

Hanns Eisler y la posteridad*

por
Georg Knepler

Cuando Schönberg hablaba de los compositores más importantes surgidos de su escuela, mencionaba tres nombres: Alban Berg, Webern y Eisler. El mundo que lo siguió, en la medida que se interesa por este tipo de música, conoce, por regla general, sólo a los dos primeros; sobre la obra y vida de Eisler se cierne una sombra. No resulta claro qué o quién proyecta esta sombra.

Pretender juzgar la obra de Eisler sin tomar en consideración las grandes situaciones mundiales —ante las cuales esa obra reaccionaba y en las que intervenía— sería tan inconducente como —en comparación— querer entender el tratamiento de la disonancia por parte de Mozart, sin conocer el cuadro mundial de la Ilustración. En el caso de Eisler, para emprender una tarea así, se dispone de ricos materiales. Además de las composiciones, están sus escritos —Eisler era de esos músicos que emplean con igual peso, tanto la palabra de la poesía como la del lenguaje común—, luego están sus conversaciones, de las cuales existen numerosas transcripciones y, además, están los testimonios de sus alumnos. Confrontar estas fuentes con los hechos históricos, sobre los cuales el acceso reciente a algunos archivos secretos típicos de nuestro tiempo arroja una sombría luz, es una tarea fascinante. Por mi parte, quiero aportar mis propias experiencias con Eisler, que abarcan un período de treinta años. No es que yo pudiera agregar mucho de nuevo a las otras fuentes, sino que tal vez pueda hacer que las complejas situaciones en las que trabajó Eisler durante su vida resulten más fácilmente comprendidas.

Es algo sabido que Eisler en su primer período creativo decidió poner su talento al servicio del movimiento comunista mundial. Las circunstancias del alejamiento entre Eisler y Schönberg que necesariamente se produjo a raíz de esto, quedan en evidencia en dos trabajos de Albrecht Dümmling¹. Vale la pena tomar en cuenta la observación de Dümmling (en el último de éstos), de que las composiciones de Schönberg de ese tiempo tienen relación con los problemas espirituales de la época, de manera que “tanto los coros masculinos op. 35 como la ópera *Moisés y Arón* sólo pueden ser entendidos en plenitud en el contexto de la confrontación de Schönberg con el movimiento obrero y con Eisler”². Estas

*Traducción de Ana Melnick.

¹Albrecht Dümmling, “Eisler und Schönberg”. En: *Das Argument*, suplemento especial Hanns Eisler (AS 5), Berlín 1975; y “Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler/ Ein dokumentarischer Abriss”. En: *Musikforschung* 1976, cuaderno 4.

²*Musikforschung* 1976, cuaderno 4, p. 458.

confrontaciones tuvieron lugar en una situación que hasta ese momento no tenía paralelo en la historia. Los masivos asesinatos en los años de la primera guerra mundial en proporciones inéditas hasta entonces, el destino de aquellos que durante la guerra eran aclamados como héroes en las "potencias centrales", Alemania, Austria-Hungría, Turquía, y que después de la guerra fueron reducidos al nivel de pordioseros mientras los señores de la banca, la industria y el comercio obtenían estupendas ganancias, la continua miseria en un mundo que entonces aún no se llamaba "tercer mundo", lo mentiroso de la propaganda de guerra —en el Imperio Británico se trataba supuestamente de "The war to end all wars" (La guerra para poner fin a todas las guerras), en Alemania de lograr "Ein Platz an der Sonne" (Un sitio bajo el sol), en Austria cientos de miles fueron enviados a la muerte en nombre de "Dios, el Kaiser y la Patria"—, todo ello provocó dos fenómenos distintos, pero relacionados entre sí. Masas de personas, especialmente del sector trabajador, querían arreglar cuentas con el trono y con los generales, e intuían o captaban que algunos de los amos desearon y prepararon la guerra. El otro fenómeno: intelectuales que simpatizaron con este movimiento buscaron descubrir la conexión entre acontecimientos aparentemente dispares y tomaron contacto con las masas. Ésta era la situación en que Eisler abandonó el mundo de las ideas de Schönberg en 1926.

Para Eisler esto no se trataba en primer término de métodos de composición, sino que de problemas del contenido de la música, situación que él subrayó durante toda su vida. La música puede transportar desde los compositores a los músicos ejecutantes y a los auditores algo más que sólo a sí misma; eso, en el entorno de Schönberg estaba más que sobreentendido. Es sabido que a veces la música de cámara de Schönberg y de Alban Berg esconde incluso las vivencias más privadas. El arte debe ocuparse de problemas de la humanidad, decía Eisler en formulaciones siempre renovadas, en su música, en sus escritos, en sus conversaciones; en estas últimas citaba con gusto la sentencia de Goethe, de que el "poquito de vida interior" de un autor se agota pronto. En el movimiento obrero alemán, concepciones algo gastadas jugaban en ese entonces un determinado papel, introduciéndose, sobre todo en piezas para coro masculino, por medio de métodos de composición añejos. Apenas existía música adecuada para el nuevo movimiento de masas, para las manifestaciones y huelgas. En esto se involucró Eisler con un efecto sin precedentes; cientos de millones de personas de todo el mundo —masas de auditores a las cuales por regla general les llegaba sólo la música de entretenimiento— conocieron y cantaron la música de combate de Eisler. Lo que él entendía bajo esta denominación eran, por sobre todo, las canciones a una sola voz para ser cantadas por aficionados, al aire libre, con cualquier acompañamiento o sin ninguno, luego piezas corales de nuevo cuño para coros entrenados, para ser interpretadas en asambleas, además de piezas cuya mejor denominación sería la de *chansons*. Alguna música incidental escrita por Eisler para teatro o cine también puede adscribirse a la música de combate.

Su alejamiento de Schönberg no aisló a Eisler de otros músicos del círculo de este compositor y maestro. El interés de Webern por Eisler más bien pareció aumentar después de 1926; se mantenía informado acerca de los trabajos e ideas

de Eisler³, no sólo amistosamente, sino que defendió sus composiciones políticas más radicales, lo cual llama más la atención, ya que los métodos de composición de ambos iban en direcciones lo más diferentes posible. Fui uno de los entusiastas oyentes el 10 de noviembre de 1929, ocasión en que Webern decidió incluir en la primera parte de un concierto para trabajadores, en la Gran Sala del Musikverein (de Viena), la movilizadora obra *Auf den Strassen zu singen* (Para cantar en las calles) de Eisler. En 1931 Webern dirigió, esta vez en la Gran Sala de Conciertos en una celebración de marzo, una suite compuesta de ocho o nueve piezas corales de Eisler con textos de Brecht. La actitud de Eisler tuvo la comprensión de Karl Rankl (según sé por una conversación con él), uno de los músicos que gozaba de la alta estima de Schönberg, y al cual éste consultó, pocas semanas antes de su muerte (carta del 27 de junio de 1951), si estaría dispuesto a escribir la partitura de *Jakobsleiter* (La escalera de Jacob) a partir de la particella, presumiblemente sin saber que Rankl era comunista.

