

El cine de Brecht y su influencia en Fassbinder

Por Carmen Gómez de la Bandera

La estética y la línea de pensamiento de Brecht tuvieron influencia no sólo en los ámbitos teatrales sino también en el cine, aunque su participación en el séptimo arte no tuvo hitos. En la posguerra, Fassbinder, apeló a algunos recursos típicos de la expresión brechtiana.

De Bertolt Brecht a Fassbinder la Segunda Guerra Mundial significó un cambio radical en la situación historia y política.



Brecht escultura

Brecht murió en 1956 y Fassbinder nació en 1945, por lo que perteneció a la generación de

posguerra y le tocó vivir en un país donde se había impuesto el silencio. En la Alemania de la posguerra nadie quería ser preguntado, mientras tanto los negocios prosperaban en un rápido ascenso económico.

Sin embargo, para la generación que sucedió a la guerra las ideas de Brecht fueron una fuente de inspiración no sólo desde el punto de vista estético sino también moral. El teatro y el cine de vanguardia de los 60 y 70 hicieron uso de sus técnicas para enfrentarse a sus mayores y escapar de lo que ellos consideraban un modo burgués de observar el arte, querían pasar de las estructuras naturalistas de la "obra bien hecha" hacia la función dinámica de las secuencias brechtianas. Además, la actitud combativa de Brecht contra la clase burguesa que estaba manteniendo el fascismo se adaptaba perfectamente a la rebeldía de la siguiente generación.

Tanto para uno como para los otros, el teatro y el cine servirían para confrontar a la burguesía con propias asunciones para hacerlos conscientes de su realidad histórica, puesto que algo tenido por "natural" podía no serlo. Su aspiración fue la de descubrir los secretos del poder asumiendo una postura crítica desde la obra de arte¹.

Como consecuencia, la expresión artística del tiempo de Fassbinder llevaba consigo elementos del pasado a las luchas políticas de finales de los 60, ya que algunos de estos nuevos artistas "alternativos" readaptaron las técnicas de Brecht a la nueva situación. No obstante el mismo Brecht habló al final de su carrera del "teatro dialéctico" que se trataba, según él, de un paso adelante del "teatro épico" dado que era un modo teatral que había de cambiar según la situación política dentro de la corriente del materialismo dialéctico². Se refería a un tipo de teatro que permitiera la adaptación crítica a cualquier nueva situación histórica, por ello muchos artistas de los 60 y 70 fueron en cierto modo brechtianos aunque esto también significaba ser diferente de Brecht puesto que la situación histórica había cambiado.



Brecht

El cine de Brecht

A pesar de que la estética de Brecht aportó una corriente nueva de ideas en el cine, su carrera en este medio no tuvo mucho éxito. Las películas en las que él colaboró más directamente fueron *Los Misterios de una Barbería*, escrita y dirigida junto con Erich Engel en 1923 y *Kable Wampe, o ¿Quién Posee el Mundo?* con Slatan Dudow como director en 1932, en ella el mismo Brecht dirigió algunas de las escenas aplicando muchos de los efectos de distanciamiento que había creado para el teatro épico. Esta fue la primera película marxista en Alemania y es un medio metraje semi-documental (73 minutos) sobre la trágica historia de una familia trabajadora devastada por la pobreza y el desempleo durante el período

de la República de Weimar. En ella la familia Bonike es forzada a mudarse a un campamento de tiendas de campaña para desempleados a las afueras de Berlín. *Los Misterios de una Barbería* es un corto de 25 minutos con escenas que recuerdan el cine de Charles Chaplin pero dentro de un estilo más macabro, se trata de una farsa en la que un barbero utiliza unos extraños métodos: le corta la cabeza a un cliente por error, o deja calvo a un sesudo profesor. En 1931 también dirigió un documento cinematográfico de 15 minutos sobre su producción *Un Hombre es un Hombre* (*Mann ist Mann*) en Berlín que fue una especie de experimento sobre una farsa antibelicista.

