

La historia de un libro: Adorno, Eisler y *Composición para el cine*

Breixo Viejo*

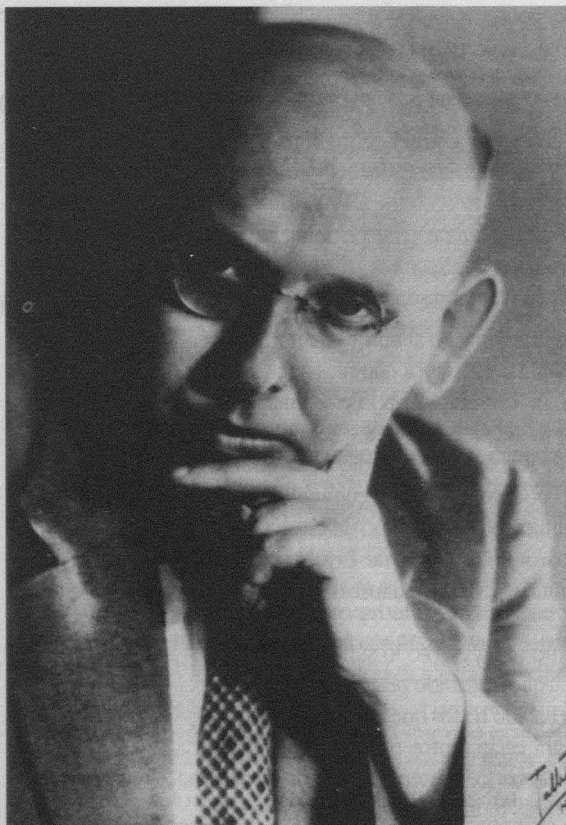
Aunque las primeras reflexiones críticas sobre el cine surgieron casi al mismo tiempo que la invención del propio aparato cinematográfico, la disciplina específica que más adelante se llamaría “estética de cine” no empezó a desarrollarse hasta bien avanzado el primer tercio del siglo xx. Hubo que esperar al pleno desarrollo de las técnicas del cine sonoro para que se consumase la transformación definitiva del invento de barraca en medio de comunicación de masas; fue dicha consolidación del cine como poderosa industria cultural e imprescindible instrumento ideológico la que motivó el nacimiento de un campo de estudio independiente. La estética del cine se fue forjando así, a partir de la década de 1930, a través de la publicación de artículos, revistas y volúmenes centrados de modo exclusivo en las nuevas propuestas del medio cinematográfico.

No obstante, la historia de esta disciplina todavía no se ha escrito lo suficiente. Pasadas varias décadas de existencia, se puede decir que, al igual que ha habido películas que han marcado la evolución del primer siglo de cine, también ha habido textos que han determinado el desarrollo de los estudios críticos sobre el medio: ahí están, entre otros, los análisis de Benjamín, Eisenstein, Bazin, Kracauer o Deleuze para probarlo. Existen numerosos estudios sobre estas teorías del cine, pero no sobre la historia de los motivos que las configuraron. Se puede decir que, aún hoy, nos falta una detallada historia intelectual de la estética de cine.

Este artículo pretende hacer una pequeña aportación a este campo a partir del seguimiento del “proceso productivo” del libro *Composición para el cine*, el estudio sobre música de cine coescrito por el filósofo Theodor W. Adorno y el compositor Hanns Eisler entre 1943 y 1944, y publicado originalmente en inglés por Oxford University Press en Nueva York en 1947. El contenido del texto ya ha sido estudiado en otras ocasiones de forma introductoria, y a día de hoy existen además estudios relativamente extensos de distintos asuntos relacionados con el libro, como la cuestión de la autoría o la relación personal e intelectual entre Adorno y Eisler¹. El recorrido por la historia del libro que realizamos a continuación es, sin embargo, todavía inédito.

* **BREIXO VIEJO** es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y Master of Arts en Media Studies por la New School for Social Research de Nueva York. Como investigador ha sido becado por la Feuchtwanger Memorial Library y el Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) para estudiar en la University of Southern California de Los Ángeles y en la Freie Universität de Berlín, respectivamente. Es autor del libro *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, de numerosos artículos sobre historia y estética de cine, y de ponencias presentadas en diversas universidades, como Columbia y Yale. Entre sus traducciones se encuentran *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* de Paul Schrader, *Loach por Loach* de Graham Fuller y Ken Loach, y una nueva versión de *Composición para el cine* de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler que publicará próximamente Akal. En la actualidad trabaja como documentalista en los archivos de la Filmoteca Española en Madrid.

¹ Las propuestas estéticas del libro las hemos estudiado con detenimiento en el capítulo 12 de nuestra tesis doctoral, titulada *Historia y estética del Film Music Project*, dirigida por el profesor Alberto Elena y defendida



Hanns Eisler, 1935

I

En enero de 1940, Eisler recibió una beca de 20.000 dólares de la Rockefeller Foundation para investigar los distintos tipos, usos y posibilidades de la composición musical aplicada al cine². El Film Music Project, título que el compositor dio en su día a la investigación, se desarrolló durante los dos años siguientes bajo los auspicios de la New School for Social Research, la universidad neoyorquina que en las décadas de 1930 y 1940 recibió a numerosos exiliados centroeuropeos que huían del nazismo. La principal finalidad del proyecto de Eisler fue demostrar que la técnica moderna de composición, cuando se aplicaba en forma de *angewandte Musik* (música aplicada) para la gran pantalla, perdía su carácter distante y conservador y se volvía cercana y progresiva. Dentro del Film Music Project, Eisler produjo una serie de trabajos teóricos y prácticos. En el ámbito de la creación musical, el proyecto tuvo como resultado la composición de cuatro partituras: las bandas sonoras originales de los medimetrajes *White Flood* (*Riada blanca*, 1940) de Frontier Films y *A Child Went Forth* (*Un niño prosiguió*, 1941) de Joseph Losey, y las bandas sonoras alternativas de *Regen* (*Lluvia*, 1929) de Joris Ivens y de *The Grapes of*

Wrath (*Las uvas de la ira*, 1940) de John Ford. Además de estas partituras, en el ámbito de la teoría Eisler produjo, junto a Theodor W. Adorno, el texto *Composición para el cine*.

Se desconocen las fechas exactas y el proceso particular que llevó a Hanns Eisler a firmar un contrato con esta editorial³. La primera noticia que tenemos del texto que más tarde se convertiría en el libro proviene, de hecho, de una carta escrita por el editor de Oxford University Press, Philip Vaudrin, el 29 de noviembre de 1939, es decir, medio año más tarde⁴.

en la Universidad Autónoma de Madrid el 14 de noviembre de 2003. Análisis introductorios del texto se encuentran en Philip Rosen, "Adorno and Film Music: Theoretical Notes on *Composing for the Films*", (*Vale French Studies*, n.º 60, 1980), pp. 157-182; Graham McCann, "New Introduction", en Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *Composing for the Films* (Nueva Jersey/Londres, Athlone Press, 1994, vii-xlvii); y Martin Hufner, "'Composing for the Films' (1947): Adorno, Eisler and the Sociology of Music" (David Culbert y Albrecht Dümmling [eds.]: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 18, n.º 4, octubre de 1998), pp. 535-540. En relación al tema de la autoría, véase Harmut Lück, "Anmerkungen zu Theodor W. Adornos Zusammenarbeit mit Hanns Eisler", en Wilfried F. Schoeller (ed.): *Die neue Linke nach Adorno* (Múnich, Kindler Verlag, 1969), pp. 141-157; para mayor información sobre la relación intelectual entre ambos autores, véase Günter Mayer, "Adorno und Eisler" (*Beiträge zur Musikwissenschaft*, n.º 3, 1978), pp. 169-185.

² Breixo Viejo, "Disonancias revolucionarias. La música alternativa de Hanns Eisler para *Las uvas de la ira* (1940) de John Ford", en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 47, junio de 2004, 129-141.

³ Gran parte de la documentación original del Film Music Project se encuentra repartida en tres archivos: el Rockefeller Archive Center (RAC) de la Rockefeller Foundation en Sleepy Hollow, Nueva York; el Hanns-Eisler-Archiv (HEA) de la Akademie der Künste en Berlín; y la Feuchtwanger Memorial Library (FML) de la University of Southern California en Los Ángeles.



A Child Went Forth
(Joseph Losey, 1941)

Aunque la carta no revelaba ningún dato sobre el tipo de contrato que se había establecido entre el compositor y la editorial, hoy nos sirve para determinar la fecha aproximada del primer contacto entre ambas partes, y también para aclarar que el tema expuesto entonces en la propuesta del libro no era “la música de cine”, como se ha afirmado habitualmente, sino “la música moderna”⁵. Esta primera carta nos remite además al documento escrito por Hanns Eisler “Why Is Modern Music So Difficult to Understand?” (¿Por qué es la música moderna tan difícil de entender?)⁶, cuyas fechas de redacción permanecen hasta hoy desconocidas, pero que muy probablemente es una primera versión de la propuesta que el compositor escribió en primavera de 1939 para la editorial universitaria.

