

NOTAS SOBRE LA TRADICIÓN BRECHTIANA EN EL CINE: DE LA MODERNIDAD EUROPEA A *LOS RUBIOS* DE ALBERTINA CARRI Y *TEATRO DE GUERRA* DE LOLA ARIAS

NOTES ON BRECHTIAN TRADITION IN CINEMA: FROM
EUROPEAN MODERNITY TO ALBERTINA CARRI'S *THE
BLONDS* AND LOLA ARIAS' *THEATRE OF WAR*

Santiago Fillo¹

ORCID 0000-0003-2463-6073

¹Universitat Pompeu Fabra.
Barcelona, España.

Resumen

El presente artículo busca rastrear de un modo crítico la recepción de Brecht, primero en el cine europeo, para analizar después algunos casos concretos de esta tradición en el cine argentino contemporáneo, con especial atención a *Los Rubios* de Albertina Carri y *Teatro de Guerra* de Lola Arias. La intención es contrastar las diferentes formulaciones de esta tradición interpretativa para analizar su circulación y las innovaciones, reformulaciones, enriquecimientos o empobrecimientos que se evidencian particularmente en las obras de algunos cineastas europeos y argentinos. En este sentido, el presente artículo busca esbozar una genealogía crítica de la tradición brechtiana, siguiendo la línea que autores como Walter Benjamin y Roland Barthes marcaron en sus estudios sobre Brecht.

Palabras claves: Brecht; interrupción y distancia; extrañamiento brechtiano; cine europeo; cine argentino.

Abstract

The present article attempts to trace, critically, the reception of Brecht in European cinema first, to then analyze some concrete cases of this tradition in contemporary Argentine cinema, with a special focus on Albertina Carri's *The Blonds* and Lola Arias's *Teatre of War*. The intention is to contrast the different formulations of this interpretative tradition in order to analyze its circulation

Resumo

Este artigo acompanha de forma crítica a recepção de Brecht, primeiro no cinema europeu, e depois em alguns casos específicos desta tradição no cinema argentino contemporâneo, com especial atenção a *Los Rubios* de Albertina Carri e a *Teatro de Guerra* de Lola Arias. A intenção é contrastar as diferentes formulações desta tradição interpretativa a fim de analisar a sua

and the innovations, reformulations, enrichments or impoverishments that are particularly manifest in the works of some European and Argentine filmmakers. In this sense, the present article seeks to outline a critical genealogy of the Brechtian tradition, following the research line that authors such as Walter Benjamin and Roland Barthes opened in their studies on Brecht.

Keywords: Brecht interruption and distance; brechtian alienation; european cinema; argentine cinema.

circulação e as inovações, reformulações, enriquecimentos ou empobrecimentos que são particularmente evidentes nas obras de alguns cineastas europeus e argentinos. Neste sentido, este artigo procura delinear uma genealogia crítica da tradição brechtiana, seguindo a linha que autores como Walter Benjamin e Roland Barthes marcaram nos seus estudos sobre Brecht.

Palavras-chave: Brecht; interrupção e distância; distanciamento brechtiano; cinema europeu; cinema argentino.

En las últimas películas de Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro* (2015) y *Vitalina Varlea* (2019), vemos a personajes hieráticos declamando, en un tono ultra parco, lamentaciones sobre un pasado de migraciones duras y trabajos miserables. El cine de Eloy Enciso, siguiendo a Costa muy de cerca en tonos y formas, pone también a sus personajes a declamar sus desgracias, en un registro emocionalmente anestesiado (*Arraianos* (2015), *Longa Noite* (2019)). Miguel Gómez, Joao Pedro Rodriguez, Albert Serra o Jaime Rosales, entre otros, utilizan también algunas de estas claves interpretativas en sus obras. ¿Representan estos registros actorales una tendencia reconocible en el cine de autor europeo de las últimas décadas? Creemos descubrir en estas obras una suerte de herencia sui generis de Bertolt Brecht y su concepción de la distancia en la interpretación actoral, mezcladas con la práctica del intérprete-autómata que exponía Robert Bresson en su cinematógrafo y algunas máximas de Jean Marie Straub y Danielle Huillet, que, en cierta forma, retoman a Brecht. Ante una interpretación actoral “distanciada”, emocionalmente gélida, que se vuelve pauta de trabajo tácito en algunos de estos cineastas, vale la pena indagar sobre el origen brechtiano de este registro.

¿Cómo definía Bertolt Brecht la distancia en el trabajo interpretativo de sus obras? ¿Cuál era su fundamento? Y aún más importante, ¿cómo circuló este paradigma teórico-práctico en el cine europeo, y cómo fue su recepción en la contemporaneidad? El presente artículo busca rastrear de un modo crítico la recepción de Brecht, contrastando las diferentes formulaciones de esta tradición interpretativa para analizar las innovaciones, reformulaciones, enriquecimientos o empobrecimientos que algunos de los autores mencionados

evidencian. En este sentido, el presente artículo busca esbozar una genealogía crítica de la tradición brechtiana, siguiendo la línea que autores como Walter Benjamin y Roland Barthes marcaron en sus estudios sobre Brecht.

En el origen de la distancia, estuvo la interrupción

“El teatro épico brechtiano no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción”. (BENJAMIN, 1998, p. 20). Benjamin proponía un ejemplo muy simple para iluminar la idea de interrupción: una familia burguesa, peleándose entre sí. La madre a punto de pegar a su hija con una botella; el padre, intentando controlar la cólera, coge a su mujer por las solapas de su camisa. La hija tira del cabello a su madre. De repente un extraño abre la puerta. La familia queda inmovilizada, interrumpida, por la irrupción de esa mirada ajena. Y en esa interrupción, los gestos congelados de los miembros de la familia revelan la situación. Esta detención provoca una distancia que permite a quienes interpretan los personajes de la familia, y a los espectadores, alcanzar una conciencia crítica de los roles que se están representando. En esto reside el sentido de “descubrir una situación”, en lugar de representarla. Y de allí se derivó su contenido político: una interrupción sobre el flujo de la acción, abre un espacio para asumir una postura crítica frente a la situación *descubierta*. Este fue su origen.

En este sentido se puede afirmar que, para Brecht, sin interrupción no hay distancia. Cada gesto nacido de la interrupción no es una ilustración de un acto, ni una subordinación al mismo, sino una cita de la situación que lo forja: nace de ella, y se distancia de ella.