Además de estas producciones, Brecht participó en otras como la dirigida por Georg Wilhelm Pabst,⁷ *La Opera de los Tres Peniques* (*Die Dreigroschenoper*) en 1931 con parte del elenco de la obra de teatro que es hoy en día un clásico del cine alemán donde se mezclan perfectamente el expresionismo con el realismo social, no obstante Brecht mostró su desacuerdo con el resultado final pues consideraba que el exceso de sentimentalismo escondía la crítica social.

La suya con el cine fue una especie de relación amor-odio puesto

que a pesar de que el cine americano tuvo gran influencia en sus trabajos tanto en teatro como en su corta filmografía, desde su punto de vista el cine tenía grandes defectos difíciles de superar puesto que este medio sólo permite observar los hechos desde un punto de vista: el del director a través de la cámara y además se hacía en ausencia del público lo que dificultaba la concienciación crítica que debía proceder de la intercomunicación escena-espectador⁸. También criticó ampliamente la industria cinematográfica norteamericana por estar limitada por los intereses capitalistas donde, según reconoce, sólo algunas películas de Charles Chaplin tienen cierto contenido social⁹. Sea como fuere, siempre le fascinaron la fotografía, la televisión y la radio como nuevos medios de comunicación y la inclusión de imágenes en sus montajes fue asimismo frecuente.



Chaplin, *El Gran Dictador*

Sus contactos más directos con el cine norteamericano comenzaron

la primera vez que fue a Estados Unidos en 1935 con el propósito de supervisar la producción de *La Madre*, escrita por él y basada en la obra de Gorki. El montaje suscitó gran controversia lo que le hizo desligarse del resultado final, pero después de ello se dedicó todo el tiempo a ver películas de gánsteres. Más adelante, ya en Hollywood, conoció a Charles Chaplin cuando en 1941 se fue a vivir a Santa Mónica. De este modo podríamos decir que las grandes influencias que el cine norteamericano tuvo en él provenían sobre todo de su gusto por las películas de gánsteres y de las de Chaplin. Esto se puede apreciar fácilmente si tomamos como ejemplo la película *Luces de la Ciudad* (*City Lights*, hecha por Charles Chaplin en 1931) en ella vemos un punto de vista crítico sobre la gente rica y egoísta basada en contrastes como pobre/rico, sobrio/borracho, luz/oscuridad o visión/ceguera.

Contrastes similares son los incluidos por Brecht en los efectos de distanciamiento, aunque en sus manos se vuelven menos irónicos y más severos dado que se convierten en argumentos políticos, así la oposición entre lo establecido y la realidad, la riqueza y la pobreza o la quietud frente a la energía le sirven como medio

para concientizar a la gente de la realidad que les rodea y capacitarla para la lucha contra la opresión según la teoría marxista.



Chaplin, *Luces de la Ciudad*

Su creación cinematográfica *Kable Wampe* es el mejor ejemplo para ver cómo trasladó los efectos de distanciamiento de la escena al cine sirviéndose entre otros medios de contrastes entre las situaciones. En ella podemos observar cómo mientras uno de los personajes lee en un periódico la historia de la exótica Matahary, su mujer hace la lista de la compra a la vez que en pantalla van apareciendo imágenes con productos y sus altos precios. Es una mezcla entre documental y ficción lo que pone en evidencia la admiración de Brecht por los documentales cinematográficos

débito a su función didáctica. Las escenas son cortas, las acciones están divididas en fragmentos y está estructurada en tres partes para evitar el desarrollo continuado del argumento.

En esta película se hace uso de ciertos trucos para evitar el realismo y la identificación sentimental de los espectadores con la trama, de este modo los personajes comentan su situación ante la cámara o hacen uso de las descripciones en tercera persona lo que les aleja del melodrama central. Encontramos momentos que muestran grandes dramas personales pero el realismo está constantemente deconstruido ya sea por el efecto irónico que produce la inclusión de escenas que contradicen los que los personajes están diciendo o por los cambios en el ritmo del discurso y los diálogos.

En realidad podemos decir que, de algún modo, Brecht también fue creador de un "Cine Epico", un cine intelectual más que sentimental y cuyos recursos presentan la película como un artificio y no como una ilusión. Pero además, según él, este tipo de cine necesita un modo diferente de actuación en el que los actores fueran capaces de cambiar su estado de ánimo de la emoción a los comentarios intelectuales de

una escena a otra separándose de vez en cuando del personaje que estaban interpretando.

