

Música y política en la composición cinematográfica de Hanns Eisler

Music and politics in Hanns Eisler's film music

Marina Hervás Muñoz

Universidad de Granada

mhervasm@ugr.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3201-7152>

RESUMEN

En este artículo se propone un doble itinerario: por un lado, analizar el cruce entre la cultura musical y la crisis de la sociedad burguesa en el pensamiento de Hanns Eisler, publicado en *Musik und Politik* (1973, 1982 y 1983). Por otro lado, se considerará su trabajo compositivo fundamentalmente, en *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932) y *Hangmen Also Die!* (Fritz Lang, 1943). La elección de los ejemplos obedece a los siguientes motivos: la primera data del año antes del ascenso del nazismo, lo que permite rastrear la línea de trabajo previa al exilio norteamericano y se nutre de la experiencia de Eisler en Berlín, profundamente influenciada por la lucha obrera y, en concreto, su participación en los coros de trabajadores. La segunda fue realizada ya en Hollywood, a la vez que Eisler trabajaba con Adorno en el Film Music Project (financiado por la Fundación Rockefeller). Ambos ejemplos permiten rastrear la deriva práctica (y sus posibles desvíos) de su compromiso político.

Palabras clave: Hanns Eisler, *Kuhle Wampe*, *Hangmen Also Die*, marxismo, Bertolt Brecht



ABSTRACT

This article presents a double itinerary: on the one hand, it approaches the crossover between musical culture and the crisis of bourgeois society in the thought of Hanns Eisler, published in *Musik und Politik* (1973, 1982 and 1983). On the other hand, his music will be considered mainly in *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932) and *Hangmen Also Die!* (Fritz Lang, 1943). The choice of examples is due to the following reasons: the first one dates from the year before the rise of Nazism, which allows us to trace the line of work prior to the American exile and is nourished by Eisler's experience in Berlin, deeply influenced by the workers' struggle and, specifically, his participation in the workers' choirs. The second was shot in Hollywood, while Eisler was working with Adorno in the Film Music Project (financed by the Rockefeller Foundation). Both examples allow us to trace the practical drift (and its possible deviations) of his political commitment.

Key Words: Hanns Eisler, Kuhle Wampe, Hangmen Also Die, marxism, Bertolt Brecht

Hervás Muñoz, M. (2022). Música y política en la composición cinematográfica de Hanns Eisler. *Cuadernos de Investigación Musical*, (15, extraordinario), pp. 7-20.

1. INTRODUCCIÓN. EISLER Y LA POLITIZACIÓN DE LA MÚSICA

El interés y posterior compromiso político de Hanns Eisler fue manifiesto desde muy temprano, en parte apoyado por sus hermanos, que estuvieron involucrados intensamente en grupos comunistas y en el KPD, el partido comunista alemán (su hermano Gerhard, de hecho, co-lideró el partido en la década de 1920). Desde su llegada a Berlín desde Viena en 1925, Eisler comenzó a interesarse en el teatro agitprop y a participar en colectivos vinculados con la izquierda. En este sentido, son fundamentales sus textos –no tanto por el contenido concreto, pues se centra fundamentalmente de la obra y de la aproximación a la música de otros compositores., como por los posicionamientos que se despliegan en ellos– en *Die Rote Fabne* y su participación en el coro obrero *Das rote Sprachrohr*, donde se desempeñó como compositor y director.

Los coros obreros (que, en Alemania, se acogían bajo el paraguas de la DASB, *Deutscher Arbeit-Sängerbund*) eran asociaciones fundamentales para el desarrollo de la conciencia política que, desde el siglo XIX, articulaban una “cultura proletaria diferenciada” (Dowe, 1978, p. 369)¹, no necesariamente vinculada a un partido, sino abiertos a la participación de cualquier obrero con un triple objetivo: la unidad, la concienciación y la revocación de la tendente “pobreza cultural”, en palabras de Clara Zetkin (1955, p. 100). De este periodo y pensado para *das Rote Sprachrohr* son los primeros *Kampflieder* (Jackson, 2003) de Eisler, una versión de la *Kampfdichtung* o poesía de lucha (Hake, 2017, p. 89). Era una forma de reapropiarse del

¹ Todas las traducciones están hechas por la autora, salvo en los textos referenciados en castellano.

género del Lied, asociados a la alta burguesía decimonónica. Uno de los elementos clave se encuentra en la forma de cantar, resumida a modo de “consejos para estudiar *Die Massnahme*” (1932), pero que es aplicable a todos los Lieder de Eisler: se debe cantar “sin expresión” [*ausdrucklos*], es decir, de manera “fría, afilada y cortante” (Eisler 1973, p. 168). Asimismo, los coros debían ser espacios para cantar pero también para debatir y pensarse como grupo. “La praxis [dentro de los cursos sobre música de las escuelas marxistas para trabajadores (MASCH)] nos ha enseñado que debemos diferenciar entre música para escuchar y música para practicar” (1973, p. 114 y p. 192). El objetivo no se agota en la interpretación, sino que debía promover la activación hacia la revolución de los miembros del coro y la activación mediante la participación del público.