En su última obra, *El evitable ascenso de Arturo Ui* (BRECHT, 1958), un viejo y decadente actor shakespeariano se hacía cargo de la formación gestual del peculiar Hitler encarnado en Arturo Ui (un Hitler comerciante mafioso de la coliflor, balbuceante al comienzo, grandilocuente al final, que genialmente compuso Brecht). El decadente actor shakespeariano, le daba lecciones a Ui sobre como pararse ante el público, sobre cómo caminar, hablar, mover los brazos, preparándole para dar sus discursos más sugestivos. Y en las lecciones, lo interrumpía continuamente para dar con el nacimiento del gesto propicio. Sabemos que Hitler tomó lecciones de gesticulación y proyección de la voz con Paul Devrient, cantante de ópera, que repasó y redibujó ante el tirano uno a uno sus gestos frente a un espejo (BUCK-MORSS, 2005, p. 218-220).

En la escena brechtiana, Ui tiene rigidez en sus brazos y le cuesta articularlos. Esta pantomima cómica se va tornando poco a poco analítica cuando el gesto que ensaya Ui ante el espejo es el saludo fascista, y los balbuceos de discursos remiten directamente al *Mein Kampf*. La larga serie

de irónicas interrupciones del actor shakespeariano han ido construyendo los gestos de Ui ante nuestros ojos. No es un gesto traído del camerino, sino uno producido reflexivamente por el actor ante los espectadores. La interpretación que la Berliner Ensemble, la compañía fundada por Brecht, realizó de la obra según la versión establecida por el mejor discípulo de Brecht – Heiner Müller – es de una intensidad endiablada. La pedagogía brechtiana no es estática, sino reflexivamente circense: Martin Wuttke encarnaba a un Ui mucho más cercano a Chaplin que a los personajes hieráticos de Pedro Costa, Albert Serra o Eloy Enciso.

Este trabajo tan material y expositivo sobre la “gestación” de un gesto en la escena de Ui, permite a Brecht revelar de un modo muy directo la producción de los gestos de esa historia, y la historia de esos gestos: “Hacer que los gestos puedan ser citados es una de las ejecuciones esenciales del teatro épico. El actor debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras. El efecto es por ejemplo asequible si el actor cita en escena su propio gesto” (BENJAMIN, 1998, p. 37).

En *Final feliz* (BRECHT, 1929), el personaje de Lillian Holiday, una sargento del Ejército de Salvación, canta en una taberna de gánsteres buscando evangelizar a sus parroquianos. Tras esa escena, la propia actriz tiene que repetir su actuación ante una junta de compañeros del Ejército de Salvación, que analizan junto a ella cómo cantó y gesticuló ante los criminales. En este redoble de su actuación, que se ve interrumpido continuamente por las observaciones, suspicacias y críticas de sus compañeros, la actuación se distancia orgánicamente y las intenciones emocionales se tornan explicativas: la actriz cita los gestos que viene de realizar, tomando conciencia analítica de cada uno de ellos. “El teatro brechtiano es *per definitionem* un teatro gestual. Cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto” (BENJAMIN, 1998, p. 37). Y la recepción de ese gesto, como descubre Barthes, no es crítica ni heroica, sino más bien una toma de conciencia; un nacimiento de la conciencia en escena: “lo que postula toda la dramaturgia brechtiana es que, al menos hoy, el arte dramático, más que expresar lo real, tiene que significarlo. Es pues necesario que haya una cierta distancia entre el significado y el significante.” (BARTHES, 2002, p. 114).

Interrumpir para ver el nacimiento de un gesto: interrumpir para provocar su nacimiento. La interrupción brechtiana implica que un gesto deberá tomar, encontrar, su posición, allí donde sólo había un “gesto interpretado” puesto en la escena. El gesto que nace de la interrupción de las acciones representadas no es un gesto que codifique una emoción, sino un gesto que descubre una situación. Es la base más importante del trabajo materialista sobre el gesto desarrollado por Brecht: no es el gesto de alguien, sino una situación, una época, una vivencia “compartida”, que toma cuerpo y trepa por los gestos que amanecen en los rostros, y en los cuerpos, de los actores.

La distancia se tomaba en la propia escena, y se establecía a partir de la interrupción conseguida. Actor y espectador veían cómo surgía esa distancia, y cómo surgían los gestos que esta distancia producía. Un posible antecedente de este tipo de interrupción dramática podría encontrarse en el motivo bíblico del Arcángel Gabriel deteniendo a Abraham, a punto de sacrificar a su hijo. En ese gesto interruptor *in extremis*, Isaac mira la mano de su padre, y el cuchillo que sostiene al borde de su cuello. Abraham mira a su hijo bajo el cuchillo, y al cielo al que lo estaba por ofender. Y el Arcángel Gabriel mira a ambos, mientras continúa aguantando la tensión del brazo de Abraham: la fuerza dramática de toda la escena se da en esa tensión en suspenso; en esa interrupción que adquiere una duración divina. La interrupción revela la situación, y provoca el advenimiento de la conciencia, como teorizó Kierkegaard en *Temor y Temblor*. Este posible *ur gestus* de la interrupción brechtiana, evoca adecuadamente el trabajo dramático que desplegó Brecht en toda su obra.

Kule Whampe! Hacia un cine brechtiano

La primera experiencia de Brecht en el cine terminó en juicio. *The 3 penny opera* (Pabst, 1931), en la que Brecht colaboró en la adaptación de su propia obra (*La ópera de cuatro cuartos*), fue un desastre. La versión de Pabst no calaba en las revelaciones de situación que tanto le importaban a Brecht, que se sintió desvirtuado ante una producción que privilegiaba la mecánica de la forma y no la forma de la mecánica. La película de Pabst diluyó las contradicciones de los personajes brechtianos en la opereta, en lugar de haber asumido críticamente esas formas populares que la obra usaba como trampolines. Brecht llevó a juicio a Pabst, y escribió airadas protestas contra el realizador.¹ En cualquier caso, no debe haber resultado nada fácil para ningún realizador trabajar cerca de Brecht: años más tarde el mismísimo Fritz Lang salió escaldado de su experiencia brechtiana cuando colaboraron en el guión de *Hangmen also die!* (Lang, 1943). Quizá por esto se suele pensar que no hubo un cine verdaderamente brechtiano hasta que Brecht no murió, y la modernidad suficientemente madura del cine europeo supo asumir su legado.² Sin embargo hay una única obra en la que Brecht sintió que el cine abría posibilidades inmensas a sus ideas de la interrupción y la distancia. *Kuhle Wampe* (Dudow, 1932), en la que Brecht además de autor del guión ofició como productor. Es la primera verdadera película brechtiana

¹ En relación con la experiencia de Brecht con la adaptación de Pabst y con *Kuhle Wampe*, ver: Brecht, Bertolt. *Sur le cinéma*. Paris: Ed L'Arche, 1970: 221-228.