En este texto Eisler señalaba que el libro que redactaría para la editorial incorporaría sus teorías expuestas en las aulas de la New School a propósito de la separación que existía desde principios del siglo xx entre el público y los compositores de música avanzada⁷. Aparte de querer analizar este fenómeno particular (el aislamiento social del músico moderno) que, entre otras cosas, había supuesto la ruptura de Eisler con el círculo de Schönberg, lo que sorprende de esta propuesta es la variedad de elementos que comparte con *Composición para el cine*, a pesar de haber sido redactada casi diez años antes de la publicación del libro. En uno de sus párrafos se decía:

“El material musical moderno [...] choca con los nuevos métodos de reproducción mecánica como la radio, la vitrola y el cine. [...] La creciente mecanización de los métodos de reproducción tiende de forma realmente natural a un tipo de democratización de la música. Sin embargo, el material musical moderno es cada vez más extraño. Esta contradicción se acentúa todavía más por la falta de una pedagogía musical progresista. La así llamada “apreciación musical” toma sus normas de enjuiciamiento demasiado a menudo del período romántico, y por ello es incapaz de explicar los problemas de la música moderna⁸.”

⁴ Carta de Philip Vaudrin a Hanns Eisler, 29 de noviembre de 1939, HEA.

⁵ En las fuentes principales sobre el Film Music Project se señala erróneamente que Eisler firmó el contrato con Oxford University Press para escribir un libro sobre música de cine. Nos referimos al ya citado número especial dedicado a Eisler del *Historical Journal of Film, Radio and Television* y a Jürgen Schebera, “Research Program on the Relations between Music and Films. Hanns Eislers Filmmusikprojekt in den USA, finanziert durch die Rockefeller Foundation”, en Nils Grosch et al. (eds.), *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils*, (Stuttgart, M&P Verlag, 1998), pp. 73-90.

⁶ Hanns Eisler, “Why Is Modern Music So Difficult to Understand?”, sin fechar, 2 páginas, HEA.

⁷ “Nunca en la historia se ha encontrado la música sería más aislada de la gente que en la era actual”, señalaba Eisler en aquella ocasión (Hanns Eisler, “Why Is Modern Music So Difficult to Understand?”, p.1). Para mayor información sobre las clases del compositor en la New School y su participación en el Dramatic Workshop de Erwin Piscator, véanse el segundo y el tercer capítulo de nuestra tesis doctoral, redactados a partir de la documentación inédita que encontramos en una caja abandonada con materiales sin catalogar en la Raymond Fogelman Library, New School for Social Research, Nueva York.

⁸ Hanns Eisler, “Why Is Modern Music So Difficult to Understand?”, p. 1.



Como se puede observar, Eisler comentaba aquí dos de los elementos fundamentales del texto que más tarde escribiría con Adorno. El primero hacía referencia al contenido; planteaba la enorme contradicción a la que se enfrentaba la música moderna al aplicarse a medios de reproducción mecánica que podían democratizarla de una manera nunca antes pensada, pero que, paradójicamente, estaban provocando su mayor aislamiento y marginación. El segundo se refería al modo de enfocar el objetivo de estudio; la “apreciación musical” decimonónica no servía para explicar los problemas (y las posibilidades) de la música moderna, y por ello era necesaria una nueva forma de escribir sobre composición.

Los vínculos con *Composición para el cine* aparecían incluso de manera más explícita cuando, más adelante, Eisler también proponía tratar asuntos como “los problemas musicales del cine sonoro”, “la instrumentación y el micrófono” o “la técnica vocal y el micrófono”⁹. Es evidente que desde la llegada del compositor a América en 1938, su interés por el medio cinematográfico y por las características técnicas de la grabación musical había aumentado considerablemente. El descubrimiento del cine sonoro había otorgado a la música moderna un propósito que antes no tenía (el de trabajar junto a la imagen), y dicho propósito parecía mucho más relevante en un país como los Estados Unidos, en donde el poder del cine era, desde todos los aspectos, abrumador. Aunque desconocemos las condiciones de aquel primer acuerdo con Oxford University Press (la extensión del libro, los plazos de entrega, los pagos, etc), sí sabemos que Eisler, desde 1939 a 1942, lo emplearía como una especie de prestigiosa carta de presentación. Como se ha explicado en otra ocasión, sería este contrato el que mostraría a la Rockefeller

⁹ Hanns Eisler, “Why Is Modern Music So Difficult to Understand?”, p. 2.

Foundation para conseguir la beca con la que realizó el Film Music Project y el que le serviría de respaldo para presentarse a su llegada a Hollywood en agosto de 1940 como estudioso de la música de cine¹⁰.

A pesar de que Eisler se apoyó repetidas veces en Oxford University Press como institución de prestigio, su relación con la editorial, aunque cordial, no fue, ni mucho menos, buena. En una carta que Philip Vaudrin envió al compositor el 23 de febrero de 1940, el editor reflejaba ya cierto desconcierto al no haber sido informado de la concesión de la beca Rockefeller: "Acabo de leer la noticia en *The New York Times* —decía Vaudrin a Eisler— y me he alegrado mucho. [...] Pero he de decir que también siento una ligera preocupación, porque entiendo que esto retardará la redacción del libro que ha acordado con nosotros"¹¹. El problema en aquella ocasión no era que Eisler no hubiese comunicado a Vaudrin la obtención de la beca (en realidad, no tenía por qué hacerlo), sino su ocultación de que dicho estipendio había sido concedido en parte gracias a que la Rockefeller Foundation pensaba que Oxford University Press publicaría los resultados del proyecto sobre música de cine.

Eisler debió ser consciente de que Vaudrin podía descubrir su estrategia, y por eso decidió quedar con él en algún momento de la última semana de febrero de 1940. En aquel encuentro, momento del origen verdadero de *Composición para el cine*, se estableció un nuevo acuerdo entre la editorial y el compositor que normalizó la situación convirtiendo el libro de "música moderna" en uno de "música de cine". Sabemos de las nuevas condiciones del contrato que allí se acordaron por una carta del 5 de marzo de 1940 en la que Vaudrin recordó a Eisler por escrito los acuerdos a los que habían llegado:

"Querido señor Eisler:

Le prometí que le escribiría una carta resumiendo los acuerdos de nuestra charla de la semana pasada. Tal y como yo los entendí, estos son los puntos con los que estamos de acuerdo:

I. El proyecto de investigación sobre música y cine que está usted llevando a cabo con una beca Rockefeller será la base de un libro general sobre idéntica materia, de tal modo que este texto será aceptado como sustituto del libro para el que en un principio le habíamos contratado. [...]

III. Usted ha acordado entregarnos el manuscrito de su libro sobre la relación entre el cine y la música antes del 1 de agosto de 1941. Esperamos, sin embargo, que, para asegurar la publicación del texto en otoño de 1941, será capaz de adelantarse a esta fecha en, digamos, un mes. [...]

V. Oxford University Press hará todo lo posible para publicar este libro en octubre de 1941, pero su capacidad para ello dependerá por supuesto de la fecha en que nos llegue el manuscrito finalizado y listo para la imprenta. Por lo habitual necesitamos como mínimo tres meses desde que recibimos el manuscrito final hasta su publicación. De ahí que sea probable que la publicación tenga lugar en noviembre [de 1941].

Con mis mejores deseos,
Philip Vaudrin¹²."

¹⁰ Véanse los pasajes dedicados a la solicitud de la beca y al período pasado por Eisler y Harry Robin en Hollywood en nuestra tesis doctoral *Historia y estética del Film Music Project*, pp. 167-190 y 221-238.

¹¹ Carta de Philip Vaudrin a Hanns Eisler, 23 de febrero de 1940, HEA.

¹² Carta de Philip Vaudrin a Hanns Eisler, 5 de marzo de 1940, HEA.

Sabemos que el compositor aceptó las nuevas condiciones de Oxford University Press porque, a pesar de que su respuesta al editor no se ha conservado, sí existe una carta del 15 de marzo de 1940 en la que Philip Vaudrin confirma el acuerdo del compositor con los principios expuestos en su carta del día 5¹³.

II

Adorno había llegado a Nueva York también en la primavera de 1938 y hasta enero de 1940 había trabajado en la sección musical del Princeton Radio Research Project de Paul Lazarsfeld. En alguno de sus encuentros con el compositor durante aquellos dos primeros años de exilio, el filósofo francfortiano debió pedir a Eisler que hiciese de intermediario con Oxford University Press para promover la publicación de un texto suyo¹⁴. En una carta del 4 de julio de 1940, mientras Eisler se dedicaba a la composición de la banda sonora de *White Flood*, el filósofo le escribía para comunicarle la noticia de que la editorial había rechazado aquel texto:

“Querido Eisler,

Vaudrin se ha negado: el libro es demasiado “difícil”, la situación política no permite riesgo semejante y, además, la venta de textos sobre música resulta limitada. Escribe muy afectuosamente; tanto, que no parece haber duda del carácter definitivo de su decisión. Me apena mucho, y por más de un motivo.

