

NEW LEFT REVIEW 136

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2022

ARTÍCULOS

PRANAB BARDHAN	La «nueva» India	7
CÉDRIC DURAND	Explorando las fronteras del capital	35
MARIO SERGIO CONTI	Tragicomedia brasileña	49
R. TAGGART MURPHY	Los legados de Shinzo Abe	61
PETER WOLLEN	Brecht en Los Ángeles	81
BENJAMIN KUNKEL	Estrategias de la crítica	93
EMILIE BICKERTON	El cine polifónico de Cantet	111

ENTREVISTA

PIERRE VILAR	La historia en construcción	131
--------------	-----------------------------	-----

CRÍTICA

JOHN-BAPTISTE ODUOR	Consecuencias de la segregación	147
PATRICIA McMANUS	Travesías atlánticas	161

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



PETER WOLLEN: BERTOLT BRECHT

No conocemos con exactitud cuándo escribió Peter Wollen «Brecht en Los Ángeles». Leslie Dick, que redescubrió el manuscrito a comienzos de este verano, lo data a finales de la década de 1990, durante los años en los que residió en Los Ángeles. Se había mudado a esa ciudad en 1988 para enseñar durante un año en la UCLA, en el que entonces se conocía como el Departamento de Teatro, Cine y Televisión. Este empleo temporal pronto se volvió permanente y lo que Wollen había esperado que fuera un periodo breve se convirtió en la fase más prolongada, la última de hecho, de su vida laboral, finalizada en 2003 a causa de la enfermedad. En términos históricos, la reubicación formó parte de un movimiento más amplio de la vanguardia de los estudios cinematográficos hacia el sector académico. Durante los veinticinco años precedentes –mediante un trabajo pionero en la crítica de autor, la semiótica, la teoría cinematográfica, así como el movimiento cinematográfico radical– Wollen había formado parte de la evolución de dicha vanguardia en el mundo anglófono al margen de la academia. En un texto escrito pocos meses antes de abandonar Londres, expresaba sentimientos encontrados acerca de este proceso, registrando una paradoja amarga: que en el momento en el que los estudios filmicos se estaban institucionalizando, el propio cine estuviera pasando a la historia, puesto que se estaba imponiendo la era electrónica. Una década después, se mostraría más esperanzado, al percibir que la forma artística se estaba reinventando.

A lo largo de las décadas anteriores, Brecht había supuesto una inspiración clave y un recurso intelectual al que recurrir en el desarrollo de un nuevo programa político cultural. Sus textos sobre el teatro épico y sobre las deficiencias de las formas tradicionales de realismo ofrecieron un modelo para la influyente concepción del «contracine» planteada por Wollen, estimulando la defensa de un trabajo más analítico que descriptivo, más abierto que cerrado, más orientado a lo posible que a lo real. Brecht sirvió de zócalo para una nueva intervención fundamental, la crítica del cine formalista y la defensa de la obra expresamente política de Godard, Straub-Huillet y otros cineastas. «Para Brecht, por supuesto, el propósito del Verfremdungs-effect, el efecto de distanciamiento, no era simplemente el de romper la implicación y la empatía del espectador para atraer la atención hacia el artificio del arte, hacia un modelo centrado en el arte, sino para demostrar el funcionamiento de la sociedad, una realidad que las normas de percepción habituales ocultan». Las innovadoras películas que codirigió con Laura Mulvey –una colaboración

que comenzó con *Penthesilea* (1974) y *Riddles of the Sphinx* (1977)— tienen cabida también en el epílogo de «Brecht en Los Ángeles» dedicado al cine brechtiano póstumo. Como reflexionaría Wollen, la visión que Brecht tenía de los elementos estéticos en tensión «fue el ejemplo que yo seguí en mi propio trabajo». En el paisaje emergente de la posmodernidad, Brecht seguía ofreciendo un precedente importante: la vanguardia necesitaba inspirarse tanto en él como en Breton, pues ambos habían sido artistas revolucionarios, «que se esforzaron por desempeñar una función hegemónica en la cultura general de su tiempo».