² Robert Stam expone que es a partir de los años sesenta y setenta cuando el legado de Brecht comienza a calar en el cine europeo, y señala el número especial que *Cahiers du cinéma* dedicó al dramaturgo alemán en 1960, como signo de la canonización cinematográfica de Brecht. Ver: Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 175-176.

de la historia del cine. Slatan Dudow, un joven cineasta comprometido con la causa de los trabajadores, era el director que asumía el complejo trabajo de soportar a Brecht en su revancha cinematográfica.

Brecht estaba muy interesado en la forma que Dziga Vertov había inoculado en el cine (sus sincopados cortes que mostraban en violento montaje el paso de los ritmos feudales de la humana cosecha, a los ritmos alienantes de la industria, inasumibles para la experiencia humana), y dejó que esos ritmos se adentraran en su pluma. La primera escritura cinematográfica de Brecht tiene tanto de Brecht como de Vertov: en el contraste de estas poéticas - políticas, el montaje pasaba a ser la única gramática capaz de reformular los gestos del hombre alienado.

Al comienzo de *Kuhle Wampe!*, un grupo de hombres avanza en bicicletas buscando trabajo por Berlín: las imágenes de su carrera en medio de la gran depresión alemana, asumen la forma esbozada por los futuristas, la representación de la velocidad de los rayos de sus ruedas, de su pedaleo de desempleados hambrientos, hasta que se interrumpe el ritmo frenético con secuencias estáticas y lentas en las que los empleadores cuelgan carteles de “no hay empleo” en las puertas de sus fábricas y comercios. La estética de la velocidad técnica del futurismo, interrumpida políticamente con planos que agrietan el ritmo, y dejan en suspenso los gestos que intentaban llegar hacia las ventanillas del empleo. Hasta aquí, Brecht trabajó una forma alegórica de su tiempo; una forma de contraponer las formas de la alienación industrial que chocan con la instancia de un cuerpo que no sabe cómo responder a ellas. Pero unas secuencias más adelante de esta obertura tan cercana a Vertov, Brecht abisma su mecanismo en un gesto de tremenda y humana ironía: uno de los jóvenes en paro, regresa con las manos vacías a su hogar. El padre también está en paro, y la hermana es la única que tiene un mísero trabajo. La familia se reúne en la mesa, cenan una escasa y repetida sopa. El padre y la madre acusan al hijo de no hacer el esfuerzo necesario para conseguir trabajo, la hermana comienza a defenderlo, hasta que su novio le silba desde la calle. La familia se levanta de la mesa, y el joven se queda solo, hundido en sus penas. Brecht desiste de dar a las penas un tratamiento retórico, y sólo apunta actos. El joven camina hacia la ventana de su apartamento, el tópico del suicidio planea en el acto. Un pie en el descanso de la ventana, una mano en la barandilla, y un segundo antes de tomar el envión para el salto, el joven parado interrumpe su acto. Mira la hora que indica el reloj de su muñeca, y vuelve al salón... Se quita el reloj de la muñeca, lo deja con cuidado en una mesa, y sin mediar gravedad ni retórica, se lanza, ahora sí, al vacío en un directo y único movimiento. La interrupción del acto ha alumbrado un gesto inaudito. Su suicidio ha sido obrado desde la filosa interrupción cuasi chaplinesca, en la que el desempleado se ha mirado la mano de camino al

suicidio y se ha dado cuenta de que no está en situación económica de romper un reloj en su salto. Ha dejado el reloj para suicidarse como un proletario pobre. El gesto que nace de la interrupción alumbra la situación: proletario que se suicida con reloj, reloj que no se podrá empeñar por un día de sopa.

Si lo comparamos con el gesto de otro suicidio célebre del cine, el suicidio del pequeño Edmund en *Alemania, año cero* (Rossellini, 1948), se vuelve más evidente la diferencia y el calado del mecanismo brechtiano. Cuando Edmund tomaba conciencia de sus actos (de la muerte de su padre a causa de las eugenésicas lecciones de su profesor), se arrojaba al vacío desde lo alto de un edificio en ruinas del Berlín bombardeado. Antes de saltar, Edmund se llevaba la mano a los ojos. Se tapaba los ojos cual ícono de ángel caído. Y saltaba, ilustrando en el gesto previo la desolación del acto. Su gesto no interrumpía el acto, sino que lo señalaba retóricamente. El gesto del proletario brechtiano, en cambio, resultaba inaudito, congelaba el tiempo y la expectativa del tiempo, y hacía que en su suicidio sucedieran muchas más cosas que el acto de arrojarse al vacío. En Brecht no se trata de cómo un gesto representa una época (una seña o modismo de un tiempo), sino de cómo la contiene en su interior.

La interrupción es la simiente de todo verdadero gesto que pretende ser citable; que pretende trascender el subrayado para poder obrar no su repetición (las manos tapando los ojos que simboliza una tragedia imposible de ver), sino su transformación y transmisión. En estos suicidios se evidencia la diferencia del “gestus brechtiano” (o gesto social) que descubre una situación, frente al gesto que la representa: “Al técnico del teatro épico no le interesa la conservación de los gestos a través de varias generaciones, sino su transformación, mejor dicho: su conservación con vistas a la transformación. Toda innovación se debe desarrollar a partir de lo antiguo. De este modo entra en la continuidad, que es la característica del arte verdadero (y de la ciencia), el elemento natural de la rebelión, el acto claramente visible, debatible, responsable de la ruptura con lo antiguo. Sólo el que piensa en las interpretaciones típicas superficiales de los actores occidentales, que construyen sus personajes a base de pequeños rasgos privados y no significan nada típico, no podrá imaginar que los cambios en los gestos pueden introducir verdaderas novedades fundamentales en la interpretación de un personaje” (BRECHT, 2004, p. 298-299). Y la forma brechtiana, es importante recordarlo, comenzó a obrarse, también en el cine, una década antes del neorrealismo de los gestos cinematográficos.