Como curiosidad citaré la anécdota de que en cierta ocasión Brecht dio instrucciones de interpretación a su mujer, la actriz Helen Weigel, utilizando medios cinematográficos.



Helen Weigel

El proceso fue el siguiente: la filmó poniéndose el maquillaje, luego cortó la película de modo que cada escena mostrara una expresión de su cara. Estas imágenes fueron mostradas a varias personas que dijeron lo que a cada una de ellas les sugería: enfado, alegría, envidia, piedad... etc. Luego se las enseñó de nuevo a su mujer para que aprendiera desde fuera sus propias expresiones, lo que aparentemente la capacitaría para expresar varios estados de ánimo sin necesidad de sentirlos⁶. Quizás sea ésta una técnica un tanto radical y limitada para interpretar un papel, pero sirva para aclarar la idea que Brecht tenía sobre el modo de actuación distanciada y

presentar un ejemplo de cómo, según su punto de vista, el cine podía servir como un método para enseñar a actores.

Sin duda, este método de actuación crea figuras que encarnan actitudes humanas llenas de un alo de frialdad y objetividad, lo que coincide con la forma en que los actores interpretan en las películas de Fassbinder, como veremos más adelante.

Otras películas en las que intervino Brecht durante su estancia en Hollywood fueron *Hang Men Also Die* en 1942 dirigida por Fritz Lang basada en una historia de ambos aunque el guión final fue escrito por John Wexley cosa que no agradó a Brecht pues pensó que su idea inicial no se había tenido en cuenta, por lo que siempre quiso obviar su contribución al mismo. También se cree que intervino en la adaptación del guión de *Arch of Triumph* en 1947, una película antifascista de la cual se cortaron tantas escenas que el resultado fue un producto difícil de entender. Ingrid Bergman, Charles Boyer, Charles Laughton y Louis Calhern fueron parte del elenco?

Por último, en 1953 junto con Egon Monk dirigió la producción de 54 minutos *Los Rifles de la Señora Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*) basada en la obra de tea-

tro que él mismo escribió en 1937 apoyando a los republicanos durante la Guerra Civil Española, es el único documento de cine sonoro de una producción teatral hecha durante la vida de Brecht. Un año antes de su muerte, Alberto Cavalcanti hizo el guión y dirigió la película *El Señor Puntilla y su Criado Matti* (*Herr Puntilla und sein Knecht Matti*), basada en la obra del mismo nombre.



Fassbinder filmando

Los recursos brechtianos en Fassbinder

Como mencioné antes, la estética de Brecht tuvo tanta influencia en el cine europeo de los 60 y 70 que la revista *Cahiers du Cinéma* reconocía la existencia de una "epidemia brechtiana" poco después de que el *Berliner Ensemble* estuvo en Francia. El impacto fue tal que el cine francés de ese periodo no se puede estudiar sin reconocer su influencia. Jean-Luc Godard reconoció explícitamente a Brecht y Piscator como guías suyos y tanto las citas como las

referencias a él son constantes en su filmografía. Puede que la influencia brechtiana llegara a Fassbinder precisamente a través de Godard pues aunque él negara seguir a Brecht sí reconoció a Godard como su maestro. Además Fassbinder empezó en el teatro siguiendo las líneas del teatro experimental de influencia brechtiana en boga en esos días.



Fassbinder

Creo que de algún modo Fassbinder fue un post-romántico inconformista que ve al individuo sometido por una sociedad que impide el pleno desarrollo de las relaciones humanas, pero el cambio de las normas es imposible y esta imposibilidad empuja al individuo al suicidio como única solución. En este punto de vista sí difiere radicalmente de la ideología de Brecht cuya creencia era que el individuo se debía someter a la comunidad y al bien social. Así, mientras que el primero desde una perspectiva pesimista e individualista concluye que la co-

municación es imposible por lo que no hay otra solución sino la destrucción, el segundo ve el arte como medio de instrucción que puede cambiar las vidas de los que observan y provocar una reacción activa que ayude a luchar contra la opresión, por el contrario, y aunque para él el arte es la única escapatoria, Fassbinder cree que el cambio en las estructuras de poder es imposible. Lo interesante es que sin embargo sus películas siguen frecuentemente los modos brechtianos, puesto que al igual que Brecht, su intención era distanciar al espectador de lo que estaba ocurriendo en la pantalla y a través de este distanciamiento promover la conciencia crítica de la sociedad. Por este motivo es muy frecuente encontrar recursos del teatro (o del cine) épicos en sus películas. Por lo tanto, se puede afirmar que ambos artistas confluyen en la forma aunque no en el fondo.