Importante efecto tuvo en el círculo de Schönberg el pensamiento e influencia de Karl Kraus, quien tras la revolución austríaca de 1918 había pasado de una postura de creyente crítico social pacifista a la lucha contra el mundo burgués capitalista. En los años 20 Kraus criticó a la socialdemocracia desde la izquierda y aún en 1934, cuando, amargado y decepcionado se retiró de la lucha, vio a ese movimiento "al borde del derrumbe y absurdo"⁴, "en comparación con la construcción más maciza del comunismo". Fue Alban Berg quien estuvo conceptualmente más cerca de Kraus; la idea de encontrar en Georg Büchner y en Wedekind material para óperas se remonta muy probablemente a las inquietudes promovidas en Berg por escritos y lecturas de Kraus; la revista 23 fundada por Berg intentaba conscientemente utilizar la crítica social de *Fackel* en la vida musical. En sus tempranos tiempos en Viena, Schönberg mismo estuvo también cerca de Kraus, aunque éste (carta del 26 de enero de 1909) estaba lejos del arte de Schönberg. En una dedicatoria a Kraus, escrita en 1911 por Schönberg en un ejemplar de su *Harmonielehre* (*Tratado de armonía*), se lee: "Quizás he aprendido de Ud. más de lo que se debe aprender si se quiere permanecer independiente..."⁵.

Naturalmente que de lo que aprendió de Kraus, Schönberg sacó lecciones completamente diferentes. Esto se aprecia más claramente en tres cartas que Schönberg dirigió a Hermann Scherchen entre fines de agosto y noviembre de 1950, en las cuales urge a su intérprete y amigo a que le comunique honestamente si acaso es comunista, ya que de ser la respuesta afirmativa, no podría continuar entre ellos ningún tipo de contacto. Esta insólita posición se vuelve algo más plausible si se piensa que a Schönberg le preocupaba caer en sospechas ante el Comité de Actividades Anti-americanas, pero está claro que Schönberg se abanderizó con el anticomunismo. El 30 de septiembre de 1950 Scherchen le comuni-

³Véase su carta del 19 de abril de 1929 en el suplemento especial Hanns Eisler de *Sinn und Form*, 1964.

⁴*Fackel*, julio de 1934, N° 890, p. 179. (Revista creada por Karl Kraus. N. de la T.).

⁵Citado por Friedrich Pfäfflin en *Karl Kraus und Schönberg/ Fragmente einer Beziehung*. En: Edición especial Karl Kraus, editado por Heinz Ludwig Arnold. Munich 1975 (edición y crítica del texto).

có a Schönberg que era socialista desde su juventud y que “conoce como verdadera forma socialista de sociedad sólo al comunismo”⁶. También el leal amigo vienés de Eisler, Erwin Ratz, era en ese entonces comunista y siguió siendo amigo de Schönberg toda su vida. Si Schönberg hubiera aplicado el tratamiento que propiciaba aplicar a Eisler como terapia contra “las teorías para mejorar el mundo”, o sea “acostarlo como a un niño tonto sobre sus rodillas y darle 25 palmadas” (carta del 27 de diciembre de 1927), si Schönberg hubiera aplicado esta cura a todos sus amigos que sostenían teorías de mejoramiento del mundo, no le habría quedado tiempo para componer. Quiero dejar documentado que la amable doctora Mitzi Frischauf, quien en la primavera de 1933 tramitó mi ingreso al partido comunista austríaco, entonces en la ilegalidad, y que cuando nos hicimos amigos hablaba con pena de la visión pequeño burguesa del mundo que tenía Schönberg, era nada menos que la autora del texto empleado por Schönberg en 1909 en su obra *Erwartung*, Marie Pappenheim.

El segundo período creativo de Eisler, el tiempo de su exilio de Alemania y Austria, estuvo determinado por acontecimientos de la gran política de la época. Comenzó cuando el 31 de enero de 1933 los gobernantes de Alemania convirtieron en canciller del Reich a un nuevo administrador de la explotación, la mentira y la guerra: Hitler, y finalizó cuando después del triunfo sobre la Alemania de Hitler, los gobernantes de Estados Unidos terminaron su alianza con el movimiento mundial antifascista e hicieron de la propaganda anticomunista la piedra angular de su política. En sus años viajeros, que lo llevaron a Francia, Bélgica y Dinamarca, Eisler viajó dos veces a Estados Unidos —en febrero y luego en octubre de 1935— como huésped y colaborador de las organizaciones obreras revolucionarias, y allí encontró personas con motivaciones similares a las que conocía del movimiento obrero alemán. En su tercer viaje —el 20 de enero de 1938— llegó como alguien que después de haber viajado forzosamente por años de aquí para allá, busca un lugar donde quedarse. Ese lugar Eisler realmente lo halló en Estados Unidos durante una década, aunque abrumado durante años por el hecho de tener sólo residencia temporal, lo que lo obligaba a realizar viajes a México, debido a los hostigamientos de la burocracia, entre otros, con la amenaza de encarcelamiento y deportación. Los burócratas mostraban así cómo pensaban aplicar también la política del anticomunismo contra un compositor que a estas alturas ya era mundialmente conocido. Pero no les resultaba fácil y al cabo de un par de años tuvieron finalmente que ceder.

Entre los personajes ligados a Eisler había también algunos poderosos; incluso la esposa del Presidente, Eleanor Roosevelt, intervino a su favor, y esto sucedía en una constelación de nuevo cuño para Estados Unidos y para el mundo, como Eisler gustaba decir, apoyándose en determinados hechos de la historia de Estados Unidos. La Constitución de la Independencia de las trece colonias inglesas redactada por Jefferson en 1776 partía del hecho de que todas las

⁶Citas de cartas en Hansjörg Pauli y Dagmar Wünsche. *Hermann Scherchen/Musiker/1891-1966/Ein Lebensbuch*, compilado por H. Pauli y D. Wünsche. Berlín 1986 (Academia de Arte/Editorial Mentsch).

personas nacidas iguales tenían también los mismos derechos “a la vida, la libertad y a buscar la felicidad”. En el *Bill of Rights*, Virginia, del mismo año, también se elevaron estas demandas; sin embargo no fueron incluidas en la Constitución de los Estados Unidos y de hecho no fueron cumplidas. Cuando Franklin D. Roosevelt fue ungido Presidente el 3 de marzo de 1933 y el 73º congreso del país aprobó –entre marzo y junio del mismo año– cerca de 70 leyes que aseguraban el poder del gobierno sobre los negocios de los directores de bancos, industriales y terratenientes creando con ello las bases para la política del *New Deal*, comenzó –dentro del sistema capitalista competitivo– el intento del gobierno de imponer justicia, sin antes haber privado de poder a las castas superiores o hasta sin querer hacerlo. Entre los logros del *New Deal* está que un número mayor de voces críticas se articularan en forma más clara y perceptible, incluidas las de la izquierda. La literatura, las artes, el teatro, la música, e incluso grupos teatrales de agitación y propaganda, fueron fomentados por la administración Roosevelt; el 16 de noviembre de 1933 reconoció a la Unión Soviética; el 26 de diciembre del mismo año se anunció la “política del buen vecino”, referida especialmente a otros estados americanos. En la lucha contra la Alemania de Hitler se produjo un acercamiento entre personas comunes y corrientes de Estados Unidos y de la Unión Soviética, y en los Estados Unidos surgió –aquí y allá– una comprensión simpatizante hacia el comunismo. Es muy de esperar que investigadores de Estados Unidos sigan trabajando en arrojar nuevas luces sobre lo que fue la historia espiritual del *New Deal*, como también que los teóricos musicales pasen de investigar a Schenker a investigar a Eisler.

