

BERTOLT BRECHT
EN EL MERCADO DONDE SE COMPRAN LAS MENTIRAS

Àngel Ferrero
Universitat Autònoma de Barcelona

*Trabajan en Rochester para la Kodak, en Biterfield para la AGFA
y en Vincennes para la Pathé. De no ser por ellos, no existirían los
Zukor, ni los Fox, como tampoco los zapatos de Chaplin ni
Amor Sangriento, porque si no fuera por ellos, sencillamente
el cine no existiría.*

Ilya Ehrenburg, *Fábrica de sueños* (1931)

Cine y teatro

El socialista Jean Jaurès definió el cine, cuando éste estaba aún dando sus primeros pasos, como “el teatro del proletariado”¹. Con ello quería decir que el cinematógrafo cumpliría la función de culturizar y socializar a la clase obrera del mismo modo que el teatro lo había hecho antes con la aristocracia y la burguesía. El cine nació como una forma más de entretenimiento popular: la influencia en las primeras películas del vodevil, el circo, las figuras de cera o el cómic, formas de expresión consideradas como vulgares y verbeneras, supuso una barrera para su aceptación como una forma arte por parte de la burguesía. La proyección de películas cinematográficas en casetas de feria, revistas teatrales o salas oscuras mal acondicionadas -los incendios producidos al quemarse la bobina no eran desconocidos en esta época- impedía que el respetable público burgués acudiera a uno de estos lugares de exhibición y se mezclase con un público mayoritariamente obrero. Además, el cine recibió pronto la condena por parte de la iglesia católica y el protestantismo, que recelaban del mensaje moral de un espectáculo tan bajo como el cine que, para mayor escándalo, tenía lugar en una sala oscura fuera de su pía vigilancia. Ni tan siquiera los hermanos Lumière confiaron en las posibilidades artísticas de su propio invento: «El cine -dijeron- es un arte sin futuro». Pero la capacidad naturalista del cinematógrafo -un ilusionismo que, en palabras de Hauser, proporciona a la clase media «el cumplimiento del romanticismo social que la vida nunca comprueba y que las bibliotecas jamás realizan de manera tan seductora como el cine»²- y la mejora de las condiciones de las salas de exhibición acabó por atraer al resto de clases al cine, surgiendo así un público interclasista. Efectivamente, el cine

significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas. Como es sabido, los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanza su culminación en la asistencia en masa a los cines. La transición del teatro privado de las cortes de los príncipes al teatro burgués y el municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la

¹ Cfr. Román GUBERN, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2003 [1989], pág. 25

² Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Debate, 2003 [1962], pág. 514

revista, marcaron las fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores, para cubrir el coste de inversiones cada vez más cuantiosas. El montaje de una opereta podía sostenerse con un teatro de tamaño mediano; el de una revista o un gran ballet tiene que pasar de una gran ciudad a otra; para amortizar el capital invertido, los asistentes del mundo entero tienen que contribuir a la financiación de una gran película. Pero es este hecho el que determina la influencia de las masas sobre la producción de arte. Por su mera presencia en las representaciones teatrales en Atenas o en la Edad Media, ellas nunca fueron capaces de influir directamente en la marcha del arte; sólo desde que han entrado en escena como consumidores y han pagado el precio real de su disfrute se han convertido las condiciones en que pagan sus dineros en factor decisivo en la historia del arte³.

El cine tiene, desde luego, la capacidad de alcanzar las masas, pero el capital que se invierte en él obliga a un mayor control de sus contenidos (lo que en última instancia deviene una limitación de sus potencialidades) con el fin de alcanzar el mayor número de espectadores posible. El público del cine no se corresponde con el de los auditorios teatrales ni por su alcance geográfico, que desborda los marcos nacionales, ni por la composición social de sus asistentes, mucho menos homogénea. Son, como observa Hauser,

millones y millones que llenan los muchos millones de cines que hay en el mundo, desde Hollywood a Shangai y de Estocolmo a El Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la humanidad extendida a todo el mundo tiene una estructura social muy confusa. El único vínculo entre estas gentes es que afluyen a los cines, y vuelven a salir tan amorfas como se volcaron en ellos; siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales. Esta masa de asistentes al cine apenas puede llamarse propiamente un 'público', porque sólo cabe describir como tal a un grupo más o menos constante de seguidores, que en cierta medida sea capaz de garantizar la continuidad de la producción en un cierto campo de arte. Las aglomeraciones que constituyen un público se basan en la mutua inteligencia; incluso si las opiniones están divididas, divergen sobre un plano idéntico. Pero con las masas que se sientan juntas en los cines y que no han experimentado ninguna clase de formación intelectual previa en común, sería fútil buscar tal plataforma de mutua inteligencia. Si les desagrade una película, hay tan pequeña probabilidad de acuerdo entre ellos en cuanto a las razones para que rechacen la misma, que hay que suponer que incluso la aprobación general está basada en un malentendido⁴.

Todo lo cual no impide -sigue Hauser- que el cine pueda ser considerado como un arte progresivo, pues

las unidades homogéneas y constantes de público que, como mediadores entre los productores de arte y los estratos sociales sin verdadero interés por el arte, han desempeñado siempre una función fundamentalmente conservadora, se disuelven con la progresiva democratización del disfrute del arte. Los auditorios burgueses abonados a los teatros estatales y municipales del siglo pasado formaban un cuerpo más o menos uniforme, orgánicamente desarrollado, pero con el fin del teatro de repertorio, incluso los últimos restos de este público fueron aventados, y desde entonces un público integrado ha llegado a existir sólo en circunstancias particulares, aunque en algunos casos el volumen de tales públicos ha sido mayor que nunca antes. Era en su conjunto idéntico con el público que va por casualidad al cine y que ha de ser atrapado con atractivos nuevos y originales cada vez, y siempre lo mismo. El teatro de repertorio, la representación en serie del teatro y el cine marcan las etapas sucesivas en la democratización del arte y la gradual pérdida del carácter de fiesta que era antes en mayor o menor medida el signo de toda forma de teatro. El cine da el paso final en este camino de profanación, porque incluso asistir al teatro

³ *Ibid.*, pág. 511.

⁴ *Ibid.*, págs. 509-510.

moderno de las metrópolis donde se exhibe alguna pieza popular o de otra clase exige una cierta preparación interna y externa -en muchos casos los asientos han de ser reservados con antelación, uno tiene que venir a una hora fija y ha de disponerse para estar con toda la tarde ocupada-, mientras que uno asiste al cine de paso, con el vestido de todos los días y en cualquier momento de la sesión continua. El punto de vista cotidiano de la película está en perfecto acuerdo con la improvisación y la falta de pretensiones que tiene ir al cine⁵.

Ya no existen las sesiones continuas a las que se refiere Hauser en este texto (los cines adoptaron hace ya mucho tiempo las sesiones programadas para no romper la unidad narrativa del film, como adoptaron antes del teatro el guión dialogado y la disposición de las butacas de la sala teatral), pero su análisis sigue siendo en gran parte válido. Amortizar los costes de una película resulta más fácil que hacerlo con los de una obra de teatro: un par de latas con las bobinas de un film pueden trasladarse en un simple automóvil de cine en cine, los decorados, el *atrezzo* y la compañía actores no. La existencia de un entramado industrial -esa "fábrica de sueños", según la certera expresión de Ilya Ehrenburg- en la producción y distribución de las películas (en la que median fuertes intereses tecnológicos de la industria química y electrónica) facilita, por lo pronto, que el precio de una entrada para el cine pueda costar actualmente más de la mitad de lo que vale una entrada para el teatro. Por ello el teatro ha pasado a ser injustamente juzgado como un entretenimiento intelectual para *snoobs*, pues sólo la burguesía urbana puede permitirse acudir regularmente a las salas teatrales, las cuales, a su vez, producen espectáculos de acuerdo a su particular gusto de clase. Esta tendencia se acentúa en España, donde el público históricamente se ha dividido, según Juan Antonio Hormigón, entre una burguesía reaccionaria y pasiva, receptora de un «teatro miserable, frívolo, de actores mediocres», y «un sector minoritario de la burguesía supuestamente vanguardista [que] impulsaba un formalismo hueco, con complicados y vanales escarceos idiomáticos o la construcción de grandes máquinas cuyo funcionamiento no era un medio sino un fin en sí: su objetivo»⁶. Esta "plebeyanización" (*plebeianization*)⁷ de la cultura ha llevado a que, para muchos de los espectadores, e independientemente de su origen social, el teatro no se trate más que de uno de aquellos prolegómenos amorosos, una actividad como otra cualquiera para impresionar a la pareja *avant de coucher ensemble*.