La migración estadounidense cristalizó la separación de Wollen del frenesí de décadas anteriores. Tras haber fijado su residencia principalmente en Londres desde comienzos de la década de 1960, buena parte de este tiempo sin empleo fijo, Los Ángeles representó un giro significativo, que le ofrecía un ritmo más lento y una nueva estabilidad. Wollen nunca aprendió a conducir, sin embargo, como si anticipara su inminente partida, viajaba constantemente. Los viejos amigos se pasaban por allí, dejando que los guiase en los diversos idiosincrásicos recorridos por la ciudad que él diseñaba. Los Ángeles era un lugar para la investigación y la enseñanza y, como Brecht, Wollen comprobó que propiciaba su escritura, lo cual abrió una fase nueva y rica en su obra. Esto supuso en parte la reanudación de intereses formativos. «Por último», concluía Wollen en su estudio de autor inaugural para la NRL en 1964, «a pesar de todas las conjeturas acerca de Lang y Losey, me parece que Fuller es el director cinematográfico, cuya metodología más se aproxima al teatro de Brecht». Lejos de atraerlo a escribir para los estudios —como necesitó hacer Brecht para su constante frustración— la proximidad a Hollywood le permitió a Wollen escarbar en las historias olvidadas, una de las cuales, evidente aquí, fueron los triunfos de la generación del Frente Popular antes de la llegada del macartismo. El montaje de conexiones que este texto esboza —algunas fugaces, otras profundas— de Brecht con Welles, Losey, Laughton, Isherwood y Auden, Lorre y Lang es un análogo de las que el propio Wollen había buscado durante mucho tiempo, presentadas aquí en modo historiográfico. Conexiones de Brecht y el cine, del autorismo y la vanguardia, de la estética y de la política radical, así como la conexión que Wollen temía que fuera disuelta por la academización del cine: la conexión entre teoría y práctica.

PETER WOLLEN

BRECHT EN LOS ÁNGELES

Unos apuntes

I

EL EXILIADO BERTOLT Brecht llegó a Los Ángeles el 21 de julio de 1941, donde unos amigos lo llevaron a una casita de Hollywood que le habían encontrado el director William Dieterle y su esposa. Orson Welles había estrenado *Ciudadano Kane* en Nueva York recientemente, el 1 de mayo. En una breve visita anterior a Estados Unidos, en conexión con el estreno en Nueva York de *Madre Coraje y sus hijos* en 1935, Brecht había conocido al compositor Marc Blitzstein a través de Hanns Eisler, que daba clase en *The New School for Social Research*. Blitzstein le había tocado a Brecht una de sus nuevas canciones y este le había aconsejado que se animara a componer una ópera completa. El resultado fue *The Cradle Will Rock* (El poder se tambaleará), dedicada a Brecht y dirigida teatralmente por Orson Wells. Una década después, en 1946, Brecht vio en Boston la producción que Welles realizó de *Around the World*, el musical de Cole Porter, y al terminar se dirigió a los camerinos para decirle que «es lo mejor que he visto en el teatro estadounidense. Maravillosa. Así debería ser el teatro». Posteriormente Brecht intentó convencer a Welles de que dirigiera su nueva obra de teatro, *Galileo*. Welles se mostró dispuesto a hacerlo, pero las negociaciones se rompieron debido al desacuerdo por la participación de Mike Todd, que había empezado a ser el productor de Welles. Por eso fue Joseph Losey quien dirigió *Galileo*.