Tomemos por ejemplo su película *Alí: El miedo come el alma* (*Alí: Angst essen Seele auf*, 1974), en ella nos cuenta la historia de amor entre Alí, un emigrante marroquí de unos 40 años y Emmi viuda alemana en torno a los 60 que se dedica a la limpieza, y no es sorprendente volver a descubrir la técnica brechtiana del contraste entre escenas como medio crí-

tico entre la norma y la libertad personal, la pobreza y la riqueza o la sociedad que se enfrenta al individuo⁸. Son aquí también evidentes las secuencias fragmentadas en tomas largas y cortas que nos distancian del melodrama de fondo. Sirva como ejemplo la escena en que *Emmi* presenta a su amante a sus sorprendidos hijos, Fassbinder lo expresa ofreciendo en la pantalla el contraste entre los dos mundos, el entorno de la habitación está dividido de dos partes: por un lado la pareja aislada y en el otro la desordenada habitación como una prisión llena de cristales rotos. Un detalle curioso es que entre los hijos aparece el mismo Fassbinder como personaje lo que también contribuye a la ruptura de la ilusión melodramática. El mensaje último es que la sociedad impone sus normas sobre la libertad personal.



Otro efecto que recuerda a Brecht es que la película se cierra

con un oscuro dejando a los espectadores que la terminen según su propio criterio, y hay que recordar que uno de los conceptos brechtianos de más éxito en esos años fue el de la consideración de la obra de arte como proceso inacabado, es decir la idea de la obra de arte como propuesta abierta. Asimismo, vemos que *Las Amargas Lágrimas de Petra Von Kant* tiene dos finales, uno para la obra de teatro que él mismo había escrito previamente y otra para la película, también el final de *El Matrimonio de María Brann* sigue la misma línea no dejando claro si la muerte de la protagonista es accidental o un suicidio.

En algunas películas de Fassbinder como en las obras de Brecht suele aparecer un paralelismo entre la vida de los personajes y la situación política e histórica que se cuenta como trasfondo por medio de de noticias de radio, carteles, músicas o discursos de fondo. Dicha estrategia les permite trazar dos niveles distintos de la misma historia como es claramente apreciable en *Lili Marlene* o la trilogía compuesta por *El Matrimonio de María Brann*, *La Ansiedad de Verónica Voss* y *Lola*. En todas ellas como en el *Kuhle Wampe* de Brecht vemos por un lado el melodrama personal, que es en este caso el de unas mujeres

ambiciosas que intentan sobrevivir, y por el otro, a modo de documental, las consecuencias de la guerra y la posguerra en Alemania.

Los dramas personales de los personajes que estructuran el argumento están organizados en escenas cortas también al modo brechtiano presentando una alternancia de tomas largas que contrastan con primeros planos extremos, es decir es usual encontrar grupos de personas filmados en planos largos que se oponen a unos entornos claustrofóbicos donde los personajes individualizados se nos muestran a través de planos cortos. Así lo vemos tanto en *Kuhle Wampe* de Brecht como en *El Miedo Come el Alma* de Fassbinder. Del mismo modo, en ambas -y en otras películas de Fassbinder- es frecuente ver escenas filmadas a través de puertas o ventanas que dan la idea de personajes atrapados.



Kuhle Wampe Film

Otra característica es que los

objetos contrastan significativamente con los problemas de los personajes permitiendo una mirada crítica sobre la situación, así en *Kuhle Wampe* varios interiores se filman con la presencia de bicicletas y tienen una función parecida a la de los maniqués que aparecen en muchas de las escenas de *Las Amargas Lágrimas de Petra Von Kant*. Es común que las figuras estáticas interfieran la acción para evitar el realismo, son como una explicación silenciosa de ideas o pensamientos que separan al espectador de los conflictos y las emociones de los personajes.