Buen ejemplo de la unión del entramado político y dramático en este tipo de canciones es el “Vorspruch” de *Vier Stücken*, op. 13 (1927). Tras una pequeña introducción se interrumpe el canto por una voz (imagen 1), que propone cantar otra cosa, algo que no sea —dice con ironía— “habitual”, en concreto, música tildada de religiosa. Tenores y bajos imitan, entonces, el sonido de las campanas con un sencillo “bim bam” (al estilo del quinto movimiento de la *Sinfonía n. 3* de Mahler), mientras el resto de voces cantan, redundantes, “Escucha sonar las campanas”. De nuevo, irrumpie el narrador, anuncia, como continuación de lo anterior, la siguiente pieza: “O como los queridos Lieder sobre la naturaleza. Nr. 2 “El verde, verde bosque” (c. 29), que arranca con un pequeño canon en sopranos, contraltos y tenores con movimiento contrario en el bajo. El narrador, de nuevo (c. 43), se cuela al final de la primera frase y dice “O como las canciones de amor preferidas”. Nr. 3 ‘La muchacha más bella del mundo’. ‘No sé qué significa esto’”. La pieza “nr. 3” concluye preliminarmente diciendo “no sé qué significa esto” que el narrador (c. 60) aprovecha para exclamar: “Ahora sí sabemos lo que esto significa”. Con esta frase, transforma la banalidad de los textos anteriores para mostrarlos, en el siguiente Lied, como recurso para “apartarse de la realidad” y de “las exigencias del día al día”. Eso resulta, por tanto, en la distracción con respecto a la lucha [*Kampf*], palabra que se marca en sus primeras dos apariciones con un llamativo intervalo de séptima menor (sol#-fa#) en c. 72. Se incluye, para finalizar este “Vorspruch”; una cita a *L’Internationale* (c. 98-102), que elimina las posibles dudas sobre la lucha a la que se hacía referencia. Las apariciones del narrador, por tanto, son claramente sarcásticas con respecto a la propia tradición de música coral y, además, permiten por contraste remarcar cuál debe ser la función de los coros.

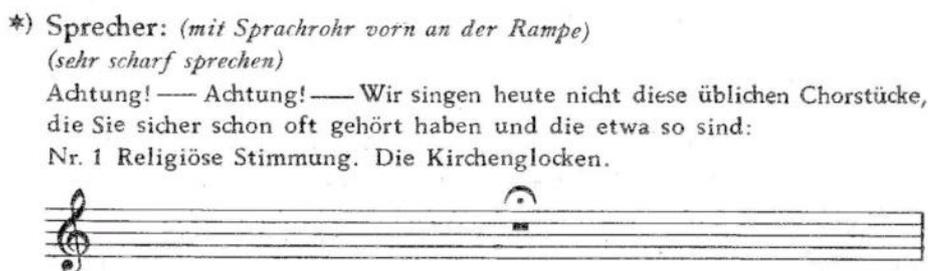


Fig. 1: Fragmento de “Vorspruch”, *Vier Stücke* Op. 13. Lieder und Kantaten, Bd.5 (pp. 155-165) Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1961. Plate D.A.K. 5: “(Con un megáfono en la parte delantera de la rampa. Hablar muy agudo). ¡Atención! ¡Atención! Hoy no cantamos estas piezas corales de siempre, que seguro que ya han oído antes y que son parecidas a esto: Nr. 1 Ambiente religioso. Campanas de iglesia”.

MARINA HERVÁS MUÑOZ

Las interrupciones tienen, en estos años, un claro componente político a nivel estructural. Se trata, de alguna forma, de una articulación de la distribución del espacio sonoro y de modificación del rumbo de las piezas, ya sea en contenido, forma u ambas. Otro ejemplo de la época sería, entre otros, el Acto II de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (Weill, 1927). Comienza con la Escena 12 en la que se dispone que las noticias del movimiento del huracán (que puede cambiarlo todo en la historia) se emitan por megáfonos —que suenan solo cuando la orquesta, cuyo material se construye sobre un nervioso *ostinato*, se detiene, como si se suspendiera el nervio para destacar la noticia—. El distanciamiento entre la experiencia de los habitantes y la asepsia de la emisión remarca la frialdad de los medios de comunicación frente a su aficción en las vidas reales. Lo mismo sucede, a menor escala, en el “Vorspruch”, aunque centrado en el interior de la música y el concierto burgués². La propuesta de esta pieza es mostrar clichés musicales que desvelan que cierto repertorio, para él, lleva al “placer desconectado” y a un “oyente pasivo” (Eisler, 1973, p. 115). El concierto, a su juicio, tiene que generar una “nueva colectividad” (Eisler, 1973, p. 118).

Es durante sus años en Berlín cuando comenzó su relación con Brecht, que dio su primer fruto de impacto con la obra didáctica (*Lehrstück*) —que avanza sobre el mero contenido político de la cultura agitprop (Engelhardt, 1975)— *Die Massnahme* [La medida], de 1930, donde se atisban algunas estrategias que, posteriormente, se desarrollarán en *Kuhle Wampe*. El tema de la pieza es el juicio a cuatro agitadores comunistas que han matado al camarada que les ayuda a entrar en China disfrazados con máscaras de chinos. Sin embargo, aunque la captación va bien, el camarada pone en riesgo la operación al quitarse la máscara. Obliga al grupo a huir y, ante la amenaza de ser asesinado por los chinos, son los agitadores los que le matan, con cal viva, con su consentimiento. El “Coro de control”, que opera como juez, entiende finalmente la situación y celebra la valentía de los agitadores. La sencilla exposición de los hechos —que, de tan expositiva, resulta simplificadora— y la justificación de “la medida” de matar a un compañero, fueron muy polémicas. En cualquier caso, la pieza, así, busca mediante la recreación del juicio la capacidad crítica y argumentativa de los trabajadores: es una pieza para los propios participantes y no tanto para el público objetivo. De la partitura (op. 20) de Eisler, destacan, entre otros, dos momentos: por un lado, la música del comienzo, que es una versión acelerada y revisada del inicio de *La Pasión según San Mateo* BWV. 244 de Bach, es decir, una propuesta laica de condena para la redención. Y, por otro, la música de “Song von Angebot und Nachfrage” (Brecht, 2000, pp. 88-89) o *Lied des Händlers* [Canción del comerciante]. Su contenido se resume en “no sé lo que es un humano. Solo

² La noción de “música burguesa” aparece explícitamente en varios de sus textos, aunque no hay una definición última para ella. En “Zur Krise der bürgerlichen Musik” (Eisler, 1973, pp. 184-189) es donde encontramos, no obstante, la aproximación más completa. Se trataría de aquella música que se sustenta en la creencia de la existencia de una “armonía suprasocial, independiente y protagonista” [*eine übergesellschaftliche, unabhängige, vorgestellte Harmonie*]. Esto implicaría una “idealidad musical la cual alcanzan o no las obras de arte individuales” (Eisler, 1973, p. 184). Eisler, además, considera que el carácter burgués de la música no se lo da solo “lo que ella expresa” (por ejemplo, la tendencia al contenido abstracto), sino también los “requisitos sociales que exige de los oyentes” (Eisler, 1973, p. 186), entre los que tiene un papel protagonista la formación previa, accesible solamente a algunas formas de vida. Por otro lado, critica la finalidad sin fin (en un guiño a Kant) del arte, en la medida en que para él ésta oculta, en realidad, la finalidad de una “ocio sin compromiso para las fuerzas de trabajo en términos capitalistas” (Eisler, 1973, p. 188).

conozco su precio”. Se trata de una canción con un aire de cabaret, distanciada de la oscuridad de su texto: se trata de una forma de marcar la frialdad del comerciante y, a la vez, evitar la emoción fácil.

A colación de estas experiencias, Eisler articuló los rasgos de la crisis de la (noción de) música burguesa que, por contraste, justificaría sus procedimientos compositivos. Asimismo, considera que la música burguesa encuentra su primer elemento problemático en la separación entre música “ligera” y música seria, subsumida bajo el repertorio clásico. La música ligera tiende a la internacionalización, a la inclusión en el lenguaje de la seria y, además, desdibuja la especificidad de la música popular. Por su parte, la música seria se conserva por mor, a su juicio, de la propia conservación de la clase. Eisler, siguiendo de cerca una lectura marxista de la historia de la música occidental, considera que la música “seria” representa la quintaesencia de la noción de propiedad, en la medida en que su disfrute queda vinculado a la formación (Eisler anticipa en buena medida a Bourdieu). La formación es un privilegio no solo de aquellos que tienen los recursos, sino también el tiempo (Eisler, 1973, p. 45, p. 118, p. 177).

El segundo aspecto de la crisis de la música burguesa se encontraría en su incapacidad para hablar de temas cotidianos –cabría analizar en otro trabajo cierto elitismo escondido en la consideración de Eisler de que “un proletario occidental ... ya no es capaz de crear una relación entre su existencia, sus necesidades y una sinfonía de Beethoven” (Eisler, 1973, p. 178)–. Es por ello que Eisler ve, unos años más tarde, en 1935, al compositor contemporáneo como un “parásito” social, que ya no tiene entre sus labores la de crear una música como concepto total –“Weltanschauungsmusik”, como encontraría en Strauss o en Mahler (Danuser, 2009)–. Asimismo, Eisler considera que la extensión de la noción de música a partir del desarrollo de la música “ligera” y de los medios de comunicación enturbia la propiedad intelectual del “buen gusto”, que ha devenido en un “requisito puramente arbitrario” (Eisler, 1973, p. 185). No obstante, a la vez, señala que la creación contemporánea termina limitándose a la “receta privada” [Privatrezept] y al gusto personal del compositor. De este modo, sugiere cambiar la habitual balanza entre lo bello y lo no bello hacia lo útil o lo inútil. El “progreso” en música –un debate fundamental al menos en la primera mitad del siglo XX– no consiste, a su juicio, en la “introducción de nuevos métodos técnicos”, sino en incluirlos para constituir nuevos “fines sociales (Eisler, 1973, p. 375). Es decir, en resumen, Eisler reivindicó el moderno como una recreación y exploración constante del fin (social) de la música.

Estos apuntes parece que iluminan el distanciamiento de Eisler con respecto a su maestro, Schönberg –que le dio clase gratuitamente entre 1919 y 1923–, pues muestran que, fundamentalmente, se dio por diferencias políticas. No obstante, Eisler no renunció al dodecafonismo, entre otras opciones compositivas, para desarrollar su propio lenguaje, como veremos más adelante. Quizá la explicación, aparte de su interés personal en lo aprendido de Schönberg, se destila del texto que escribió sobre el vienés con motivo de su 50 aniversario: “Creó para sí mismo un nuevo material para componer en la plenitud y unidad de los clásicos. Es un verdadero conservador: creó para sí una revolución para poder ser reaccionario” (Eisler, 1973, p. 15). Para él –tal y como explicó en un texto de juventud

