufhebt, um sie, umfunktioniert, als Mittel der Gesellschaftskritik einzusetzen, in ihrer Wirkung aber von den Massenmedien überholt und an den Rand gedrängt wird¹.

Los aspectos formales de la narrativa de Arlt han llamado siempre la atención, especialmente en lo que respecta a cierta conjunción inarmónica de colores, luces y movimientos. Estos destellos disonantes recordaban, sin embargo, los ajetresos propios de una metrópolis europea (como Berlín o París) más que las representaciones imaginarias de una ciudad discretamente modernizada como Buenos Aires durante los años 20 y 30. La estridencia propia de la obra de Arlt se verá conectada aquí con el expresionismo, por lo tanto, a partir de la hipótesis de la disonancia, entendiendo como expresionismo, una corriente que, según Adorno, a pesar de su irracionalismo venía a oponerse a la violencia, al autoritarismo y a la intolerancia². Pensar en Arlt como un escritor expresionista en la Argentina debería implicar, sin embargo, una reflexión sobre en qué medida las transferencias o préstamos culturales están siendo resignificados en el traspaso. La intención aquí será, por ello, considerar, en este marco de la narrativa arltiana, tanto las afinidades con las vanguardias europeas como el grado de innovación que ese gesto de apropiación «antropofágica» revela dentro de una estética provinciana, pero abierta a los ecos llegados desde el otro lado del mar; a partir, especialmente, de una conexión con los nuevos medios de comunicación de masas: el cine y los periódicos sensacionalistas, por un lado, y el modo en que éstos últimos llegaban a la gente con sus noticias policiales, por otro. En este sentido, el fenómeno del vanguardismo en un escritor latinoamericano debería verse, en rigor, sin repetir el consabido esquema eurocentrista, como un verdadero impulso creativo desde un centro con irradiación propia como Buenos Aires. Podemos pensar, así, que lo que se da en la Argentina es resueltamente original, a pesar de los lazos que la atan a Europa. Según el escritor César Aira, además, el expresionismo sería un método formal que supondría la inserción del narrador o espectador en la materia artística sin

1 Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper, *Expressionismus* (1975), Munich, Fink, 1994, p. 123.

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francfort, Suhrkamp, 1970, p. 88.

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 161–169.

posibilidad de distancia, con una contigüidad ineludible y monstruosa³. Y ya veremos qué podemos deducir de estas observaciones.

No es un dato menor que Berlín y Buenos Aires parezcan estar signadas a fines de la década del 20 por una sombra ominosa, cuya peligrosidad habría sido percibida sólo por algunos espíritus muy peculiares. En efecto, el expresionismo pareció hacerse cargo de esta *Unheimlichkeit* de época; porque, especialmente, vino también a servir de lenguaje visual para describir las profundidades del alma, según lo interpreta Siegfried Kracauer en su estudio clásico *From Caligari to Hitler*⁴. En esta obra el crítico pone el acento en la capacidad de este movimiento artístico para anunciar la inquietud por un futuro político incierto.

De modo sucinto puede decirse que la corriente llamada expresionismo había surgido hacia 1911, primeramente en el área de las artes plásticas en Berlín y que, luego, su capacidad de amalgamar contenido y forma había pasado al teatro y al cine, coincidiendo con este último medio en muchos pasos de su difusión. Por ello, la obra paradigmática del período podría ser el film *Metrópolis* de Fritz Lang, con Thea von Harbou como guionista, exhibida en Berlín en 1927, y que Arlt pudo haber visto entre los programas porteños siempre abierto a las novedades. Buenos Aires contaba, en efecto, ya en los años veinte con una buena red de salas de proyección que habían aparecido «por arte de birlibirloque», como dice Martín Prieto⁵ en su *Breve historia de la literatura argentina*⁶. Es sabido también que el expresionismo filmico es una manifestación única en su género, tanto por su continuidad como por su coherencia ideológica y formal y sus conexiones con otras artes (piénsese en los cuadros de Otto Dix, Grosz, Kirchner, etc.). El espectro de protagonistas tan variados como Caligari o Mabuse, bajo todas sus máscaras, junto con los autómatas que son manipulados por el poder sobre el telón de fondo de manicomios o *kermesses* multitudinarias y caóticas revela una dimensión de tensión política que Siegfried Kracauer supo vincular con la situación social alemana de la época, abriendo un sugestivo campo para el análisis de la semantización de las formas artísticas. Si Roberto Arlt asimiló ese sentimiento de una manera

3 César Aira, «Arlt», en *Paradoxa* (Rosario), n° 7 (1993), pp. 55–71, aquí: pp. 55–57.

4 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

5 Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 250.

6 A comienzos de la década de los noventa, recibí en la Argentina una carta desde Poitiers. Una investigadora francesa, inspirada por la tapa de la primera edición de mi libro sobre Arlt, que yo mismo había compuesto con un fotograma de *El gabinete del Dr. Caligari*, me solicitaba información sobre la circulación posible del cine expresionista en la década del veinte en los circuitos de Buenos Aires. Mi recorrido por las cinematecas porteñas para responder a ese pedido, me permitió saber que los registros habían empezado sólo después de 1930 y la información era, además, demasiado escueta. Maryse Renaud, que era el nombre de esa estudiosa, habría de proseguir su pesquisa en esa dirección, para confirmar lo que había sido mi hipótesis implícita: que el expresionismo le había llegado a Arlt por vía cinematográfica; véase Maryse Renaud, «Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo», en: Roberto Arlt: *Los siete locos. Los lanzallamas*, ed. Mario Goloboff, Madrid, ALLCA/Archivos, 2000, pp. 687–709, aquí: pp. 697–698.

tan cabal, lo hizo porque ese malestar era, de algún modo, tangible para espíritus de otras latitudes.

Quizás el gozne más interesante de la ruptura que los textos arltianos representan pueda verse en el modo en que Arlt asume la herencia de Dostoievski, un autor que había empezado a ser leído profusamente también en Alemania desde 1920 en adelante⁷. Lo que importa aquí es que ello coincide con la popularización del expresionismo a todos los niveles de la cultura⁸. También Arlt se hizo ferviente admirador de Dostoievski, como sucedía entre los lectores alemanes, pues descubrió en sus textos no sólo a los humillados y ofendidos, sino el modelo del hombre del montón, antihéroe torturado por la opacidad de su vida. Dostoievski fue en este sentido, para unos y para otros, un terreno de disputa, en tanto sus obras no siempre revelaban una conciencia políticamente correcta, como sucedió, por ejemplo, con la condena dostoiévskiana de las doctrinas libertarias y su devoción por el zarismo. Arlt, por su parte, revisó las postulaciones del modelo ruso, pero conservó de esa narrativa el valor autodestructivo de sus personajes (que también produjeron un impacto, por otra parte, en Alfred Döblin).

El cine de cuño expresionista había empezado a caracterizarse por una inusitada sobre-marcación escenográfica y actoral con una solvencia estilística reconocible a partir, por lo menos, desde 1913, con el film *El estudiante de Praga* de Paul Wegener (un film cuya significación se evidencia en el hecho de que fue nuevamente filmado en 1926 y 1936). Otro de los títulos con proyección internacional habría de ser, luego, *El gabinete del Dr. Caligari* (exhibido en 1920) de Robert Wiene, quien supo plasmar una galería de alienígenas y de pseudo-científicos con dominio sobre autómatas, hipnotizados o robots que habrían de producir una cuantiosa descendencia. Como dato interesante para una familia genealógica, digamos que Fritz Lang estuvo a punto de filmar esta película, pero luego la elección cayó sobre Wiene⁹. No es así de extrañar que sobre esta tradición del «caligarismo» se apoyen las diferentes versiones de las películas propias que Fritz Lang lleva a cabo durante su primera época, además de *Metropolis*, con *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) y *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), en las que la locura aparece como un *Leitmotiv* tan llamativo como en las obras de Arlt; pero, sobre todo, como afirma Gilles Deleuze, Lang se va haciendo maestro de la representación de las apariencias¹⁰.

Muchos de los ímpetus políticos que Dostoievski había percibido en Rusia de 1870 parecen repetirse en la década del 20. Este sería el *trait-d'union* de los autores que aquí propongo como un *corpus* para la reflexión, dando por entendido que un *corpus* no es sólo un conjunto de «textos», sino, al mismo tiempo, también un recorte del problema y el mapa que lo contiene¹¹.

7 Kracauer, *From Caligari to Hitler* (n. 4), p. 109.

8 *Ibid.*, p. 68.

9 Kracauer, *From Caligari to Hitler* (n. 4), p. 65.

10 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, París, Minuit, 1985, p. 180.