Nuestros planes para las vacaciones todavía no son definitivos; posiblemente nos iremos a Miami dentro de diez días a visitar a mis padres. En todo caso, le quedaría sumamente agradecido si pudiésemos hablar antes con respecto a los planes de las clases en la New School, que para mí son de vital importancia. Dígame por favor si viene la próxima semana, y cuándo le convendría quedar.

Le quedo enormemente agradecido, una vez más, por su intervención. Lo que ha significado personalmente es por fortuna independiente del éxito o del fracaso.

Suyo,

Teddy Wiesengrund¹⁵.”

A cualquier lector de esta carta le sorprenderá el hecho de que Adorno contemplase la posibilidad de dar clases en la New School for Social Research. Y no sólo porque contradiga la imagen de enfrentamiento que académicos como Martin Jay han creado entre la New

¹³ Carta de Philip Vaudrin a Hanns Eisler, 15 de marzo de 1940, HEA. Es posible que Oxford University Press o la familia de Vaudrin tengan cartas de la correspondencia entre Eisler y el editor que el Hanns-Eisler-Archiv no posea; desafortunadamente, la editorial no ha respondido a nuestras preguntas y, por nuestra parte, no hemos sido capaces de localizar a ningún miembro de la familia Vaudrin.

¹⁴ Según Robert Hullot-Kentor, “el texto de Adorno que envió a la editorial es una versión de ‘Radio Physiognomy’, un texto que ha permanecido sin publicar desde entonces, aunque algunas de sus partes fueron divididas y reutilizadas en ensayos más breves, como ‘Radio Symphony’” (en correspondencia con el autor, 26 de abril de 2003). En la actualidad, el profesor Hullot-Kentor prepara para Suhrkamp Verlag la edición de un volumen con los textos que Adorno escribió sobre la radio durante su estancia en Nueva York.

¹⁵ Carta de Theodor W. Adorno a Hanns Eisler, 4 de julio de 1940, HEA.

¹⁶ Nos referimos en particular a su estudio *La imaginación dialéctica* (Taurus, Madrid, 1974), en donde Jay enfrenta a ambas instituciones en numerosos pasajes del texto. El mejor análisis de las relaciones entre el Institut für Sozialforschung y la New School for Social Research sigue siendo, a nuestro entender, “The Graduate Faculty and the Horkheimer Circle of the Institute for Social Research”, en Claus-Dieter Krohn, *Intellectuals in Exile: Refugee Scholars and the New School for Social Research* (Amherst, The University of Massachusetts Press, 1993), pp. 189-199.

School y el Institut für Sozialforschung¹⁶, sino también porque, lejos de resultar autosuficiente y arrogante (dos de los rasgos que los detractores de Adorno le han atribuido más a menudo), nos encontramos con un académico agradecido y modesto.

Desconocemos el intercambio epistolar entre Vaudrin, Eisler y Adorno durante los meses siguientes¹⁷. En 1941 Adorno se trasladó a Los Ángeles y allí empezó a desarrollar su colaboración con Max Horkheimer, con quien redactaría durante los tres años siguientes la hoy célebre *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica de la ilustración*)¹⁸. Eisler, por su parte, hasta abril de 1942, permaneció la mayor parte del tiempo en Nueva York trabajando en las bandas sonoras del Film Music Project. La primera carta que tenemos de ambos de ese año está fechada el 8 de enero de 1942 y dice así:



White Flood (Frontier Films, 1940)

“Querido Hanns,

Esta carta es sólo para dar señales de vida. Nos hemos instalado en una casa muy bonita, estamos bien y muy metidos en el trabajo, y vemos a muy poca gente; de vez en cuando a los Schönberg, y ayer a Brecht, quien le envía un cordial saludo y le echa mucho de menos.

De Rudi [Rudolf Kolisch] he recibido una carta entusiasta a propósito de la música del film sobre la lluvia. Tengo muchísimas ganas de escucharla y, si sigue usted interesado en los experimentos, me gustaría hacer los análisis al respecto. ¿Ha hablado con Lazarsfeld de este asunto?

Al traducir el trabajo musical a mi torpe inglés, lo he castrado por completo; si no sale bien, habré de esconder la publicación porque, de no hacerlo, Schönberg se enfadará enormemente. He escrito un prólogo que sigue todas sus sugerencias y se basa en la idea siguiente: se trata tan sólo de una música sobre cómo debería ser el mundo.

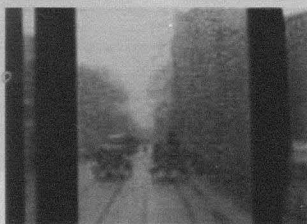
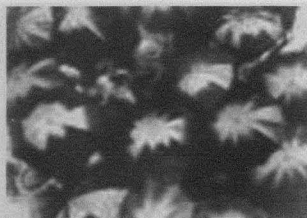
Y ¿cuándo va a pasar por aquí? ¿Cómo va la prórroga de su proyecto? Me imagino que la Rockefeller se va a concentrar ahora en investigaciones de defensa, y que su proyecto sobre cine cobrará enorme actualidad. [...]

Un abrazo para Lou y para usted, también de Gretel, de su amigo,
Teddie¹⁹.”

¹⁷ Cuando en el mes de noviembre de 2001 contactamos con David Culbert, profesor titular de la Louisiana State University en Baton Rouge y editor jefe del *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Culbert nos dijo que poseía “un montón de cartas entre Adorno y Eisler a propósito de *Composición para el cine* que nadie ha visto antes” (en correspondencia con el autor, 3 de noviembre de 2001). Desafortunadamente, cuando le pedimos una fotocopia de aquellas cartas, el historiador se negó a facilitárnoslas. En caso de que su afirmación fuese cierta, podemos señalar que, en la actualidad, Culbert sigue todavía sin querer compartir dicha correspondencia con ningún especialista en el Film Music Project, ni siquiera con Jürgen Schebera, que prepara actualmente la publicación de la correspondencia de Eisler.

¹⁸ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam, Querido, 1947). Edición española con traducción de Juan José Sánchez: *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid, Editorial Trotta, 1994).

¹⁹ Carta de Theodor W. Adorno a Hanns Eisler, 8 de enero de 1942, HEA. El ensayo al que Adorno se refiere es el texto que escribió en 1941, titulado “Schönberg und der Fortschritt”, que más adelante formaría parte de su libro *Philosophie der neuen Musik* publicado originalmente por Mohr Verlag en Tubinga en 1948 (ed. esp.: *Filosofía de la nueva música*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Ediciones Akal, 2003).



Regen (Joris Ivens, 1929)

La carta mostraba el enorme interés de Adorno por participar en el Film Music Project. Además de hacer referencia a la partitura de *Regen* y a los amigos comunes (Schönberg, Brecht, Kolisch), y de animar a los Eisler a trasladarse “con ellos” a Los Ángeles, el filósofo se ofrecía claramente a realizar los análisis de audiencias del proyecto²⁰. Pero la carta ofrecía además dos datos importantes: dejaba saber a Eisler que Adorno estaba trabajando en un ensayo sobre el “maestro” de ambos, Arnold Schönberg, y, de forma ciertamente profética, revelaba el giro que los proyectos de la Rockefeller Foundation comenzarían a hacer hacia “investigaciones de defensa” tras la entrada de los Estados Unidos en guerra.

Curiosamente, el mismo día en que Adorno escribía a Eisler, también lo hacía Vaudrin; pero éste contactaba con el compositor, en cambio, para quejarse por los tres improductivos años que habían pasado desde que la editorial y Eisler habían firmado el segundo contrato²¹. Desconecemos las respuestas de Eisler a Adorno y a Vaudrin. Por el desarrollo posterior de los acontecimientos es más que probable que el compositor estuviese de acuerdo con Adorno en establecer una colaboración respecto al análisis de los resultados de las pruebas de audiencia del Film Music Project. En cuanto a su respuesta a Vaudrin, sabemos por una segunda carta del editor que Eisler le respondió el 19 de enero de 1942 para decirle que estaba trabajando en la redacción del texto, pero que no podía adelantar ninguna fecha concreta de entrega. La respuesta de Vaudrin, incómodo ante la carta de Eisler, también se refería a la participación de su país en la contienda bélica: “No querría molestarle —decía el editor—, pero, aproximadamente, ¿cuándo cree que, en estos tiempos impredecibles, va a acabar el manuscrito?”²². Ninguno de los dos podría pensar por entonces que el libro no se publicaría hasta otoño de 1947.

El contacto entre Eisler y Vaudrin volvería a establecerse a partir de julio de 1942 con dos cartas que reflejan tanto los problemas que Eisler estaba pasando para redactar el libro como la comprensible impaciencia del editor ante el retraso cada vez más pronunciado del compositor²³. “Entiendo que, ahora que el trabajo de investigación está casi completo —decía Vaudrin a Eisler a comienzos de septiembre—, el manuscrito no le llevará mucho tiempo”²⁴. A lo que Eisler respondía: “Desafortunadamente no he avanzado en el trabajo [...]. Espero enviarle en breves intervalos los diversos capítulos, uno tras otro, para que no le llegue todo el manuscrito demasiado tarde. De todos modos, le pido por favor que no me apesure porque soy un escritor lento e inexperto”²⁵. A diferencia de la década de 1930, en la que el compositor (ya fuera en solitario o en colaboración con Ernst Bloch) había producido numero-

²⁰ Por encargo de la Rockefeller Foundation, Eisler tenía que desarrollar como parte final del Film Music Project varios estudios de audiencias realizados a partir de la comparación de distintos pases de una misma secuencia fílmica con diferentes bandas sonoras. A pesar de que el compositor mostró mucho interés por dichas pruebas, nunca llegó a llevarlas a cabo. Para mayor información sobre el funcionamiento del aparato para medir la reacción de la audiencia, así como de sus resultados aplicados a dos cortometrajes realizados en aquella época, véase Adolf Sturmzahl y Alberta Curris, “Program Analyzer Tests of Two Educational Tests”, en Paul F. Lazarsfeld y Frank Stanton (eds.), *Radio Research 1942-1943* (Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1944).

²¹ Carta de Philip Vaudrin a Hanns Eisler, 8 de enero de 1942, HEA.

²² Carta de Philip Vaudrin a Hanns Eisler, 20 de enero de 1942, HEA.

²³ Nos referimos a las cartas de Hanns Eisler a Philip Vaudrin del 20 de julio de 1942, y de Vaudrin a Eisler del 9 de septiembre de 1942, ambas en la FML.

²⁴ Carta de Philip Vaudrin a Hanns Eisler, 9 de septiembre de 1942, FML.

²⁵ Carta de Hanns Eisler a Philip Vaudrin, escrita a mano en alemán, sin fechar ni firmar, posiblemente de septiembre de 1942, FML.

sos artículos biográficos y de crítica musical²⁶, en la de 1940 Eisler, por motivos principalmente económicos, tendría serios problemas para poner por escrito sus ideas y pensamientos.

Esta tensa situación iba a cambiar en noviembre de 1942, cuando el compositor, asentado ya en la ciudad de Los Ángeles, acordó con Adorno escribir el libro conjuntamente. Apenas unos días después de redactar el documento que acabamos de citar, el compositor escribía, con un tono totalmente diferente, esta otra carta:

“Querido señor Vaudrin,

Finalmente nuestro libro avanza. Como acabo de completar la última sección de mi proyecto, ahora puedo dedicar gran parte de mi tiempo al texto.

Querría informarle del siguiente cambio: desde hace varias semanas he estado colaborando con el señor Adorno. Me parece absolutamente necesario que, como esta colaboración está siendo tan fructífera, el doctor Adorno sea mencionado en la cubierta, con toda razón, como coautor. (Por Hanns Eisler y T. W. Adorno). También los derechos de autor serán compartidos. Que el doctor Adorno aparezca como coautor no es sólo una cuestión de honestidad, sino también de conveniencia, ya que sin su intensa colaboración creo que la finalización del libro se retrasaría considerablemente o incluso estaría en peligro²⁷.”

Desde noviembre de 1942 al verano de 1944 Adorno y Eisler redactarían la introducción, los siete capítulos y el apéndice de *Composición para el cine*, un informe sobre el desarrollo de los resultados prácticos del Film Music Project. Como cualquier otro libro escrito por dos autores, una de las primeras preguntas que surgen al estudiarlo es “¿quién escribió qué?”. Este asunto de la autoría, que, como hemos señalado al principio, ha sido estudiado con detenimiento por Hartmut Lück, ha cautivado a estudiosos del filósofo y del compositor y todavía hoy provoca airados debates²⁸. En nuestra opinión, sin embargo, creemos que su importancia es secundaria, porque pensamos que a la hora de estudiar *Composición para el cine* lo realmente relevante es analizar sus propuestas y no detenerse en cada párrafo para aclarar si determinado punto y coma fue incluido en el original por Adorno o por Eisler. El texto debe considerarse obra de ambos auto-

Regen (Joris Ivens, 1929)



²⁶ Para una compilación de sus textos más importantes, véase Hanns Eisler, *A Rebel in Music. Selected Writings*, editado por Manfred Grabs y traducido por Marjorie Meyer (Londres, Kahn & Averill, 1999). La colaboración entre Eisler y Bloch produjo dos fascinantes artículos: “Avantgarde-Kunst und Volksfront”, (*Die neue Weltbühne*, n.º 30, 1937), pp. 1568-1573, y “Die Kunst zu erben” (*Die neue Weltbühne*, n.º 1, 1938), pp. 13-18.

²⁷ Carta de Hanns Eisler a Philip Vaudrin, 27 de noviembre de 1942, FML.

²⁸ Lydia Goehr, profesora de estética de Columbia University y nieta del director de orquesta y amigo de Eisler, Walter Goehr, cree que el “libro fue escrito casi en su totalidad por Adorno” (en conversación con el autor, Nueva York, 21 de noviembre de 2001). Mordecai Bauman, amigo personal de Hanns Eisler, en cambio, se refirió a *Composición para el cine* como “el libro de Hanns sobre música de cine” (en conversación con el autor, Nueva York, 4 de diciembre de 2001). En nuestras conversaciones con Robert Hullot-Kentor, Martin Jay, Ellen Schrecker, Tobias Fasshauer, Johannes Carl Gall y otros estudiosos del libro, el asunto de la autoría produjo así mismo respuestas igual de dispares.

res, y lejos de querer enfatizar lo individual en una obra de conjunto, deberíamos celebrar el carácter dialéctico y comunicativo del texto original.

Desde el 1 de septiembre de 1944, fecha en la que se concluyó la redacción del texto, hasta el otoño de 1947, momento de su publicación final, el texto pasó por una serie de fases que, debido a la ausencia de documentación, resultan imposibles de reconstruir. Por una carta de junio de 1946 de Adorno que citamos a continuación, sabemos que Vaudrin comentó el original y exigió algunas modificaciones; dichos cambios, junto a la traducción del texto del alemán al inglés llevada a cabo por Georges MacManus y Norbert Guterman, sirven quizá para explicar el considerable retraso de la publicación final del manuscrito.

En su carta de junio de 1946 Vaudrin hacía tres sugerencias a Adorno y a Eisler: (1) que no incluyesen el informe final sobre el Film Music Project; (2) que excluyesen igualmente aquellos pasajes ofensivos o excesivamente críticos con el sistema productivo de los estudios de Hollywood; y (3) que evitasen ciertas repeticiones de ideas expuestas en capítulos anteriores. A pesar de que esta carta no se conserva, las sugerencias de Vaudrin están contenidas en la extensa respuesta que Adorno le envió tres días más tarde:

“Querido señor Vaudrin,

Muchas gracias por su amable carta del 10 de junio. He tenido la oportunidad de hablar con Hanns Eisler sobre sus sugerencias.

Déjeme decirle, antes de nada, que estamos totalmente de acuerdo con el punto segundo. De hecho, había pensado en sugerirle una especie de “purga” para reemplazar los pasajes que podían resultar personalmente ofensivos por frases con palabras más correctas. [...]

También estamos de acuerdo, en principio, con el punto tercero. [...] Sin embargo, me gustaría señalarle cierta precaución. En un libro en el que se estudia una materia relativamente limitada desde una serie de puntos de vista diferentes, me parece que es inevitable que ciertos asuntos sean considerados más de una vez. Así, los tres primeros capítulos tratan de algunos problemas de forma más o menos introductoria, diríase de modo informal, que son abordados más sistemáticamente en los capítulos quinto y sexto. Sacrificar esta peculiaridad por el bien de una organización rígida puede perjudicar a la estructura del libro. Se dará cuenta, por ejemplo, que la noción de la “función” de la música en el cine tiene un papel totalmente diferente en el capítulo segundo y en el quinto. Por eso sugerimos de nuevo que se prepare y se nos envíe una lista con las frases repetitivas antes de que se hagan los cambios definitivos.

El problema real aparece en el séptimo capítulo. Tanto el señor Eisler como yo pensamos que no debería quitarse y poner en su lugar parte del Prefacio*. Estas son nuestras razones:

1) El libro surgió a partir del proyecto del señor Eisler y su contrato se basó en la idea de que haría un informe sobre el proyecto; por cierto, un amplio número de expertos y de gente interesada en el trabajo práctico del señor Eisler en el cine y, en general, como compositor, esperan con expectación este informe.