Ya en sus tiempos de residencia en los Estados Unidos, Eisler puso sobre el tapete problemas que, en el fondo, conciernen a todos los músicos. Para empezar, estaba el cine. Eisler tuvo la oportunidad de poner a prueba –sobre todo en filmes experimentales– su concepto estético con material musical de avanzada⁷; luego, de proporcionar –para películas exigentes desde el punto de vista artístico– un material musical más accesible a la comprensión general, y finalmente tuvo la posibilidad de ganarse el pan con películas de menor valor artístico, sin renegar de su maestría artesanal. Luego, había nuevas posibilidades de hacer llegar a las masas la crítica social. Para la comedia musical *A Song about America*, 1939, puesta en escena en el Madison Square Garden, Eisler escribió una canción jazzística con un osado y seductor texto, *Sweet Liberty Land*, la cual causó furor en el movimiento de izquierda. (Naturalmente que la escribió bajo un seudónimo: sus enemigos sólo habían cedido momentáneamente, pero no habían renunciado). En éste y otros trabajos, Eisler vio que su noción de “vida musical burguesa” –que en Alemania la había considerado como contraria al movimiento obrero, tal vez demasiado estereotipadamente–, necesitaba ser modificada.

Entre las muchas nuevas experiencias vividas en Estados Unidos, está también la de que un público sin duda alguna burgués, se mostraba abierto, no sólo frente

⁷Albrecht Betz en *Hanns Eisler/Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Munich 1976 (edición y crítica del texto), p. 154, resume concisamente los objetivos experimentales.

a nuevas formas artísticas, sino también frente a las nuevas formas sociales que parecían estar surgiendo en la era Roosevelt. En Estados Unidos, Eisler no perdió nunca, ni de vista ni de oído, su motivación principal, o sea, introducir en el mundo post-hitleriano una música que la gente pudiera escuchar con gusto y con provecho. En 1936, con ocasión de una polémica en torno a la composición dodecafónica, en relación a “las tareas específicas que nuestro tiempo plantea a los compositores modernos”, Eisler concentró la discusión sobre la pregunta de si la técnica dodecafónica “sirve para todas las formas de hacer música”. Lo que quiero decir tiene como propósito demostrar que Eisler, primero, buscó una respuesta composicional a la pregunta, probando modelos de doce tonos en varios géneros para ver cómo, a partir de ellos, es posible alcanzar una expansión temporal (no sólo por la vía de la inversión y retrogradación), y cómo se acredita en el sentido de la forma. En relación a los métodos tradicionales de composición tonal empleados en Europa, propuso poner a prueba –de una manera totalmente comparable– sus posibilidades de comunicación, al buscar ampliarlos en diversas direcciones (en el menor de los grados, hacia el lado armónico). En tercer lugar su búsqueda se orientó a conceptos como “de contenido” y “progresista” en relación a la música –ésta debía ser “no sólo formalmente progresista sino en su contenido”⁸. Él veía que la tarea de los compositores modernos iba más allá: éstos debían involucrar el medio de comunicación *música* en la solución de un problema de la humanidad: el de imponer la exigencia –que justamente en Estados Unidos permanece siempre viva– de respetar los derechos evidentes de todas las personas.

Al morir Roosevelt en 1945, la política del *New Deal* fue bruscamente interrumpida y reemplazada por la de la guerra fría, centrada en el anti-comunismo. Eisler fue uno de los que sufrieron las consecuencias de esto en su propio cuerpo: el 11 de mayo de 1947 y luego nuevamente el 24 de septiembre fue interrogado por una subcomisión del Comité Investigador de Actividades Anti-americanas, y el 6 de febrero de 1948 fue citado por el propio Comité y debió abandonar los Estados Unidos el 26 de marzo de 1948, anticipándose a la deportación.

Como lugar de residencia para su tercer período creativo, Berlín y Viena fueron naturalmente considerados en primer lugar. En vista de que en Viena no logró obtener una cátedra de composición ni en la Escuela Superior de Música y Artes de la Representación ni en el Conservatorio de la ciudad de Viena, Eisler aceptó la oferta del gobierno de la República Democrática Alemana de establecerse en Berlín Oriental. Él habría podido demostrar su ligazón con el experimento de construir el socialismo en Alemania Oriental y apoyarlo, tanto desde Estados Unidos como desde Viena, tal vez incluso con mayor eficacia. Pero la RDA y la casa en la calle Pfeil Nº 9, en Berlín-Niederschönhausen, le ofrecían algo más que llevar una vida asegurada desde el punto de vista económico y social. Aquí Eisler era considerado el más importante compositor del país; fue co-fundador y miembro de la Academia del Arte de la RDA, donde impartía una clase magistral de

⁸Todas las citas en *Schriften 1924-1948/Tomo 1*, 1973, pp. 389 y ss.

composición, además fue miembro de la directiva de la influyente Unión de Compositores, de la cual fue co-fundador; le fue otorgado el título de Profesor de composición (que tuve el honor de ofrecerle en la Escuela Superior de Música fundada por mí en 1950); en Berlín Oriental podía trabajar con Brecht, como también con Ernst Busch y muchos otros viejos y nuevos compañeros de lucha. Pero por sobre todo, aquí trabajaba en un país donde el partido del Estado y el gobierno tenían el mismo programa que él, tanto en cuanto a concepción del mundo, como en lo económico, social, e incluso estético. Pronto se vio que al implementar los programas, las medidas adoptadas provocaban enormes problemas; también y precisamente en el trabajo de Eisler.

Me propongo abordar con cierto detalle este problema. No es posible hablar del tercer período creativo de Eisler si no se logra una comprensión de los problemas que lo preocupaban, que lo obstaculizaban y que lo volvían a revivir; se trataba de problemas que de cualquier forma son característicos de la vida musical de nuestro tiempo.

Desde 1950 Eisler trabajaba en un libreto para una ópera propia, que tituló *Johann Faustus* y que publicó como impreso en 1952. Tema de su ópera es el intelectual que, aunque ve las necesidades de los oprimidos, toma partido por el poder. También Brecht se ocupó continuamente de este tema, incluso su última obra de teatro *Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher* (Turandot o el Congreso de los Blanqueadores) trata de ello; (después de la muerte de Brecht, Eisler pensó en esta obra como material para una ópera). Eisler ubica su *Fausto* en la Guerra Campesina del siglo XVI; siendo él mismo hijo de campesino, Johann Faustus reconoce la justicia de la causa de los campesinos, pero es demasiado cobarde como para declararse a su favor. Reconociendo y lamentándose de su debilidad, se pasa al lado de los aristócratas terratenientes. Eisler debe haber imaginado que su obra encontraría resistencia, pero seguro que no contó con el veneno que su libreto operático despertaría en la dirección del partido (comunista). Ésta desató una campaña que se desarrolló —no abiertamente— tanto en la Academia del Arte como frente a la opinión pública. Para tratar el asunto los miembros de la Academia se reunieron tres veces en el marco de la así llamada Sociedad de los Miércoles (13 de mayo, 27 de mayo y 10 de junio de 1953). En el *Neues Deutschland*, el órgano de prensa central del Partido Socialista Unificado (P.C.), se publicó el 14 de mayo, o sea un día después del encuentro en la Academia, un artículo ideológico, seguido de cartas de lectores (sin duda alguna por encargo) y de otros artículos del diario y de otras revistas.