Como dije antes en cuanto al modo de actuar en las películas de Fassbinder, también podemos encontrar ciertos paralelismos con las instrucciones dadas por Brecht sobre actuación: Los actores interpretan de una forma distante con frases sentenciosas y extraños momentos de silencio e inmovilidad que dan a las películas una impresión de quietud, por lo tanto no permiten a los espectadores tener ilusiones de realidad o identificación con la historia porque parece que siempre están imponiendo una distancia entre ellos mismos y su drama.

Como conclusión hay que decir que Brecht fue un hombre que actuó siempre con una gran vi-

sión de futuro y que también dejó una profunda huella en el cine aunque este aspecto haya sido menos estudiado. Paradójicamente cuando fue denunciado y obligado a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas durante la "caza de brujas" de la época de McCarthy, declaró que no tenía conciencia de ninguna influencia política o artística que él hubiera podido dejar en la industria cinematográfica. Por otro lado y a pesar de que, por lo que yo sé, Fassbinder nunca reconociera explícitamente la influencia de Brecht, su huella es claramente perceptible en su filmografía provenga o no directamente de él o de otros directores del momento como Jean-Luc Godard al cual admiraba o Douglas Sirk, quien encontró una vía no política de utilizar recursos brechtianos en su película *All What Heavens Allows* la cual inspiró *El miedo Come el Alma*.

Por último citaré que el mismo Fassbinder describía cómo debía ser un espectáculo en términos que recuerdan las aspiraciones brechtianas de concienciación del público. Así, en su opinión, un buen espectáculo ha de ser capaz de revelar la cualidad ilusoria de las cosas que parecen seguras, ha de ser también divertido pero al mismo tiempo descubrir

al espectador los finísimos parches que esconden el vacío de la propia existencia y que todo ello sirva para reconocer las contradicciones que construyen nuestra propia realidad.⁹

George Allen & Unwin Ltd., 1973) p. 122.

7 Ver, Javier Coma, *Aquella guerra desde aquel Hollywood* (Alianza: Madrid, 1998)

8 A pesar de que no hay demasiados documentos, Rob Burns establece comparaciones entre esta película y los recursos brechtianos en el artículo: *Fear Eats the Soul and Brecht in 'Fassbinder's "Angst essen Seele auf"': A mellow Brechtian drama*, *German Life and Letters*, 48 (1995). Pp.56-74

9 (*Entertainment*) "is capable of revealing the illusory quality of things that seem safe and sure, which is also fun and enjoyable and at the same time makes the person who is enjoying it want to discover the gaps and flimsy patches of his own reality, to recognise some of the contradictions that make up our reality". Rainer Werner Fassbinder. *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Michael Töteberg ed. and Leo Lessing, Kirsma Wilson trans. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992) pp. 117-

Carmen Gómez de la Bandera. Doctora en Filología Hispánica con una tesis sobre la semiótica del espacio escénico. Licenciada en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) de Madrid. Master sobre Texto y Actuación en la RADA (Royal Academy of Dramatic Art) y el King's College de Londres. Investigadora y directora de teatro con una larga experiencia como actriz en España, fuera de este país ha trabajado bajo las órdenes de Jill Greenball "Water Wars 8" en Nueva York y Deborah Hunt "Strage Council" en el Odín Teatret de Dinamarca. Miembro del equipo gerente del Teatro de las Aguas de Madrid. Perteneció a la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid "Marias Guerreras".

BIBLIOGRAFIA

Bertold Brecht

Avila Arellano, J. "Del teatro al cine. Los espectáculos mayoritarios en las primeras décadas del siglo XX.", *Teatro siglo XX* (Madrid: Univ. Complutense. Filología Española III, 1994) pp. 82-89.

Bertman, Graham and Anthony Waive (eds.), 'Brecht and the English Theatre' *Brecht in Perspective* (New York: Longman, 1982). Pp 208-225.

Coma, Javier, *Aquella Guerra desde aquel Hollywood* (Alianza, Madrid, 1998)

Germanou, Maro, 'Brecht and the English Theatre' *Brecht in Perspective*. Graham Martman and Anthony Waire (eds.) (New York: Longman, 1982). Pp. 208-224.