En fin, por retomar la analogía de Jaurès, la distancia entre cine y teatro sólo se mide, como aclaró Bazin, por los prejuicios de quien la toma, en otras palabras, por lo que habitualmente se sanciona como "teatro" -con el vodevil, el circo o las marionetas, por ejemplo, quedando fuera de él- y lo que no:

⁵ *Ibid.*, págs. 510-511.

⁶ Juan Antonio HORMIGÓN, «Introducción», en *Brecht y el realismo dialéctico*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Alberto Corazón, 1975, pág. 55.

⁷ Con este neologismo, propuesto por Fredric Jameson, nos referimos a «la aparición de grupos que hasta el momento habían sido mantenidos en la subalternidad legal e intelectual; pero también a la nivelación resultado de la abolición de la cultura de élite -en parte por el modo en que una burguesía en vías de su propia autodestrucción se aferra a la herencia de las clases superiores que la precedieron, encontrándose en el proceso de perder un estilo de vida que jamás le perteneció; y en parte porque los medios de comunicación de masas han acelerado ese mismo proceso y no han reemplazado con otra cosa que con su propia comercialización». Fredric JAMESON, *Brecht and method*, Londres, Verso, 2000 [1998], pág. 119 [la traducción es mía].

El teatro filmado no comienza con el cine sonoro: podemos remontarnos hasta la época en que el *film d'art* llama la atención a causa de su fracaso. Ya entonces triunfaba Meliès, que en realidad no vio en el cine más que un perfeccionamiento de lo maravilloso teatral; el truco no era para él más que una prolongación de la prestidigitación. La mayor parte de los grandes cómicos franceses y americanos salen del *music-hall* y del *boulevard*. Basta mirar a Max Linder para comprender todo lo que debe a su experiencia teatral. Como la mayor parte de los cómicos de esta época, actúa deliberadamente para el público, guiña el ojo a la sala, la toma como testigo de sus momentos difíciles, no duda en hacer un aparte. En cuanto a Charlot, incluso independientemente de su deuda con el mimo inglés, es evidente que su arte consiste en poner a punto, gracias al cine, la técnica de la comicidad del *music-hall*⁸.

El teatro fue sin duda una de las más importantes comadronas del arte cinematográfico: le proporcionó su mano de obra en base a una división del trabajo funcional y eficaz (directores, intérpretes, escenógrafos, etcétera), un plan de trabajo racional (guión escrito según una división en escenas, lo que facilitaba la planificación de la grabación con el fin de optimizar recursos y economizar costes) y una extensa tradición literaria que abarcaba siglos enteros. A todo ello hay que sumar el tirón popular que tenían la adaptación de obras de éxito o la aparición de actores famosos, cuyos nombres escritos en grandes letras en los carteles fueron un recurso publicitario de primer orden.

Naturalmente el potencial que ofrecía el lenguaje cinematográfico y que poco a poco habría de ir desarrollándose hizo que surgieran las diferencias, a saber: el teatro está obligado a mantener la unidad de espacio y tiempo en cada escena (mientras en cine pueden montarse en paralelo dos o más escenas que no necesariamente comparten el tiempo de la diégesis), la distancia focal del espectador de teatro equivale a la de la distancia de su butaca con respecto del proscenio (a diferencia del cine, en el que existen planos medios, primeros planos y planos detalle), y lo mismo sucede con el sonido (en el cine se pueden escuchar los susurros y los gemidos, en el teatro no, por lo que se ve obligado a ciertas convenciones dramáticas como el *aparte* o el *sotto voce*, hoy prácticamente desaparecidas).

Cómo el teatro influyó al cine es algo que ha sido sobradamente estudiado, por lo que no nos extenderemos en esta cuestión. Lo que no ha sido tan estudiado es cómo el cine ha influido en el teatro. Por lo pronto ha obligado, como dijo Bazin, «al verdadero teatro a tomar conciencia de sus leyes»⁹, renovando completamente su puesta en escena: la inclusión de proyecciones cinematográficas en el espectáculo teatral puede remontarse hasta *Trotz Alledem!* [¡A pesar de todo!] de Erwin Piscator y Félix Gasbarra, estrenada en el Berlin Großes Schauspielhaus el 12 de julio de 1925. Simultáneamente a los alemanes, los dramaturgos soviéticos también emplearon este recurso¹⁰. Bertolt Brecht dio cuenta de todos estos cambios, y no dudó en calificarlos de “grandes transformaciones”:

⁸ André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001 [1958], págs. 154-155.

⁹ *Ibid.*, pág. 198.

¹⁰ Parece muy improbable que Piscator, aún como militante comunista, tuviera conocimiento de estas experiencias: «se ha sostenido con frecuencia que yo había tomado esta idea de los rusos. La verdad es que entonces me era casi desconocida la situación del teatro de la Rusia soviética. Las noticias de representaciones, etc., nos llegaban siempre con harta escasez. Ni ha llegado después a mi conocimiento que los rusos hayan empleado nunca el cine funcionalmente, como lo he hecho yo.

La naturaleza especial de los experimentos que hizo el teatro alemán anterior a Hitler permite utilizar sus experiencias también para el cine -con la condición de que se haga con cuidado-. Ese teatro debe no poco al cine. Utilizó elementos épicos, gestuales y de montaje que aparecían en el cine. Incluso hizo uso del cine mismo, utilizando material documental. Algunos estetas protestaron, creo que sin razón, contra el empleo de material fílmico en obras de teatro. Para que el teatro siga siendo teatro no hace falta desterrar el cine, basta con utilizarlo teatralmente. También el cine puede aprender del teatro y utilizar elementos teatrales. Eso no significa fotografiar el teatro. En realidad el cine utiliza constantemente elementos teatrales. Cuanto más inconscientemente lo hace tanto peor los emplea. ¡Es deprimente cuánto teatro malo produce! El giro hacia la discreción y el aprovechamiento de tipos dados, el rechazo de la expresión exagerada que se produjeron en el paso del cine mudo al cine sonoro, le ha costado mucha expresión al cine sin por ello liberarlo de las garras del teatro. Basta escuchar desde los pasillos a esos actores preocupados por no exagerar y enseguida se percata uno de lo engolado y poco natural que hablan¹¹.

Brecht y el cine

«El tema de Brecht y el cine -ha escrito Robert Stam- puede abordarse de muchas maneras: el uso que el propio Brecht hacía del cine en su quehacer teatral (las producciones de *Madre Coraje* que incorporaban metraje procedente de *Octubre*, por ejemplo); el trabajo de Brecht para el cine (*Kuhle Wampe*, *Hangmen Also Die* [1943] o sus muchos guiones que quedaron sin publicar); y las adaptaciones fílmicas de la obra de Brecht (realizadas por Pabst, Cavalcanti, Schlöndorff, entre otros)»¹², más una cuarta, que mediría el impacto de la teoría estética de Brecht en cineastas como Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Alain Resnais, Jean-Marie Straub, Dusan Makavejev, Rainier Werner Fassbinder, Ruy Guerra, Nagisa Oshima, Herbert Ross, Haskell Wexler, Glauber Rocha, Peter Watkins y, más recientemente, Lars von Trier, entre otros. Aquí proponemos un acercamiento al trabajo de Brecht para el cine en relación con la teoría estética brechtiana¹³.

Vaya por delante que no es cierto que Brecht no se interesase por el cine: «De los críticos culturales de la República de Weimar, Brecht fue inusual en que no tuvo miedo a la industria del entretenimiento. Al contrario, buscó las oportunidades de emplear sus mecanismos contra los intelectuales progresistas y conservadores que se aferraban por igual a las tradicionales formas elitistas»¹⁴. Jean-Luc Godard observa en alguna parte de sus *Histoire(s) du cinéma* que la historia del cine es tanto la de las películas realizadas como la de aquellas que jamás llegaron a ver la luz. A pocos se aplica tan bien esta máxima como a Bertolt

Por lo demás, la cuestión de la prioridad no tiene la menor trascendencia». Erwin PISCATOR, *El teatro político*, Hondarribia, Hiru, 2001 [1929].

¹¹ Bertolt BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004, págs. 246-247.

¹² Robert STAM, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001 [2000], pág. 176.

¹³ Para Jameson se puede hablar sin problemas de una estética brechtiana, pues «de estas ideas puede decirse que en el mejor de los casos forman, juntas, una cierto tipo de estética [...] Muy a menudo la experiencia estética está llamada a funcionar como una suspensión utópica (*utopian suspension*); en el modernismo, en cambio, el valor estético se concibe en la mayoría de ocasiones como una llamada a la innovación radical -si se trata de un sustituto de la modernización o de la revolución o, por el contrario, de un refuerzo de alguna de estas dos cosas, o de ambas, es algo que nunca queda claro; en en ocasiones funciona como una compensación de ambas». Fredric JAMESON, *Op. cit.*, pág. 36.

¹⁴ Marc SILBERMAN (ed.), *Bertolt Brecht on Film & Radio*, Londres, Methuen, 2000, pág. 11.