Para quien hoy día busque investigar acerca del *Debate en torno al "Johann Faustus de Hanns Eisler"*, Hans Bunge documentó en 1991 bajo este título, los encuentros de la Sociedad de los Miércoles según las actas taquigráficas, más todos los artículos relevantes, numerosas notas, cartas y borradores de cartas. Quien hoy revise esto quedará impresionado, más que nada, por la colosal repelencia y estupidez de muchas de las opiniones de los críticos de Eisler. En lo que respecta a la estupidez, Eisler la enfrentó en un breve intercambio de palabras con Johannes R. Becher, uno de los críticos de Eisler, pero se mostró impresionado por algunos argumentos de Brecht. El acta del tercer encuentro (p. 229)

reproduce el intercambio de palabras: "Becher: (...) Tú (Eisler) piensas que sólo te superamos dialécticamente. Eisler: No, ¡retóricamente! (grandes risas)". En la Sociedad de los Miércoles el libreto de Eisler encontró muchos defensores. Hermann Duncker, profesor de marxismo que gozaba de mucho prestigio en la RDA, dijo (pp. 230 y ss.) que no entendía que a ese libreto se le pudiera acusar de no ser positivo y que "por parte de un público de obreros y trabajadores" sería de inmediato "apreciado como positivo". En numerosas y breves intervenciones Helene Weigel se abanderizó con Eisler. Lo mismo Arnold Zweig, a quien se le ocurrió que Eisler habría sorteado todos los malos entendidos si al protagonista de su obra no le hubiera puesto el nombre de *Fausto* sino el de *Agrippa* de Nettesheim. Walter Felsenstein atacó enérgicamente el uso por parte de los críticos más agresivos, a quienes mencionó por sus nombres, del "método enjuiciador" mediante el cual Eisler había sido convertido "poco menos que en un criminal político-cultural y en traidor a la patria", y planteó la pregunta retórica de si "nosotros, con este tipo de agresión y rechazo de los puntos de vista generales de Eisler acerca de su campo profesional, no estamos tal vez en un camino equivocado". En todo caso, si la parte musical llegaba a realizarse, él aseguraba el estreno de la obra en la Opera Cómica (que Felsenstein dirigía).

Su defensor más fuerte y con la argumentación de mayor efecto, que impactó notoriamente a algunos participantes, lo halló Eisler en Brecht. Sus aportes al debate se pueden leer como una obra didáctica acerca de lo que Brecht entendía por intervenir en una discusión. Apelando a la capacidad de juicio general, no específica de los participantes, aportando sus propias experiencias específicas orientadas a lo estético, empleó la suave violencia de la razón. Porque a Wilhelm Girnus, que en la Sociedad de los Miércoles se comportó como un fiscal general del buró político del Partido Socialista Unificado de Alemania, Brecht no lo trató como a un enemigo, sino como a alguien necesitado de que le clarifiquen las cosas. (Ysí que lo necesitaba; pero no puede haber duda de que estaba convencido de estar haciendo lo mejor para el socialismo. Conocí a Girnus por años: en su cargo de Secretario de Estado fue, por un tiempo, una especie de jefe mío). En las disquisiciones de Girnus, Brecht encontró dos argumentos con los cuales estaba de acuerdo: si de la obra de Eisler se desprendiera que la historia de Alemania era una historia de miserias, habría que desecharla. Y que la fuerza de los campesinos estaría poco visible en la figura de Karl. Pero, argumentó Brecht, la obra justamente no muestra la historia alemana como una cadena de miserias, y en lo que respecta a la representación del poder de los campesinos, aconsejaba a Eisler que hiciera algunas correcciones, cosa que Eisler aceptaba; éste pensaba, entre otras cosas, componer fuertes corales para los campesinos. De esta manera, Brecht desvió la mirada de los participantes hacia la estupidez central del concepto del buró político transmitido y compartido por Girnus: el buró sabría mejor que los artistas talentosos, de pensamiento socialista, experimentados y exitosos, cómo había que avanzar con el arte.

(Yo sé de qué hablo, porque durante algún tiempo pensaba igual. Ya en 1951 vi en la obra *Verhör des Lukullus* [El interrogatorio de Lukullus], de Brecht-Dessau, la expresión de lo que en ese entonces entendíamos por formalismo, y abogué

por no acoger en la programación musical esa obra, ya estudiada por Scherchen con el conjunto de la Ópera Estatal. En los años '30 me uní al movimiento comunista mundial, y me di cuenta de que tenía que romper con los valores y formas de pensar burgueses, lo cual sin duda era correcto, y pensaba que no sólo en la programación, sino en todas las medidas tomadas por el régimen soviético estaba el único camino hacia el futuro, lo cual era sin duda incorrecto. Una advertencia pública y franca de Eisler, discutida posteriormente más en detalle en círculos pequeños, que señalaba la necesidad de diferenciar con más precisión las críticas a los modernos, nos hizo reflexionar. Yo tampoco había olvidado una observación de Eisler, hecha en una conversación: "Si queréis una Unión Soviética mejor, tenéis que inventarla". Pero sólo el vigésimo congreso del partido comunista de la Unión Soviética, en el que los crímenes de Stalin fueron parcialmente denunciados, convenció a algunos de nosotros de que teníamos que repensar nuestro concepto total del comunismo).

Si hubiera dependido de la Sociedad de los Miércoles, los debates sobre *Faustus* habrían estimulado a Eisler a completar su obra. Pero justamente no dependía de ella. Las formas democráticas al interior de la Academia tenían por objeto convencer a sus miembros; por el contrario, la manera de tratar a la opinión pública era cualquier cosa menos democrática y toda la campaña tenía un objetivo que iba más allá que alterar un libreto de ópera. Se trataba de que los artistas, los teóricos del arte y los que querían gozar del arte tenían que entender que también en la Casa del Arte el buró político era el amo.

En este ambiente de desconfianza, de acusaciones, expresiones amenazantes para sí mismo y para los demás, Eisler no podía pensar en la composición de su ópera. Era la época en que también fuera de la Unión Soviética se montaban los vergonzosos procesos en los cuales los comunistas que no complacían a Stalin y a su buró político eran asesinados bajo un manto de aparente legalidad; hoy día se sabe lo que entonces sólo se podía presentir o temer. En la RDA la directiva del partido comunista también tenía previsto un proceso de ese tipo y sólo tras la muerte de Stalin se desistió de ello. Eisler aceptó el encargo del Cine de Viena de componer música para una película; también tenía un contrato, junto con Felsenstein, para escribir el guión de un filme sobre *Fidelio*. Se encerró en su residencia de Viena. Desde allí escribió el 30 de octubre de 1953 una carta al Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania⁹, en la cual dice: "Después del ataque a *Faustus*, noté que había perdido todo impulso de escribir música. De manera que caí en una profunda depresión, como jamás había experimentado antes. Sin embargo, no tengo la menor esperanza de volver a encontrar en otra parte ese impulso vitalmente importante para mí, de escribir música, que en la República Democrática Alemana".