En 1935 Joseph Losey visitó Finlandia (donde se hospedó en casa de Hella Wuolijoki, que más tarde colaboró con Brecht en *El señor Puntilla y su criado Matti*) antes de seguir viaje hacia Moscú. Allí asistió a clases de Eisenstein y participó en ensayos dirigidos por Vajtánov, Meyerhold y Ojlvókop, cuyas técnicas escénicas adaptó a sus propias producciones de *Diario vivo*, cuando regresó a Estados Unidos. En Moscú Losey también se relacionó con Brecht. Un año después los caminos de ambos volverían a cruzarse, esta vez en Nueva York. A su regreso de Rusia, Losey trabajó para John Houseman –que más tarde se convertiría en el productor de *Ciudadano Kane*– y el Federal Theatre Project de Harlem, donde Welles dirigió más adelante su notorio *Macbeth* negro. Desde Harlem sería convocado al centro de la ciudad para colaborar con la nueva unidad teatral del Living Newspaper, que inauguró con una producción titulada *Triple-A Plowed Under*, una pieza vanguardista y comprometida políticamente. «Se aproximaba a una técnica cinematográfica», recordaría más tarde Losey. «Los focos iluminaban partes del escenario a diferentes niveles, como si fueran cortes de película [...]. La música la hacía una gran orquesta compuesta solo de trombones y percusión; el resto eran todo alarmas de incendios y sonidos [...]. Era un escenario de plástico moldeado completamente con la luz». Los intentos de prohibir la producción fracasaron y, tras soportar protestas y sabotaje, continuó con protección policial. A Brecht le encantaba el Living Newspaper y analizaba las ideas teatrales con Losey en su apartamento, o más bien en el de su esposa, la diseñadora de moda Elizabeth Hawes, que también colaboraba con el Living Newspaper como diseñadora de vestuario. En una entrevista concedida con posterioridad a *The New York Times*, Losey recordaba el Living Newspaper observando que «era un teatro brechtiano [...] pero en ese momento yo no lo sabía. Brecht lo veía y le encantaba. Y a pesar de ser tan austero en cuestiones de color, de que prefería el blanco y negro y los colores neutros, le gustaba en especial el pasaje en el que yo vestía a mis obreros de fucsia y rosa».

Joseph Losey ya había conocido a Charles Laughton; durante una visita a Londres trabó amistad con el empresario teatral, Gilbert Miller, el actor Laughton, y la esposa de este, Elsa Lanchester. Como resultado, consiguió el puesto de director de escena en *Payment Deferred* (El asesino de Mr.

Medland), cuando la obra se trasladó a Nueva York a finales de ese año. Era una obra de terror común y corriente en la que Laughton ofrecía, sin lugar a duda, una actuación extraordinaria en el papel de asesino corroído por la culpabilidad. Justamente antes de estrenarse esta obra, Laughton le había confesado su homosexualidad a un amigo del teatro, que resultó ser policía de paisano, y acabó detenido por fomento del vicio. Durante un tiempo se deterioró su relación con Elsa Lanchester, y esta, o bien se lió con Losey (la versión de él) o podría haberse liado pero no lo hizo porque él enfermó de paperas (la de ella). En todo caso, Losey la llevaba a clubes de jazz de Harlem y a otros antros: «sótanos muy sofocantes y oscuros, llenos de humo, escalofriantes y empalagosamente dulces». Laughton conoció a Brecht unos años después, en 1944, en la casa que Salka Viertel tenía en el 165 de Mabery Road, en Santa Mónica. Salka Viertel era famosa por ser la confidente y prácticamente la guionista personal de Greta Garbo a partir del estreno de la película *La reina Cristina de Suecia*. Había comenzado su trayectoria profesional como actriz en el viejo imperio de los Habsburgo y fue en Viena donde conoció al director de escena y poeta Berthold Viertel, con quien se casó. Juntos se convirtieron en protagonistas relevantes del mundo teatral berlinés hasta que en 1928 Berthold Viertel fue invitado a Hollywood por su viejo socio, F. W. Murnau, para escribir el guion de la segunda película de este, *The Four Devils* (Los cuatro diablos). Viertel regresó pronto a Europa, sin embargo, primero a Alemania y después a Inglaterra, donde dirigió *Little Friend* para Alexander Korda, volviendo después a Santa Mónica. Existe un inolvidable retrato suyo como trasunto del director Friedrich Bergmann descrito en *Prater Violet*, la novela de Christopher Isherwood, que es en mi opinión la mejor de las que escribió: «Bergman se puso de pie con asombrosa rapidez, como un muñeco de guiñol en un espectáculo de marionetas. “Un muñeco trágico”, me dije. No pude evitar sonreír mientras le estrechaba la mano, porque la presentación parecía superflua. Hay encuentros en los que más que entablar conocimiento de alguien pareciera que nos reconocemos; este era uno de ellos. Por supuesto que nos conocíamos. El nombre, la voz, los rasgos carecían de importancia. Yo conocía ese rostro. Era el rostro de una situación política, de una época. El rostro de Europa central».