Brecht: de sus múltiples proyectos cinematográficos sólo llegaron a realizarse cinco en vida del dramaturgo (dos cortometrajes y tres largometrajes), y de éstos, únicamente *La ópera de cuatro cuartos* y *Los verdugos también mueren* -de las que Brecht nunca se sintió satisfecho- lograron una distribución aceptable, mientras que *Kuhle Wampe* fue censurada por el gobierno de Weimar, primero, reprendida por las autoridades soviéticas inmediatamente después, y finalmente prohibida por el régimen nacionalsocialista.

La dificultad para acceder, aún hoy, al visionado completo de los proyectos cinematográficos en los que intervino Bertolt Brecht, y la ausencia de una traducción, castellana o catalana, de sus escritos teóricos sobre el cine, han sido las razones que nos han conducido a lo que Terrell Carvell ha llamado “la ley de Gresham en el mundo académico” -la moneda mala desplaza a la buena-; tampoco es que hubiera que ir muy lejos: en unos de sus apuntes reflexiona Brecht sobre el proceso de identificación en *Gunga Din* (George Stevens, 1938) y sus consecuencias político-sociales¹⁵ y en su ensayo a raíz del pleito por *La ópera de cuatro cuartos*, escribe claramente que en el cine «los principios del drama no-Aristotélico (un tipo de drama que no depende de la empatía, de la mimesis) son inmediatamente aceptables», pues lo «que de hecho pide el cine es acción externa, y no introspección psicológica. El capitalismo lo revoluciona todo: crea, organiza y mecaniza ciertas necesidades a una escala masiva. Destruye grandes zonas de la ideología, concentrándose exclusivamente en la acción “externa”, disolviéndolo todo en procesos, y lo hace abandonando al héroe como medio y a la humanidad como medida de todas las cosas, destroza la psicología introspectiva de la novela burguesa. El punto de vista externo es propio del cine, es lo que realmente importa de él»¹⁶.

Los proyectos cinematográficos de Brecht

Misterios de una barbería (1923)

El interés de Brecht por el cine se remonta a 1921, cuando en abril terminó la redacción de *El misterio del bar Jamaica*, un guión policiaco -Brecht era un gran aficionado al género- escrito con la ayuda del escenógrafo Caspar Neher y del guionista Werne Klette. Se trataba de la historia de un secuestro, sin más interés que el de los equívocos de identidad entre personajes y un final en el que las damas secuestradas «rescatan a su rescatador», que constituye un claro antecedente del *happy end* paródico que habría de caracterizar a Brecht en su primera etapa como autor teatral. El trabajo de *El misterio del bar Jamaica* quedó interrumpido por el guión de *El comedor de joyas*, escrito para su amante Marianne Zoff, cuya trama se inspiró probablemente en la pieza teatral de Friedrich Hebbel *El diamante* (1841), y que tampoco merece demasiado interés más allá de algún apunte original, como que los personajes sean introducidos, como en algunas de las obras teatrales de Brecht, mediante carteles. Ese mismo año, también con Neher, escribió, tomando como punto de partida la situación dramática de *La danza de la muerte* (1904) de August Strindberg, el guión para un drama bastante convencional en el que pesan

¹⁵ Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, pág. 180

¹⁶ Bertolt BRECHT, «The Threepenny suit», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 171.

aún algunos tópicos expresionistas (relaciones matrimoniales tortuosas, interiores asfixiantes, etcétera) titulado *Tres en la torre*.

Ninguno de estos tres guiones fue producido, pero *Tres en la torre* le sirvió a Brecht para entrar en contacto con la Kunst-Projektions-GmbH (KuPro), que produjo *Misterios de una barbería*, un cortometraje de 25 minutos de duración dirigido por Erich Engel. Para este proyecto -que ninguno de los participantes se tomó demasiado en serio- Brecht sencillamente esbozó un guión con varias situaciones cómicas, dejando a los intérpretes un amplio margen para la improvisación. *Misterios de una barbería*, un *slapstick* salpimentado de abundante y salvaje humor negro (en un momento de la acción, el barbero protagonista, distraído, le corta la cabeza a un cliente), fue filmada en Múnich en enero del 1923 aprovechando el intervalo de un mes del que Brecht disponía antes del comienzo de los ensayos para *En la jungla de las ciudades*, que dirigiría Engel. No es de extrañar, pues, que el tono de *Misterios de una barbería* sea más acorde al anarco-expresionismo que Brecht profesó al principio de su carrera, y como ocurría en *El misterio del bar Jamaica*, el final de la cinta constituye una parodia del 'final feliz' hollywoodiense: Faber y Ebinger se enfrentan en un duelo donde este último sale victorioso gracias a la ayuda de la chica que supuestamente se disputan.

Brecht y Engel reunieron para este entretenimiento menor a Erwin Faber (actor en *Tambores en la noche*, *En la jungla de las ciudades* y *Vida de Eduardo II de Inglaterra*), Max Schreck (el protagonista del *Nosferatu* de F.W. Murnau), Josef Eichheim, Kurt Horwitz, Carole Neher y Blandine Ebinger. El papel protagonista lo interpretó Karl Valentin, comediante de cabaret muy apreciado por Brecht por sus parodias de tipos sociales burgueses y por su actuación excéntrica y anti-psicológica, con quien trabó amistad. Valentin, cuya figura desgarbada y nariz de patata eran ya célebres en toda Alemania, había protagonizado varios cortos e incluso llegó a llamársele el "Charlie Chaplin alemán" (a quien, dicho sea de paso, en *Misterios de una barbería* se le hace un nada disimulado guiño). El famoso comediante se hizo acompañar para la ocasión de su inseparable comparsa teatral Liesl Karlstadt. Como el resultado no satisfizo a ninguno de los participantes, la difusión de *Misterios de una barbería* fue muy limitada, y no fue hasta 1970 que se pudo rescatar una copia en la filmoteca de Moscú.

La ópera de cuatro cuartos (1931)

Bertolt Brecht entró con mal pie en la industria del cine. Su primera aventura en el campo del largometraje, una adaptación de su propia pieza teatral *La ópera de cuatro cuartos*, iba a terminar en los tribunales.

Brecht escribió *La ópera de cuatro cuartos* (*Die Dreigroschenoper*) en 1928 en colaboración con Elisabeth Hauptmann. Tomaron como base para su obra *The Beggar's Opera* de John Gay, escrita un siglo antes, y para algunas de las canciones se sirvió de la traducción literal que K.L. Ammer hizo de algunos poemas de François Villon, lo que motivó la acusación de plagio por parte del crítico teatral Alfred Kerr en el *Berliner Tageblatt* (3 de mayo) y la respuesta razonada de Brecht

a éste en el *Filmkurier* (4 de mayo de 1929)¹⁷. Kurt Weill compuso el libreto musical, aportando nuevas energías a los géneros del *Songspiel* y el *Kabarett*. La obra, que atravesó todo tipo de dificultades durante su producción (peleas, enfermedades, sustituciones, añadidos en el último momento...), se convirtió en un rotundo éxito, pero para el enfado de Brecht, «el público, encantado, parece aceptar la obra a su valor facial, y no ve la inteligente asimilación entre el mundo del hampa y la burguesía, sino que, como pequeño burgués que es, la considera sólo una divertida comedia. Y sale del teatro feliz, tarareando las canciones de Weill»¹⁸.

Más allá de la discusión en torno al efecto de la pieza, lo que aquí importa es que en *La ópera de cuatro cuartos* pudo Brecht poner en práctica sus técnicas de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) con el uso de carteles (*Merkmale*)-, una iluminación antinatural o la parodia de las convenciones de género, recurso este último que culmina en la obra con una acerada crítica al *happy end* merced a un epílogo por completo inverosímil. Muchos de los diálogos de la obra alcanzaron fama, trascendieron la obra y se siguen citando en todo tipo de ensayos y artículos, como el parlamento de Mackie “el cuchillo” ante la horca antes de su ajusticiamiento: «¿Qué es una ganzúa comparada con un título cambiario? ¿Qué es un palanquetazo a un banco en comparación con la fundación de un banco? ¿Qué es asesinar a un hombre honrado comparado con darle un empleo?»¹⁹.

El éxito del montaje teatral hizo que la productora Nero Film se interesase rápidamente por él y comprase los derechos para su adaptación, que se filmó entre el 19 de septiembre y el 30 de noviembre de 1930. La adaptación cinematográfica de *La ópera de cuatro cuartos* resulta singular tanto en su proceso como en su resultado. Durante los primeros años del cine sonoro la tecnología del doblaje no estaba lo suficientemente desarrollada, por lo que los productores, tratando de mantener la validez internacional del antiguo cine mudo, realizaban frecuentemente diferentes versiones de una misma película. Aprovechando los mismos platós y equipo técnico, contrataban a diferentes equipos artísticos para cada versión nacional, una práctica comercial que provocó no pocos quebraderos de cabeza a los productores. El periodista soviético Ilya Ehrenburg los retrató mordazmente en *La fábrica de sueños*: «Hay escándalos por todas partes -escribió-. Los españoles están que trinan, porque los actores hablan con acento argentino. Los argentinos, por su parte, reclaman que se les devuelva el dinero que han pagado por las películas: afirman que las sombras en la pantalla hablan con cerrado acento de Castilla. ¿Cómo aclararse en este asunto de los acentos? ¿Quién puede decidir, sentado en un despacho de Hollywood, qué película merece tener una versión alemana o francesa?»²⁰. Esta práctica, sin embargo, inflaba tanto los presupuestos y alargaba tanto los calendarios de producción por la necesidad de

¹⁷ No resulta extraño que esta faceta de Brecht, a la vez teórica y práctica, haya sido recuperada hoy por los defensores del *copyleft*. Para Brecht -como para el Walter Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1934)- la propiedad intelectual quedaba, como la propiedad privada, abolida por el propio desarrollo del capitalismo, y en ningún sitio era más visible esto que en los nuevos medios de expresión.

¹⁸ Miguel SAÉNZ, «Introducción» al *Teatro completo* de Bertolt Brecht, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 21.

¹⁹ Bertolt BRECHT, *Teatro Completo*, pág. 387.

²⁰ Ilya EHRENBURG, *La fábrica de sueños*, Madrid, Melusina, 2008 [1931], pág. 104.

compaginar las agendas de los intérpretes de cada versión y de todas las versiones a un mismo tiempo, que fue abandonada por completo en la mitad de la década de los treinta. Conservamos escasos testimonios de aquella efímera práctica, de la que *La ópera de cuatro cuartos* también fue víctima en cierto modo, pues de ella conservamos dos versiones de diferente duración: la francesa, titulada *L'Opéra de Quat'Sous* (98 min.), y la versión alemana, *Die Dreigroschenoper* (105 min.), ambas dirigidas por Georg Wilhelm Pabst. El pleito de Bertolt Brecht y Kurt Weill a Nero-Films paralizó el proyecto de una tercera versión inglesa coproducida por la Warner Bros.

Entre la versión francesa y la alemana no existen grandes diferencias: incluso los planos se corresponden en el encuadre y el movimiento de cámara. Los ocho minutos de metraje de más de la versión alemana corresponden a *gags* que no aportan nada sustancial a la narración. Las diferencias entre ambas quedaron reducidas sobre todo, pues, al elenco. La adaptación alemana es más rigurosa, mientras que la francesa respira un aire de comedia de *boulevard*: Carole Neher - que había hecho un papel en *Misterios de una barbería* (1922)- resulta más convincente que Florelle en el papel de Polly; Margo Lion -procedente del mundo del cabaret berlinés- supo dar con el tono adecuado a la canción de “Jenny y los piratas”; Ernst Busch, el incombustible colaborador de Brecht, hizo una pequeña aparición como el cantor callejero que presenta, haciendo sonar la pianola, la “Balada popular de Mackie Cuchillo”. Rudolf Foster -cuya imagen inspiraría la de la versión de Wolfgang Staudte de 1963- resulta más amenazador que Albert Préjean en el papel de Mackie “el cuchillo”, pero éste último, antiguo acróbata, más recordado por sus papeles en las películas de René Clair *Un sombrero de paja italiano* (*Un chapeau de Paille d'Italie*, 1927) y *Bajo los techos de París* (*Sous les Toits de Paris*, 1930), interpretó al personaje de manera más desenfadada y *canaille*.

Brecht introdujo algunos cambios en el guión con respecto a la obra teatral. Cambios que habrían de revelarse a la postre fatales para su autor, pues lo que no se respetó de ellos fue empleado en su contra en el juicio. Las modificaciones introducidas son las siguientes: en el primer acto, el encuentro entre Mac y Polly en un salón de baile, después del cual celebran su casamiento (en la obra teatral se conocen 12 días antes de la boda, que es la primera escena en que aparecen ambos personajes); la aparición del comisario Brown en la boda (en la obra de teatro aparece después); la manifestación de indigentes organizada por Peachum el ropavejero causa un gran alboroto en el desfile de la Reina por las calles de Londres (ésta nunca llega a ocurrir en la obra de Brecht); la canción de “Jenny y las piratas” pasó a cantarla el personaje de Jenny la de los tugurios (en la pieza teatral la canta Polly). Pero sobre todo destaca la modificación del final de la obra - subrayado acaso innecesario del contubernio entre policía, bajos fondos y finanzas- en la que Polly se hace con el control de una sociedad bancaria mientras Mackie está en prisión para, a su regreso, ser nombrado director de la misma. Mackie, Polly y el comisario Tiger-Brown cierran la obra con un brindis, tras firmar con Peachum un acuerdo para explotar conjuntamente a los pobres de la ciudad, quienes, en palabras del ropavejero, «no son conscientes de la fuerza que tienen y de que no necesitan a nadie para que los dirija».

El encargo de dirigir la adaptación recayó en G.W. Pabst, conspicuo representante de la “nueva objetividad” (*Neue Sachlichkeit*), movimiento cultural que Walter Benjamin caricaturizó señalando que «hasta ha tenido éxito haciendo de la miseria un objeto de placer, tratándola con estilo y perfección técnica»²¹. Pabst, que era lo que la *nouvelle vague* llamaría más tarde un “artesano” (cinematográfico), distaba de ser la elección más conveniente para una adaptación de *La ópera de cuatro cuartos*. En su análisis de la célebre disputa entre Bertolt Brecht y Georg Lukács en torno a la cuestión del realismo, Fritz Raddatz describe del siguiente modo el proyecto estético del dramaturgo: «Brecht [...] no pretende reunir la esencia y el fenómeno en una gran unidad, sino mostrar diferencias y disarmonías. La obra debe seguir mostrando de modo marginal huellas de otros movimientos y rasgos, y documentar el propio proceso contradictorio de la representación artística. [...] El goce artístico, según Brecht, es el goce del reconocimiento de conexiones y disparidades que se representan, de lo dispar, de aquello que se ha interpuesto entre la esencia y el fenómeno. Brecht separa el goce de la obra de arte y pretende preservarlo en activa expectativa para la lucha por la armonía, pero no en la obra sino en la realidad. Aquí estriba la diferencia entre la concepción artística aristotélica y la concepción artística no aristotélica. [...] El efecto catártico es de índole ética, no social. Es precisamente de esta transfiguración sociológica, de esa reacción de pudor, de la que desconfía Brecht, que no pretende alcanzar en modo alguno el “Conócete a ti mismo”, que no persigue compenetración ni siquiera con la forma de su arte, sino distancia. El arte no debe relajar de modo idealista la tensión dialéctica que se establece entre el bien y el mal, más bien debe enseñar la transformación de la sociedad y de las condiciones económicas»²².

El cine de Pabst, con su naturalismo idealizado e introspección psicológica, estaba justamente en las antípodas de lo defendido por Brecht. Siguiendo al filósofo marxista Fritz Sternberg, quien observó perspicazmente que una fotografía de la factoría Ford o Krupp nada nos revela sobre las relaciones de explotación de los obreros que allí trabajan, Brecht escribió que «quienes muestran solamente el aspecto experiencial de la realidad no muestran la realidad. Ésta ya no es, sencillamente, experimentada como una totalidad. Quienes se limitan a mostrar las oscuras asociaciones, los anónimos sentimientos que produce la realidad, no muestran la realidad misma»²³. Así pues,

Quando se estrenó la película de Pabst *La ópera de cuatro cuartos* en 1931, resultó evidente que fueron estos aspectos formales los que fueron eliminados en la trasposición del guión de Brecht a la pantalla. A pesar de que muchos de los actores de la producción teatral original aparecieron en la película, a pesar de que las canciones fueron interpretadas por actores entrenados en las técnicas de canto brechtianas, y a pesar de que el estilo del vestuario fue fiel a la producción de Brecht, el modo de articulación cinematográfica de Pabst debilitó el carácter épico del teatro de Brecht [...]. El interés de Pabst por los aspectos románticos de la historia, su intento por crear un “mundo de fantasía” con panorámicas cautivadoras y *travellings* realizados con cámara móvil, su énfasis en el claroscuro... todos estos aspectos se unieron para producir una obra que, aunque satisfactoria a su manera, carece completamente del carácter satírico de Brecht. Mientras que los carteles de Brecht y

²¹ Cfr. Martin WALSH, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981, pág. 10.

²² Fritz RADDATZ, *Georg Lukács*, Madrid, Alianza, 1975 [1972], págs. 75-76.

²³ Bertolt BRECHT, *Art. cit.*, pág. 165.

los escenarios austeros y matemáticos proporcionaban un sentido de inmediatez, de provocación, de *shock*, el uso de Pabst de los diseños del *set* de rodaje hechos por Andreiev terminaron por ser convertirse en algo más parecido a un ornamentalismo barroco. [...] Para terminar de estropear las intenciones subversivas de Brecht, las canciones de Kurt Weill quedaron reducidas en la película a meros adornos, en vez de constituir sus puntos de giro. Pabst logra este cambio de un modo muy simple: aunque las canciones están cantadas en un estilo no del todo incompatible con los métodos de Brecht, su centralidad narrativa queda reducida por el modo en que Pabst minimiza su presencia *visual* en la pantalla. En la apertura del film, por ejemplo, la “Balada de Mackie el cuchillo” funciona simplemente como telón de fondo para el naciente *affair* amoroso entre Mackie y Polly²⁴.

Por ésta y por otras razones Brecht y Weill interpusieron una demanda - fallada en contra del autor y en favor del músico respectivamente- que motivó un lúcido análisis de Brecht en torno a las relaciones capitalistas dentro de la industria cinematográfica (*El proceso de La ópera de cuatro cuartos*) y el film como mercancía-fetiché.

Kuhle Wampe oder Wem Gehört die Welt? (1932)

Brecht se desquitó rápidamente de la adaptación cinematográfica de *La ópera de cuatro cuartos* con *Kuhle Wampe oder Wem Gehört die Welt?* [*Kuhle Wampe o ¿A quién pertenece el mundo?*], un film de pequeño presupuesto, rodado con un equipo muy reducido, en localizaciones naturales y con colaboradores cercanos. Brecht escribió el guión para un, en sus propias palabras, «film sin valor comercial»²⁵, en colaboración con Ernst Ottwald. Slatan Dudow, un joven cineasta de origen búlgaro formado en el Teatro del Arte de Moscú que en Berlín había dirigido *La medida* y la versión de Brecht de *La madre* de Gorki, la dirigió, en ocasiones codo con codo con el propio Brecht. Dudow -cuya importancia en *Kuhle Wampe* ha sido injustamente subestimada en favor de Brecht- fue de hecho quien invitó al dramaturgo al rodaje de una película documental sobre el movimiento juvenil socialista alemán (*Jugendbewegung*) que le había encargado Georg Höllering (también productor de *Kuhle Wampe*), a raíz de la cual Brecht empezó a redactar el guión para la película. Pese al gran oscurecimiento caído sobre *Kuhle Wampe*, esta película fue, en inmejorable expresión de Román Gubern, “culminación y canto del cisne”²⁶ del cine proletario alemán anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Para entender la importancia de *Kuhle Wampe* hay que situarse en el contexto de gran efervescencia política, social y cultural de la República de Weimar. «Weimar», escribe Jameson, «proporcionó a Brecht una experiencia completa de la modernidad como tal: de Lindbergh a la gran ciudad industrial, de la radio a los clubes nocturnos, del desempleo al experimento teatral, de la vieja burguesía occidental al flamante experimento soviético vecino»²⁷. En 1927 el Partido Comunista Alemán (KPD) había llamado a la formación de un “frente de

²⁴ Martin WALSH, *Op. cit.*, págs. 7 y 9.

²⁵ Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 203.

²⁶ Román GUBERN, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 159.

²⁷ Fredric JAMESON, *Op. cit.*, pág. 9.

lucha cultural rojo” para apoyar sus exigencias sociales y su lucha política con programas atractivos y convincentes, y también para llegar a las grandes masas y al mismo tiempo ampliar el número de simpatizantes. Este frente cultural estuvo formado en lo principal por el grupo de agitación y propaganda *Blaue Blusen* [*Blusas Azules*], fundado un año antes inspirado por las teorías del dramaturgo soviético Sergei Tretiakov, y el *Rote Konzern* [*Consortio Rojo*] de Willi Münzenberg, que comprendía periódicos, revistas, editoriales y un club del libro. Münzenberg fue uno de los organizadores y agitadores más capaces del movimiento obrero alemán: «el *Welt am Abend* [*Mundo a la tarde*] llegó a ser el diario socialista más leído-, [y] construyó con el *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* [*Diario Obrero Ilustrado*] (A-I-Z) un atractivo contramodelo a la prensa gráfica comercial. Esto gracias a un empleo sistemático y original de la imagen del foto-montaje»²⁸. La Arbeitertheaterbund (Asociación Teatral de Trabajadores) llegó a tener diez mil afiliados durante la República de Weimar, convirtiéndose en la mayor organización teatral de masas de Europa, y tanto el Partido Socialdemócrata Alemán (SPD) como el KPD tenían sus propias productoras y distribuidoras cinematográficas. Los socialdemócratas, cuyo profundo enraizamiento social en Alemania venía de lejos²⁹, poseían la Film und Lichtbilddienst (Servicio de Películas y Proyecciones); los comunistas, por su parte, difundían su programa político-cultural a través de la productora Prometheus Film GmbH (compañía subsidiaria de Mezharbpom, el Socorro Rojo Internacional) y la distribuidora Weltfilm³⁰.

De *Kuhle Wampe* dijo Brecht que «consiste en cuatro partes autónomas que están separadas por composiciones musicales independientes y acompañadas de imágenes de edificios de apartamentos, fábricas y paisajes naturales»³¹. Cada parte estaba separada -siguiendo las propias teorías de Brecht que preconizaban la ruptura del flujo narrativo y la separación de los elementos dramáticos- tanto por canciones como por *Merkmale*, estos tres concretamente: *Ein Arbeitslose weniger* [Un desempleado menos], *Das schönste Leben eines Junge Menschen* [Los años más

²⁸ Albrecht BETZ, Hanns Eisler. *Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*, Madrid, Tecnos, 1994 [1976], págs. 72-73.

²⁹ «Derogada la ley que prohibía la actividad de los socialdemócratas, su presencia en la vida social alemana adquirió una fuerza sin precedentes con la creación de sindicatos, cooperativas, clubes deportivos, corales, organizaciones juveniles y femeninas, periódicos nacionales, regionales y locales, hasta el punto de que a comienzos del siglo XX, un miembro cualquiera de la SPD podía asesorarse de cualquier problema legal -no necesariamente laboral- en los gabinetes jurídicos del partido, aprender las primeras letras en una escuela socialdemócrata, aprender las segundas y hasta las terceras letras en una universidad popular socialdemócrata, no leer otra cosa que diarios, revistas y libros salidos de las excelentes imprentas socialdemócratas, discutir esas lecturas comunes con compañeros de partido o sindicato en cualquiera de los locales socialdemócratas, comer comida puntualmente distribuida por una cooperativa socialdemócrata, hacer ejercicio físico en los gimnasios o en las asociaciones ciclistas socialdemócratas, cantar en un coro socialdemócrata, tomar copas y jugar a cartas en una taberna socialdemócrata, cocinar según las recetas regularmente recomendadas en la oportuna sección hogareña de la revista socialdemócrata para mujeres de familias trabajadoras dirigida por Clara Zetkin. Y llegada la postrera hora, ser diligentemente enterrado gracias a los servicios de la Sociedad Funeraria Socialdemócrata, con la música de la Internacional convenientemente interpretada por alguna banda socialdemócrata». Antoni DOMÈNECH, *El eclipse de la fraternidad*, Barcelona, Crítica, 2004, pág. 149.

³⁰ Para una exposición sintética del cine proletario alemán durante la República de Weimar, vid. Román GUBERN, *Op. cit.*, 2005, págs. 154-160.

³¹ Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 205.

hermosos de un joven] y *Wem Gehört die Welt?* [¿A quién pertenece el mundo?]. Así resumió Brecht el argumento de la cinta:

La primera parte hace referencia a un hecho real, mostrando el suicidio de un joven desempleado en aquellos meses de veranos en que aumentó la miseria de las clases bajas a causa de los decretos de emergencia: el pago por desempleo para los jóvenes era irregular. Antes de saltar por la ventana, se dijo que el joven se quitó el reloj para no dañarlo. El comienzo de esta parte de la película muestra la búsqueda de trabajo como trabajo. La segunda parte muestra el desahucio de una familia por la decisión de un juez [...]. La familia se traslada a las afueras de la ciudad a un campamento llamado Kuhle Wampe, donde se instalan en la tienda de campaña del novio de la hija. (El film llevó provisionalmente el título de "Ante portas".) Allí la joven queda embarazada. Sujeta a la presión de las condiciones del lumpen pequeño-burgués del campamento (la combinación de la sensación de poseer una pequeña propiedad y de recibir un pequeño subsidio gubernamental por desempleo crea extrañas formas de comportamiento social), la joven pareja se compromete. Por su propia iniciativa, la joven rompe el compromiso. La tercera parte muestra las competiciones atléticas de los obreros. Éstas tienen lugar a una escala masiva y están brillantemente organizadas. Tienen un carácter político, y el ocio de las masas tiene carácter de militancia. Más de 3.000 atletas obreros de los "Fitche Hikers" participaron en esta parte. La joven aborta con el dinero que sus amigas ayudan a recolectar y la pareja abandona la idea de casarse. La cuarta parte muestra a la gente volviendo a casa en tren mientras discuten un artículo del diario que informa de la destrucción de semillas de café en Brasil para mantener el precio de la mercancía en el mercado³².