No intentamos sugerir con este ejemplo que *Khule Wampe* haya sido más importante que *Alemania año cero* en la historia del cine. La obra de Rossellini es el indiscutible sustrato de toda la modernidad europea. Lo que sí pretendemos señalar es que la innovación brechtiana (el trabajo de interrupción del curso de la acción para establecer una distancia con lo representado) fue

de tal calado, que incluso contrastándola con el fundador del cine moderno, su radical e inaudita novedad se vuelve evidente.

La herencia de Brecht en el cine moderno

En la larga tradición de cineastas brechtianos de la modernidad europea, que van desde Jean Luc Godard a Kluge, y de Straub-Huillet a Farocki, quizá el más salvajemente interruptor de todos ellos haya sido Fassbinder³.

Uno de los ejemplos más extremos de este mecanismo sucede en *Berlín Alexander Platz* (Fassbinder, 1980), la novela de Döblin que Fassbinder convirtió en la más ambiciosa y representativa de sus últimas obras⁴: Franz Biberkopf sale de cumplir su pena en prisión por haber matado a su novia. La estancia en prisión ha alienado la virilidad de Biberkopf, y el hombre cree que para recuperar sus erecciones perdidas debe violar a la hermana gemela de su mujer muerta. La violación sucede bajo un plano de una pecera, con una voz que interrumpe el acto, relatando otra historia mientras Biberkopf embiste la suya fuera de campo. Al finalizar el relato, Fassbinder retorna a Biberkopf que ya ha terminado de consumir su acto. A Fassbinder no le interesa el acto en sí, sino los gestos que dan prueba del mismo: los gestos en los que se posa la resaca de la violación sucedida sobre esos cuerpos. Los actores no tienen que esforzarse en representar una violación, pero tienen que sostener el peso de mirarse tras haberla acometido: en esta reflexiva instancia se juega toda la dramaturgia brechtiana que Fassbinder despliega en esta escena. Los gestos de sus actores citan las huellas del acto, no como pruebas policiales, sino como indicios de un estado convulso de sus almas. Tras esta primera interrupción, Fassbinder inicia el flashback hacia la escena del crimen de la mujer de Biberkopf. En la habitación de una pensión cochambrosa, la pareja discute, y una voz off relata la escena: la mujer de Biberkopf se quería marchar con otro hombre, Biberkopf cogió una batidora de nata manual y golpeó su tórax. El off va describiendo las leyes de la resistencia y la elasticidad de los cuerpos que elaboró Newton, mientras Ida se desploma sobre el suelo. El relato concluye la newtoniana explicación de la muerte de Ida, pero Biberkopf sigue ensañándose con el cuerpo de su mujer tendido en el piso. En ese preciso

³ En este artículo se dejan expresamente de lado las filiaciones brechtianas de Kluge, Straub-Huillet y Syberberg, que ya han sido estudiadas en un exhaustivo trabajo precedente. En este sentido, ver: Fillol, Santiago en: Losilla, C; Monterde, E. (eds) *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine alemán (1962-1982)*. Gijón: Editorial Institut Valencià de Cinematografia – Festival Internacional de Cine de Gijón, 2008.

⁴ Susan Sontag afirma que *Berlin Alexanderplatz* es la quintaesencia de toda la obra de Fassbinder y que en ella se condensan los rasgos más significativos de su estética. Ver: Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*. Barcelona: Random House, 2016: 165-167. Es importante recordar la estrecha relación que Fassbinder tuvo con Alexander Kluge, uno de los impulsores del Nuevo Cine Alemán, y depositario, junto a Straub, de la tradición brechtiana más ortodoxa. Fassbinder hibridó esta tradición con su relectura de los melodramas de Tennessee Williams en el teatro y de Douglas Sirk en el cine. Ver, en este sentido: Font, Domènec, “A time to live and a time to die” en: Fassbinder, Rainer. *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós, 2002.

instante la casera de Biberkopf abre la puerta. En la doble interrupción del acto, los gestos finales alcanzan la inaudita potencia de un melodrama sin bastones. Las interrupciones del científico off, y de la irrupción de la vecina, han asordado el acto, y ahora, sin sus anclas causales, los gestos desnudos soportan todo su peso. Franz mira la batidora en su mano, mira el rostro de Ida debajo de su mano, y mira a la vecina que mira a Ida, y a su mano, y a la batidora en su mano. Toda la fuerza de la secuencia sucede en esta instancia, en la que los actores, nunca mejor dicho, se enfrentan a los gestos congelados de aquello que viene después del acto: no la gimnástica de la acción, sino su resaca. La mirada de un vecino que obliga a mirarse las manos, y a tomar conciencia de los propios actos, como Abraham ante el puño interruptor del Arcángel Gabriel, frenando su terrible cuchillo.

Al estudiar la sucesión de estas tradiciones brechtianas en el cine moderno, una de las formas más recurrentes se descubre en la interrupción del propio curso de la ficción, exponiendo los andamios del rodaje.⁵

En *Passion* (Bergman, 1969), este principio sucede cuando el ermitaño personaje de Max Von Sidow recibe a Anna (Liv Ullman), que viene a pedirle prestado el teléfono. El ermitaño hace la pantomima de salir de la casa para que Anna pueda hablar con privacidad, pero se quedaba escuchando su íntima y violenta charla. En ese instante preciso, Bergman interrumpe el curso de la ficción del film, con unas claquetas que abren a una entrevista donde el propio Bergman le pregunta a Max Von Sidow qué es lo más difícil de interpretar en su personaje. Y Von Sidow responde: “es un personaje inexpresivo, y no sé cómo hacer para interpretar a alguien que no tiene cómo expresarse”. Tras la respuesta del actor, el film interrumpido retomaba su curso, y el personaje de Von Sidow se iba acercando con tanteos torpes hacia Anna. Esta interrupción algo desesperada de Bergman, permitía al espectador estar más cerca de los personajes. En lugar de romper esa “suspensión del descreimiento” coleridgeana, la hacía estallar abriendo el registro de cada gesto de ese hombre que no sabía cómo interpretar la falta de expresión. A partir de la interrupción, sus dolencias expresivas eran dobles y compartidas; eran las del personaje y las del actor. Bergman tomaba distancia para saltar con más fuerza a la yugular del registro buscado, de la emoción perseguida.⁶

5 Jean Luc Godard sigue siendo el más ejemplar de todos los cineastas brechtianos de esta corriente, pero su estudio exigiría un trabajo en sí mismo, que desbordaría las líneas apuntadas en este artículo.