4

Isherwood y Auden eran invitados frecuentes en el salón de Salka Viertel. Ambos habían vivido en Berlín, y Brecht los incluyó a los dos como posibles

miembros de su proyectada «Sociedad Diderot», junto con el colaborador de ambos, Rupert Doone, su propio colaborador, Slatan Dudow (director de *Kuhle Wampe*), Eisenstein, Ojłópkov, Piscátor, y otros que acabaron, como Brecht, viviendo en Los Ángeles: Hanns Eisler, Mordechai Gorelik, Jean Renoir. Iba a ser una sociedad de correspondencia a través de la cual quienes trabajaban en las artes escénicas podrían «organizar el intercambio mutuo de problemas y experiencias». Algo interesante es que reunió —o habría reunido— a figuras del teatro y del cine, que consideraba envueltas en un proyecto común. A raíz de otra iniciativa, Brecht reunió a Auden e Isherwood con Marc Blitzstein como exponentes del teatro que él más deseaba fomentar. En Estados Unidos, sin embargo, la relación entre ellos se volvió un poco tensa. Isherwood se había hecho vedantista y Auden, episcopaliano. No obstante, Auden colaboró estrechamente con Brecht en una adaptación de *La duquesa de Malfi* para el productor y director Paul Czinner. Todo acabó mal, al igual que otra colaboración con Czinner en el argumento de una película que, afirmaba Brecht, le robó Billy Wilder, dando así lugar al poema *La infamia*:

Cuando me robaron en Los Ángeles, la ciudad
de los sueños venales, noté
cómo ese hurto, cometido por algún refugiado
semejante a mí mismo y a algún lector
de todas mis poesías, yo lo mantenía cuidadosamente en
secreto, como si temiera que la infamia se pudiera llegar a conocer,
digamos, en el mundo de los animales.

La cumbre de la trayectoria de Isherwood como guionista fue *Rage in Heaven* (Alma en la sombra), una película hecha por MGM para lucimiento de Ingrid Bergman. Poco después, esa carrera se paró de repente cuando su película «semipacifista», *The Hour Before Dawn* fue cancelada por Paramount en 1942. Mucho más tarde, a comienzos de la década de 1960, Isherwood comenzó una colaboración con el moribundo Charles Laughton, una obra teatral sobre Sócrates, un proyecto que recuerda de manera asombrosa la colaboración de Brecht con Laughton en *Galileo*. Isherwood fue uno de los portadores del féretro en el entierro de Laughton en Forest Lawn, junto con Otto Preminger y Jean Renoir, con quienes Laughton trabajó en *Advise and Consent* (Tempestad sobre Washington) y *This land is mine* (Esta tierra es mía), respectivamente. Renoir tenía una relación especialmente estrecha con Laughton. De hecho, este ejerció de testigo en su boda y poseía *El juicio de París*, un cuadro enorme pintado por Pierre-Auguste Renoir, el padre de Jean Renoir.

5

Brecht decidió trabajar con Laughton porque admiraba su estilo interpretativo, que había visto ejemplificado en sus películas británicas de la década de 1930. La colaboración de ambos en *Galileo* fue el punto culminante de su estancia en el sur de California. La noche del estreno en Los Ángeles se encontraban entre el público Charles Chaplin, Gene Kelly, Billy Wilder, Lewis Milestone, Frank Lloyd Wright e Igor Stravinsky, y grandes estrellas como Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Olivia de Havilland, John Garfield y otras. A Brecht le había impresionado la escena del pollo en *The Private Life of Henry VIII* (La vida privada de Enrique VIII), de Korda, una película estrenada en 1933, un año antes de que su amigo Léo Lania le hubiera dicho que había muchas posibilidades de venderle un guion a Korda, noticia que hizo que ambos comenzaran a idear una posible película biográfica sobre la vida de Ignaz Semmelweis, el médico húngaro que libró al mundo de la fiebre puerperal. Lania había trabajado con Brecht poco después como coguionista en el fracasado primer borrador de guion para trasladar *La ópera de los tres centavos* al cine. De la idea de Korda no salió nada, por supuesto, excepto, quizá, la exposición casual que condujo a Brecht a la puerta de Laughton en Pacific Palisades. Laughton, sin embargo, no quedó satisfecho con el resultado final de su trabajo conjunto. A Eric Bentley le escribió lo siguiente: «Creo también que en nuestra producción de *Galileo* le fallaron miserablemente los actores en su conjunto a este gran hombre. Les exige a los actores lo mismo que Shakespeare en tiempos isabelinos. Esto que te voy a decir es muy fuerte, y no podrías imprimirlo nunca, pero creo que está Shakespeare y después Brecht. Con este fin he creado un grupo shakespeareano, formando a varios actores y actrices estadounidenses en la tarea de hablar en verso y en prosa [...]. Esto lo hago exclusivamente con el objetivo de reunir una compañía capaz de interpretar las obras de Brecht. Quiero ver *Galileo* interpretada *de verdad*, y *El círculo de tiza caucásico* y *Madre coraje*, y todas las demás. Dedico todas las energías que me quedan a ese fin». Por desgracia no llegó a hacerlo realidad.

6

La actuación siempre fue el elemento fundamental de la interpretación teatral para Brecht, al igual que lo era para la interpretación cinematográfica. Hay muy pocas palabras de elogio de Brecht, sin embargo, para

las interpretaciones en las películas de Hollywood. Admiraba a Spencer Tracy por su trabajo en la película antinazi dirigida por Fred Zinnemann en 1944, *The Seventh Cross* (La séptima cruz), y cuando Harold Clurman, del Group Theatre, se mostró en desacuerdo con ese elogio, le dijo rotundamente: «Te falta conocimiento». (La compañera de Brecht, la gran actriz Helene Weigel, también aparecía en la película: treinta segundos, sin diálogo, su único trabajo profesional en Hollywood). Clifford Odets tampoco lo entendió. Brecht observó que «para él, una sala de cine es una especie de silla eléctrica, y él registra las descargas. Imposible entender que uno pueda ir a un cine y observar con curiosidad si en la pantalla aparecen reflejos de la realidad, ocultos tras tramas infantiles, escondidos en personajes tipo». Fue Tracy, recordemos, quien resumió su consejo a otros actores en una máxima inmortal: «Simplemente apréndete el diálogo y no te choques con los muebles». Años después, Brecht escribió uno de sus ensayos lapidarios con el título de «Construyendo un papel: el Galileo de Laughton». Mientras describía cómo inventó Laughton lo que podríamos denominar «pequeños trabajos» con el objetivo de demostrar cómo se comportan realmente las personas entre sí, Brecht observa un «ejercicio» idiosincrásico que Laughton diseñó para sí mismo. Alquiló un estudio para grabar «media docena de actuaciones contando el relato de la creación en el que él hacía de plantador africano contándoles a los negros cómo había creado él mismo el mundo, o de mayordomo inglés atribuyéndoselo al “Todopoderoso”». En esencia, lo que Brecht aprobaba del método de Laughton era la atención que este prestaba a la forma precisa que tenía la gente de decir o hacer algo, ampliada en la interpretación para hacer una demostración más clara de cada “gesto”, como lo llamaba Brecht. Brecht quería atención al detalle, empleada para llegar al núcleo de una situación determinada, pero también estilización, hipérbole incluso, empleada para subrayar lo que era esencial que el público captase. En términos cinematográficos, por supuesto, la hipérbole es un concepto fluido, que depende necesariamente de la naturaleza del encuadre: si es un plano general o un primer plano.

7

Entre los exiliados a los que Brecht encontró en Hollywood se encontraba su viejo colaborador Peter Lorre, que en 1926 había representado el papel principal en *Mann ist Mann*, en una interpretación que Brecht consideraba paradigmática del teatro épico. Brecht escribió un par de