MARINA HERVÁS MUÑOZ

publicado en *Anbruch* en 1925— la nueva música —explícitamente, a su juicio, la posterior a Richard Strauss (Eisler, 1973, p. 18), debía ser aquella que se adecúe a su tiempo. En un texto posterior, de 1927, criticará duramente a Strauss por su *Schlagobers* Op. 70 (1924) y la incoherencia de un ballet desenfadado después de la guerra (¡cuyo argumento, además, se centra en la comida, fundamentalmente!); así como *Die Jakobsleiter* (1917) que, para él, en lugar de confrontar a la propia época, “huye en la mística” (Eisler, 1973, p. 32). A su juicio, hasta ese momento no pueden rastrearse “músicos realmente revolucionarios” (Eisler, 1973, p. 32). La música, al renunciar a hacerse cargo de su tiempo, cae en el entretenimiento para la burguesía o en la desatención del proletariado, que busca algo muy antiguo en el sentido que Eisler encuentra en el arte: la comunidad. Exige, así, que los oyentes no vayan a un concierto como “guardianes de viejas costumbres” (Eisler, 1973, p. 21) estéticas, sino que reconfiguren el sentido comunitario de la música, abandonado paulatinamente, con fuerza desde el siglo XIX. Por eso, señala, “Un arte que ha perdido a su comunidad, está perdido. El proletariado debe ahora, con la experiencia y los medios artísticos de la burguesía, crear una nueva música” (Eisler, 1973, p. 33). No hay forma de establecer un “nuevo punto de partida”, oponiéndose así, enfáticamente, a la posibilidad de la revolución en música. Para él, el cambio del material sin el cambio de la *función* de la música en la sociedad sería vacío. Parece que se encuentra ahí el núcleo de su propia composición, que fundamentalmente consiste en la mezcla y reapropiación de diversos lenguajes y géneros compositivos. Resume bien estas cuestiones su cantata *Das Tempo der Zeit* Op. 16 (1929), que arranca y finaliza con un rotundísimo “Hola, hola!” [*Hallo, hallo!*] que, lejos de ser un mero saludo, es una declaración de intenciones. No se da la escucha por sobreentendida, sino que se pide explícitamente que se “abran las orejas” [*Machen sie die Ohren auf!*]. Asimismo, se defiende la música como una forma de conocimiento: “No se sienten ensoñadoramente en la sala! ¡Deben pensar con nosotros! [*Sitzen Sie nicht so träumerisch im Saal herum! Sie sollen mi tuns jetzt denken!*], donde “*denken*” [pensar] se prepara con un destacadísimo crescendo que culmina en un golpe de platillos: se articula así la centralidad de la activación del pensamiento mediante y en la música.

2. ANTES DEL DESASTRE: *KUHLE WAMPE*

Kuhle Wampe (Dudow, 1932) se rodó en una de las épocas más conflictivas y problemáticas de la historia reciente, a punto de alzarse los nazis en el poder y ante una importante recesión económica. Es uno de los intentos más sólidos de llevar la teoría del teatro épico de Brecht al cine. La película está fundamentalmente basada en la pieza teatral *Die Kleinbürgerhochzeit*, escrita en 1919 por Brecht, así como en la desesperación, informada por la prensa del momento, de los desempleados: el paro llevaba a muchos al suicidio (Koutsourkaris, 2015, p. 29).

La música de *Kuhle Wampe* (Dudow, 1932) explora sistemáticamente dos aspectos. Por un lado, el rendimiento de la canción como medio de expresión política —muy cercano a la línea de trabajo de Brecht con sus “baladas”—. Esto se debe, entre otras cosas, a que Eisler considera que la canción —y en general la música vocal— toma el relevo de la instrumental (que él identifica, no aproblemáticamente, con “música absoluta”) en la época

contemporánea –de ahí el desarrollo de la música popular urbana– y, por lo tanto, habría que rearticular su rol en la composición contemporánea. En la película se muestra la apropiación posible por parte de la clase proletaria de la música instrumental: hay un cambio de escena entre el final de la de los trabajadores en bicicleta y el foco en uno de ellos, que se mete a un patio de viviendas. Se escucha música incidental de un armonio y una sierra que, posteriormente, se revela como música callejera, diégetica. Sirve, por así decir, de música comunitaria –pues se sigue escuchando dentro de la vivienda que ocupa el interés de la imagen–. Es un recurso que también encontramos en *Niemandsland* (Victor Trivas, 1931) con la aparición del organillero en el patio de vecinos obrero: los trabajadores, asomados, tienen así su “concierto”.

El segundo aspecto clave es el contraste entre sonido e imagen. A su juicio, la música puede establecer o revelar contenido que no se explicita en la imagen (Eisler, 1973, p. 139). El propio comienzo de *Kuhle Wampe* –considerado por Eisler como “Preludio polifónico”– es ejemplar para el propio Eisler, de este aspecto. Dudow planteó una música “melancólica” para los edificios obreros. La música, no obstante, no se lamenta, sino que, según Eisler, *jugga* –a modo de protesta– tales condiciones (Eisler, 1973, p. 441): sirve como “oposición” más que una invocación de la “sentimentalidad”. De hecho, la música es muy invasiva ante la quietud de las imágenes casi fotográficas del Berlín fabril. A partir de ese juicio, Eisler construye el rondó de la “caza del trabajo” que representan los jóvenes en bicicleta. Primero, juega con el contraste (explícito en la partitura) entre el ritmo de la música y la calma de la imagen. Eisler toma de las marchas militares (véase Eisler, 1973, p. 337) la aparición de lo físico, del cuerpo, en la música. Asimismo, transforma la música de caza (no olvidemos la importancia clave de *El cazador Furtivo* de Carl Maria von Weber en la Alemania decimonónica) a la urgencia del trabajo. Es también importante la oposición entre la carrera inicial en bicicleta frente a la competición de motos, natación y remo, donde suena, entonada por Ernst Buch, el “Sportlied”: “solidaridad frente a rivalidad, conquista colectiva frente a derrota colectiva” (Sicks, 2004, p. 398). El núcleo de esta cuestión se explicita al principio de la canción, cuya letra –escrita por Brecht–, reza: “vienen de las abarrotadas casas traseras/de las calles oscuras de ciudades asediadas/se reúnen/para luchar juntos/y aprender a conquistar.” [Kommend von den vollen Hinterhäusern/Finstern Straßen der umkämpften Städte/Findet ihr euch zusammen/Um gemeinsam zu kämpfen]. La celebración de los ganadores queda amenizada por el coro obrero das rote Sprachrohr, que se autopresenta como “el megáfono de las masas”. En la primera canción se tematizan, como en el teatro proletario, los mismos asuntos que abundan en la primera parte de la película (las deudas, el alquiler) contra un arrendador ficticio, el señor Wirt (literalmente, señor “Dueño”). El evento sigue con el *Solidaritätslied*, canción clave en *Kuhle Wampe* pues, de alguna manera, resume el núcleo de la propia película y que vuelve a aparecer en la escena final en el metro, dirigida como una suerte de coral por Bertolt Brecht: la pregunta de quién cambiará el mundo. Al final se explicita: lo harán “aquellos a los que no nos gusta [tal y como es]”. La salida de los trabajadores del transporte público es ilustrada con el *Solidaritätslied* que, si bien anteriormente era presentado diegéticamente, aquí aparece como incidental. No se ven los rostros de los trabajadores, solo una gran masa de gente. Sobre sus cabeza se construye la canción que se dirige, musicalmente, a destacar su última estrofa, que reza: “Adelante y nunca olvides/hacer la pregunta correcta/Al pasar hambre y al comer:/¿De quién es el mañana?/¿De quién es el

MARINA HERVÁS MUÑOZ

mundo?» [*Vorwärts und nicht vergessen/Und die Frage korrekt gestellt/Beim Hungern und beim Essen:/Wessen Morgen ist der Morgen?/Wessen Welt ist die Welt?*].

Otro ejemplo de contraste lo encontramos en “Die Spaziergänge (Das Frühjahr)”, que entona Helene Weigel, cuando Anni y Fritz, los dos protagonistas se adentran en el bosque (presumiblemente para tener sexo). El poema habla de una forma casi pastoral de la primavera. Brecht se centra en el texto en una vuelta al concepto clásico de primavera, que servía de metáfora para la renovación de energías y la posibilidad de lo nuevo, así como de la fertilidad. Constata, no obstante, que lo que viene es solo una repetición de lo mismo: «y la tierra da luz a lo nuevo sin poner cuidado». La música le da un aire perverso y convierte este deseo de lo nuevo en casi un lamento o un grito de desesperación a partir de la sucesión de dos bloques de acordes *sforzandi*.



Fig 2: Fragmento de “Die Spaziergänge (Das Frühjahr)”, *3 Lieder aus Kuble Wampe* Op. 27. Lieder und Kantaten, vol. 2. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1957. Plate D.A.K. 2, 153-155.

A punto de alzarse el nacionalismo, esa música prácticamente anticipa cuánto se iba a desmentir la promesa de lo aparentemente nuevo. Asimismo, anuncia la situación en la que se encuentra la protagonista, que se ha quedado embarazada. En una de las escenas, Anni va andando y se encuentra con unos niños: se despliegan en el viento metal, como en suspenso, materiales variados de “Das Frühjahr”, pero orquestados de una manera significativamente disonante. El xilófono, junto al clarinete, tratan, a duras penas, de esbozar una melodía infantil. Imágenes de bebés y anuncios de ginecólogos que anuncian el aborto de Anni. Un bebé es una boca más que alimentar.

La música, previamente, ya había mostrado en el comienzo de la segunda parte la violencia de la primavera. Este momento de musicalización del paisaje tiene continuidad en la conversión audiovisual de la naturaleza en mecánica en la escena de las fábricas. Se debe destacar, al respecto, al menos tres aspectos: en primer lugar, el desmontaje de la visión romántica de la naturaleza, que tiene un precedente fundamental en el inicio de *Romance sentimentale* (Serguei Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1930). Este consiste en el montaje paralelo de un trepidante travelling de la caída de árboles y el romper de olas. Su relación con el material musical, escrito por Alexis Arkhangelsky, constituido en el inicio por *glissandi* cuyo final viene anunciado por un *sforzandi* en la percusión, así como material melódico mutilado, articula una naturaleza extraña y peligrosa. Sirve, así, como significativo contraste con el celebratorio final, donde la naturaleza (ahora en quietud y luminosa) parece redentora. La naturaleza desidealizada entra estrecha relación con la influencia del entusiasmo por la

industria como posible liberación de las fuerzas de trabajo –en la línea de *Entusiamo* (Dziga Vertov, 1930)–. En segundo lugar, el aprendizaje de Eilser en la Unión Soviética (que daría lugar a la composición de *Konsomol* (Joris Ivens, 1933) donde pasa de ser “compositor” a “reportero musical” (Eisler, 1973, p. 171). Por último, la reapropiación de uno de los mandatos de Goebbels, que rechazaba “el arte por el arte”: “El artista debe expresar el renovado espíritu ascendente del Reich, debe evitar los problemas psicológicos y describir al soldado nazi, al trabajador, la ciudad, la industria”. (cit. en Eisler, 1973, p. 491).