Eisler no dirigió esta carta al buró político, donde habría sido interpretada por un Ulbricht (en ese entonces primer secretario del partido) totalmente ajeno

⁹El texto completo se encuentra también en Hanns Bunge. *Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus"/Eine Dokumentation*. Berlín 1991 (Basisdruck), pp. 263 y ss.

al arte, sino al Comité Central, en el cual en ese entonces aún había hombres y mujeres con cuya comprensión Eisler podía contar. Tal vez donde con más claridad se desprende la forma en que él veía la situación mundial y el papel del comunismo dentro de ella, es en una anotación en su diario de vida del año 1953¹⁰. “Es penoso observar los dolores del parto de un nuevo orden social. ¡Cuánto valor, talento, disciplina, heroísmo, cuán duro trabajo, cuánta inteligencia y cuánta estupidez! Grandes éxitos, que luego a causa de increíbles errores son puestos en duda”.

Nada es más equivocado que la opinión expresada, a veces, de que en el caso del comunismo de Eisler se trata de ideas ensoñadoras-utópicas. Él tenía una idea muy concreta acerca de lo que había que lograr y su lenguaje –cuando no exageraba provocativamente– era preciso. Cuando él, en el apunte de su diario de vida mencionado arriba, hablaba de valor y heroísmo, con seguridad que no pensaba en la RDA, sino en la construcción de la Unión Soviética, en particular en el primer plan quinquenal. Pero talento, disciplina, duro trabajo Eisler lo encontraba también en la RDA. Los “grandes logros” a los cuales constantemente se refiere, los veía como peldaños históricos de la humanización. La forma en que habían ocurrido las demandas de la humanidad, y ocurrían en su presencia, Eisler las seguía en históricos saltos de tigre. ¿Qué había sucedido con la exigencia de igualdad de derechos de todas las personas? Esa exigencia había quedado en la Declaración de la Independencia y en la Constitución de Virginia y de otros estados, pero no en la Constitución de Estados Unidos ni en su práctica, como lo demostraba Eisler tomando el ejemplo de los privilegiados bebés de los directores de bancos. Cómo le fue a esta demanda en la Francia revolucionaria y cómo bajo Napoleón, cuya influencia interesaba particularmente a Eisler, y qué ha pasado hasta ahora con la concreción de la igualdad, fue tema permanente de sus composiciones y sus conversaciones.

En los primeros decretos del gobierno de la Unión Soviética, promulgados el 7 y 8 de noviembre de 1917, en los que se establecía por ley que los que producen tienen el control de la producción, de los frutos y de las finanzas y que la tierra y el suelo dejaban de ser propiedad privada y pasaban a ser propiedad social, Eisler vio medidas concretas para llevar a la práctica los derechos humanos. Eisler observó con ojo experimentado y crítico la forma en que estas leyes –traídas a Alemania Oriental por el Ejército Rojo– fueron convertidas en medidas prácticas. Mucho funcionaba bien. En la RDA la tierra y el suelo tampoco se pudieron vender y se entregaron a personas que sembraran trigo o plantaran árboles frutales –a pesar de que “fruta y socialismo parecen estar en contradicción antagónica”, como decía Eisler a propósito de la permanente escasez de fruta en la RDA–, o a personas que necesitaran casa y jardín, o una tumba.

Eisler consideraba entre los logros, el hecho de que los directores de bancos, si bien tenían la tarea de asegurar la producción y el flujo del consumo desde el punto de vista financiero, en el ejercicio de estos negocios no podían convertirse

¹⁰*Schriften* 1948-1962/tomo 2, 1982, p. 265.

en amos del país. Lo mismo veía en la vida musical. La Escuela Superior en la cual ejercía fue –junto con las otras cuatro Escuelas Superiores que había en la RDA en ese entonces– la primera en la historia de Alemania de los siglos XVIII y XIX en que los estudiantes pertenecientes al reservorio de talentos de todo el país podían escoger; nosotros habíamos creado las condiciones y las facilidades para ello. El ingreso de los padres no tenía la menor importancia, no se pagaba colegiatura y los estudiantes recibían un pequeño estipendio que les permitía –viviendo en condiciones modestas– dedicarse por completo a sus estudios; sólo años después se estableció algo similar en la República Federal. En los teatros de la RDA actuaban 49 conjuntos de ópera; con ironía tomó conocimiento Eisler de que la RDA, en relación a su población, era el país operático más rico del mundo, reconoció con respeto que incluso en teatros más modestos había montajes operísticos muy logrados; saludó el hecho de que los teatros recibieran el encargo de montar óperas de autores contemporáneos, pero sin embargo, se preguntaba a sí mismo y a músicos de su entorno, si acaso mantener con vida 49 conjuntos de ópera resultaba viable y si era conceptualmente correcto. Se demostró que no era así, lo cual fue uno más de los muchos hechos que la dirección del partido no reconoció.

De esta manera, Eisler observó la coexistencia de grandes logros con colosales errores, entreverados y conviviendo los unos con los otros en grande o en pequeña escala en uno y un mismo movimiento, en el mismo partido, en el mismo individuo. Características son, por ejemplo, las pocas líneas que Eisler escribió para la revista *Musik und Gesellschaft* (Música y Sociedad) con motivo del décimo aniversario de la república; Eisler comienza ensalzando los “enormes logros de nuestra República”, y termina así: “¡Cuántos errores nos quedan por evitar, y cuánto de bueno y de útil nos queda aún por lograr!”. Y deseaba que la misma lucidez se empleara para juzgar las obras de arte, inclusive las propias. Por ejemplo, Eisler apreciaba la genialidad y la maestría de las partituras de Wagner igual que cualquier otro, pero apreciaba mejor que la mayoría las atrocidades del cuadro mundial que éstas pintaban tras el aplastamiento de los movimientos revolucionarios de los años 30 y '40 del siglo pasado. A la ópera *Lulu* de Alban Berg, cuya música consideraba “magnífica”, Eisler le criticaba –aunque lleno de admiración por el alto nivel de su autor– el tratamiento del texto y el drama de Wedekind, opinando que la prostitución estaría expuesta de manera más aguda y penetrante en una obra como *Nana* de Zola, por ejemplo¹¹. Y cuando Eisler mismo, después de casi 30 años de experiencia pedagógica, comenzó de nuevo a enseñar composición en Berlín Oriental, consideró que al primero que había que enseñarle ahora “era a mí mismo. Ya que todo tenía que ser practicable, sin por eso renunciar a la minuciosidad, a la solidez ni al refinamiento de la teoría. (...) En la composición, nuevamente tuve que reconvertirme. Había que cambiar métodos que desde antiguo había considerado buenos. Simplificaciones que resultaban posibles treinta años atrás, ya no lo eran. Había que replantearse el

¹¹ *Schriften 1948-1962*/tomo 2. 1982, pp. 89 y ss.

objetivo de lograr una fácil llegada con nuevos medios. Era importante que yo mismo reconociera mis fallas –una conducta no burguesa para un músico– y las corrigiera lo mejor posible”¹².