«argumentos cinematográficos» para Lorre con la esperanza de encontrar trabajo para sí mismo, pero no obtuvo nada con ellos. Al terminar su asociación con Brecht en 1929, Lorre había tenido que esperar algo más de un año hasta que Fritz Lang le entregara el guion de su película *M*, en la que Lorre haría el papel de asesino de niños, efectuando una interpretación inolvidable, una de las más grandes en la historia del cine. Tras dejar Alemania, Lorre viajó a Inglaterra primero y desde allí a Los Ángeles, donde su carrera empezó a hundirse, porque se convirtió en un personaje encasillado de tipo grotesco en películas malas de serie B. De hecho, la primera película de Peter Lorre estrenada tras la llegada de Brecht fue la que marcó un punto de inflexión crucial en su carrera, *El halcón maltés* de John Huston. La siguió a los pocos meses *Casablanca* de Michael Curtiz. Lorre estaba dedicado a Brecht, promocionando sus proyectos a los productores, prestándole dinero cuando lo necesitaba con urgencia. Después, cuando la nueva oleada de éxito de Lorre se vino abajo, Warner Brothers dejó que expirase su contrato en 1946 y su imagen volvió a deteriorarse, convirtiéndose en la del payaso ridículo; Brecht intentó animarlo llevándole proyectos, asegurándole su grandeza como actor y reconstruyendo su ánimo como había hecho con el de Laughton. El mayor trabajo de Lorre no había llegado aún. En 1949 volvió a Alemania y por fin consiguió dirigir su película más extraordinaria, *Der Verlorene* (El hombre perdido), estrenada en 1951, en la que también interpretaba el papel protagonista, de nuevo el de un asesino en serie, esta vez explícitamente un nazi. *Der Verlorene*, sin embargo, refleja más la influencia de Brecht que la de Lang. Cuatro años más tarde, Charles Laughton realizó su película en solitario, *Night of the Hunter* (La noche del cazador), igualmente de concepción y ejecución extraordinarias. Es difícil ver estas películas sin pensar en la influencia decisiva de Brecht en la vida de sus directores.

8

Peter Lorre había presentado Brecht a Fritz Lang en Múnich a comienzos de la década de 1930, pero ellos nunca habían llegado a establecer una relación cercana. Lang creó, no obstante, un fondo para apoyar a Brecht y su familia y, junto con su amigo y vecino el escritor Lion Feuchtwanger, presentó una declaración jurada que permitió a Brecht entrar en Estados Unidos. A su llegada, Brecht esperaba lograr que Lang se interesase por un argumento cinematográfico, usando a Lorre como intermediario. Al final, sin embargo, fue Lang quien aparentemente se

aproximó a Brecht. Su relación con la Twentieth Century Fox se había venido abajo tras *Moontide* en 1942 y necesitaba un proyecto para llevarse a un productor independiente. Lang leyó en el periódico que Heydrich, el gobernador nazi de Checoslovaquia, había sido asesinado y vio en el suceso el germen de una posible película. Se aproximó a Brecht, posiblemente a través de Feuchtwanger, y el 28 de mayo de 1942 Brecht escribía en su diario lo siguiente:

[sic] con Lang. En la playa pensamos en una película de rehenes (suscitada por la ejecución de heydrich en praga), a nuestro lado había dos jóvenes tumbados muy juntos bajo una gran toalla, el hombre encima de la mujer en un momento, con un niño jugando al lado, no lejos se levanta un enorme artilugio de escucha de hierro con unas alas colosales que giran en arco; un soldado se sienta detrás del artilugio en un asiento de tractor, en mangas de camisa, pero delante de uno o dos edificios pequeños hay un guardia de uniforme. enormes camiones cisterna se deslizan silenciosamente por la carretera asfaltada de la costa y se oye un fuerte tiroteo al otro lado de la bahía.

El 5 de junio escribe «*[sic]* intento esbozar el argumento de SILENT CITY con Lang, sobre praga, la gestapo y los rehenes; todo es por supuesto puro montecarlo». El 14 de septiembre, escribe que

[sic] el trabajo en nuestra película (que a mí me gustaría titular TRUST THE PEOPLE) va mejor ahora que discuto con wexley y no con lang cómo convertir el argumento en guion [Wexley era un guionista comunista a quien Lang había contratado para escribir una versión del guion en inglés correcto], sobre todo me llevo a wexley conmigo a casa por las tardes y escribo un guion ideal, completamente nuevo, que más tarde le enseñaremos a lang. naturalmente he puesto el énfasis principal en las escenas con gente.

El 4 de noviembre Brecht observa que «*[sic]* por dos cheques semanales wexley ha eliminado todo lo construido en diez meses. yo había logrado eliminar las principales idioteces del relato y ahora están todas de vuelta». Aproximadamente un año después, reflexivamente, observa: «La receta del éxito para escribir películas: tienes que escribir tan bien como puedas, y eso tiene que ser bastante mal».