La descripción de la colonia Kuhle Wampe se escucha por una voz en off que recrea la de un noticiario. La presunta objetividad del contenido, que explica el origen de la colonia y su situación actual, recuerda al rol del megáfono que comentamos a colación de *Vier Stücke* y de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*: a modo de configuración de la realidad. La voz en off da paso a la *Schwarzenberger-Marsch* (una marcha militar austriaca de finales del siglo XIX) que opera como incidental pero se desvela su origen: la radio en una de las casa, que da paso a “*Deutsche-Käiserklänge*”. La elección de la música militar, de orgullo austriaco y alemán, genera de nuevo un contraste con la mudanza forzada de la familia a la colonia: el orgullo nacionalista de la música se opone a lo que el estado de la nación inflige a sus habitantes. La atención a la radio no es baladí. Durante las décadas entre 1920 y 1940 el rol social de la radio fue ampliamente discutido. Son bien conocidas al respecto las “Teorías de la radio” de Brecht escritas entre 1927 y 1932. Para él, el mayor problema es que “De repente se tuvo la posibilidad de decirlo todo a todos, pero, bien mirado, no se tenía nada que decir”. Por eso, sugiere que habría que “hay que transformar la radio, convertirla de aparato de distribución en aparato de comunicación” (Brecht, 2000, p. 42).

3. LA CRÍTICA DISIMULADA: *HANGMEN ALSO DIE!*

Hangmen also die! (Fritz Lang, 1943) versiona el asesinato de uno de los nazis más sangrientos, Reinhard Heydrich, para convertirlo en una épica de unión del pueblo checo. No obstante, en la construcción de ese relato comenzaron las discrepancias entre Fritz Lang y Bertolt Brecht. Lang optaba por “americanizar” la historia (Bick, 2010, p. 93) –algo que se capta en el previsible *happy end*– frente a Brecht, que rechazaba tal americanización por claudicar ante principios de capitalismo simbólico. Desde su perspectiva, el arte debía ser “distanciado y racional” (Bick, 2010, 94), pues el emotivismo no llevaba a ninguna acción o toma de partido, sino solo a la compasión y emociones similares. Brecht defendía la llamada “forma épica”, que exigía el posicionamiento intelectual y activo del espectador, frente a la noción del arte como “experiencia”. No le interesaba la ficción para “salir” de la realidad, sino para “entrar” en ella de manera crítica. Hay dos elementos, al menos, por los que Eisler se alinea con este rechazo al emotivismo. Por un lado, en la medida en que la decisión principal de Eisler en la película es el silencio. Parece absurdo dedicarse a una composición que solo aparece en momentos puntuales, pero es justamente ahí donde, a juicio de Eisler, se encontraba el potencial político de la música y, además, se rompía con la tendencia hollywoodiense de la música de “fondo”, como mero “relleno” (1973, p. 440). Algunas corrientes de izquierda consideraban que una postura política era el no-hacer (*Nitch-mitmachen*) y parece que, aquí, Eisler lo suscribe. Esto se alinea, además, con las

MARINA HERVÁS MUÑOZ

convicciones de Brecht al respecto: “Si la música puede decir tanto, hay que permitirle hablar con relativa poca frecuencia para que sea escuchada. La música puede ser más importante en la medida en que se utilice en menor cantidad” (Brecht, 2020, p. 14).

Sucede lo mismo en la escena del suicidio al inicio de *Kuble Wampe*, que Eisler no musicaliza –algo muy significativo con la hiperpresencia musical hasta ese momento en el largometraje–. No solo busca Eisler renunciar a la guía de la emoción, sino también reconectar con el sonido del ambiente. En “Sobre la situación de la música moderna” (1928), Eisler anticipa 9 años las celebradas conclusiones de Cage sobre la música a partir de los sonidos cotidianos (Cage, 1961). Recomienda “descubrir el día a día para el arte”: “si, al componer, abris la ventana, os acordaréis de que el sonido de la calle no tiene un fin en sí mismo, sino que es generado por los humanos” (Eisler, 1973, p. 92).

Por otro lado, y por contraste, se puede leer desde el distanciamiento brechtiano el sentido del texto inicial, que anticipa en buena medida el significado de la película. El pasaje musical que suena a la vez que se ve texto es plenamente dodecafónico. Habría varios motivos para rastrear el sentido de la vuelta al dodecafonismo –pese a su ruptura con Schönberg años antes–. El más probable: causar inmediata extrañeza en la audiencia cinematográfica media estadounidense. Habría una anticipación textual y una ‘sacudida’, por así decir, auditiva: en cualquier caso, un gesto de extrañeza frente al incipiente canon de Hollywood. Es una forma práctica de reformular la distancia entre música y vida cotidiana: la música opera aquí–en términos de Betz, como una “transformación de la experiencia cotidiana” (1976, p. 95)–. Eisler, más cercano a las ideas brechtianas, trató de repensar el rol de la música en el cine hollywoodiense, que ya llevaba, cuando se estrenó *Hangmen also die!*, una década de desarrollo del sinfonismo. Para Eisler, la tendencia hollywoodiense y su “constante derivación de Wagner, Tchaikovsky y Ravel, se ha vuelto tan cliché que ya no puede producir ningún efecto dramático en absoluto”. Reivindica, así, pensar la música cinematográfica en tanto “técnica dramática” (1973, p. 460). Justamente, en el comienzo de *Hangmen also die* ironiza sorbe estos clichés haciendo que aparezcan muchos de ellos. Anticipa, asimismo, elementos críticos, como la “oscurización” de material melódico tomando del himno de Chequia (Bick, 2020, 133). Es, de nuevo dicho con Betz, una forma de “contraviolencia” (Betz, 1976, p. 95).