“De aquí en adelante debiera cantarse una canción que dé testimonio de un nuevo tiempo”, dice la letra de una de las muchas canciones que escribió Eisler en 1950 sobre textos de Johannes R. Becher (*Neue deutsche Volkslieder* [Nuevas canciones populares alemanas]), canciones en todo el sentido de la palabra, a una sola voz, para ser cantadas por solistas o por coros a una voz, de preferencia de voces infantiles o juveniles, acompañadas de piano o con cualquier otro acompañamiento. En rápida sucesión aparecieron numerosos arreglos, traducciones al ruso y al polaco. Eisler hizo que a la primera serie le siguieran otras canciones. Evidentemente había acertado en la forma de ver una de las tareas de los compositores en un nuevo tiempo: escribir música limpia para el uso de aficionados. Debido a reflexiones de este tipo, hubo dos géneros que no consideró en absoluto: música de cámara y sinfónica, aunque había aceptado el encargo de componer una sinfonía. De todas maneras los grandes formatos no quedaron fuera de consideración. Para ocasiones festivas, Eisler compuso, en 1949, la *Rhapsodie für grosses Orchester* (Rapsodia para gran orquesta) con soprano solista y texto de Goethe; en 1951-52, *Das Vorbild* (El ejemplo) para orquesta y solo de contralto, también según textos de Goethe; para conjuntos de similar magnitud, pero desde luego en un estilo completamente diferente, salieron a la luz en 1949, en Viena, dos canciones de combate –temporalmente el movimiento obrero disponía también en Austria de grandes salas y grandes orquestas–, una con letra de Ernst Fischer y otra con letra de un hermano de éste, Walter; en 1950, surgió la cantata *Mitte des Jahrhunderts* (En la mitad del siglo), con texto de Becher; además, hay que mencionar aquí la cantata *Die Teppichweber von Kujan-Bulak* (El tejedor de alfombras de Kujan-Bulak), de mayor significación, compuesta en 1957 según texto de Brecht. Y naturalmente *Die deutsche Symphonie* (La Sinfonía Alemana), el último de cuyos once movimientos fue escrito por Eisler en 1958, con motivo del estreno de la obra en la Ópera del Estado de la calle Unter den Linden en 1959.

En esos años Eisler tenía en el centro de su pensamiento los géneros que él llamaba (en una formulación no muy feliz) música utilitaria. Pensaba, tal vez con razón, que cuando la música se une y liga al teatro, al cine, al ballet, a la palabra, a la imagen (por ejemplo a las diapositivas proyectadas), tiene más posibilidades de hacer que un público mayor acceda a los nuevos medios y métodos compositivos. Así, en sus tiempos en la RDA, Eisler llevó a la escena más de una docena de partituras con música incidental suya. Para las obras de Brecht representadas por el *Berliner Ensemble* Eisler pudo recurrir a composiciones que había escrito en Estados Unidos; por lo menos nueve obras –entre ellas las compuestas para las piezas de Nestroy representadas en Viena– son nuevas. Al mismo tiempo fueron creadas, la mayoría en la década de los años '50, ocho partituras para películas y

¹²*Ibid.*, p. 444.

una para una pieza de televisión: *Lofter*, de 1958. Hasta donde yo sé, todo este gran conjunto de música incidental para teatro y cine aún no ha sido estudiado en sus contextos internos, y aun menos en su relación con otras composiciones de Eisler del mismo período. Tan sólo desde el punto de vista de lo que abarca, se trata de un logro sorprendente; y si se le suman las piezas preparadas por Eisler para ser publicadas —él alcanzó a ver seis del total de diez tomos de canciones y cantatas editados por la Academia del Arte— se llega a cerca de trescientas partituras que pasaron por su escritorio en los ni siquiera 14 años de Eisler en la RDA. A esto hay que agregar sus numerosos artículos para diarios y revistas, sus charlas introductorias para conciertos, intervenciones en debates, conferencias, que llenan alrededor de 400 páginas en la edición de G. Mayer de sus *Escritos*. Pero sobre todo, queda por dejar al descubierto que la producción de estos años con sus magistrales obras y sus brillantes concepciones, estaban al servicio del experimento de ayudar a crear una nueva organización social, aportando no sólo a los actos solemnes sino a la cotidianeidad musical.

Como Eisler muy bien sabía, no se podía ver u oír de antemano la forma que había de tener esta cotidianeidad; tenía que crearse probando, escuchando, pensando en conjunto, interviniendo. Había que empezar por definir los criterios que quería emplear Eisler para juzgar cuáles de sus anteriores composiciones debían ser calificadas de “errores”. El trabajo de superar el analfabetismo musical tomaría generaciones, eso estaba claro; la lucha contra la estupidez en la música se había encontrado con un adversario inesperado: la dirección del partido del Estado; pero de todas maneras en los círculos musicales creció la comprensión de qué era lo que se quería decir: “Vuelvo a decirle”, señaló Eisler a Hans Bunge (conversación del 24 de agosto de 1961, p.179), “que no estoy en contra de emplear en la música métodos modernos, que yo mismo he utilizado desde mi juventud, sino que sólo estoy en contra de que los métodos modernos en la música se utilicen equivocadamente para la estupidez. Hay que reflexionar mucho al respecto”. Decidir qué nuevos medios —y cuántos de ellos— podían contemplarse para los oyentes a los cuales estaban destinadas las respectivas composiciones. Eisler, entonces, tenía que decidir en qué calzaba con lo suyo el método dodecafónico de Schönberg, en qué quería diferenciarse de otros discípulos de Schönberg y de Schönberg mismo. (En 1964 Eberhardt Klemm publicó un importante trabajo en torno a esta problemática). En su *lied Die Krücken* (Las muletas), con texto de Brecht, de 1958, Eisler habla de cuál es la filosofía que lo guía en ese caso. Es revelador de su manera de proceder, que Eisler hiciera una “segunda versión (popular) de ese *lied* para Ernst Busch”, una versión en la cual la palabra entre paréntesis se refiere en forma semi irónica, semi seria al vocablo que en el debate sobre formalismo está pensado como positivo. Sus trabajos más tardíos muestran cuántas páginas destinó Eisler a desarrollar variadas técnicas, antiguas, nuevas, archiprobadas e inéditas. En una estricta tonalidad establecida se acumulan disonancias, temas y formas constructivas liberadas de la armonía triádica. Por ejemplo, en el *lied Um meine Weisheit unbekümmert* (Sin que me importe mi sabiduría), con letra de Hölderlin (que tal vez no por casualidad consta de once compases), Eisler se maneja de manera juguetona pero al mismo tiempo profun-

damente sería con un (por llamarlo así) modelo-de-once-tonos; en *La Sinfonía Alemana* coloca uno al lado de otro, trozos musicales con técnicas tonales y dodecafónicas; en sus *Ernste Gesänge* (Cantos serios) logra una síntesis de ambas técnicas, muy característica de él.