11 Florencia Garramuño, *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 27.

En efecto, para los años 20, el mundo se había puesto a girar más rápido, por cierto, en comunicaciones y en transportes. Esa aceleración hacía que lo sensacionalista tuviera predominio sobre lo verdadero. Son las metrópolis mundiales las que captan justamente ese vértigo como *air du temps*. El expresionismo se origina en una crisis de identidad que se evidencia en la popularidad de los dobles, en el afán de vivir al máximo los deseos inconfesables, en la pintura de la tenebrosidad y el mal augurio de los espejos, en las metamorfosis logradas por la ciencia y la magia, en el travestismo del alma por medio de los disfraces del cuerpo, en el ansia de la superación de un yo débil y la creación de una estructura identitaria sobrehumana¹². Para Silvio Vietta y Hans-Georg Kemper¹³, por otra parte, el expresionismo patentiza la disociación de la conciencia moderna, así como, en otras de sus ramificaciones, la creencia en la potencialidad de un nuevo renacimiento humano. Por ello, en muchos de sus programas se habla de un poder visionario, de una ruptura de las viejas formas y de hacer añicos la realidad. De aquí se marcha por una ruta no del todo clara a ideas radicales que se condensan en la convicción de la necesidad de renovación del mundo mediante la aplicación de nuevas tecnologías productivas, una agenda que aparece claramente expresada en una de las vertientes que articula el personaje del Astrólogo arltiano, cuando menciona el papel de la cinta transbordadora de las fábricas de Henry Ford. El aumento súbito de la población de Berlín con la concentración fabril en la década del 20, que la hace la tercera ciudad del mundo, da pie para un estallido de los modos de percepción que ponen de relieve especialmente los factores de la aceleración y el vértigo, algo que Stanley Cavell nota ya en el modo en que Baudelaire preanunciaba en el París de su tiempo una modernidad cinematográfica¹⁴; y, por ello, este crítico afirma que, contra el *dictum* generalizado, no fue la invención del cine la que enseñó a ver, sino que la industria del cine fue aceptada porque el mundo ya había cambiado tomando a la velocidad como principio moderno¹⁵. Por otro lado, la frecuencia con que la locura y la alucinación aparecen como motivos expresionistas tiene que ver también con la dificultad del hombre de la calle para enfrentarse a la elaboración de esa nueva velocidad en que está inmerso. La estética de la fealdad es así otro de sus dispositivos que toma de la escuela naturalista, pero ya sin su confianza en el progreso¹⁶. Como en Alemania, el expresionismo creado en la Argentina puede considerarse también parte de la lucha contra los movimientos estéticos anteriores como el naturalismo, el realismo reciclado y el simbolismo poético, movimientos que Arlt debe vencer para imponer su nuevo punto de mira y ganarse el consenso de un público propio.

Para la década del 20 en la Argentina, Arlt era, sin embargo, simplemente no sólo un autor desmañado, sino también absolutamente incomprensible,

12 Ilona Brennicke/Joe Hembus, *Klassiker des Deutschen Stummfilms 1910–1930*, Munich, Goldmann, 1983, p. 10.

13 Vietta/Kemper, *Expressionismus* (n. 1).

14 Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, pp. 41–43.

15 *Ibid.*, pp. 225–226.

16 Vietta/Kemper, *Expressionismus* (n. 1), pp. 47–62.

dado que su lectura de Dostoievski no coincidía con la que se hacía entre los escritores de «Boedo», quienes habían tomado al escritor ruso también como autor modélico¹⁷. Tampoco la *élite* del grupo llamado de «Florida» pudo percibir el vanguardismo del gesto arltiano, porque el suyo propio tenía el sello de lo afrancesado y el eje San Petersburgo–Berlín que Arlt introducía no convencía como modo de lectura. Sin embargo, Borges había acusado recibo del movimiento expresionista en 1925 gracias a su previa permanencia en Suiza. El texto de Borges al que me refiero se llama «Acerca del expresionismo» y apareció en su libro titulado *Inquisiciones*¹⁸. Aquí Borges ponía de relieve que el nuevo movimiento jerarquizaba lo intenso y que la guerra pasada le había dado sus condiciones de posibilidad. Así, según Borges: «En los mejores poemas expresionistas hay la viviente imperfección de un motín»¹⁹.