2) Cuando Eisler recibió la beca de la Rockefeller Foundation se entendió que se publicaría un texto sobre el proyecto. Si el informe se omitiese en la publicación de este libro, Eisler se encontraría en una situación un tanto incómoda.

* Adorno emplea la palabra “Prefacio” para referirse al texto que finalmente fue publicado en 1947 bajo el epígrafe “Introducción”. El capítulo 7, finalmente publicado como apéndice en la versión de Oxford University Press, es el informe sobre los resultados prácticos del Film Music Project.

3) El capítulo sobre el proyecto es de una importancia intrínseca al libro, porque funciona como contrapunto positivo a muchos de los puntos críticos que hemos hecho, y porque aporta una idea muy concreta de cómo imaginamos nosotros que ha de entenderse el problema de la música de cine para que ésta posea más sentido del que suele tener. Además, la discusión de Eisenstein atraerá una atención considerable.

No obstante, le entiendo cuando dice que la relación entre este capítulo y el resto del libro resulta poco precisa. Para superar dicha deficiencia deberíamos, de acuerdo a nuestras convicciones, escribir unas pocas páginas (no más de tres) como *introducción* a dicho capítulo, señalando de forma concreta el vínculo del proyecto con las tesis principales del libro. Podríamos escribir estas páginas la semana que viene una vez que usted nos dé su consentimiento.

En cuanto al problema de los ejemplos musicales, estamos de acuerdo en omitir las dos secuencias sobre la suite infantil. Sin embargo, ambos creemos que la secuencia de *Rain* [*Regen*] debe ser incluida. Un ejemplo musical realmente válido de la nueva aproximación resulta indispensable. Creemos que la partitura de dicha pieza hará que el libro sea comercialmente más atractivo. [...]

Atentamente,
T. W. Adorno²⁹.”

Afortunadamente, las razones que Adorno aducía en su carta para incluir el séptimo capítulo (la responsabilidad de Eisler ante la Rockefeller Foundation, pero también la necesidad de aportar un “contrapunto positivo” a los pasajes más negativos del texto) fueron lo suficientemente convincentes para que Oxford University Press incluyera finalmente el informe sobre el proyecto en su edición del libro de 1947. Igual de afortunada fue la idea de escribir una pequeña introducción a dicho informe, que se publicó originalmente para vincular el “Report on the Film Music Project” al grueso del libro³⁰.

Por aquellas mismas fechas, en junio de 1946, Eisler recibía una carta de John Marshall, el responsable de la Rockefeller Foundation para supervisar el desarrollo del Film Music Project, en la que éste le preguntaba por los resultados teóricos del proyecto. “Me ha venido a la cabeza varias veces durante estos últimos días —decía Marshall— si el libro que iba a escribir como resultado de su estudio sobre la música de cine se va a publicar finalmente. Resulta que hace unos días he recibido una o dos preguntas sobre la música en el cine, y los que me las hicieron estaban interesados en saber si final-

Primera página de la partitura de Hanns Eisler para *Regen* de Joris Ivens que se incluyó como apéndice en *Composición para el cine*

FOURTEEN WAYS TO DESCRIBE RAIN Hanns Eisler

In honor of Arnold Schönberg's seventieth birthday
No. 3

Flöte $\text{♩} = 168$
Clar. in Bb
Viola
Violoncello
Piano

45

Fl.
Cl. Bb
Vi.
Va.
Piano

158

²⁹ Carta de Theodor W. Adorno a Philip Vaudrin, 13 de junio de 1946, HEA.

³⁰ Esta introducción, que va de la página 135 a la 138 de la edición original de *Composing for the Films* (Nueva York, Oxford University Press, 1947), fue excluida en la edición de 1969 en lengua alemana, posiblemente a petición de Theodor W. Adorno. Las traducciones del libro al castellano y al francés, realizadas a partir de esta versión, no ofrecen por lo tanto dicha introducción.

mente tenía preparado aquel trabajo. ¿Podría darme alguna información?³¹. No muy grata debió ser la sorpresa de Marshall al saber que el compositor había recurrido a Theodor W. Adorno para la redacción de los resultados teóricos del proyecto. Años antes el filósofo había descrito el Princeton Radio Research Project como “el antojo de un joven ignorante”, es decir, de John Marshall³². La respuesta de Eisler y Adorno que Marshall recibió decía así:

“Querido señor Marshall,

Nos alegra tener la oportunidad de informarle sobre el estado actual del libro sobre música de cine.

En 1942 decidimos compartir nuestras ideas teóricas y experiencias prácticas y escribir el libro juntos. El manuscrito en alemán lo acabamos en verano de 1944. La publicación se retrasó por problemas de la traducción. Ahora, sin embargo, el manuscrito en inglés está listo para la prensa tan pronto como Oxford University Press y nosotros lleguemos a un acuerdo con respecto a algunos pequeños cambios. El libro estará a la venta no después del próximo otoño o invierno. Nos encantaría pasarle una copia del manuscrito en inglés, pero desafortunadamente no tenemos ninguna. Estamos seguros de que el señor Philip Vaudrin de Oxford University Press le dará más información sobre la publicación.

En una separata unida al libro se dará un informe detallado del proyecto, en el que se incluirá el análisis de una de las secuencias de la banda sonora de *Rain*.

Atentamente,

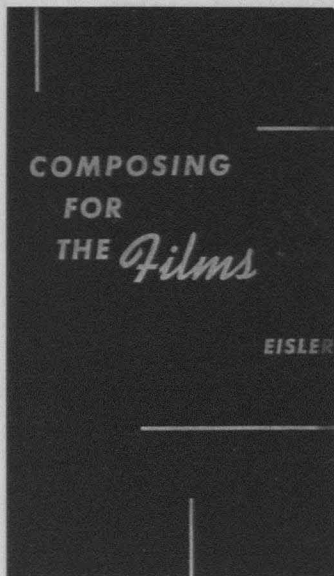
Hanns Eisler y T. W. Adorno³³.”

III

Estos dos nombres que firmaban la carta a Marshall, sin embargo, no iban a aparecer juntos en la portada de la primera edición de *Composición para el cine*: la publicada por Oxford University Press en Nueva York en 1947 con el título de *Composing for the Films*. En otoño de 1946, motivado por una serie de artículos publicados en los medios del magnate William Randolph Hearst y por la política agresiva del Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), estalló el que más tarde sería conocido como el Caso Eisler. La persecución del Comité convertiría al compositor en la primera víctima de la Caza de Brujas, y el proceso de difamación que sufrió desde entonces hasta su deportación, en febrero de 1948, haría que Adorno retirase su firma del libro, temeroso de que su nombre fuese vinculado políticamente al de Eisler.

Aunque el Caso Eisler podría ser objeto en sí mismo de una investigación doctoral (por lo complicado y largo del proceso, y por haber de-

Cubierta de la primera edición de *Composición para el cine*, publicada por Oxford University Press en Nueva York en 1947, y firmada solamente por Hanns Eisler



³¹ Carta de John Marshall a Hanns Eisler, 22 de julio de 1946, RAC.

³² Véase al respecto el artículo de David E. Morrison, “Kultur and Culture: The Case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld” (*Social Research*, n.º 45, verano de 1978), pp. 331-345, 338.

³³ Carta de Hanns Eisler y Theodor W. Adorno a John Marshall, 27 de julio de 1946, RAC. La carta está mecanografiada en la máquina de escribir de Adorno. Obsérvese que los autores esperaban entonces que el libro saliese en otoño de 1946 o, en todo caso, a comienzos de 1947, pero no en el otoño de 1947 como finalmente ocurriría.

tonado lo que a partir de 1950 se denominaría Macartismo), conviene señalar aquí brevemente las fases por las que pasó la persecución del compositor para entender el destino del libro sobre música de cine y la decisión de Adorno de no reconocer su autoría³⁴.

El caso comenzó en octubre de 1946, cuando Louis Budenz, antiguo director del periódico obrero *Daily Worker*, declaró ante el HUAC que Gerhart Eisler, hermano del compositor, era el presidente del Partido Comunista soviético en los Estados Unidos de América³⁵. Estas declaraciones no se habrían convertido en escandalosas si Ruth Fischer, la hermana mayor de los Eisler, no hubiese publicado a continuación una serie de artículos en la prensa de Hearst confirmando las declaraciones de Budenz y afirmando que sus hermanos eran los principales responsables de la introducción de la ideología comunista en Hollywood³⁶. Desde su expulsión del Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) en 1926, Fischer se había considerado una víctima del estalinismo y, muy en concreto a partir de la muerte de su compañero sentimental Arkadi Maslow, había abrazado el anticomunismo americano más visceral subvencionado por el HUAC. En una carta que Fischer envió en abril de 1944 a Hanns y Gerhart Eisler se puede observar incluso cómo temía ser asesinada por sus propios hermanos³⁷. Fruto de su trabajo como investigadora antiestalinista, Harvard University Press publicó en 1948 su libro *Stalin and German Communism* (Stalin y el comunismo alemán)³⁸.