Contento no estaba Eisler ni con su propio rendimiento ni con la evolución que observaba en la RDA. En la dirección del partido y del Estado aumentaban los que a todo decían que sí y los que no decían nada. Triunfos aislados, como por ejemplo la disolución en 1954 de la Comisión estatal de asuntos artísticos, fundada en 1951, –y dirigida sin arte y sin cultura–, no podían hacer que aquello se olvidara. El *affaire Faustus* no fue un caso único; la voluntad de ejercer todo el poder de decisión de parte de un grupo dirigente al interior del partido estatal se amplió por principio a todos los ámbitos de la vida, aunque en ninguna parte con tanta determinación como precisamente en el campo del arte. Que esto era un síntoma de la decadencia del movimiento comunista mundial con la Unión Soviética como potencia líder, se volvió indisputable. Eisler no alcanzó a ser testigo del derrumbe de la RDA, pero los *Ernste Gesänge* (Cantos serios), la última composición que completó Eisler, anuncian el derrumbe, pero también su superación. Eisler rescata antiguas composiciones y pone su contenido en un contexto filosófico político: la toma de conciencia de ser un desterrado –que experimentó en Ciudad de México en 1939 (y no sólo allí)–, las penas debidas a las “efemérides”, la desesperación que sintió en 1953, año del debate sobre su *Faustus* (y no sólo entonces), la esperanza, ligada al vigésimo congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, de que –lejos de cualquier imagen poética– el movimiento de liberación de todas maneras logrará su meta de “vivir sin tener miedo”. En 1961 y 1962 surge la introducción *Vorspiel und Spruch* (Prólogo y sentencia) y las últimas dos canciones de la obra con textos de Hölderlin y Stephan Hermlin, que expresan la triste alegría adquirida recién en los últimos años de vida siguiendo el sentido de la bella formulación de Hölderlin: “Muchos intentaron en vano expresar la alegría más alegre, ahora por fin me habla a mí y se desahoga en el duelo”. Presintiendo la cercanía de la muerte, seguro de no alcanzar la meta –“pero lo nuevo sigue creciendo”–, el músico-pensador-luchador cierra la obra de su vida “seguro de una felicidad futura”. Una serie de formas, colores, tonos, técnicas musicales, demasiado complejas para tratarlas aquí, convierte además la obra –extraordinariamente difícil de interpretarla adecuadamente– en un compendio del legado musical de Eisler.

Existe ya una amplia literatura acerca de Eisler. Se dispone de numerosos análisis de sus obras, tanto individuales como de grupos de trabajo. Desde que en los años 1920 Adorno, Stuckenschmidt y otros empezaron a estudiar sus creaciones, han aparecido muchas biografías e introducciones al personaje. Pero sólo pocos autores incluyen en sus análisis el entorno espiritual y las situaciones políticas en los cuales Eisler y sus amigos se desenvolvían. En este sentido, Manfred Grabs también realizó un trabajo pionero: valga mencionar su imprescindible manual *Hanns Eisler / Kompositionen-Schriften-Literatur* (Composiciones-Escritos-Literatura). Albrecht Betz fue seguramente el primero que, con su *Hanns Eisler / Musik einer Zeit, die sich eben bildet* (Música de una época que empieza a

formarse), abordó áreas de problemas que en anteriores trabajos publicados de la RDA ya sea no se pudieron o no se quisieron ver. Jürgen Schebera, cuyos escritos aparecidos tempranamente en la RDA enumera estos problemas, representó una excepción. Un lugar especial ocupa *Hanns Eisler / A Miscellany* (Hanns Eisler/ una miscelánea), un trabajo de 1995 dirigido por David Blake, debido a que cita textualmente escritos literarios y teóricos propios de Eisler (traducidos al inglés) y los combina con análisis que hacen expertos de las maneras de componer, de conducirse de Eisler, de su pensamiento.

Como ejemplo paradigmático de cómo la obra de Eisler se malentiende y –sobre todo la de su período creativo en la RDA– se malinterpreta, miremos algo más de cerca dos sobresalientes intentos: una impresionante, minuciosa (de casi hora y media de duración) película documental sobre Eisler, *Solidarity Song: The Eisler Story* (Canción de la solidaridad: La historia de Eisler), estrenada en 1996, y la confrontación con Eisler que emprende Hermann Danuser en *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (La música del siglo XX). La película dirigida por un talentoso y experimentado documentalista, Larry Weinstein, quien con una fina perceptividad de las posibilidades de ligar contrapuntísticamente entre sí imagen, sonido y palabra, hace revivir emotivamente la influencia de Eisler en la Alemania pre-hitleriana, y ofrece una impresionante documentación de la lucha que en nombre del anti comunismo emprendieron los perseguidores de Eisler en Estados Unidos, pero que fracasa al mostrar el período de Eisler en la RDA, que conforma la tercera parte de la película. La película apenas deja entrever los acontecimientos de esos años, y ni hablamos de sus conflictos y problemas; evidentemente Weinstein ni siquiera los conoce. Así, puede convertir la crisis del año 1953 en torno al *Faustus* de Eisler en una crisis existencial terminal, o sea que hace desaparecer el aporte de Eisler durante sus catorce años en la RDA. Lo que Eisler defendió y trató de mejorar hasta el último día de su vida, el régimen de la RDA, lo convierte en la raíz de lo malo; no había punto de partida para algo nuevo, algo positivo, y el comunismo de Eisler aparece como una utopía ajena al mundo. En los pasajes más impresionantes de la película, Weinstein descarta totalmente concordar con Eisler y con la verdad histórica. Teniendo por fondo musical una grandiosa pieza musical de estilo patético, *Deutschland, bleiche Mutter* (Alemania, pálida madre), de *Die deutsche Symphonie* (La Sinfonía Alemana), la película muestra la construcción del muro, en 1961.

Pues bien, Eisler vivió la construcción del muro; entre sus últimos trabajos literarios está la *Carta abierta a Günter Grass*, publicada el 30 de agosto en la revista *Weltbühne*, en la que Eisler, luego de varios considerandos cuidadosamente formulados, criticados por Hans Bunge, encarece a su destinatario a “comprender las medidas que tomamos el 13 de agosto”¹³. Eisler sabía y consideraba, tal como en ese entonces muchos sabían y consideraban, que este duro paso reforzaba la frontera no sólo entre dos porciones del imperio alemán, sino entre dos sistemas mundiales. Sin este reforzamiento, la RDA habría sido desangrada. Desde más o

¹³*Schriften* 1948-1962/tomo 2, 1982, p. 475.

menos mediados de los años '50, Eisler fue testigo de cómo algunos estudiantes, formados por nosotros a gran costo, compraban por 20 centavos un pasaje en el ferrocarril metropolitano y, con su diploma en el bolsillo, emigraban a la República Federal de Alemania, en busca de puestos más lucrativos que los que nosotros podíamos ofrecerles. Y los graduados de las academias superiores de música que perdíamos no representaban las peores pérdidas. El muro levantó, urgido por la necesidad, la frontera más sensible del mundo de entonces. Sin embargo, Weinstein no consideró que los incidentes en el muro, incluso los casos fatales, no pueden compararse con los premeditados, planificados asesinatos en masa de Hitler, practicados bajo la dirección de un comando mayor en los campos de batalla y en los campos de concentración. En una de las escenas más conmovedoras de la película, Weinstein muestra, con la gran música de Eisler de fondo, compuesta pensando en las víctimas del régimen nazi —víctimas que el filme no muestra— impactantes imágenes de incidentes en el muro. Este colosal desacierto de la película no se habría producido si no existiera el totalitarismo.