Si bien en nuestro tiempo algunas voces críticas han empezado a catalogar a Arlt como a un «expresionista», ninguna de ellas nos habla sobre el hondo significado de tal concepto en Arlt. Martín Prieto en su reciente *Breve historia de la literatura argentina*, ya citada, afirma que Roberto Arlt dará inicio a la gran literatura de ficción en la Argentina «con la fuga hacia lo fantástico en sus novelas de base realista»²⁰, pero el autor de esta historia literaria no puede dar más datos sobre el fenómeno extraño de lo que se manifiesta en este escritor, aunque en otros párrafos en relación con Arlt asoma en el texto la palabra «expresionismo», usada, sin embargo, como una etiqueta cómoda, pero de la que no se extraen todas sus potencialidades.

Para nuestro cometido es importante apuntar que el acento puesto en esta particularidad arltiana quiere contribuir a colocar a Arlt más cerca de las vanguardias y de la experimentación (no reconocida por nadie en su época para este escritor), alejándolo así del boedismo, pero, al mismo tiempo, esto significará reconsiderar algunos juicios de valor sobre su obra dentro del campo latinoamericano.

El robo y la traición han sido, por cierto, los motivos más generalmente puestos de relieve como claves en la obra de Arlt, pero ellos no son los únicos que merecen destacarse. Aira, por su parte, presta atención también al paisaje anímico²¹. Naturalmente hoy en día podría llamar la atención el modo en que se comete en su obra una sistemática violencia sobre las mujeres, como producto de una escenografía típica de esa «beseelte Landschaft» de la que habla Aira. Los críticos marxistas ya habían dicho que las mujeres deben hacerse cargo de la humillación social de los varones, pagando con su cuerpo la desventaja de género sexual. Y en este tópico es llamativo que ni los críticos de la obra

17 Cf. Roberto Mariani, «La Extrema Izquierda», en: Pedro-Juan Vignale/César Tiempo (eds.), *Exposición de la actual poesía argentina (1922–1927)*, Buenos Aires, Minerva, 1927, pp. XX–XI. Elaboro estas ideas en un texto de hace dos décadas. Véase: José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Buenos Aires, Weimar, 1984; reedición: Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

18 Jorge Luis Borges, *Inquisiciones* (1925), Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, 1993.

19 *Ibid.*, p. 157.

20 Prieto, *Breve historia de la literatura argentina* (n. 5), p. 145.

21 Aira, «Arlt» (n. 3), pp. 68–69.

de Döblin, por un lado, ni los de Arlt, por la otra, hayamos puesto suficientemente de relieve la dimensión de la violencia en los asesinatos sexuales de La Bizca, por una parte, y de las prostitutas Ida y Mieze a manos de los protagonistas que abusan de ellas, por la otra. La excepción sería el estudio de Kathleen Newman, quien al estudiar la obra de Arlt sostiene que la violencia del *gender system* enmascara el hecho de la violencia potencial de cada ciudadano contra el otro²². Por ello me parece importante volver a leer el siguiente pasaje de *Los lanzallamas* en este contexto de ideas:

Er dosain, precipitándose en el movimiento, hundió el cañón de su pistola en el blando cuévano de la oreja, al tiempo que apretaba el gatillo. El estampido lo hizo desfallecer. El cuerpo de la jovencita se dilató bajo sus miembros con la violencia de un arco de acero. Durante varios minutos, Erdosain permaneció inmóvil, estirado oblicuamente sobre ella, la carga del cuerpo soportada por el brazo²³.

Y este es el episodio en que Reinhold asesina a Mieze, también sin motivo aparente, más que por la venganza de clase (y de género) en *Berlin Alexanderplatz* de Döblin:

Er kniet von oben über den Rücken, seine Hände sind um ihren Hals, die Daumen im Nacken, ihr Körper zieht sich zusammen, zieht sich zusammen. Seine Zeit, geboren werden und sterben, geboren werden und sterben, jegliches²⁴.

Por mi parte, me interesa resaltar ahora otros dos motivos, igualmente presentes en las poéticas expresionistas: la manipulación de las conciencias — tema profusamente tratado por la crítica —, y la mirada fascinada sobre las así llamadas perversiones gracias a lo que podríamos denominar «el ojo de la cámara» a nivel literario.