No estamos de acuerdo con Martin Walsh cuando, en su por otra parte pionero y excelente ensayo sobre Brecht y el cine, afirma que *Kuhle Wampe* «parece bastante convencional, careciendo del espíritu innovador que había caracterizado los aspectos formales del trabajo teatral de Brecht»³³. Para empezar, cada una de las partes de la película está centrada en un *Gestus*³⁴: en la primera parte se trata del suicidio (el hijo se quita el reloj antes de arrojarlo por la ventana para que su familia pueda empeñarlo)³⁵; en la segunda, de un desahucio³⁶; y en la

³² *Ibid.*, págs. 205-206.

³³ Martin WALSH, *Op. cit.*, pág. 10.

³⁴ Con el término de *Gestus* «hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o varias. Un hombre que vende pescado muestra, entre otros, el gesto de la venta. Un hombre que escribe su testamento, una mujer que atrae a un hombre, un hombre que paga a diez hombres: en todos está contenido el gesto social. Un hombre que llama a su dios sólo será en nuestra definición un gesto cuando su acción tenga lugar en relación a otros o en un contexto en el que surjan relaciones entre hombres (El rey en *Hamlet*, rezando)». Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, pág. 281.

³⁵ Suicidio filmado, por cierto, de acuerdo a las técnicas de *Verfremdungseffekt*, para escándalo del censor: «¡Buen Dios! -exclamó- el actor lo interpreta como si estuviera mostrando como pelar un pepino!». Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 209.

³⁶ Recuérdese que Brecht había teorizado previamente sobre la representación de un desahucio en uno de sus apuntes teatrales: «El desalojo de una vivienda es un proceso masivo, como tal, de importancia histórica. Tengo que describirlo de manera que pueda reconocerse su importancia histórica. Como tal proceso masivo (su carácter masivo le convierte en sí mismo en un momento de la historia) afecta a un determinado trabajador en paro como a un simple X. Podría pensarse que el desalojado ha de ser representado únicamente en su cualidad de X, es decir, en su indefinición, en su carácter de masa, en su falta de rasgos individuales, o sea, como el parado X. Eso sería un error. Forma parte del proceso histórico (de un desalojo) que el desalojado es un X; los que le desalojan, los caseros y las autoridades, le desalojan como a un X. Pero también forma parte del proceso histórico que X es alguien especial, un determinado ser humano, con cualidades determinadas, que se diferencia de todos los demás desalojados. Digamos que se llama Franz Dietz. Su lucha consiste precisamente en que lucha por no ser un X, un número para el registro, un cuerpo de más para el casero, dando completamente igual si este cuerpo, que ocupa una vivienda, tiene un bigote rubio o

tercera, la solidaridad de clase entre los obreros. Nótese la progresiva ampliación de foco: de los opresivos interiores del hogar de la primera parte (en la que resuena el eco de su propia pieza *La boda de los pequeño-burgueses*) a los festivales de masas de la tercera. En efecto:

La pareja Bonike cristaliza la persistencia de la ideología pequeño-burguesa dentro del proletariado: la madre, trastornada por los problemas financieros, representa, por su sumisión pasiva a la autoridad del jefe de familia, el grado inferior de toma de conciencia mientras que el padre, fascinado por el mundo de los ricos, sueña con los placeres materiales que le proporcionaría una vida burguesa. La escena titulada "Mata Hari" presenta al padre de Bonike leyendo un artículo sobre el espionaje a su mujer, ocupada en las tareas domésticas, y muestra la ausencia de reacción de ambos de cara al poder de las clases dominantes. La elección de lo tópico se hace también en función de lo que es "deseable", el texto presenta a su hija Anni en oposición: indignada por la impotencia de su hermano y la debilidad de su madre, simboliza la emancipación femenina al rechazar simultáneamente el poder del padre y de su amigo Fritz, y representa la esperanza de la clase obrera, por su implicación en el combate político contra la sociedad capitalista. Numerosas secuencias ilustran los diferentes aspectos de su personalidad al tiempo que aclaran la problemática central de la película: desde las demandas que presenta en la administración para impedir la expulsión de su familia, y su riña con Fritz que ha aceptado el noviazgo para mejorar su situación personal, hasta su activa participación en la fiesta deportiva, organizada por la juventud proletaria³⁷.

En *Kuhle Wampe* se mezcla además la ficción con el documento (por ejemplo, cuando la familia se traslada a Kuhle Wampe y una voz en *off* nos informa sobre del campamento), práctica que Brecht tomó del teatro de Piscator. Por último, pero no menos importante, conviene insistir en que Brecht y Dudow huyeron de los retratos miserabilistas sobre la clase obrera (que Brecht detestaba) propios del naturalismo burgués para transmitir en cambio la vitalidad y la energía del movimiento obrero alemán.

La participación del compositor Hanns Eisler -discípulo de Arnold Schönberg, teórico y práctico de los coros obreros y de la canción de lucha a quien Brecht había conocido en el festival de Música de Baden-Baden (1927) y que, como Dudow, había colaborado con Brecht en *La medida* y *La madre*- en la película fue fundamental. En *Kuhle Wampe* Eisler llevó las técnicas de extrañamiento

moreno, está sano o enfermo, etc. La lucha de Dietz, por el contrario, para no ser tratado como un X es precisamente el proceso histórico; el cómo Dietz utiliza su carácter de masa, que le degrada a ser un X, para escapar a ese aniquilamiento, a esa deshumanización, eso es historia». Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, págs. 40-41. Repárese en la influencia decisiva Karl Korsch en Brecht: «Tampoco el agujero en que vive el pobre moderno es, como la caverna del animal o del troglodita primitivo, 'su' caverna, un 'elemento natural que se ofrece espontáneamente para protección y disfrute', en el que se sienta como pez en el agua, sino un lugar ajeno del que puede ser expulsado si no paga el alquiler. La frase 'my house is my castle', procedente del mundo de la producción simple de mercancías, es tan inaplicable a las casas de pisos de las grandes ciudades como a las 'cots' de los trabajadores rurales ingleses de hacia 1860 descritos en *El capital*. [...] Ninguna de estas cosas, situaciones o relaciones es lo que es en la presente sociedad burguesa o en cualquier otra época anterior o posterior del desarrollo social 'por naturaleza'. Todas están en una determinada conexión con la forma histórica de la producción material en cada caso y pueden ser transformadas prácticamente con ésta. Esto ocurre en un proceso histórico de desarrollo que requiere más o menos tiempo, pero en ningún caso tropieza con una frontera absoluta: en un desarrollo objetivo que es al mismo tiempo una lucha real y terrenal de las clases sociales». Karl KORSCH, *Karl Marx*, Barcelona, Ariel, 1975 [1932], pág. 167.

³⁷ Patricia-Laure THIVAT, «Bertolt Brecht: La forma épica en el teatro y en el cine», *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 122 (Octubre - 2008), pág. 209.

brechtianas al terreno musical. Por ejemplo, al inicio de la película, cuando el protagonista y sus amigos buscan desesperadamente trabajo en bicicleta por las calles de Berlín, Eisler escribe:

Tristes y ruinosas casas de suburbio, barrios bajos en toda su miseria y suciedad. La 'atmósfera' de la imagen es pasiva, deprimente: inclina a la melancolía. En contraste, la música es ágil y estridente, un prelude polifónico de carácter muy pronunciado. El contraste entre la música -la dureza de su forma, así como la de su tono- con las imágenes simplemente montadas produce una especie de 'shock' que intencionadamente provoca repugnancia más que sentimientos compasivos³⁸.

Pero si por algo es recordada la participación de Hanns Eisler en *Kuhle Wampe* es sin duda alguna por la inclusión de *Solidaritätslied* [Canción de la solidaridad], escrita por Brecht y compuesta por Eisler el año anterior, cuyo estribillo, teñido de un optimismo levemente marcial, reza: «*Vorwärts/und nicht vergessen/worin unsere Stärke besteht!/Beim Hunger und beim Essen/Vorwärts/nicht vergessen/die Solidarität/Welche Straße ist die Straße?/Wessen Welt is die Welt?*» [¡Adelante! / y no olvidéis / donde descansa nuestra fuerza. / Cuando pasemos hambre y cuando comamos / ¡Adelante! / y no olvidéis / la solidaridad. / ¿Qué calle es la calle? / ¿Qué mundo es el mundo?].