6 Este mecanismo de interrupción también está presente, y en un grado de altísima radicalidad formal, en el final de *Persona* (1966), donde se muestra a la propia película cinematográfica zafándose de un proyector cuando el desdoblamiento entre sus protagonistas se ha vuelto inextricable. Probablemente sea una de las interrupciones del cine moderno más extremas, convertida, además, en final de la propia obra. Ver, en relación a este punto, el artículo de Susan Sontag, “Persona”. En: Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Barcelona: Random House, 2007: 170-172. Nicole Brenez relaciona la desaparición material de la propia película en el final de *Persona* con el final de *Two-lane Blacktop* de Monte Hellman, que sería su natural heredera. Ambos finales se vinculan, para Brenez, con el precepto formal de Robert Bresson que sentencia que “todo se termina sobre un rectángulo de tela blanco”. Ver: Brenez, Nicole. *De la figure en general, et du corps en particulier*. Bruxelles: De Boeck Université, 1998: 74-75.

Las interrupciones de la ficción, como mecanismos para exhibir no sólo los andamios de su construcción, sino para abrir aún más el registro de los gestos, se volvieron una práctica recurrente de la modernidad, con un sinfín de matices según sus autores. En todos ellos se reconoce la impronta brechtiana. Garrel lo utilizó en varios de sus filmes más importantes. En *Elle ha passé tant d'heures sous le sunlight* (Garrel, 1985), por ejemplo, el protagonista es un director de cine (Jacques Bonnaffé) que no puede seguir rodando su película. El bloqueo sucede justo cuando tiene que rodar a su propio hijo en el filme dentro del filme. En ese momento, la interrupción de una claqueta introduce al propio Garrel en el plano. La ficción se detiene, la trama se pierde, y Garrel espera sentado en un bar. Ha mandado a llamar a un colega, quiere rodar a su verdadero hijo y no sabe cómo filmarlo. La interrupción se prolonga y se va comiendo a la película. Jacques Doillon, su colega, llega al bar, habla con Garrel, le cuenta cómo él filmó por primera vez a su hija en *La femme qui pleure* (1979); Garrel cavila, le dice que no sabe. Unos planos más tarde la ficción retorna con fragilidad, y los planos del hijo suceden con una intensidad extraordinaria, esta vez, en el film de ficción que rueda su personaje.⁷ Han nacido de ese mecanismo necesariamente desesperado que llevó a Garrel y a Bergman a detener sus rodajes, a boicotear sus ficciones. Interrumpieron el curso de los actos para mostrar el trabajo que les costaba fraguar esas imágenes: la interrupción expone el proceso de trabajo compartido entre autor y actor que necesitaron estos cineastas para obrar sus gestos. “Bajo gesto no ha de entenderse gesticular; no se trata de movimientos de manos que subrayan o aclaran. Se trata de actitudes totales.” (BRECHT, 2004, p. 240-241). Brecht pensaba que el trabajo es uno de los gestos sociales por excelencia: al exponer el trabajo del cine y sus gestos, Garrel y Bergman se distanciaban de un registro actoral costumbrista, abrazando la brechtiana tradición desde su propio imaginario. “El arte tiende a menudo a desocializar el gesto. El artista no descansa hasta que no logra la mirada del perro apaleado. Entonces el hombre no es más que el hombre, su gesto está desnudo de cualquier peculiaridad de tipo social, está vacío, es decir, no es un asunto o una medida del hombre particular entre otros hombres. La razón por la que una persona siente dolor y el carácter de su dolor revelan su grandeza. Elevar el dolor a un nivel superior, convertirlo en algo que haga avanzar la sociedad, constituye una tarea artística.” (BRECHT, 2004, p. 242-243).

7 Ver: Garrel, Philippe. “Fragments d’un journal”, Cahiers du cinéma no 447, Paris, 1991: 30-38. Quim Casas señala que *Elle ha passé tant d'heures sous les sunlight* representa un cambio de estilo en el cine de Garrel, que se vuelve a partir de esta obra más autoreflexivo. Ver: Casas, Quim “Evocaciones”. En: Casas, Quim (Ed). *Philippe Garrel. El cine revelado*. San Sebastián: FilMOTECA Vasca – Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2007: 13-25. Nicole Brenez señala, a su vez, que esta obra de Garrel no es reflexiva por incluir el dispositivo del rodaje cinematográfico, sino, y principalmente, por encarnarlo en el cuerpo del actor y en su trabajo. Ver, en este sentido: Brenez, Nicole. *De la figure en general, et du corps en particulier*. Bruxelles: De Boeck Université, 1998: 244-245.

El final de *La ley del silencio* (Elia Kazan, 1954) nos ofrece uno de los más destacados “gestos sociales” del cine de Hollywood: Marlon Brando, apaleado por los mafiosos que controlan el puerto, yace en el suelo. El cura y los obreros lo jalonan y lo obligan a enderezar sus gestos de abatimiento, le recomponen el cuerpo, lo obligan a mirarse, y a caminar hacia la entrada en la que los estibadores faenan, para dar así una lección política a los mafiosos. Brando marcha con un puñado de gestos reflexivos que sus compañeros le han enfundado. En sus esforzados gestos están todos los gestos de esos obreros; un gesto social que se ha construido ante nuestros ojos, hemos visto cómo a Brando lo iban levantando del suelo, cómo lo iban abrigando con la dignidad de esos gestos. Lo digno no yace en el gesto interpretado por Brando, sino en el gesto mismo de haber construido, a la vista de todos, los gestos de esa caminata final. Si bien el propio Elia Kazan fue un declarado seguidor de Stanislavski y no de Brecht, el gesto de Brando está más cerca del final de *Madre Coraje* que todo el cine de Straub-Huillet. En sus conversaciones con Alexander Kluge, Heiner Müller, el genial y mejor discípulo de Brecht, no dejó de citar jamás a Kazan, y a esta película en particular, como una de las mejores manifestaciones de un cine brechtiano.⁸ Cineastas como Elia Kazan y Douglas Sirk fueron esenciales en la formación de Fassbinder como cineasta, que volvió a ellos desde Brecht. Todo su cine está forjado de gestos sociales de este tipo, y nos permiten entender cómo y desde dónde reformuló esta tradición. Nos permite comprender su linaje.