En cuanto a lo primero en la filmografía de Fritz Lang quiero referirme a su película ya mencionada de 1922, *Dr. Mabuse, der Spieler*, concebida en dos partes. En ella el director que ha filmado un folletín al gusto de la época aparecido en la *Berliner Illustrierte Zeitung* del año anterior, firmado por Norbert Jacques, quien era un folletinista exitoso, cuyo periplo biográfico comenta también Barbara Schuchard en un artículo de *Iberoamericana*²⁵. En efecto, Fritz Lang y su esposa Thea von Harbou adaptan ese texto con la pasión por reproducir el clima de los años de la inflación, poblando la pantalla con falsificadores de dinero, prostitutas y charlatanes sociales a partir del personaje emblemático y dostoiévskiano del jugador. Sólo que aquí las salas de juego pasan a ser el símbolo de una sociedad que vive detrás de máscaras elegantes cuya

22 Kathleen Newman, *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1991, p. 145.

23 Roberto Arlt, *Obra completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, t. 1, p. 514.

24 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), Munich, DTV, 1978, p. 317.

25 Barbara Schuchard, «El Astrólogo arltiano y el Dr. Mabuse: pistas para una pesquisa intermedial», en: *Iberoamericana* (2001), n° 4, pp. 154–157.

estabilidad es la de un castillo de naipes. Y como se dice en una reseña de la película refiriéndose al protagonista: «Der Lustgewinn seines Spielens liegt in der Wollust des Manipulierens»²⁶.

Para poder apreciar el lugar que ocupa la filmografía de Fritz Lang en el contexto alemán y también mundial es oportuno prestar atención a algunas observaciones de Siegfried Kracauer de hace más de 50 años. En principio la industria cinematográfica alemana produce lo que llamaríamos hoy en día una revolución tecnológica al lograr la movilidad de la cámara y dar un relieve inusitado y fantasmagórico a la iluminación²⁷ y esto le abre los mercados mundiales que reverencian semejante creatividad. Estas innovaciones habrían de beneficiar, inclusive, al cine de la época nazi, como se advierte en la filmografía de Leni Riefenstahl, y que no se encuentran de ninguna manera en los filmes franquistas. También benefició a Hollywood cuando se inició la diáspora desde Alemania de actores y realizadores. Por otro lado, Kracauer parte de la premisa, absolutamente convincente, de que el cine registra en general una «disposición psicológica» del público al cual va dirigido²⁸. En ese sentido, este crítico se siente con derecho a auscultar a través del cine un sentimiento generalizado latente, que, según mi interpretación, también logra Arlt, por medio de su percepción literaria.

Según Kracauer²⁹, es importante tener en cuenta en el clima del Berlín de la época de la inflación, así como en los años posteriores inmediatos, la marea de producciones fílmicas sobre un supuesto esclarecimiento sexual, lo que iba acompañado de campañas por la tolerancia de las conductas homosexuales emprendidas por Magnus Hirschfeld durante los mismos años³⁰. En ese sentido, Berlín resulta más ilustrado que la todavía provinciana Buenos Aires. La industria fílmica alemana se había inclinado con predilección por la mezcla de fronteras entre lo real y lo supuestamente no referencial y esto le venía desde el éxito alcanzado por el film *Der Student von Prag* en su primera versión³¹. Sin embargo, también la literatura más experimental de aquellos años en lengua alemana no fue ajena a esa fórmula, aunque lo hizo de modo más matizado. Y, por ello, el segundo de los puntos que me interesa poner sobre el tapete, tiene que ver justamente con el asunto del voyeurismo hacia las conductas desviadas que las metrópolis y sus manifestaciones literarias permiten de modo paralelo a los operativos filmográficos.

Para ello pensemos en *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Su título marca el interés de las vanguardias por el escenario de las grandes ciudades y sus calles tenebrosas. Esa tenebrosidad del medio sirve de marco, por supuesto, a la supuesta conducta neutral (*sachlich*) de Franz Biberkopf, quien está a punto de enrolarse en el Nacional-Socialismo, un paralelo para nada

26 Brennicke/Hembus, *Klassiker des Deutschen Stummfilms* (n. 12), p. 95.

27 Kracauer, *From Caligari to Hitler* (n. 4), pp. 3 y 75.

28 *Ibid.*, p. 6.

29 *Ibid.*, p. 45.

30 Es interesante señalar que Magnus Hirschfeld aparece mencionado en la propia novela de Döblin en su carácter de referente de disfuncionalidades sexuales. Véase: Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (n. 24), p. 29.