COMPOSING FOR THE FILMS

by HANNS EISLER

This book considers the problems with which the critically-minded artist is confronted when he comes to grips with the requirements of a vast and rigidly standardized medium. The author, who is a composer, has selected the motion picture as the most characteristic medium of contemporary mass culture. In order to deal with his subject in concrete terms, he has confined his investigations to the highly specialized field of motion-picture music.

The discussion focuses on the problems of the composer, whose experiences, difficulties, and potentialities serve as a guide to a more general understanding of the whole modern phenomenon of highly mechanized art. The first part of the book outlines the dramaturgical requirements of motion-picture music and suggests how they can be met by utilizing the musical resources that have developed during the last thirty years. This is followed by a theoretical discussion of

(Continued on back flap)

³⁴ Para mayor información sobre el Caso Hanns Eisler, véanse los juicios a Hanns Eisler y a diferentes personas relacionadas con su caso, reproducidos en su totalidad en *Hearings Regarding Hanns Eisler* (Washington, U.S. Government Office, 1947). A los informes sobre Hanns Eisler que el FBI elaboró durante varios años, y que suman más de 500 páginas, se puede acceder desde la página de Internet [www.fbi.org]. Los juicios de Hanns Eisler, Gerhart Eisler y Ruth Fischer (Elfriede Eisler) se reproducen parcialmente en Eric Bentley (ed.), *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings before the HUAC, 1938-1968* (Nueva York, The Viking Press, 1971), pp. 55-107. El texto que Hanns Eisler no pudo leer ante el HUAC, "Fantasía in G-Men", se reproduce en *A Rebel in Music*, pp. 150-152.

³⁵ Véase la descripción del proceso de acusación e identificación en "Kremlin Agent in US Identified. Hans Berger [Gerhart Eisler] Ex-German Red, Revealed as Director of All Communist Activities", en *New York World Telegram*, 17 de octubre de 1946, sin paginar, noticia albergada en el RAC.

³⁶ Ruth Fischer publicó seis artículos bajo el título de "The Comintern's American Agent" en *Journal American*, del 18 al 23 de noviembre de 1946.

³⁷ Carta de Ruth Fischer a Hanns y Gerhart Eisler, 27 de abril de 1944, Ruth Fischer Files, Cambridge University, Cambridge.

³⁸ Ruth Fischer, *Stalin and German Communism. A Study in the Origins of the State Party* (Cambridge, Harvard University Press, 1948). Aunque fue descrita como "un monstruo con rasgos psicópatas" por Salka Viertel (en *The Kindness of Strangers* [Nueva York, Holt, Rine, and Winston, 1969], pp. 302; existe edición del libro en español: Salka Viertel, *Los extranjeros de Mabery Road* [Madrid, Ediciones del Imán, 1994]) y aunque sus declaraciones a menudo han sido calificadas de "irreales", "histéricas" y fruto de la "paranoia anticomunista" (véase al respecto la versión de los hechos de Albrecht Betz), también es cierto que en sus declaraciones ante el Comité Fischer aportaron un recuento muy detallado y correcto de las actividades de su hermano Hanns desde finales de la década de 1920 hasta 1947. Su descripción de algunas actividades de Gerhart Eisler, además, coincide con la que aportaron la primera esposa de Gerhart, Hede Massing, en su autobiografía, también de sesgo anticomunista, *This Deception* (Nueva York, Duell, Sloan, and Pearce, 1951). No obstante, carecemos de información suficiente para señalar si los cargos que Fischer alegó entonces contra su hermano Gerhart (el asesinato de Hugo Eberlein y Nikolai Bujarin) eran ciertos.

Solapa de la
primera edición de
*Composición para
el cine*

En octubre de 1946, el por entonces jefe del FBI, John Edgar Hoover, señaló que Gerhart Eisler era “la figura principal del espionaje soviético en los Estados Unidos”³⁹, y acto seguido se identificó a Hanns Eisler como “músico oficial del Partido Comunista” y colaborador secreto del Comintern. Un titular del *Journal American* lo decía claramente: “Films Enrich Hanns Eisler, Bard of Reds” (“El cine enriquece a Hanns Eisler, músico de los rojos”) ⁴⁰. El Comité, y muy especialmente uno de sus miembros más jóvenes, Richard Nixon, comprobó cómo el caso Eisler permitía hacer una conexión directa entre el comunismo y Hollywood sin necesidad de grandes maniobras⁴¹. Además, como en 1946 Eisler ya había logrado integrarse en la industria y sociedad hollywoodiense, era el ejemplo perfecto de la imagen del “rojo infiltrado” que la cruzada anticomunista quería ofrecer a los norteamericanos. Fue durante aquellas fechas cuando Charles Chaplin dijo al compositor la hoy célebre frase: “La historia de la familia Eisler es como un drama de Shakespeare”⁴².

En medio de este clima de tensión, Theodor W. Adorno, quien también fue investigado (aunque en mucha menor medida) por el Comité de Actividades Antiamericanas, decidió distanciarse del compositor⁴³. La *Caza de Brujas* desenterró las antiguas diferencias entre ambos, y *Composición para el cine*, cuando finalmente fue publicado, apareció firmado sólo por Eisler.

Años más tarde, en 1969, con motivo de la publicación en alemán del texto original, Adorno aportó su versión de los acontecimientos en un breve epílogo titulado “Zur Neuauflage” (“Sobre la nueva edición”) ⁴⁴.

[“*Composición para el cine*” apareció en principio en 1947 publicado por Oxford University Press en Nueva York en lengua inglesa. Como autor sólo aparecía Hanns Eisler. En aquella época, Gerhard, el hermano del compositor, fue atacado de forma colérica en los Estados Unidos debido a sus actividades políticas, y Hanns Eisler se vio implicado en el caso. Yo no tenía nada que ver con aquellas actividades y nada sabía de ellas. Eisler y yo no nos hacíamos ilusiones sobre nuestras diferencias de opinión política. No queríamos poner en peligro nuestra vieja amistad, que había empezado en 1925, y evitábamos discutir de política. Ningún motivo tenía yo para convertirme en mártir de una causa que ni ha sido ni es la mía. A la vista del escándalo renuncié a mi calidad de coautor. Por entonces ya había decidido el regreso a Europa y temía todo lo que pudiese suponer un obstáculo. Hanns Eisler mostró al respecto total comprensión.”⁴⁵

³⁹ Tal y como nos aseguró Mordecai Bauman, en conversación con el autor, Nueva York, 4 de diciembre de 2001.

⁴⁰ “Films Enrich Hanns Eisler, Bard of Reds” en *Journal American*, edición de Nueva York, 23 de octubre de 1946, sin paginar, noticia albergada en el RAC.

⁴¹ El mejor análisis del proceso escrito a partir de la figura de Gerhart Eisler se encuentra en Ellen Schrecker, *Many Are the Crimes. McCarthyism in America* (Princeton, Princeton University Press, 1998), pp. 122-135. La autora demuestra con amplia documentación cómo se contruyó la conspiración contra Gerhart Eisler a partir de datos inexistentes, chantajes y mentiras. La profesora Schrecker, que posee los informes sin censurar del FBI de Gerhart Eisler, nos recibió amablemente en Nueva York el 5 de diciembre de 2001, y nos ayudó a despejar algunas de las incógnitas surgidas a propósito de nuestro interés por el caso Eisler.

⁴² Véase Jürgen Schebera, *Hanns Eisler*, 205.

⁴³ La información de que Adorno también fue objeto de las investigaciones del HUAC procede de Martin Jay, en conversación con el autor, Princeton, 10 de diciembre de 2001. Una versión de esta conversación se publicará en el número que la revista *Archipiélago* dedicará próximamente a Adorno.

⁴⁴ Theodor W. Adorno, “Zur Neuauflage”, texto original de 3 páginas, fechado en mayo de 1969, HEA.

⁴⁵ Theodor W. Adorno, “Zur Neuauflage”, pp. 1-2.

IV

A diferencia de la parte práctica del proyecto, *Composición para el cine* tuvo, desde su publicación y por distintos motivos (algunos de ellos ciertamente heterodoxos), una existencia relativamente afortunada. El libro salió al mercado en septiembre de 1947, y desde entonces se ha vuelto a reeditar, con o sin alteraciones, en múltiples ocasiones y en distintos idiomas. Una primera versión en alemán (reducida, alterada y firmada sólo por Eisler) fue publicada con el título de *Komposition für den Film* por la editorial Bruno Henschel und Sohn en Berlín Oriental en 1949. Dos años más tarde apareció en Londres una reedición de la versión original en inglés que publicó la editorial Denis Dobson Ltd. En 1965 la Státní pedagogické nakladatelství de Praga publicó una versión en checo también reducida titulada *Hudební skladba pro film*. Fue en 1969, fallecido ya Eisler, cuando apareció por primera vez una edición íntegra del libro en alemán firmada por ambos autores; a partir de esta versión, publicada por la editorial Roger & Bernhard de Múnich, se hicieron las traducciones al francés, húngaro y castellano que vieron la luz en 1972, 1973 y 1976, respectivamente⁴⁶.