De la modernidad al cine contemporáneo

En la contemporaneidad la interrupción sucede muchas veces como mecanismo tácito; sucede antes de cualquier acto. “Nadie espera que en una manifestación deportiva, por ejemplo un combate de boxeo, se oculten los focos”, repetía Brecht cuando señalaba la necesidad de exponer las fuentes de luz en la escena teatral. El fin de exponer las bambalinas no era destruir la ilusión de la representación, sino mostrar mejor, y de un modo más acusado, la emoción que se interrumpía y manifestaba de ese nuevo modo. Con los andamios de la puesta en escena al descubierto, se construía la escena. Este mecanismo ha derivado en un cliché vago en el cine contemporáneo: a menudo sucede la claqueta que señala el rodaje, sin que veamos claramente qué nace de interrumpir el curso de la ficción. Hecho que en muchas ocasiones

⁸ Ver: Müller, Heiner; Kluge, Alexander. *Profession Arpenteur*. Paris: Éditions Theatrales, 2000: 95-97. Elia Kazan fundó el Actor's Studio, la revolucionaria escuela de interpretación actoral que marcó al cine de Hollywood desde la década del cincuenta, siguiendo el método desarrollado por Konstatin Stanislavsky. A partir de entonces, el modelo interpretativo preponderante del cine americano fue el de la identificación entre público y personajes; el mismo modelo que Brecht intentó desterrar. En este sentido, resulta significativa la relectura que ofrece Heiner Müller de algunos rasgos de la obra de Kazan revisada a la luz de Brecht. Para la relación de Kazan con Stanislavsky, ver: Ciment, Michel. *Kazan par Kazan*. Paris: Ramsay, 1999. Y también, Young, Jeff. *Elia Kazan: mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000.

termina mostrando más a los directores que a las emociones o gestos que estos supuestamente peleaban por conseguir.

Aquele querido mês de Agosto (2008), de Miguel Gómez, y *El Señor ha fet en mi meravelles* (2011), de Albert Serra, son dos buenos ejemplos del tremendo adelgazamiento de este mecanismo. En el filme de Gómez, el propio cineasta representa el papel de un director bloqueado que busca personajes para su filme que no arranca. Los productores se presentan en el rodaje y discuten con el director, en un tono parco y distanciado. Le dicen que continúa sin tener actores. Gómez responde que quiere personas y no actores sin cambiar el tono parco, haciendo manifiesta la desapasionada impostación de esa escena. En este caso, la parodia entre el director y el productor no problematiza la historia que nacerá, ni tampoco nos ayuda a ver la distancia que se forja en este registro: en Gómez la distancia viene ya dada de antemano, no se juega en ningún momento de la propia escena, y no hay ninguna interrupción que nos permita ver cómo esta se constituye. En Gómez la distancia es una idea que antecede al rodaje, y no una vivencia conquistada en el mismo. Eso que fue una necesidad real en el caso de Garrel o de Bergman, sucede como una parodia, bastante académica, en el filme de Miguel Gómez. Si los comienzos meta narrativos de *Le Mépris* (1963) o *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) de Godard ponían en cuestión el propio registro con el que se intentaba tejer el film⁹, en el caso de Gómez la discusión meta narrativa del cineasta y su productor, se utiliza como un mero recurso explicativo: el productor describe los personajes que aún no están, nos explica la historia que deberíamos ver y Gómez responde con el típico cliché de “cineasta versus productor”: “trae más dinero desde Lisboa, y podré comenzar a buscar los personajes”. A partir de este punto, veremos numerosas intromisiones de una percha o una cámara en el relato, pero ninguna de estas interrumpe el transcurso del filme. La maquinaria del cine que asoma en *Aquele querido mês de Agosto* sólo resulta decorativa: su aparición o incidencia no modifica jamás el tono ni el contenido de lo que vemos. Sin interrupción no hay distancia, enseñaba Brecht. En el caso de Gómez, la ausencia de interrupción propicia que la distancia se vuelva un estilo (paródico), y no un modo de pelear por un registro cinematográfico.

En *El señor ha fet en mi meravelles*, Albert Serra rueda los descansos de un rodaje que no existe; un “*making off* sin película”, como denomina Serra a esta obra. En una escena vemos al propio Serra en primer término y en silencio, mientras al fondo del plano el sonidista graba a unos personajes

⁹ Nicole Brenez señala que estos filmes forman parte de un género denominado “Exposé Movie” y que tienen la función de relevar en el cine lo que en literatura correspondería a una obra que expresa su “arte poética”. Es decir, filmes en los que el acto cinematográfico es interrogado y puesto en cuestión en el propio registro de la obra. Brenez, Nicole. *De la figure en general, et du corps en particulier*. Bruxelles: De Boeck Université, 1998: 245.