31 Kracauer, *From Caligari to Hitler* (n. 4), pp. 28–30.

despreciable con las tendencias de los héroes de Arlt, también si se tiene en cuenta que cuando Fassbinder filmó la novela declaró que el protagonista sería uno de los que habría de engrosar las huestes del nazismo³². Hay en la obra de Döblin, por cierto, una gran distancia del tremendismo de Arlt y, sin embargo, lo que llama la atención es el modo voyeurístico de la narración, donde lo que priva es el ímpetu de abrir brechas de lo narrable hacia los territorios tabuizados.

Döblin y Arlt pertenecen a la primera generación de escritores que se sienten hermanados con el cine en su cualidad de medio masivo. Así, si retomamos lo dicho por César Aira sobre la monstruosidad en Arlt, podríamos decir que el narrador arltiano se inmiscuye de modo más certeramente expresionista en la materia narrada que lo que lo hace Döblin. Pero, además, tanto en Lang y Döblin como en Arlt, la disonancia como modo de expresar la vida de los estratos *Lumpen* (es decir como contenido de la forma), la preocupación épica y el voyeurismo como ojo de una cámara oculta son una característica compartida³³. Al menos, hay un motivo fílmico que parece dar una buena pista. En efecto, Siegfried Kracauer llama la atención en su estudio del cine alemán sobre el hecho de que una escena repetida hasta el cansancio en esa filmografía es la del hombre que, incapaz de tomar una decisión y al borde del suicidio, hunde su cabeza en el pecho de la mujer que elige como figura materna³⁴. Y me animo a decir que ese es un vestigio irreductible que está registrado también en *Los siete locos* (1929) y sería la prueba de una frecuentación con el cine alemán de la época y de ninguna otra filmografía, según se atestigua en este pasaje:

Reposaba en el regazo de la mujer, y el calor de sus miembros traspasaba la tela, entibiándole la mejilla. Aquella situación además le parecía muy natural; la vida adquiriría ese aspecto cinematográfico que siempre había perseguido³⁵.

Seguramente el origen de esta pose se halle en la obra clave del fetichismo sexual de Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, donde el protagonista contaba:

«Ich fürchte, ich habe mein Ideal bereits gefunden!» rief ich, und preßte mein glühendes Antlitz in ihrem Schoß³⁶.

Para concluir digamos, que tanto el voyeurismo de *Berlin Alexanderplatz* como la manipulación ideológica de la serie de Caligari-Mabuse son el hilo rojo, *der rote Faden*, que recorre el cañamazo del presente *corpus* en el que las vanguardias han anunciado la aparición del hombre del montón, como bastión ambiguo de un futuro amenazador, que lo es también para el Río de la Plata,

32 Juliane Lorenz (ed.), *Rainer Werner Fassbinder, Escritor, Actor, Cineasta (1945–1982)*, Buenos Aires, Goethe Institut, 1980 (Catálogo para el ciclo de cine dedicado a Fassbinder), p. 22.

33 Stanley Cavell, por su parte, habla de un «narrative voyeurism» en el caso del cine de Hitchcock, como su rasgo más marcado; véase Cavell, *The World Viewed* (n. 14), p. 87.

34 Kracauer, *From Caligari to Hitler* (n. 4), p. 99.

35 Arlt, *Obra completa* (n. 23), t. 1, p. 270.

36 Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* (1869), Francfort, Insel, 1980, p. 47.

una región que habrá de empezar también la década del 30 con muy oscuras premoniciones. Arlt aparecería bajo esta luz como una figura cuya poética habría oscilado entre esa atracción por las formas (refrenables) del autoritarismo — según se advierten en las creaciones fílmicas de Thea von Harbou y Fritz Lang³⁷ — y la sinfonía de la gran ciudad — expresada en la obra de Döblin; es decir entre un expresionismo politizado y una *Neue Sachlichkeit*, pretendidamente neutra, y ambos momentos se funden en un enfoque ambiguo, donde lo que importa es concretar la construcción de un espacio artístico para que suene ahora la disonancia, una disonancia que se había inaugurado en el arte europeo del siglo XIX con las primeras notas del *Tristan* de Wagner y que se ha expandido en el mundo desangelado de 1930.

37 Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst* (1955), Francfort, Fischer, 1982, p. 239.