A cada nueva versión le siguieron por lo general críticas y reseñas siempre favorables. Si nos centramos, por ejemplo, en la recepción de la primera edición, comprobamos que tuvo un recibimiento muy positivo. El 16 de noviembre de 1947 el compositor americano Virgil Thomson escribió en el *Herald Tribune* una crítica que decía:

"El libro está bien organizado y su lenguaje es muy atractivo. Sus ideas no se exponen ante el lector, sino que se le echan encima. [Eisler] lo sabe todo sobre qué es lo que funciona mal en la música de cine, y ofrece formas de corrección a esos fallos con música compuesta por él mismo usando la técnica dodecafónica."⁴⁷

También desde la Film Library del MoMA *Composición para el cine* fue recibido con mucho interés, tal y como mostraba la comisaria del museo, Iris Barry, en una carta a David Stevens (de la Rockefeller Foundation) fechada en septiembre de 1947. Barry coincidía con Thomson en destacar la calidad y relevancia del libro:

"[Eisler] se dirige sobre todo a músicos y a compositores, y debo señalar que lo que dice les resultará muy estimulante y útil. En cuanto a lo que escribe sobre Hollywood (que la música de nuestras pelí-

⁴⁶ Como parte de las obras completas de Adorno el libro se editó en 1976, y como volumen de las de Eisler, en 1977, comentado esta vez por Eberhard Klemm. La primera versión en inglés firmada por ambos autores la publicó Books for Libraries Press en Nueva York en 1971, versión que volvería a reeditarse en Londres recientemente (en 1994) por The Athlone Press, con una introducción de Graham McCann. Hoy en alemán se emplea también una edición de la Europäische Verlagsanstalt publicada en Hamburgo en 1996. Para la lista de referencias completa y detallada de todas estas ediciones y traducciones, véanse Manfred Grabs, *Hanns Eisler: Kompositionen. Schriften. Literatur* (Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984), pp. 217-218, así como *Historia y estética del Film Music Project*, pp. 467.

⁴⁷ Virgil Thomson, "From the Left", *The Herald Tribune*, 16 de noviembre de 1947, sin paginar, recorte de prensa albergado en el RAC.

THEODOR W. ADORNO
HANNS EISLER

Musique de cinéma

Essai

L'ARCHE

Cubierta de la edición francesa de *Composición para el cine* publicada por L'Arche en París en 1972

THEODOR W. ADORNO
HANNS EISLER

EL CINE Y LA MUSICA

EDITORIAL FUNDAMENTOS

Portada de la edición española de *Composición para el cine* publicada por Fundamentos en Madrid en 1976

culas va técnicamente muy por detrás de los otros aspectos de producción), estoy convencida de que es cierto. De ahí que la investigación y las conclusiones de Eisler, obviamente, tengan un verdadero valor para los músicos y documentalistas⁴⁸.”

Al igual que la primera edición recibía estas y otras críticas positivas, las siguientes versiones obtendrían también una acogida muy favorable en distintos medios impresos y de comunicación⁴⁹. Aunque no podamos detenernos aquí en los distintos matices y fases de la recepción del libro por parte de la crítica, sí podemos afirmar que *Composición para el cine* siguió “vivo” durante los siguientes años gracias, indudablemente, a su revelador contenido, pero también a la fama posterior de Adorno e incluso a los problemas de autoría de las distintas versiones que se fueron publicando durante las décadas siguientes.

En el texto que Adorno escribió en 1969 con motivo de la primera publicación del libro firmado por ambos autores, decía que, en 1949, dos años después de la publicación original,

“[Eisler] publicó en Berlín Oriental [...] una versión alemana que contenía numerosas modificaciones que había introducido sin mi consentimiento. Es evidente por qué lo hizo; yo no le guardo rencor, como tampoco apruebo sus correcciones. En lugar de nuestro antiguo prólogo escribió uno encarnizadamente antiamericano. También amoldó muchos detalles, mediante añadiduras o retoques, a la línea oficial soviética; incluso suavizó algo puramente musical, como la crítica a la partitura de *Alexander Nevski* de Prokofiev. Pero sobre todo popularizó el lenguaje a costa de su rigor y su precisión. Eso perjudicó el carácter del conjunto.

Para entender cómo surgieron las modificaciones de Eisler conviene recordar que, tras dejar Norteamérica, se trasladó a la República Democrática Alemana, donde se encontró expuesto a las presiones más difíciles. Como compositor del himno nacional fue celebrado, pero se le impidió completar el trabajo en el que aparentemente se había involucrado de todo corazón, la ópera de Fausto. No se quería renunciar al prestigio del insigne compositor del aparato del Partido, pero mientras tanto se sospechaba del alumno de Schönberg y de sus inclinaciones dodecafónicas como demostraba la composición de *Regen*. Eisler no había podido renegar de sus ideas sobre los criterios autónomos de la música sin menoscabar la calidad de su obra. A pesar de todo, al intentar salvarla, se opuso al insalvable control del realismo socialista. Si no hubiese hecho ninguna concesión en el libro, lógicamente ni se hubiese publicado ni habría tenido su por otro lado siempre limitada repercusión; el propio Eisler se hubiese puesto de inmediato en peligro.

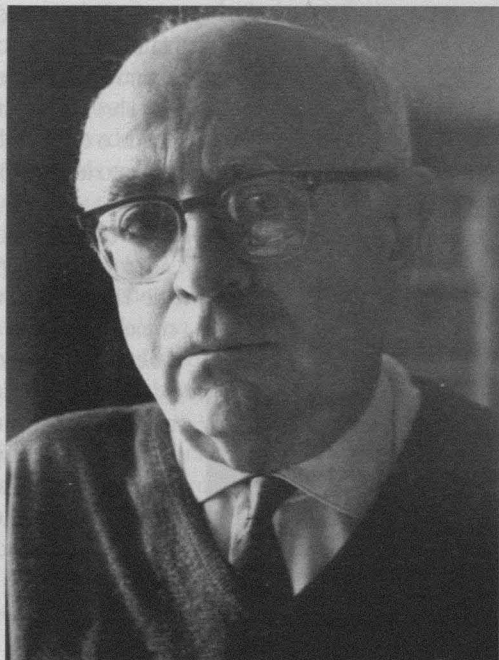
Cuando me visitó de nuevo en Francfort en la década de 1950, se refirió insistentemente a mis derechos de autor sobre el libro y reconoció de forma espontánea mi disposición sobre los mismos.

⁴⁸ Carta de Iris Barry a David H. Stevens, 27 de septiembre de 1947, RAC.

⁴⁹ Para mayor información sobre las críticas de *Composing for the Films*, véanse las referencias en Manfred Grabs, *Hanns Eisler*, pp. 218. Joseph Losey diría a propósito del libro años más tarde: “A mi parecer, es el único libro serio que existe sobre música de cine”, en Michel Ciment, *Conversations with Losey* (Londres, Methuen, 1985), pp. 55.

Por este motivo, y tras haber suprimido las modificaciones de la edición de 1949, considero legítimo publicarlo en la República Federal Alemana y, llegados a este punto, firmarlo con nuestros dos nombres⁵⁰.”

Esta versión de los hechos esconde algunos elementos que Adorno no quiso hacer públicos en su epílogo de 1969. La historia de la publicación de esta edición firmada por ambos no ocurrió exactamente así. Al parecer, el filósofo de Francfort quería publicar el libro en solitario porque consideraba que el texto le pertenecía en su mayor parte. En una carta de 1964 señaló: “No exagero si digo que un 95 por cien del libro es mío”. A lo que, un año más tarde, añadió: “No creo ser injusto al decir que nueve décimas partes del libro son mías, y que una décima parte es suya (pues el propio Eisler así lo afirmó)”⁵¹. Estas indicaciones, sin embargo, fueron desmentidas por la segunda esposa del compositor, Lou Eisler-Fischer, quien, tras conocer dichos comentarios, escribió un texto titulado “Zur Entstehung des Buches ‘Komposition für den Film’ und der Zusammenarbeit von Theodor W.



Theodor W. Adorno,
1967

Adorno und Hanns Eisler” (Sobre el origen del libro “Komposition für den Film” y la colaboración de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler), en el que decía lo siguiente:

“[...] Como presencié la mayor parte de aquella colaboración, puedo decir que ambos autores se complementaron muy bien; de Eisler venían las sugerencias y las propuestas, y de Adorno, las formulaciones finales. Eisler intentaba constantemente hacer las frases de Adorno más fáciles e inteligibles, y por eso realizó cambios en la edición de 1949. Pero a Adorno aquellos retoques le sentaron muy mal. [...] En 1947, sin embargo, Adorno había suplicado a Eisler que quitase su nombre del libro.