dialogando delante de un molino de viento: Serra ni se inmuta, pero a quienes escuchamos son a los personajes del fondo. En otro momento vemos, al fondo del pasillo de un hotel, a sus personajes de *Honor de Cavallería* (2006), sosteniendo un diálogo que escuchamos perfectamente; sin embargo el sonidista entra al plano a colocar micrófonos inalámbricos a los personajes. En estas ambigüedades (vemos a alguien en primer término pero sentimos a los del fondo, escuchamos perfectamente un diálogo pero sin embargo entran a colocarles micrófonos a los personajes) se detiene la obra de Serra, que según el propio autor es un *making off* que podría funcionar para cualquiera de sus películas. En principio Serra viajó a La Mancha para rodar el *making off* de *Honor de Cavallería*, un filme que ya había hecho. Su intención era retratar la manera en la que trabaja durante sus rodajes, y la excusa era una correspondencia fílmica con Lisandro Alonso que auspició el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el 2011. En este marco, Serra muestra el tempo laxo y los descansos del supuesto (e inexistente) rodaje que debe estar sucediendo fuera de lo que vemos: una suerte de bambalinas *ex profeso* creadas para la ocasión y convertidas en largometraje. El referente explícito que toma Serra es el filme de Fassbinder *Atención a esa prostituta tan querida* (1971), al que también dedicó un explícito homenaje en su pieza *Cuba libre* (2013). En la obra de Fassbinder, un equipo de rodaje estancado espera que le llegue dinero y latas de película para poder comenzar, mientras pasan el día en el bar del hotel español donde están alojados, bebiendo compulsivamente cuba libres y zozobrando. En Fassbinder no vemos jamás ni una sola escena del rodaje, como en el filme de Serra, hasta los últimos cinco minutos del filme, donde sucede casi como por milagro una claqueta donde se lee “Patria o muerte”: título de la obra que están rodando en la España de Franco (en ese momento, la dictadura fascista más vieja de toda Europa). Tras esa claqueta suceden dos únicas y breves escenas en las que vemos la ficción que ha tardado toda la película en arrancar; vemos asesinatos y cadáveres. Y cuando comenzamos a vislumbrar el tono de esa otra obra, una claqueta invertida irrumpe (volvemos a leer “Patria o Muerte” al revés), cerrando este breve espasmo donde Fassbinder nos ha mostrado el reverso de todo ese tiempo de espera: “*Atención a esa prostituta tan querida* expone el dolor que provoca la invención de una estética determinada por la obligación de representar una violencia absoluta, que en el caso de “Patria o muerte” es la violencia del estado. Todo está atravesado por el sufrimiento, infértil, de tener semejante tema como eje del filme que deben rodar. Y de allí proviene ese cuerpo enfermizo, informe, de la crueldad y la apatía” (BRENEZ, 1998, p. 248-249). Jeff (Lou Castel), el director de cine dentro de la obra de Fassbinder, intenta desertar de su propia película en numerosas ocasiones. Cuando un periodista le pregunta sobre qué trata su filme, responde “sobre la violencia,

sobre qué otra cosa se pueden hacer filmes”. La demora de esa película es una forma de resistencia y rechazo a esa sintomatología. Entre la apatía de todo el metraje y la explosión de los breves minutos del rodaje, se cifra la tensión estética y política de la obra de Fassbinder. Al constatar la recepción de esta obra en el filme de Serra, se evidencia la total ausencia de tensión, estética y política, que sostuvo Fassbinder en su *tour de force* meta cinematográfico.

Tanto en el caso de Gómez como en el de Serra, la distancia ha dejado de ser la búsqueda extrema de una gestualidad nueva, para convertirse en el único registro, en el único acto que ya nada interrumpe. ¿De qué se alejan o qué interrumpen estos registros? ¿Qué mirada nueva abren cuando se postulan como el registro de base? ¿Qué situación nos descubren cuando la interrupción nada interrumpe? En los casos citados, sólo vemos a cineastas representándose a sí mismos. De ser un gesto que ponía al hombre a mirarse entre los hombres, ha derivado en un gesto de un cineasta mirando su propia película.

Estos breves apuntes sobre las formas en las que algunos cineastas europeos contemporáneos han abordado la interrupción y la distancia, no pretenden de ningún modo ser exhaustivos ni conclusivos, pero sí exponer de alguna manera una corriente en la que el uso de la interrupción y la distancia se ha ido vaciando de su sal y sentido.

Entre los cineastas contemporáneos no europeos, quizá sea Albertina Carri uno de los pocos casos donde una necesidad imperiosa y consustancial a su tema y obra, la empujó hacia la interrupción. *Los Rubios* (2003) comienza con la propia Albertina Carri regresando al barrio obrero en el que militaban sus padres, y donde fueron secuestrados, y luego asesinados, por la dictadura militar argentina en 1977. Carri, junto a sus compañeros de rodaje, llama a la puerta de una vecina. La mujer entreabre la puerta, desconfiada ante la cámara. Los compañeros le cuentan que están haciendo un documental sobre el caso de Ana María Caruso y Roberto Carri (los padres de la cineasta), y le preguntan si recuerda algo. La vecina responde con contundencia que no recuerda nada, pero se fija en Albertina y pregunta su nombre... La señala y la reconoce, a pesar de los años, y de asegurar que no recuerda nada de todo lo sucedido. Albertina le dice su nombre y la vecina hace anagnórisis, pero continúa sin terminar de abrir la puerta y sin querer participar de una posible entrevista. Cuando Carri le pregunta si recuerda algo de sus padres, la vecina responde con suspicacia. Y cuando Carri insiste en preguntarle si sabe qué les sucedió cuando vino la policía y los militares, la vecina vuelve a negar con rotundidad. En ese momento, Carri interrumpe el registro directo del documental que estaba comenzando: en la orilla de un camino vemos ahora a una chica, parada, mirando fijamente hacia la cámara. La chica se presenta: “Soy Analía Couceiro y en esta película represento a Albertina Carri”.

Y aquí la palabra representar, conquistada tras la interrupción del registro documental, está cargada de sentido. Como señala Gonzalo Aguilar, “frente a la apuesta por la militancia política de sus padres, Albertina Carri responde con una apuesta por la estética, como territorio en el que vale la pena vivir o dar la vida” (AGUILAR, 2010, p. 180). Y Carri apuesta a dar su vida a una actriz para poder tomar distancia del propio y denso pasado familiar que se dispone a indagar. Apostar para que “el trabajo del cine desplace al trabajo del duelo”, como señala Aguilar, implica quitarse de la identificación directa de encarnar el drama en primera persona. La interrupción de Carri desdobra, transformando a la primera persona del documental en un dispositivo estéreo. “Carri no nos entrega a un personaje anclado en el pasado sino la difícil confrontación entre un presente que recuerda y un pasado que se aleja” (AGUILAR, 2010, p. 182). Y hacia esa confrontación, Carri avanza pertrechada no de una distancia prefabricada, sino de una ganada en la escena. Una distancia motivada por la violencia de una vecina que recuerda su pasado con suspicacias y desconfianza: “nosotros nunca tuvimos problemas con nadie”, afirma entre sus desmemorias. “La fuerza de Brecht reside en no dar nunca una idea que no sea vivida a través de una relación humana real (esto es más original) y no crear nunca personajes fuera de las “ideas” que les hacen existir (nadie vive sin ideología: la ausencia de ideología es ya una ideología, este es el tema de *Madre Coraje*). (BARTHES, 2002, p. 195) En la vivencia de la puerta entreabierta de la vecina, Carri funda su poética. El artificio del cine se expone en su película para poder obrar un registro adecuado al material histórico que se aborda. En esta gesta, Carri recupera los gestos de Godard, Bergman, Garrel, asumiendo la filiación de la modernidad cinematográfica, que interrumpía sus relatos para poder provocarlos.