Hay tres momentos, además, donde Eisler acude a su noción de la música como comentarista de la imagen. Por un lado, cuando musicaliza un *shock* al aparecer la imagen de Hitler al comienzo de la película, al ironizar sobre la muerte de Heydrich y, ante las matanzas, donde el sonido de los disparos anula el coral organístico que escuchamos brevemente: es una breve pero contundente crítica a la redención religiosa.

El *shock* ante la imagen de Hitler, construido por un *cluster* determinado, supone una suerte de simplificación de su posicionamiento sobre la nueva música que, como veíamos, debería restaurar la noción de comunidad. El *cluster*, lingüísticamente, es una marca evidente de tensión, defendida en el libro conjunto con Adorno como “esencia de la armonía moderna”, frente a las “asociaciones dramáticas domesticadas” del lenguaje tradicional (Adorno & Eisler, 2007, p. 43). No obstante, el enorme contraste armónico que puntúa la

aparición de Hitler con respecto a lo anterior cae en lo excesivamente obvio. El carácter comunitario, para ellos –posiblemente más bien para Eisler– aparece específicamente al final de la película cuando los nazis aceptan que han sido incapaces de detectar quien mató realmente a Heyndrich. El informe de la GESTAPO se descripta ante nuestra mirada mientras asciende dinámicamente la música, que es una continuación de la canción final presentada en la escena anterior, “No surrender”. Del informe pasamos a ver una panorámica de Praga. Se describe, en el texto, como una música que

representa a la colectividad, pero no a la represiva, embriaga por su propio poder, sino a la oprimida, a la invisible, la que no tiene un lugar en la imagen y que, como único refugio, dispone solamente de la idea que la música representa paradójicamente a través de su patética distancia con la imagen (Adorno & Eisler, 2007, p. 33).

El fragmento del texto con Adorno expresa más un deseo que el logro en la película: la obviedad del fragmento pone en suspenso el empoderamiento del pensamiento crítico de la audiencia. Queda lejos, estética y políticamente, la llamada a filas de *Niemandsland* (Trivas, 1932), que viene precedida de una suerte de poema audiovisual donde se repiten las palabras como un mantra “cañón” [*Cannon*], “proyectil” [*Shell*] y “honor” [*orders*] –como una suerte de articulación material de la guerra–, se construye con una sencilla melodía ascendente, como por capas, de trompeta que resuelven en un trémolo sobre el águila bicéfala rusa que comienza el aviso oficial de la I Guerra Mundial. Una corneta –se confunde su pabellón con el ojo de un cañón– enmarca, hasta un nuevo trémolo en la caja, el carácter rítmico de lo militar, reproducido en cada una de las lenguas protagonistas de la película. La despedida de los soldados niega la marcha eufórica donde se juntan vítores e imágenes de las banderas de los países combatientes. La fanfarria celebratoria deviene marcha fúnebre, que une los característicos timbales con, de nuevo, el sonido de la caja. No se deja pie al dramatismo, o no exclusivamente: se construye el entramado del nervio de la guerra, el ritmo del poder militar, la mezcla de músicas que tienen ánimo internacionalista y la incertidumbre. La lectura múltiple de este fragmento se opone al excesivo acompañamiento interpretativo de *Hangmen also die!*.

Concluye con “No surrender”. Bick rastrea un elemento oculto más en esta canción final. Se trata de una cita a *Komintern* de sus *Sechs Lieder*, op. 28, “compuesta originalmente para celebrar el décimo aniversario de la Internacional Comunista” (Bick, 2010, p. 133), lo que da una dimensión política específica (la del comunismo) a la idea de comunidad defendida en la película. La asimetría aparece, por tanto, en la crítica a la circularidad del principio y del final. Pero, a la vez, sí hay un elemento simétrico. Aparece “No surrender” sobre el texto que se descripta delante de nuestros ojos. Igual que al principio, que se explicita el contenido de la película sobre la extrañeza sonora para el oyente estadounidense medio, aquí se vuelve a explicar el contenido específico de la película sobre el contenido aparentemente eludido. Es también un autohomenaje: *Kuble Wampe* que, como vimos, terminaba también la *Canción de la solidaridad*.

4. CONCLUSIÓN

El carácter comercial y funcional de sus últimas composiciones en Hollywood, antes de regresar a Europa tras la guerra, que aparentemente contradicen buena parte de sus esfuerzos políticos de los años 20 y 30, se justifican por las condiciones materiales. Según apunta Gorbman, el pago en Hollywood se hacía por partitura y por página orquestada, así que cuanto más se escribía más se ganaba, dentro de que Eisler cobraba lo mínimo establecido (1991, p. 275). Asimismo, las tensiones con el comunismo no facilitaban la vida a Eisler que, además, debía lidiar con su condición de exiliado. Parte de su experiencia personal se puede extraer de su *Hollywooder-Liederbuch*, un conjunto de canciones en las que trabajó entre 1942 y 1943. Es ejemplar, en este sentido, “Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen”: “Cada mañana, para ganarme el pan,/Voy al mercado donde se venden mentiras./ Lleno de esperanza/Me uno a las filas de los vendedores”.