9

¿Qué lecciones podemos aprender de la experiencia de Brecht en Los Ángeles? Nunca se hizo ilusiones acerca de Hollywood. Trabajar allí podía proporcionarle un «espacio de respiro» económico; por lo demás,

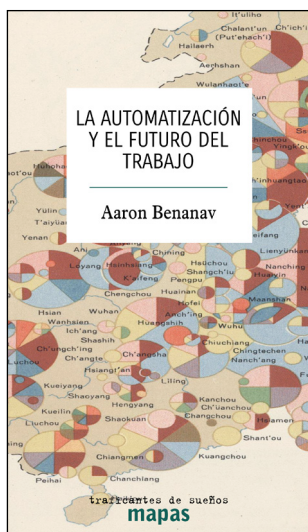
no había muchas cosas buenas que decir al respecto. Reverenciaba a Chaplin, por supuesto, (colmaba de elogios a *Monsieur Verdoux*) pero a esas alturas Chaplin era un monumento, con muy poca influencia en la realidad de Hollywood. A Welles y a Losey los veía más como gente de teatro que de cine. A Laughton y Lorre como actores que no daban señales aún de acabar convirtiéndose en directores asombrosamente excéntricos. En sus primeros años, Brecht había idolatrado y desconfiado al mismo tiempo de una especie de Estados Unidos mítico, el de los rascacielos, del vuelo de Lindbergh, del contacto por radio, del salvaje Oeste. Al mismo tiempo, era la tierra del infierno de Chicago, del acaparamiento de trigo, del magnate de los negocios. Los Ángeles, sin embargo, le ofreció otra visión de Estados Unidos: el consumismo, el provincianismo, la simplificación, el puritanismo, la ideología de IA, «este mausoleo del trato fácil», «el mismísimo centro del tráfico de drogas mundial», donde «todo lo que les preocupa es vender entretenimiento para una velada», este «[sic] tahití en forma de gran ciudad» con su «[sic] sol eterno que deseca el cerebro para que la gente acabe pudiendo escribir solo películas de hollywood, etcétera, etcétera». La lógica de la posición de Brecht, me parece, lo habría llevado a buscar lo marginal y lo excluido, el *film maudit*, la rareza que se salía de la red, la película de vanguardia que nunca pensaba en hacer concesiones. El propio Brecht lo dijo: «Hasta una torre de marfil es mejor lugar para asentarse hoy en día que una villa de Hollywood».

Un epílogo breve. Brecht no desarrolló un programa detallado para el cine propiamente dicho, como sí hizo, por supuesto, con el teatro. La mejor pista sobre sus ideas podría haber sido el «guion ideal» inconcluso de *Hangmen Also Die* (Los verdugos también mueren), pero por desgracia no ha sobrevivido. Hasta la revitalización de la década de 1960, no hizo su aparición un concepto del cine reconociblemente basado en Brecht —episódico, gestual, documental, demostrativo, político— en la obra de Kluge, Godard, Straub-Huillet y otros directores y directoras.

traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



La automatización y el futuro del trabajo

Aaron Benanav

Colección: map 67

PVP: 16 €

En *La automatización y el futuro del trabajo*, Aaron Benanav analiza las tendencias económicas que están dando forma a nuestra vida laboral. Lo que nos descubre no es tanto un mundo en el que la tecnología sustituye rápidamente al empleo cuanto una crisis de inversión provocada por la escasa rentabilidad de la industrial a nivel global (por un gigantesco exceso de capacidad y competencia) y del sector servicios, que nunca ha destacado por su productividad. La economía crece lentamente, interrumpida por periódicas recesiones, y lo que se ofrece a la fuerza de trabajo mundial es empleo precario, poco remunerado y a menudo en el sector informal. Frente a este panorama en el que conviven la promesa tecnológica incumplida y el subempleo de masas, Benanav se pregunta acerca de qué movimientos sociales resultarán necesarios para impulsarnos hacia un mundo posescaez y de seguridad material generalizada. En respuesta a exigencias como la de la renta básica universal, que apenas llegaría para mantener este ejército creciente de trabajadores subempleados, Benanav nos ofrece una contrapropuesta.