Gómez Bandera, Carmen, 'Perspectiva crítica sobre Valle Inclán y Bertolt Brecht', *Revista ADE Teatro n° 101*, Julio-Septiembre, 2004

Hayman, Cf. Ronald, *Brecht. Una biografía* (Argos Vergara, Barcelona, 1985)

Menhenet, Alan, 'The Modern Age: Schnitzler and Brecht'. *German Drama from Gryphius to Brecht*. (Columbia: Camdem House, 2002). Pp. 150-174

Brecht, Bertold, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic* John Willett ed. and trans. (Hill and Wang: New York, 1992)

Völker, Klaus, *Crónica de Brecht. Datos sobre su vida y su obra* (Anagrama, Barcelona, 1976).

Willet, John, *The Theatre of Bertold Brecht, a Study From Eight Aspects*. (London: Methuen & Co. 1967).

Rainer Werner Fassbinder

Burns, Rob, 'Fassbinder's "Angst essen Seele auf": A Mellow Brechtian Drama', *German Life and Letters*, 48 (1995) pp.56-74

Elsaesser, Thomas, *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject* (Amsterdam:

- Amsterdam University Press, 1996)
- Fassbinder, Rainer Werner, *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Michael Töteberg ed. and Leo Lessing, Kirsma Wilson trans. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992)
- Fassbinder, Rainer Werner, *The Bitter Tears of Petra Von Kant and Blood on the Neck of the Cat* (Oxford: Amber Lane Press, 1984).
- Fassbinder, Rainer Werner, *The Marriage of Maria Braun*. Joyce Rheban ed. (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1986).
- Greany, Patrick, *Visual Culture in Twentieth Century Germany: Text and Spectacle*, Gail Finney ed. (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2006) pp.154-163
- Hayman, Ronald, *Fassbinder Film Maker* (London:Wendenfeld and Nicolson,1984).
- Marcocelles, Louis, *Living Cinema. New Directions in Contemporary Film Making*, Isabel Quigly trans. (London: George Allen & UnwinLtd., 1973)
- Moeller, H-B, 'Fassbinder's use of Brechtian Aesthetics', *Jump Cut*, 35 (April 1990)
- Raah, Kurt 'My life with Rainer', *The Village Voice*, 3 May 1983
- Thomas, Nick, *Protest Movement sin 1960s. West Germany a Social History of Dissent and Democracy*. (Oxford, New York: Oxford International Published. Ltd., 2003)

Páginas de Internet

http://www.leninimports.com/rainer-werner_fassbinder.html

Otros medios

Fassbinder, Rainer Werner. *Ich Will Nur, Dass Ibr Mich Liebt*. Entrevista grabada en DVD (Filmverlang der Autoren, Sherlock Home Video, 1993).

NOTA: Este artículo procede de la traducción de parte de un trabajo presentado por mí en el King's Collage de Londres, es por eso que muchas de las referencias bibliográficas estén en inglés.

CITAS

- 1 Esto lo corrobora la idea que tenía Fassbinder de lo que debía ser un buen espectáculo tal y como él mismo declaró y cuya cita incluyo en la última nota a pie de página de este artículo.
- 2 Brecht ya había mencionado el concepto de 'teatro dialéctico' en un proyecto llamado 'Sobre un drama dialéctico', también lo refiere en el párrafo 45 de *El Pequeño Organon para el teatro*

3 Ver John Willet, *The Theatre of Bertold Brecht. A Study of Eight Aspects*

4 En marzo de 1942 el mismo Brecht hizo estas afirmaciones escribió en la revista *Working Journal* 27

5 Bertold Brecht habla sobre ello en 'A Film Must Have Some Human Interest' en *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic* John Willett ed. and trans. (Hill and Wang: New York, 1992) pp. 47-51. También se puede encontrar esta referencia en su traducción al español: *En torno al teatro* (Madrid: Burotel, 1970)

6 Estas ideas las expresó Brecht' en *Dialogues on the Copper Sale* ('Third Night Effect A'). Louis Marcorelles las comenta en su estudio *Living Cinema. New Directions in Contemporary Film Making*. Isabel Quigly trans. (London: