

El cine silente y la música de Eisler: entrevista con José Luis Castillo y Roberto Kolb



Rossana Lara

En fecha reciente, el Festival de San Luis Potosí (México) dio cabida a un evento inusitado, la ejecución en vivo de tres partituras de Hanns Eisler contra la proyección de otro trío de películas silentes. Eisler, la oveja negra entre los alumnos célebres de Arnold Schoenberg, había compuesto estas partituras experimentales en el marco de un proyecto sobre la música en el cine, patrocinado por la Fundación Rockefeller y llevado a cabo en la New School for Social Research de Nueva York, ámbito académico que había dado refugio a renombrados científicos y artistas del exilio europeo durante la guerra. Dicho proyecto consistía en la elaboración y grabación de una serie de partituras para películas de género diverso, como alternativa al tipo de discurso musical practicado por la industria filmica de Hollywood. Dichas partituras dieron pie a algunas de las mejores de Eisler –notoriamente las *Vierzehn Arten den Regen zu Beschreiben* (Catorce maneras de describir la lluvia), pieza dodecafónica dedicada a Schoenberg–, pero sobre todo a la redacción del libro, hoy paradigmático, *Musik für den Film* (Música para el cine), escrito en (polémica) coautoría con Theodor Adorno. Para el evento en San Luis se seleccionaron tres filmes de género distinto. El primero: *Regen* (Lluvia), breve experimento visual silente de Joris Ivens filmando escenas de lluvia en Amsterdam. Para esta suerte de pintura en movimiento se había ya escrito una música, misma que Eisler “critica” mediante la composición de la partitura ya nombrada, que constituye en sí misma todo un manifiesto del género, basado en la idea fundamental de emancipar la música de su función suplementaria como era ya convención en el cine comercial. La segunda película fue una suerte de documental filmado por Joseph Losey, que retrata la vida cotidiana en un

campamento juvenil. Cine silente con una voz en *off* que permite la composición de música continua sustentada en formas musicales tradicionales, aquí un tema con variaciones, sin tener que fragmentarse en virtud de exigencias funcionales de la edición cinematográfica. Finalmente, se presentó en estreno mundial como música en vivo contra imagen el docudrama *El pueblo olvidado*, filmado en un pueblo cercano a la Ciudad de México en 1940, con guión de John Steinbeck y dirección de Herbert Klein. Dicha filmación se dio en condiciones adversas, tanto técnicas –no era factible grabar las voces porque no se contaba con electricidad– como sociales y políticas: había que ganarse la confianza de una comunidad indígena para introducir las cámaras dentro de las chozas, y después luchar contra los prejuicios tanto de la censura local como de la estadounidense, pues se había incluido una escena de parto que a los ojos de hoy resulta fascinante, pero a los de antaño moralmente chocante. También para este filme de fotografía sobresaliente se recurrió a la narración en *off* y Eisler compuso una partitura extensísima para nueve instrumentos. Nuevamente, se trata de música que, si bien “dialoga” con la estructura y contenido de la acción dramática, lo hace desde una autonomía que permitiría eventualmente la compilación de una versión de concierto, el *Noneto No. 2*. El rescate de la partitura cinematográfica original de *El pueblo olvidado* se realizó en colaboración con el musicólogo alemán Johannes Gall, con apoyo de la Sociedad Internacional Hanns Eisler. La adaptación de este último material para su ejecución en vivo fue realizada por José Luis Castillo y Roberto Kolb, directores musical y artístico, respectivamente, de la Camerata de las Américas, agrupación que interpretó la música de Eisler en dicha ocasión.



EL PUEBLO OLVIDADO, 1940, MÉXICO.
EL PEQUEÑO HERMANO DE JUAN DIEGO CAE ENFERMO

RL: ¿Cuál fue el propósito de dar a conocer al público mexicano la aportación musical de Eisler al cine?

RK: El tema de la música para cine –en palabras de Claudia Gorbman, una música “compuesta para no ser escuchada”– ha sido poco o nada estudiado en México y, a mi saber, tampoco el nuevo, o renovado, género de música orquestal interpretada en vivo contra la proyección de imagen es común aquí, mientras que ha florecido en otros países, sobre todo en Europa. Si bien nuestro objetivo en San Luis Potosí no era académico, acorde con el perfil de nuestra agrupación nos propusimos contextualizar la música que interpretamos, convencidos de que, así abordada, redundaba en una recepción mucho más rica. El juego de absurdos implícito en el título con el que bautizamos el proyecto, “Escuchar imágenes-mirar sonidos” llevaba toda la intención de provocar la curiosidad del público (con éxito, pues la sala estaba repleta), pero también la de invitarlo a prestar oído consciente a la música de cine, en abierto reto a lo que prescribe la percepción humana, que tiende a desplazar la música al subconsciente en cuanto se ve en compañía de estímulos como la imagen en movimiento y la acción dramática.

Eisler, no obstante que es casi totalmente desconocido en México, de manera algo importante tiene que ver con nuestro país. Exilado en los Estados Unidos, fue víctima también ahí de una persecución política, dada la militancia comunista de su hermano, el escritor Georg Eisler. Ante el peligro de ser deportado a la Alemania nazi, acción sinónimo

de una muerte casi segura, el gobierno de Lázaro Cárdenas dio refugio temporal a Hanns Eisler en México en 1939. Logró regresar a los Estados Unidos, pero no por mucho tiempo: en 1948, acusado por la industria cinematográfica de Hollywood de ser un “espía soviético”, fue definitivamente expulsado de ese país. Más que a través de este “exilio en el exilio”, sin embargo, Eisler está ligado a México por la musicalización de *El pueblo olvidado*, y fue ésta nuestra principal motivación para recordarlo en el contexto del Festival de San Luis. Steinbeck había invitado originalmente a Silvestre Revueltas, el autor de la brillante música para la película *Redes* (1935) para que musicalizara el proyectado filme. La muerte inesperada de éste obligó al dramaturgo a buscar un candidato igualmente experimentado y propositivo en materia de música para cine, y lo encontró en Eisler, quien en esos momentos concluía su proyecto fílmico en Nueva York. *El pueblo olvidado* es un filme que había que mostrar en México, no sólo por la música de Eisler, sino por tratarse del retrato de un México visto por dos artistas extranjeros de primerísimo rango; un filme cuya fotografía y calidad literaria son muy notorias e incluso en muchos sentidos superiores a la de *Redes*, el filme al que parece estar haciendo eco. Ambas producciones forman parte de una corriente de filmes mexicanos fuertemente inspirados por Serguei Eisenstein.



EL PUEBLO OLVIDADO, 1940, MÉXICO.
TRINI, LA CURANDERA

RL: ¿Cuál fue el criterio de selección de los filmes?

RK: Su cualidad de cine silente y el espacio que crea esta condición para una música que no está obligada a ceder ante los efectos sonoros o ante los diálogos. Si bien en el caso de las películas de Looney y Steinbeck la presencia de la música se reduce artificialmente cada vez que se hace presente la voz narrada, es evidente que las partituras fueron concebidas como un todo musical, e incluso con el afán de ser escuchadas de manera más consciente, como producto de una interacción música-imagen sumamente reflexiva.

RL: ¿Cuál fue el trasfondo estético y político de Eisler detrás del proyecto de componer música para cine y remusicalizar filmes, como fue el caso de *Regen*?

RK: Cuando Eisler lanza el proyecto en la New School for Social Research, la industria cinematográfica de Hollywood está plenamente consolidada, y el papel de la música en ese medio está claramente definido en lo estético y en lo práctico. Ésta ha de ser invisible (la fuente de la música no aparece en escena, salvo que sea ella misma el sujeto de la acción); "inaudible" (pues no debe escucharse de manera consciente); podrá utilizarse como evocador de emociones; servirá como señalamiento de sujetos de la acción o "ilustrará" connotativamente eventos narrativos; y deberá ayudar a proporcionar una sensación de continuidad y unidad, que el proceso de edición, por definición fragmentador del tiempo y del espacio, hace necesaria. En resumen, la función de la música en el filme clásico de Hollywood es totalmente suplementaria y definida por las necesidades visuales y dramáticas. No es de sorprender, por tanto, que el compositor no forme parte del proceso creativo y se integre a la producción en sus fases finales, durante el proceso de edición y siempre a la orden del director. A manera de ilustración, Gorbman evoca a una de las voces paradigmáticas de Hollywood, Max Steiner, quien asumía la funcionalidad de la música como medida de eficiencia: "existe el peligro", declaraba aquél, de "que la música sea tan buena o tan mala, que distraiga de o que sustraiga a la acción". Steiner se burlaba de los compositores de cine "que cometían el error de ver en éste una plataforma para mostrar lo inteligentes que son".

Es contra este tipo de juicios y prejuicios que se lanzan Eisler y Adorno en Nueva York.¹ Para ellos, la relación entre música e imagen es esencialmente antitética y tal diferencia no debe soslayarse. Por lo contrario, debe utilizarse para

lograr una relación significativa entre ambas. La sombra de Brecht parece rondar sus palabras, cuando declaran ambicionar una música que no sólo juega un papel autónomo en relación con la imagen, sino que incluso en ocasiones puede modificar el sentido de secuencias determinadas.

A la distancia, por supuesto, cabe cuestionar el éxito de tal empresa. En el famoso libro, Eisler incluye el análisis detallado de su proceder compositivo, es decir, el razonamiento de interacción imagen-música que subyace a su partitura en una de las escenas de *Regen*, el filme de Ivens. Si he de ser sincero, lo que yo percibo al escuchar esa música contra la imagen, es justamente la condición "antitética" de los dos discursos, pero no estoy convencido de que el diálogo musical "inteligente" con la imagen nos ofrezca una observación enriquecida, tanto de la imagen como de la música, al menos en este caso. Lo que sin la menor duda resultó del experimento, es una excelente composición, la cual, como en muchos ejemplos de música para la escena a través de la historia, trascendió como música autónoma su gestación interdiscursiva.

JLC: Esta relación antitética entre música e imagen cuenta con un referente paradigmático en *Vierzehn Arten*. De hecho, la partitura de Eisler parte de un principio compositivo que poco o nada parece dialogar con su correlato fílmico; *Vierzehn Arten* es, fundamentalmente, un gran homenaje a Arnold Schoenberg, y como presente idóneo para el 70 cumpleaños de su maestro, una partitura compuesta en su totalidad bajo la técnica dodecafónica.

El efectivo instrumental de la partitura para *Regen* replica aquél del *Pierrot Lunaire* incluso con particularidad de destinar un mismo intérprete a las partes de violín y viola. Como anécdota, Eduard Steuermann, afamado pianista quien estrenara tanto el concierto para piano como el mismo *Pierrot*, participó en diciembre de 1941 en la grabación de la música para *Regen*; el conjunto estaba dirigido por Rudolf Kolisch quien, además de alumno de Schönberg, trabajó activamente en la vienesa *Verein für musikalische Privataufführungen* (Asociación de ejecuciones musicales privadas).

Al contrario quizás de lo que podríamos esperar en una partitura de cine, *Vierzehn Arten* es una partitura estricta y prototípicamente dodecafónica; sus 15 secciones se articulan en un anagrama, a partir de la traslación en alturas de A. (es)S.C.H.B.R.G. (LA, MI B., DO, SI, SI B., RE, SOL), y en 14 variaciones posteriores sobre una única serie dodecafónica (LA, MI B., MI, DO #, RE, DO, SI, SI B., LA B., SOL B., SOL, FA) con uso muy reducido de sus niveles de transposición. Algunas de estas variaciones, además, corresponden a formas

¹ Véase Theodor Adorno / Hanns Eisler, *Composing for the Films*, London/New York: Continuum, 2005, Redacción de la publicación original de 1947 por Oxford University Press, New York.

musicales: coral, sonatina, intermezzo, estudio, marcha... mientras que su sistema compositivo se resuelve en el más puro estilo del primer dodecafonismo vienés. El escrupuloso trabajo contrapuntístico que formaliza la pieza la asemeja a una verdadera *ars canonica* en la que el juego de diferentes velocidades junto con los espejos y reflejos de sus alturas parece constituirse en el único espacio de diálogo simbólico con el filme de Ivens.

RL: Una inquietud presente durante el proceso de montaje del proyecto “Escuchando imágenes-mirando sonidos”, era dejar claro al público tanto el argumento de los filmes como la correcta lectura de las imágenes contrapunteadas con la música de Eisler, la cual recurre por momentos a un programa político, como es el caso de la introducción de su *Komintern* –canto de lucha– en el final de *A Child Went Forth*. Para aclarar al público este contenido “encriptado” se recurrió a un narrador durante la presentación. ¿Cómo se equilibró el peso de la narración, introducida para evidenciar y dar contexto a la relación imagen-música, sin aminorar la solvencia y autonomía de dicha relación?

RK: Precisamente aquí tenemos un buen ejemplo de una música que pretende condicionar o dirigir la observación dramático-visual. El filme de Looney busca animar a las familias londinenses a enviar a los niños al campo para protegerlos de los bombardeos nazis. El contexto político de esta circunstancia se enfatiza al final del filme, en donde la imagen de un tractor rodeado por juguetones niños prefigura, presuntamente con ayuda del canto revolucionario de Eisler, otra imagen posible: la de niños aplastados por los tanques alemanes. La proyección norteamericana del filme, sin embargo, será censurada. No se quiere asustar a la población con imágenes de potenciales bombardeos de ciudades americanas, de entrar ese país a la guerra. El resultado de la censura: un filme de inocente pintoresquismo infantil, en el que ya no aparecen *Komintern*,² ni mucho menos las palabras de advertencia que se escuchan en la edición original. La reconstrucción de la versión original fue realizada por Johannes Gall, de la Sociedad Eisler, y decidimos optar por ésta en San Luis. Para lograr el efecto pretendido por Eisler, sin embargo, había que contar la historia de esta censura –por eso la figura de un narrador en escena, quien introduciría al público al canto de lucha, que no tenían por qué conocer. La noche previa al evento hicimos rápidamente un pequeño arreglo instrumental de dicho canto y lo ejecutamos antes del filme para que pudiera ser reconocido por el público ya en el contexto fílmico. Así, pero sólo así, la música surtió el efecto perseguido por Eisler. En retrospectiva, pues, cabe revalorar: ¿Qué tan viable es el rol “cosignificador” de la

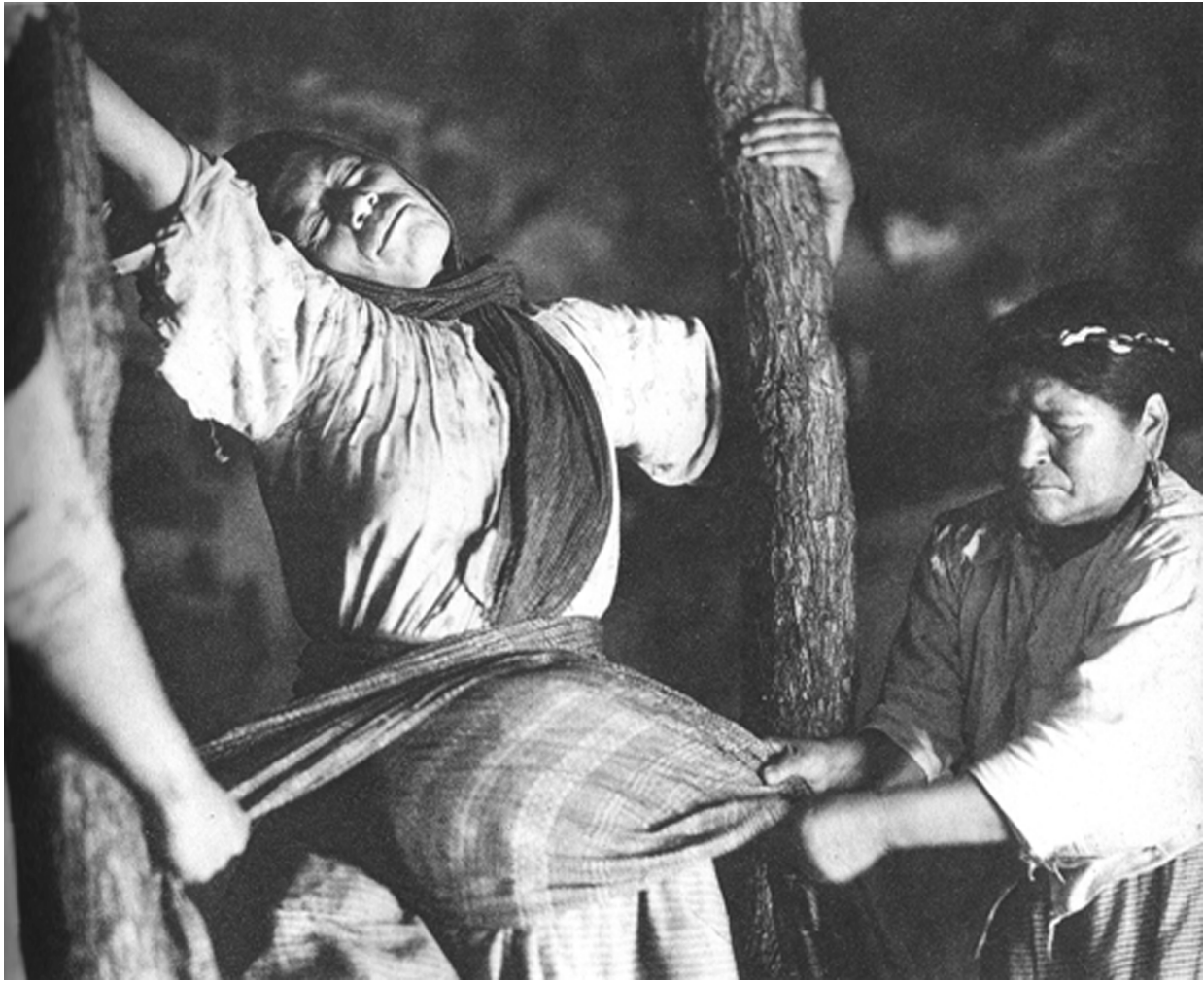
música respecto de la imagen que pretendía Eisler? Más allá de la buena música que derivó del experimento, hay que ser honestos: la música que escribe Eisler para *A Child Went Forth* es evocación de sentimiento en el sentido más tradicional. Pero además, su referente no es tanto el filme, como otra música: las canciones infantiles a las que recurre para sus variaciones. Más que referencial –la relación con la película– la partitura es autoreferencial, música que habla de música.

JLC: El discurso con el que Eisler consigue recrear esa inocencia infantil y las bondades de la vida en el campo para los niños de las ciudades que van a ser bombardeadas es fundamentalmente melódico. De nuevo aparece aquí la técnica evolutiva de la variación ahora sobre melodías varias, algunas de ellas infantiles. Si bien el subtítulo de la música que escuchamos en *A Child Went Forth* es el de variaciones sobre canciones infantiles estadounidenses, no todo el material melódico que se sucede a lo largo de los nueve números que conforman el septeto, más dos secuencias adicionales, una canción de cuna y la secuencia final con la alusión al *Komintern*, es de carácter infantil. El trabajo de Eisler se centra más bien en un depuradísimo desarrollo escalístico que engloba y aglutina comportamientos melódicos diferentes, ya sean o no de origen popular. En el caso de las canciones infantiles, Eisler las hace coincidir en lo que a ámbito y a estructura de intervalos se refiere; en lo que respecta al resto del material con escalas, Eisler prefiere trabajar con formantes modulares claros y constantes que identifican cada uno de sus modos.

Creo que merece la pena observar un mismo planteamiento compositivo en ambas obras: el perseguido modelo de la variación continua planea como gran arco estructural sobre la música de Eisler en ambas partituras; tanto el discurso dodecafónico en el caso de *Regen* como la variación sobre temas infantiles en *A Child Went Forth* son marcos estructurales idóneos para la idea de composición continua que Eisler propone en su música “para” cine. Además de ello existe un segundo nivel de variación, el que se lleva a cabo en las secciones individuales de ambas obras. Estas variaciones, circunscritas a movimientos o números breves, generalmente sin interrupción, pueden además pertenecer a formas musicales establecidas como lo son valeses, marchas, scherzos, estudios, preludios, formas lied, sonatinas etc., amén de las formas imitativas...

RK: ...un interés por lo intrínsecamente musical, por lo tanto, y poca preocupación por asuntos de sinestesia o de cualquier otra relación orgánica o significativa con la imagen. Nuevamente hay que insistir en que tanto *Regen* como el documental de Looney fueron seleccionados por ser filmes

² Internacional Comunista



EL PUEBLO OLVIDADO, 1940, MÉXICO. LA ESCENA DE PARTO, CENSURADA PARA EL PÚBLICO NORTEAMERICANO

silentes. Esta cualidad permite manga ancha al *compositor de música*, y hace borrosa la distinción entre éste y el compositor de música *para cine*. Podría argumentarse que, acaso, lo que en el fondo pretenden Eisler y Adorno es precisamente borrar esta distinción. Duele reconocerlo, pero cuando Eisler trata de establecer vínculos orgánicos (es decir, no simbólicos) con la imagen, tiene (¿tiende?) a caer en los mismos estereotipos que él mismo, junto con Adorno, critica desde su libro: el “*Mickey mousing*”, la explotación de paralelos icónicos entre movimiento musical y visual, o el aprovechamiento de connotaciones convencionales que vinculan una música con un contenido dramático.

JLC: En la partitura para *El pueblo olvidado*, por ejemplo, el empleo de la percusión facilita a Eisler un espacio suficiente para establecer relaciones connotativas (¿mínimas/básicas?) con la acción; así el uso del tambor indio en algunas de las escenas familiares cuasi costumbristas, el del bombo en el paralelismo con la parturienta y el

crucifijo, el de la tarola militante en el “viaje” a la ciudad para redimir al pueblo de la ignorancia o el de los timbales en la escena del funeral, bajo el más que descriptivo título de “*Marcia funèbre a la Mexicana*” (sic).

El mayor metraje de *El pueblo olvidado* así como su estructura fílmica, que poco tiene que ver con las dos cintas anteriores, más cercanas al cine experimental en el primer caso y al documental en el segundo, hace que Eisler abandone la técnica de la variación continua distribuida en segmentos concatenados de duración relativamente breve en favor de una redacción notablemente más prosódica y discursiva. No por ello deja de estructurar en escenas / movimientos el continuo de la obra, estrategia que le permite articular cómodamente, por otra parte, su noneto: a cada sección o movimiento de esta obra, corresponde una escena del filme. La música se sostiene perfectamente por sí misma, acaso porque en poco o nada depende de la imagen.

RL: El argumento de *El pueblo olvidado*, a pesar de haber estado dirigido inicialmente a captar, desde una perspectiva artística pero también antropológica, las costumbres y los personajes vivos de un pueblo mexicano en los años cuarenta, desenlaza en un discurso que antepone la ignorancia, pobreza y enfermedad sufrida en el pueblo a su liberación a través del recurso de la medicina moderna y urbana –la incursión de la ciencia, por oposición a la curandería– que reivindica el ingreso del *pueblo olvidado* al mundo del “progreso”. Lo interesante de ello es que, durante el proceso de montaje del proyecto que se llevó a cabo con la Camerata de las Américas, se decidió tomar una posición abiertamente contestataria al panfleto promovido por el director de la película. ¿A qué se atribuye este giro metodológico, el rechazo de una presentación “neutra” de una obra de cine musicalizada, y en su lugar el acto político de contextualizar ante el público el argumento del filme, a la luz de la realidad actual de pueblos mexicanos igualmente “olvidados”, que no se han visto “liberados” de las manos de la “modernidad”?

RK: Yo respondería de varias maneras a esta inquietud. La experiencia actual de un filme rodado hace setenta años evidentemente produce en nosotros un efecto muy distinto

del que pudo haber generado en el público de entonces. Vivimos momentos de revaloración de las culturas étnicas, y nos molesta la postura paternalista de Steinbeck, quien pretende salir con las armas de la medicina moderna al rescate de “los indios” (atrasados respecto de la evolución de las civilizaciones). Sentimos desilusión creciente cuando observamos que un documental maravilloso se va desvirtuando gradualmente en un filme de propaganda nacionalista que recurre a las mismas convenciones didácticas de los panfletos soviéticos, imágenes de las modernas instalaciones del estado protector, jóvenes frente a microscopios preparándose para sacar a la población de la ignorancia, etcétera. Gozamos muchísimo las escenas que retratan a la población indígena, representándose a sí misma con enorme soltura y naturalidad –no hay actores profesionales en el filme, ni hubo una trama preconcebida cuando los creadores se acercaron a la gente del pueblo en cuestión. Hay escenas memorables, como la del parto, que tuvo que eliminarse de la distribución americana, aprobada sólo gracias a la intervención directa de la Casa Blanca. Hoy vemos estas escenas con fascinación y sin prurito moral alguno. Sin habérselo propuesto, la película conforma hoy un documento antropológico trascendente. Del mismo modo, la fotografía de Kline es memorabilísima, concediendo



REGEN, PROYECCIÓN DEL FILME Y EJECUCIÓN MUSICAL, CAMERATA DE LAS AMÉRICAS BAJO LA DIRECCIÓN MUSICAL DE JOSÉ LUIS CASTILLO

al filme una relevancia estética que nunca pretendió. Ante la posibilidad de una reproducción “fiel” al original, optamos por imponer arbitrariamente nuestra lectura, que resalta lo que hoy es rescatable y descarta lo que ha perdido vigencia o que fue, acaso, resultado de presiones políticas y comerciales del momento. No obstante que se trata de un filme norteamericano, se hace en él una sospechosa apología del estado mexicano. No puedo evitar pensar que dicha dedicatoria tuviera mucho que ver con los permisos para filmar libremente en México o con la autorización para distribuir comercialmente el filme en ese país.

La segunda consideración está muy ligada a la primera. El anacronismo que hubiera significado una reproducción “facsimilar” del filme se vio desnudado por la presencia de un oaxaqueño entre nuestros músicos, cuya historia personal –su pequeña hermana había muerto recientemente por falta de atención médica adecuada– reproduce literalmente la trama narrada en *El pueblo olvidado*. Tal hecho corroboraba el fracaso de la moderna Nación Mexicana, cuyos orígenes son tan ensalzados en el filme, por garantizar salud, educación y bienestar mínimo a la población indígena. Hacer caso omiso de la historia de nuestro trompetista habría sido lo mismo que validar la mentira en que se convirtió la promesa del panfleto.

Naturalmente, nuestra adaptación responde también a consideraciones prácticas. A diferencia de los otros dos filmes, *El pueblo olvidado* tiene una duración superior a una hora y no era viable –ni por las razones ya nombradas, deseable– presentarlo en su totalidad. Además, si se trataba de destacar la música de Eisler en su relación con las imágenes de Kline, había que encontrar una solución para separar el guión de Steinbeck de la música. Esa idea sugirió la solución: alternar los dos tipos de discurso. No casualmente, las mejores escenas del filme corresponden también a las mejores páginas de Eisler. Como dije, hacia el final de la película, cuando ésta se convierte en panfleto, una cinematografía inicialmente reflexiva se torna en drama barato. Es mi sentir que también la música de Eisler, que dialoga simbólicamente con las escenas iniciales del filme, recurre al final cada vez más a las convenciones que él mismo había criticado en el proyecto neoyorquino. No fue, pues, difícil seleccionar las escenas que conformarían nuestro particular y abiertamente sesgado rescate de *El pueblo olvidado*. Técnicamente, la solución también se dio con naturalidad. Las escenas seleccionadas tenían un correlato en la estructura musical, es decir, a una escena particular correspondía una música con duración equivalente y considerable autonomía textual, como decía José Luis. Al eliminar la voz narradora de estas escenas, realzábamos la música en su vínculo con la imagen. Dichos segmentos literarios los reintroduciríamos, pero

acompañando otro tipo de discurso visual: la proyección de los *stills* fotografiados por Rosa Harvan Kline y Alexander Hackensmid, el fotógrafo del filme. Estas fotografías las encontramos en un libro publicado por Steinbeck a cuento de la filmación. Así, segmentos que combinan literatura y fotografía, preceden y alternan con episodios músico-fílmicos. A juzgar por la entusiasta reacción del público el experimento fue sumamente exitoso.