Solidaritätslied -«una de esas canciones del *nosotros*, cuyos metros, organizadores, aptos para la marcha, producen un efecto inmediatamente congregante: música de lucha, que compromete a los cantores con la letra, que invita a la participación»³⁹, en palabras de Albrecht Betz- tuvo un enorme éxito y entró inmediatamente a formar parte del cancionero del movimiento obrero alemán, para satisfacción de Eisler y Brecht. «Eisler escribe sus canciones de lucha para el proletariado de las grandes urbes. Allí se vive -escribe Betz- en complicadas relaciones de trabajo. Las experiencias de Eisler están determinadas por la industria moderna, por las cambiantes formas de la producción capitalista. La simultaneidad y la diversidad de impresiones visuales y acústicas modifican la manera de reaccionar. A la marea de sensaciones neutralizadoras opone Eisler formas concisas y energéticas, concentradas. Éstas recurren inevitablemente a la nueva música de entretenimiento, pero también con las viejas canciones obreras, cuya expresión se hunde en el sentimentalismo»⁴⁰. Prueba de su éxito es que una década más tarde sería empleada en el díptico cinematográfico sobre Ernst Thälmann, cuyo *biopic* filmó en la RDA Kurt Maetzig entre 1954 y 1955 con Günther Simon en el papel del célebre secretario general del KPD. Se incluyeron además otros cuatro poemas de Brecht musicados por Eisler en la película: *Wir wollten ein Obdach haben* [La canción de los sin techo (Constitución del Reich)⁴¹] - retirada por los productores por miedo a la censura-, *Das Frühjahr kommt* [La llegada de la primavera], cantada por Helene Weigel; *Gesang der Sportler* [La

³⁸ Theodor W. ADORNO y Hanns EISLER, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 2003 [1944], pág. 44.

³⁹ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 138.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 95.

⁴¹ Referencia al artículo 115 de la constitución alemana de 1919: «El domicilio de todo alemán es un santuario inviolable. Las excepciones son exclusivamente permisibles de acuerdo a la ley». Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 267.

canción del deportista] y un último poema titulado *La llamada*, retirado finalmente por motivos técnicos.

La producción de *Kuhle Wampe* fue en extremo problemática. La quiebra económica de la Prometheus obligó a que la película fuese rescatada por la firma suiza Praesens GmbH y mediante aportaciones personales. En un momento del rodaje el equipo incluso fue atacado por un grupo de camisas pardas de las SA, que los partisanos comunistas que participaban en el film lograron repeler. Y si la producción estuvo plagada de obstáculos, su recorrido, que fue antinaturalmente corto, no fue menos tempestuoso. *Kuhle Wampe* se proyectó por primera vez en Moscú a finales de marzo de 1932 ante una audiencia escogida. Tras la proyección, las autoridades soviéticas se dirigieron a Brecht, que había sido invitado a la sesión, y cortés pero cortantemente le dijeron que el film no podía ser proyectado, bajo ningún concepto, en las pantallas de la Unión Soviética. Cuando Brecht, extrañado, preguntó el motivo, le fue contestado que el pueblo soviético no entendería cómo era posible que los trabajadores alemanes dispusieran, incluso durante una crisis económica, de campos de vacaciones para desempleados y relojes de pulsera. Si el capitalismo en Europa occidental era mostrado tan benignamente, ello no causaría más que una enorme decepción en el público soviético. Las rígidas directrices del zhdanovismo empezaban a delinearse.

Dos meses después de la proyección en Moscú la película llegó finalmente a Berlín, en donde se proyectó en 14 salas de cine con un notable éxito de crítica y público. No tardó el gobierno socialdemócrata en retirar la cinta de las pantallas, disgustado sin duda porque en ella se relacionase el suicidio del joven protagonista con su política laboral. Una campaña de protesta en prensa contra la prohibición, en la que participaron, entre muchos otros, Rudolf Arnheim y Siegfried Kracauer, consiguió que finalmente se levantara el veto a *Kuhle Wampe*, con la condición de que se retirasen varios de los planos, «alegando que ultrajaba la dignidad del presidente Hindenburg, a la religión (en una escena unos obreros se bañaban desnudos mientras detrás aparecía la torre de una iglesia que hacía sonar sus campanas) y a la justicia (las gestiones de Anni para que su familia no sea desahuciada no son atendidas por los burócratas)»⁴². ¡Realmente ya no se hacen películas así! Hubo necesariamente que ceder a las presiones de la censura socialdemócrata para que la película se estrenase, y se cortaron las referencias al decreto de emergencia que reducía 30 marcos la ayuda para desempleados y a ley 218 del código penal que castigaba el aborto, y también un plano en el que un coche anunciaba *Fromm's Act* (una conocida marca de preservativos de la época)⁴³. No sirvió de mucho: en marzo de 1933 los nazis tomaron el poder y *Kuhle Wampe*, junto con *La ópera de cuatro cuartos* y toda la obra de Brecht, fue prohibida. Contra ellos precisamente iba a dirigir Brecht su siguiente incursión cinematográfica.

Los verdugos también mueren (1943)

⁴² Román GUBERN, *Op. cit.*, 2005, pág. 160.

⁴³ Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, págs. 257-258.

Brecht llegó al aeropuerto de Los Ángeles el mes de julio de 1941, tras un errático exilio por Dinamarca, Suecia y Finlandia huyendo de la persecución nazi. En Escandinavia «buscó, a través de amigos emigrados como Erwin Piscator en Moscú y Leo Lania en Londres, oportunidades para exposiciones de originales, negociar contratos para adaptaciones cinematográficas de sus obras y obtener comisiones por guiones cinematográficos. A pesar de las prometedoras propuestas de directores como Alexander Korda, Joris Ivens y Hans Richter, nada se materializó a excepción del proyecto británico, de pobres resultados, para una adaptación de la ópera de Leoncavallo *I Pagliacci* en 1936, para el cual el actor exiliado Fritz Kortner consiguió un contrato a Brecht para que éste ayudara en la redacción de los diálogos. Se le pagó por sus aportaciones, pero ninguno de sus textos fue usado en la película. Por lo general los proyectos cinematográficos pasaban a un segundo plano ante el trabajo mucho más intenso en otros medios (obras teatrales, novelas, relatos, poemas y ensayos políticos y literarios)»⁴⁴.

A Brecht, ocioso es decirlo, no le gustaba Hollywood. La “taylorización cultural” que había denunciado en *El proceso de La ópera de cuatro cuartos* era (y en gran medida sigue siendo) el método de producción cultural propio de Hollywood, ¡y qué decir del carácter ideológico, “narcotizante”, de sus películas, criticado una y otra vez en sus escritos teóricos!

Por qué de entre todas las destinaciones Brecht escogió ésta queda explicado cuando se conoce la situación económica de Brecht. Además, en aquel entonces «el culto personal alcanza en la Unión Soviética nuevas dimensiones, los procesos artísticos y las depuraciones están en pleno curso. En su huída ante el fascismo, Eisler [y también Brecht] hubiera podido salir aquí de Guatemala y dar en Guatepeor, ya que entre las víctimas se encuentran escritores próximos a él: Tretiakov y Ernst Ottwalt, que ha colaborado en *Kuhle Wampe*»⁴⁵. Michael Töteberg, en su biografía de Fritz Lang, retrata con precisas pinceladas la situación de muchos de los intelectuales alemanes forzados al exilio californiano:

Hollywood albergaba toda una colonia alemana; en la meca del cine vivían muchos intelectuales y artistas emigrados. Habían entrado en el país gracias a los llamados “contratos salvavidas”: las grandes firmas de la producción les proporcionaban, para cubrir el expediente, un cargo de guionista, lo que suponía un visado de entrada al país, dinero para el viaje y también un salario de cien dólares a la semana durante un año. Contratados por la Warner Brothers estaban Leonhard Frank, Heinrich Mann i Friedrich Torberg; la MGM pagaba un sueldo a Alfred Döblin, Walter Mehring y Alfred Poglar. La industria cinematográfica no esperaba de ellos ningún trabajo de provecho, y los emigrantes tampoco tenían muchas probabilidades de ver realizados sus guiones. [...] A pesar de que los emigrantes de Hollywood se ahorran los problemas materiales -al contrario de muchos otros exiliados, incluso en los Estados Unidos-, todos ellos calificaron su situación de apática, desesperanzadora y amarga⁴⁶.

En efecto, «Brecht no fue muy feliz en Hollywood. Era pobre y no hablaba una palabra de inglés. Se negaba a aprender el inglés porque estaba seguro de regresar a Alemania y no pensaba más que escribir en Alemán»⁴⁷. Además,

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 13.

⁴⁵ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 160.