Lola Arias, dramaturga, artista y cineasta argentina, abordó la guerra de las Malvinas en una instalación (*Después de la Guerra*, 2013), una obra de teatro (*Campo minado*, 2016) y un documental cinematográfico (*Teatro de guerra*, 2018). Imbuída en la tradición brechtiana desde el “teatro documento” de Peter Weiss, (cuya obra retoma explícitamente a Brecht y Picastor)¹⁰, esta obra de múltiples encarnaciones sobre Malvinas provoca el reencuentro de seis veteranos de la guerra: tres británicos y tres argentinos. En *Teatro de Guerra*, vemos a los excombatientes que ahora rondan los sesenta años, entrenando juntos técnicas de combate y defensa; los vemos ensayando gestos de lucha cuerpo a cuerpo, intercambiando esos saberes en una serie de movimientos reflexivos, analíticos. Entre los ensayos, los actores se dirigen a la cámara y

¹⁰ Ver: WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976: 30-35. Lola Arias es, además, autora de *El arte de hacer dinero* (2013), obra explícitamente inspirada en *La ópera de los tres céntimos* de Brecht. Ver: <http://lolaarias.com/proyectos/el-arte-de-hacer-dinero/>

exponen a la directora sus dudas sobre el tipo de representación que están realizando, discuten el punto de vista, buscando, de ese modo, alcanzar un registro crítico. Al final de *Teatro de Guerra*, los veteranos británicos y argentinos, ahora mezclados en un mismo grupo, están junto a sus propios hijos en una especie de bunker, donde muestran a los niños cómo tuvo lugar una de sus últimas batallas. En la transmisión distanciada de esos gestos, los padres interrumpen toda representación emocional de la guerra para mostrar a sus hijos sólo el resabio que quedó fijado en su memoria. Y en esos compases, Arias encuentra el tono de su obra: “no es una reconstrucción en un sentido histórico o militar, no me ocupo de evocar cómo fueron los combates. Lo que se muestra es lo que ellos recuerdan de la guerra y lo que la guerra hizo con ellos. (...) Todos los textos que dicen están completamente escritos y las escenas que se hacen son totalmente pautadas. Esa es la gran diferencia entre un documental más de observación, en el cual la cámara trata de desaparecer para captar lo real, y un documental como *Teatro de Guerra*, donde el equipo interviene sobre lo real, decide y elige qué situaciones contar.”¹¹

Barthes pensaba que el teatro brechtiano era un teatro moral, “un teatro que se pregunta con el espectador: ¿qué es lo que hay que hacer en esta situación?” (BARTHES, 2002, p. 114) Esa pregunta es la que se disuelve cuando una tradición como la brechtiana desvirtúa la función originaria que le dio razón de ser. Sólo la necesidad es hacedora de formas, pensaba Brecht. En *Los rubios* Carri toma distancia de sí misma y de la historia de la militancia argentina, para poder alcanzar un registro propio. Lola Arias, por su parte, obtura cualquier atisbo testimonial del sufrimiento que los veteranos de la guerra de las Malvinas podrían elaborar ante la cámara, para ofrecer en cambio una autoreflexiva representación de esas vivencias. Aquí la tradición brechtiana fructifica con solidez y coherencia. Cuando vemos las obras de Carri y Lola Arias entendemos de qué toman distancia en sus registros. Ante algunas interrupciones europeas contemporáneas como las reseñadas, resulta más complejo establecer de qué se están alejando, por qué se están alejando, y mucho menos, cuál es la necesidad estética y política que da origen a esas distancias. “El distanciamiento brechtiano, al fin y al cabo, sólo podrá ser efectivo si existe algo - una emoción, un deseo - respecto a lo que distanciarse.” (STAM, 2001. P.179). Si la distancia se convierte en una mera cuestión estilística, como parece vislumbrarse en algunas de las obras citadas, la política representacional que dio origen a la distancia brechtiana se desvirtúa y desactiva en el indiferenciado (y apolítico) mar de los estilos.

¹¹ Entrevista a Lola Arias, en: https://www.clarin.com/revista-enic/escenarios/espacio-urbano/lola-arias-personal-vision-malvinas_0_ryff4gwPm.html

Referencias

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Arcos, 2010.
- BARTHES, Roland. “La revolución brechtiana”, “La tarea de la crítica brechtiana”, “Sobre *La Madre* de Brecht”. En: BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Madrid: Taurus, 1998.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2006.
- BRENEZ, Nicole. *De la figure en general, et du corps en particulier*. Bruxelles: De Boeck Université, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- CASAS, Quim (Ed). *Philippe Garrel. El cine revelado*. San Sebastián: Filmoteca Vasca – Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2007.
- CIMENT, Michel. *Kazan par Kazan*. Paris: Ramsay, 1999.
- FASSBINDER, Rainer. *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- FONT, Domenec, “A time to live and a time to die” en: FASSBINDER, Rainer. *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- LOSILLA, C; MONTERDE, E. (eds) *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine alemán (1962-1982)*. Gijón: Editorial Institut valencia de cinematografía, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2008.
- MÜLLER, Heiner; KLUGE, Alexander. *Profession Arpenteur*. Paris: Éditions Theatrales, 2000.
- SONTAG, Susan. *Cuestión de énfasis*. Barcelona: Random House, 2016.
- SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Barcelona: Random House, 2007.
- STAM, Robert. Teorías del cine. Barcelona: Paidós, 2001: 175-176.
- WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976.
- YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000.

Santiago Fillol. Professor na Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha. Além de professor e pesquisador é diretor e roteirista de cinema. Graduado em Filosofia e Letras pela *Universidad Nacional de Córdoba*, Argentina e Doutor em Comunicação audiovisual pela *Universidad Pompeu Fabra* de Barcelona. Co-roteirista dos filmes “Mimosas” e “Lo que arde” de Oliver Laxe (Prêmio da *Semaine de la Critique* em Cannes 2016 e Prêmio do jurado em Cannes 2019, respectivamente), “Lo que Arde” (nominada a quatro prêmios Goya em 2019). Realizador do documental “Ich Bin Enric Marco”, apresentada no Festival Internacional de Locarno (2009), San Sebastián (2009) e no Festival de Rotterdam (2010).

E-mail: santiago.fillol@upf.edu

Recebido em: 28/03/2020

Aceito em: 30/05/2020