Esta teoría (si cabe llamarla así), propagada desde 1945 en Estados Unidos con enorme éxito, se funda en similitudes externas entre los movimientos comunista y fascista, como son: baja valorización del parlamentarismo burgués y sus políticos, junto a manifestaciones masivas con estandartes, banderas, canciones. Esta superficialidad en la elaboración de esta teoría se vio facilitada por el hecho de que los nazis imitaron deliberadamente ciertas formas del movimiento comunista, tanto del soviético como del alemán. Incluso en 1941, en la película nazi *Siege im Westen* (Victoria en el Occidente) aparece un *Auf den Strassen zu singen* (Para cantar en las calles), una plañidera mezcla de sentimentalismo patriotero y música militarista. Aun cuando al régimen nazi le quedó reservado el convertir los campos de trabajo en campos de exterminio manejados industrialmente, hubo similitudes entre Auschwitz y el archipiélago del Gulag. Lo que el totalitarismo no considera en absoluto es lo decisivo: los programas de los movimientos. El programa de eliminar la miseria y la guerra unió a hombres como Eisler y Brecht y a millones de personas de todo el mundo en pro de la solidaridad internacional, aun cuando hasta ahora sin éxito. El programa que eleva a la susodicha nación "über alles auf der Welt" ("por encima de todo en el mundo")¹⁴, llevó —con mucho éxito— a una consecuencia sangrienta por lógica. Debido a su falta de respeto por los contextos históricos, Weinstein vuelve la música de Eisler en contra de las convicciones de Eisler. (En este contexto, la forma en que se distorsiona el papel de historiador que me cupo en el filme sobre Eisler, pienso exponerla en las publicaciones de la Sociedad-Eisler).

Otras son las limitaciones que muestra la exposición de la influencia de Eisler que hace Danuser. Weinstein muestra a Eisler-persona como digna de admiración y afecto, y considera su propósito, si bien vano, al menos honorable; Danuser, junto con menospreciar la creación de Eisler menosprecia también su propósito. En *La música del siglo XX* empieza por comentar con competencia de experto más

¹⁴Parte del texto del himno nacional alemán (N. de la T.).

de 20 composiciones de Eisler, en forma objetiva y precisa. Sin embargo, cuando se llega a las conclusiones¹⁵, el rendimiento artístico de Eisler —como Danuser considera que lo nuevo que contiene no es suficientemente nuevo— es colocado cerca de la “epigonalidad”¹⁶, y el propósito de Eisler —como sería “populista”— cerca de la demagogia. Y, empleando *clichés* del anti comunismo, Danuser relaciona la estética de Eisler con el “obligatorio deber de una estética afirmativa” y en la página 291 convierte los trabajos de Eisler de toda una vida, reducidos a un “programa de educación musical”, en un “error histórico”.

El anti comunismo no ofrece ningún criterio bajo el cual se pudiera incursionar en la época y obra de Eisler. El músico, que ya desde sus años juveniles es reconocido por las mejores cabezas entre los compositores y teóricos modernos; la persona, que no subordina su manera de componer y de vivir a su carrera, sino a sus convicciones; el pensador, que dedica una gran parte de su fuerza de trabajo a informarse sobre la teoría de las relaciones sociales y la teoría de la música, y que en su propia creación no sigue sólo su intuición —la cual de seguro nunca le falló— sino que la conduce por vías que están cerca del resultado de sus reflexiones; el poeta, que enriquece el mundo de los libretos de ópera convirtiéndolos en una obra maestra peculiar e inquietante; el compositor, que con uno de los géneros de su obra, la música de combate que, según la formulación de Brecht, “tiene como ejecutantes a las masas populares”, el que con otros dos géneros, la música para el teatro y para el cine, sin hacer concesiones a la industria del entretenimiento, se relaciona con los más audaces hombres de teatro y cine, que está entre los más interpretados de su tiempo, y que en otros géneros escribe música que aún hoy, hombres y mujeres experimentados, maduros, no pueden escuchar sin conmoverse profundamente, el hombre Hanns Eisler, desafía precisamente a la musicología de hoy a volver a abordar su obra con plena conciencia, con comprensión de lo que es arte y con un sentido de lo que son los problemas de la humanidad.

REFERENCIAS

- Betz, Albrecht, *Hanns Eisler / Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Munich 1976 (edición y crítica del texto).
- Blake, David, *Hanns Eisler / A Miscellany/* compilada y editada por D.B. Luxembourg 1995 (Harwood Academic Publishers).
- Bunge, Hans, *Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus" / Eine Dokumentation*. Berlín 1991 (Basisdruck).
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Band 7 Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber 2/1992.
- Dümling, Albrecht: “Eisler und Schönberg”. En: *Das Argument*, suplemento especial Hanns Eisler (AS 5), Berlín 1975.

¹⁵Hermann Danuser. *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Band 7 Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber 2/1992, pp.289 y ss.

¹⁶*Ibid.*

- , "Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler/ Ein dokumentarischer Abriss". En: *Musikforschung* 1976, cuaderno 4.
- Eisler, Hanns, *Musik und Politik/ Schriften*. Textkritische Ausgabe de Günter Meyer, Gesammelte Werke, Serie III, Leipzig: *Schriften* 1924-1948/ tomo 1, 1973. *Schriften* 1948-1962/ tomo 2, 1982. *Schriften/addenda*, tomo 3, 1983.
- Grabs, Manfred, *Hanns Eisler - Werk und Edition*. Una documentación de M.Grabs Berlín (RDA) 1978 (Documento de Trabajo 28 de la Academia del Arte de la RDA).
- , *Wer war Eisler*. Conceptos de seis décadas escogidos y presentados por M. Grabs Berlín (occ.), 1983 (Verlag das europäisches Buch).
- , *Hanns Eisler/ Kompositionen - Schriften - Literatur/ Ein Handbuch*. Leipzig 1984.
- Klemm, Eberhardt, "Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg". En: *Sinn und Form* 1964, cuaderno 4.
- Pauli, Hansjörg y Dagmar Wünsche: *Hermann Scherchen / Musiker/ 1891-1966 Ein Lesebuch*, compilado por H.Pauli, y D.Wünsche. Berlín 1986 (Academia del Arte/ Editorial Mentrich).
- Pfäfflin, Friedrich, *Karl Kraus und Arnold Schönberg/ Fragmente einer Beziehung*. En: Edición especial Karl Kraus, editado por Heinz Ludwig Arnold. Munich 1975 (edición y crítica del texto).
- Schebera, Jürgen, *Hanns Eisler im USA-Exil/ Zu den politischen, ästhetischen und kompositorischen Positionen des Komponisten 1938 bis 1948*. Editorial Akademie, Berlín (RDA) y Editorial Anton Hain, Meisenheim 1978.
- , *Hanns Eisler/ Eine Bildbiographie*. Berlín (RDA) 1981.
- Webern, Anton: "Brief an Eisler", 19. 4. 1929. En: suplemento especial Hanns Eisler, *Sinn und Form*, 1964.