El silencio –musical– tan significativo de *Hangmen also die!* contrasta con propuestas anteriores –que hemos comentado más arriba– y posteriores, como *None but the loleny Heart* (Clifford Odets, 1944), *Jealousy* (Gustav Machatý, 1945) *The Spanish Main* (Frank Borzage, 1945) o *The Woman on the Beach* (Jean Renoir, 1947). En las películas previas, la música y la imagen estaban profundamente entrelazadas. Especialmente en *Niemandlands* (*La tierra de nadie*, Victor Trivas, 1932). En las posteriores, no obstante, es más complicado ver una agenda política, algo evidente en *The Spanish Main*, donde se llevan a cabo decisiones compositivas que ponen en duda seriamente lo criticado en el libro con Adorno. La música es cosmética, conduce a la “configuración de situaciones tónicas” y estimula “la tensión de manera estandarizada” (Adorno & Eisler, 2004, p. 25). Lo que cabe, ante estas composiciones, es articular un trabajo arqueológico más profundo, pues todo se vuelve implícito para intentar hacer encajar, en los años más conservadores de Hollywood, algo de la perspectiva crítica de Eisler. En *The Woman on the Beach*, por ejemplo, se une la hiperilustración –que podríamos entender como irónica– con algunos pasajes que tratan de rescatar algo del lenguaje más arriesgado, como el diálogo entre la flauta, el violín y la trompa cuando Scott (Robert Ryan) conoce a Peggy (Joan Bennett) por primera vez y, en general, en sus encuentros, así como ciertos pasajes ambiguos armónica y significativamente en *None but the loleny Heart*, como en la primera aparición en casa de Ma de Ernie y, especialmente, cuando Ma le da un traje a Ernie: la música ironiza sobre la conversión del personaje en alguien socialmente aceptable a través de la vestimenta.

En 1946, con el fin de la II Guerra Mundial, pero con el ascenso de la Guerra Fría, Churchill comenzó una agresiva política anticomunista. Eisler se vio pronto enredado en ella, denunciado por su propia hermana, otrora convencida comunista. Pronto se alzaron sospechas contra su trabajo en Hollywood, que se vio fiscalizado por una delegación del House Committee on Un-American Activities (HUAC). Pese a los esfuerzos de importantes intelectuales amigos de Eisler como Chaplin o Thomas Mann, Eisler fue proscrito, situado en la lista negra que le obligó a volver a Europa en 1948. Su discurso, en estos años, explica que su lucha no fue a favor del comunismo, sino contra el “peligro de la barbarie y el exterminio” (Eisler, 1982, p. 217). Quizá, en este sentido, cabe pensar la pregunta abierta de cómo escribir *dentro* de un sistema *contra* el sistema mismo y si, muchas veces, casi solo queda

escribir desde la plena conciencia que otorga el diagnóstico de la tendencia fagocitadora del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. & Eisler, H. (2007). *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.
- Betz, A. (1976). *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Munich: Edition Tex+Kritik.
- Bick, S. (2010). A Double Life in Hollywood: Hanns Eisler's Score for the Film Hangmen also Die and the Covert Expressions of a Marxist Composer. *The Musical Quarterly*, 93(1), pp. 90-143. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdp026>
- Bick, S. (2020). *Unsettled Scores: Politics, Hollywood, And The Film Music Of Aaron Copland And Hanns Eisler*. Urbana: University of Illinois Press.
- Brecht, B. (2000). *Brecht on Film and Radio* [M. Silberman, ed.]. Londres: Bloomsbury.
- Cage, J. (1961). *Silence. Lectures on Nothing*. New England: Wesleyan University Press.
- Danuser, H. (2009). *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Argus.
- Dowe, D. (1978). The Workingmen's Choral Movement in Germany before the First World War. *Journal of Contemporary History*, 13(2), pp. 269-296. <https://doi.org/10.1177/002200947801300206>
- Eisler, H. (1973). *Musik und Revolution. Schriften 1924-1948*. Leipzig: VED.
- Eisler, H. (1982). *Musik und Revolution. Schriften 1948-1962*. Leipzig: VED.
- Eisler, H. (1983). *Musik und Revolution. Addenda*. Leipzig: VED.
- Engelhard, J. (1975). Eislers Weg vom Agitprop zum Lehrstück. *Das Argument*, (5), pp. 91-110.
- Gorbman, C. (1991). Hanns Eisler in Hollywood. *Screen*, 32(3), pp. 272-285. <https://doi.org/10.1093/screen/32.3.272>
- Jackson, M. R. (2003). *Workers, Unite! The Political Songs of Hanns Eisler, 1926-1932*. (Tesis Doctoral). Tallahassee: Florida State University.
- Koutsourakis, A. (2015). The Crisis of the Individual as a Precept of Political Cinema: "Kuhle Wampe" (1932) and "Monsieur Verdoux" (1947). *Film Criticism*, 39(3), pp. 26-47.

MARINA HERVÁS MUÑOZ

Kuhnke, K. (1979). Hanns Eisler. *Notes*, 36(2), pp. 507-507.
<https://doi.org/10.2307/940242>

Sicks, K.-M. (2004). Sollen Dichter boxen? Brechts Ästhetik und der Sport. En G. Neumann, Gerhard, U. Renner, G. Schnitzler y G. Wunberg (eds.). *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 12 (pp. 365-404). Freiburg: Rombach Verlag.

Hake, Sabine (2017). *The proletarian dream: Socialism, culture, and emotion in Germany, 1863-1933*. Berlín: Boston: Walter de Gruyter.

Zetkin, C. (1955). *Über Literatur und Kunst*. Berlín: Henschel Verlag.

Fecha de recepción: 10/10/2021

Fecha de aceptación: 12/04/2022