A diferencia de Adorno, Eisler nunca dijo que él había contribuido en mayor medida a la obra. Al contrario, a menudo apreciaba el trabajo de la esposa de Adorno, Gretel, por haber mecanografiado todo el manuscrito y haber corregido errores.

Adorno nunca pudo olvidar que su calidad de autor durante años no fue reconocida. [...] Al final de la Guerra Fría, cuando ya no sintió culpa alguna que pudiese hacerle daño, quiso que el libro apareciese sólo con su firma. Dijo que sus estudiantes tenían la intención de sacar una edición clandestina [*Raubdruck*] del texto. Vino entonces a buscarme a Viena, donde yo vivía tras haberme casado con

⁵⁰ Adorno, en “Zur neuausgabe”, pp. 1-2.

⁵¹ Ambas cartas son citadas por Rolf Tiedemann en “Editorische Nachbemerkung”, en Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, volumen 15 de los *Gesammelte Schriften* de Theodor W. Adorno (Francfort, Suhrkamp, 1997), pp. 405-406. Aunque apenas le dedicaba un par de párrafos al asunto, el editor parecía no tener duda de que el texto había sido escrito casi en su totalidad por el filósofo. Tiedemann se refería aquí a las cartas de Theodor W. Adorno a Leo Baxandell del 16 de octubre de 1964, y de Theodor W. Adorno a Hans-Peter Geute, del 2 de noviembre de 1965, ambas albergadas en el Adorno-Archiv de Francfort.

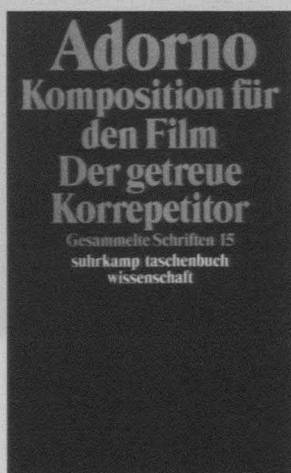
Ernst Fischer. Intentó convencerme a mí, testigo de la colaboración, de que él había escrito la mayor parte del libro. Pero no le salió bien [porque] entonces intervino Ernst Fischer. Cuando de dos hombres importantes que han escrito juntos un libro, uno ha muerto, señaló Ernst, querer falsear el porcentaje del trabajo realizado o querer adueñarse de todo el libro sería algo indigno. A Adorno aquel argumento le pareció convincente⁵²."

Lou Eisler-Fischer cerraba su texto señalando que aquella era la peor de las debilidades de Theodor W. Adorno: querer apropiarse del trabajo de los demás. Y para demostrarlo cita una carta de Thomas Mann a Jonas Lesser de octubre de 1951, en donde el novelista comentaba cómo el filósofo le había dado a entender en una ocasión que *Doktor Faustus* también era una novela suya⁵³.

Pese a parecerle convincente el argumento de Ernst Fischer, lo cierto es que más adelante, y ante otros interlocutores, la opinión de Adorno fue, como acabamos de ver, muy diferente. En una carta escrita en 1968, poco antes de su muerte, y dirigida a Eberhart Klemm, editor de *Komposition für den Film* como volumen integrante de las obras completas de Eisler, el filósofo llegó a afirmar que él había escrito "todo el libro, de principio a fin"⁵⁴. Quizá han sido este tipo de desafortunadas afirmaciones las que desde entonces han llevado a diferentes estudiosos a señalar a Adorno como autor único de la mayor parte del texto⁵⁵.

V

Desafortunadamente, y a diferencia de la parte teórica del Film Music Project, durante las décadas que siguieron a la finalización de la investigación original dirigida por Hanns Eisler apenas hubo interés por localizar y estudiar los resultados prácticos del proyecto. El olvido de las películas y las partituras con las que trabajó Eisler se debió principalmente a dos razones; la primera, la violenta expulsión del compositor de los Estados Unidos, y la segunda, los años de Guerra Fría que definieron la difícil existencia de Alemania Oriental hasta la caída del Muro de Berlín en 1989.



Cubierta de la edición alemana de *Composición para el cine* como volumen 15 de las obras completas de Theodor W. Adorno

⁵² Lou Eisler-Fischer, "Zur Entstehung des Buches 'Komposition für den Film' und der Zusammenarbeit von Theodor W. Adorno und Hanns Eisler", 2 páginas, sin fechar (posiblemente segunda semana de octubre de 1976), HEA. Lou Eisler-Fischer escribió este texto a petición de Georg Eisler, el hijo que el compositor tuvo con su primera esposa, Charlotte, en 1928. Para mayor información sobre el airado debate a propósito de la autoría del libro, véanse las cartas de Georg Eisler a Siegfried Unseld, editor de Suhrkamp, y a Lou Eisler-Fischer, ambas del 6 de octubre de 1976, así como la extensa carta de Rolf Tiedemann a Georg Eisler del 30 de octubre de 1976, todas albergadas en el HEA.

⁵³ Lou Eisler-Fischer, "Zur Entstehung des Buches 'Komposition für den Film' und der Zusammenarbeit von Theodor W. Adorno und Hanns Eisler", p. 2. La nota aclaratoria concluía: "Con Adorno nos llevamos bien hasta su muerte. Cuando venía a Viena, pasaba a visitarnos". Nótese que dicha "debilidad" era la misma que Paul Lazarsfeld había descubierto en Hanns Eisler cuando la Rockefeller Foundation le pidió un informe sobre el compositor a comienzos de 1940.

⁵⁴ Carta de Theodor W. Adorno a Eberhart Klemm, 17 de diciembre de 1968, citada por Rolf Tiedemann en su carta a Georg Eisler del 30 de octubre de 1976.

⁵⁵ Miriam B. Hansen, "Introduction to Adorno, 'Transparencies on Film' (1966)" (New German Critique, n.º 24/25, otoño/invierno de 1981/1982), pp. 186-198, 198, n34; Graham McCann, "New Introduction", en Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *Composing for the Films*, xxxiii-xl; Lydia Goehr, en conversación con el autor, Nueva York, 21 de noviembre de 2001.

En Norteamérica, en un clima tan tenso como el que generó el Macartismo, la figura de Eisler quedó vinculada inevitablemente al estereotipo de “compositor comunista”. Dicha estigmatización provocó durante varias décadas el desinterés generalizado de los estudiosos de cine y de música estadounidenses por la actividad del compositor en general y por el Film Music Project en particular (tal y como ha demostrado Joy Calico en su excelente artículo sobre la recepción de Eisler en los Estados Unidos desde 1947 hasta la actualidad)⁵⁶. Por otro lado, en la RDA aquellos musicólogos o historiadores de cine que sí estuvieron interesados por la obra del compositor, no pudieron, por razones obvias, investigar ni viajar a los Estados Unidos para localizar y evaluar los resultados finales del proyecto. Incluso el propio Eisler, tras haber sido fuertemente censurado por las autoridades estatales alemanas con motivo de la publicación de su libreto *Johann Faustus*, y motivado indudablemente por lo que pudiera existir en el proyecto de “inmoral formalismo”, contribuyó a arrojar los resultados del Film Music Project al más largo túnel del olvido.

Ya fuera por ser considerado “demasiado político” a un lado del Atlántico o radicalmente “apolítico” al otro, lo cierto es que ha habido que esperar casi sesenta años para que la investigación original de Eisler se empiece a reconstruir por completo⁵⁷. El espectador que, tanto tiempo después, pueda ver dicha reconstrucción, entenderá la magnitud estética de aquel extraordinario proyecto experimental que fue el Film Music Project.

ABSTRACT. In January 1940 the German composer Hanns Eisler received a Rockefeller Foundation scholarship to do practical and theoretical research on the different uses and possibilities of film music. Among the results of his project was the book *Composing for the Films*, an innovative and thought-provoking study co-authored by Theodor W. Adorno that was originally published by Oxford University Press in New York in 1947. Through a careful analysis of original letters and archival materials, this article tries to reconstruct the troubled “life” of a book that has been recently called “a classic account on the nature of film music aesthetics”. ☺

⁵⁶ Joy Calico, “The Karl Marx of Music’. Hanns Eisler Reception in the United States after 1947” en Maren Köster (ed.), *Hanns Eisler: 's müsst dem Himmel Höllenangst werden* (Hofheim, Wolke Verlag/Stiftung Archiv der Akademie der Künste), pp.121-135.

⁵⁷ Los resultados prácticos del Film Music Project están siendo actualmente reconstruidos en formato DVD dentro de un proyecto titulado “Kunst der Fuge der Filmmusik” dirigido en Berlín por Johannes Carl Gall y financiado por la Kulturstiftung des Bundes y la Internationale Hanns Eisler Gesellschaft.