⁴⁶ Michael TÖTEBERG, *Fritz Lang*, Barcelona, Edicions 62, 1992 [1985], pág. 99.

⁴⁷ Fernando MÉNDEZ-LEITE, *Fritz Lang: su vida y su cine*, Barcelona, Daimon Manuel Tamayo, 1980, pág. 235.

conviene observar, como lo hace Betz, que con todo, «la concentración de grandes nombres en un lugar no significa en modo alguno que se llegue a una amplia comunicación entre ellos. Formaciones de grupos, resentimientos personales, deslindes mutuos traídos ya a menudo de Europa siguen siendo cultivados aquí. Por lo demás, la mayoría se siente fuera de lugar. Con relación a la industria cinematográfica -cuyos intereses predominantemente lucrativos observan con desprecio y tienen por únicos-, muchos emigrantes cobijan al mismo tiempo esperanzas materiales. La frustración casi general y la sensación de competir los unos con los otros crean un clima cargado de tensiones. El contraste entre el nivel de vida no poco considerable de algunos y las indignas circunstancias de la mayoría se corresponde sólo raramente con la distinta consideración que, como artistas, disfrutaban en Alemania y en Austria. A menudo la consecuencia es encapsularse»⁴⁸. En el caso concreto de Brecht, los únicos ingresos en Santa Mónica durante mucho tiempo fueron «los 120 dólares mensuales del “Fondo Cinematográfico Europeo”, creado por la mujer de William Dieterle, Charlotte, y Liesl Frank. Al tener que pagar un alquiler de 48,50 dólares, no podía costearse un coche, y Weigel tenía que comprar muebles y ropa para los niños en las tiendas del Ejército de Salvación y la organización Buena Voluntad de Los Ángeles. Afortunadamente, un médico alemán refugiado, el doctor Schiff, atendía gratuitamente a Barbara. Kurt Weill le envió algún dinero anónimamente, pero Brecht no solicitó ni recibió ayuda del Comité de Escritores Exiliados, fundado por la liga izquierdista de Escritores Americanos»⁴⁹.

Por si fuera poco, cuando Brecht llegó a Hollywood los guionistas nativos habían formado una sólida corriente de oposición a los contratos preferenciales de los que supuestamente gozaban los alemanes. Hasta qué punto alcanzó la frustración intelectual de Brecht puede comprobarse cuando tachó Hollywood, en un poema homónimo, de “mercado donde se compran mentiras”⁵⁰, y en su *Diario de trabajo* anota:

Para los emigrantes es difícil aquí no caer, una de dos, en un violento echar pestes de “los americanos” o “hablar con el cheque semanal en la boca”, como Kortner se lo reprocha a aquellos que ganan mucho y así hablan bien. La crítica afecta en general a ciertas manifestaciones de hipercapitalismo, a la muy extendida mercantilización del arte, a la vanidad de la clase media, a la existencia de la educación como valor de cambio en vez de como valor de uso, al carácter formalista de la democracia (que ha perdido la función económica, esto es, la competencia de productores comerciales independientes). Así, Homolka pone de patitas en la calle a Bruno Frank porque éste se pone de pie y truena: “¡No permito que aquí se critique al presidente!”; Kortner desenmascara a Lang como manifestante de una observación antisemita; Nürnberg detesta a Lorre, etc.⁵¹

Resulta obvio que Brecht escribió para Hollywood por razones puramente alimenticias, pero es de justicia reconocer que la mayoría de aquellos proyectos los redactó con gran cuidado. Con Clifford Odets y Hanns Eisler elaboró un proyecto de película en episodios a partir de su propia obra teatral *Terror y miseria del Tercer Reich*. Con Lion Feuchtwanger -con quien había coescrito *Vida de Eduardo II de Inglaterra*- preparó una adaptación de *Las visiones de Simone Machard*, de la

⁴⁸ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 178.

⁴⁹ Ronald HAYMAN, *Brecht. Una biografía*, Barcelona, Argos Vergara, 1985 [1983], pág. 269.

⁵⁰ Bertolt BRECHT, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 132.

⁵¹ *Cfr.* Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 179.

cual la MGM había comprado los derechos, pero el embarazo de la actriz protagonista abortó el proyecto, por el que de todos modos tanto Brecht como Feuchtwanger fueron remunerados. En 1942 escribió un guión para el director alemán Wilhelm Dieterle -otro *emigré* en Hollywood- titulado *Los últimos días de Julio César*, que, como tantos otros proyectos de Brecht, nunca superó la fase de preproducción. Tres años después, en 1945, y también con Dieterle, presentaría un proyecto al gobierno estadounidense para una serie de films didácticos basados en las piezas antifascistas de Brecht, y que habrían de emplearse para desnazificar a los soldados alemanes en los campos de prisioneros en Europa. Las autoridades estadounidenses, concedores de las simpatías del dramaturgo alemán -el FBI lo vigilaba desde su llegada a suelo norteamericano-, rechazaron la oferta. En 1947 Brecht reescribió a regañadientes el guión de *Arco de triunfo* (*Arch of Triumph*) de Lewis Milestone, basado en una novela de E.M. Remarque, escritor de la “nueva objetividad”, el mismo movimiento a la que pertenecía Pabst, cuya adaptación de *La ópera de cuatro cuartos* tanto había enfurecido a Brecht. (*Arco de triunfo* sería presentada ese mismo año como prueba ante el Comité de Actividades Antiamericanas). De su amistad con figuras tan destacadas de Hollywood como Charlie Chaplin -a quien Brecht admiraba y había dedicado varias de sus reflexiones teóricas-, Charles Laughton o Orson Welles -que en 1937 había dirigido *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein, quien se inspiró en *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* [*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*] para su “ópera proletaria”⁵²- tampoco surgió nada (Charles Laughton planeó representar *Vida de Galileo* con Welles como director, pero el proyecto nunca se materializó). Y de la nada, como sostenía el rey Lear, nada se obtiene.

Fueron Wilhelm Dieterle y Fritz Lang quienes convencieron a Brecht para que se instalase en Hollywood. El director de *Metrópolis* «no descansó hasta que pudo proporcionar a Bertolt Brecht [...] perseguido por el nacionalsocialismo, los medios necesarios para trasladarse de Europa a California. Una vez instalado en la Costa del Pacífico, le había alojado en Santa Mónica, donde podría vivir tranquilo, dedicado a sus ocupaciones preferidas»⁵³. Lang no escatimó esfuerzos: organizó la colecta para pagarle el viaje a Brecht y su familia, y, con Dieterle, se ofreció como intercesor de Brecht en el currículum que éste hubo de presentar a las autoridades americanas. Lang tenía a Brecht «por uno de los más grandes escritores germanos»⁵⁴; a su vez, Brecht apreciaba de Lang *M, El vampiro de Düsseldorf* (*M, Mörder unter uns*, 1931) y *Furia* (*Fury*, 1936). Y con Lang fue justamente con quien Brecht vería llegar a buen puerto el único proyecto hollywoodiense en ver la luz: *Los verdugos también mueren* (*Hangmen Also Die*, 1943).

La chispa vino de Lang: «Tras leer la noticia del atentado contra Reinhard Heydrich, a quien Hitler había investido protector del Reich en Bohemia y Mähren, se le ocurrió la idea para la película *Hangmen Also Die* (*Los verdugos también mueren*). Lang convenció al productor independiente Arnold Pressburger para que participase en el proyecto»⁵⁵, que terminaría comprando para su distribución la United Artists. La incorporación de Brecht -cuya cultura política y conocimiento de

⁵² Richard FRANCE, *The Theatre of Orson Welles*, Cranbury, Associated University Presses, 1977, pág. 102.

⁵³ Fernando MÉNDEZ-LEITE, *Op. cit.*, pág. 235.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 235.

⁵⁵ Michael TÖTEBERG, *Op. cit.*, p. 102.

la situación convertían en el colaborador idóneo- vino casi automáticamente después, y con él, la de Hanns Eisler. Fritz Lang -quien dicho sea de paso estuvo casado, irónicamente, con Thea von Harbou, guionista y notoria militante nazi- y Bertolt Brecht debieron de quedar impresionados por el atentado contra Reinhard Heydrich -personaje siniestro que también fue el jefe de la Reichssicherheitshauptamt (*Oficina Suprema de Seguridad del Reich*) (RSHA) y uno de los principales organizadores del Holocausto-, llevado a cabo por un grupo de entregados miembros de la resistencia checa en colaboración con el servicio británico. Heydrich, significativamente apodado “el carnicero de Praga”, “la bestia rubia” y “el verdugo”, murió 11 días después del atentado por septicemia (infección sanguínea) en un hospital de Praga, en el que había sido ingresado a causa de las heridas múltiples ocasionadas por la metralla de una granada lanzada contra su automóvil. El éxito de la “Operación Antropoide” -así se llamó la misión- tuvo un enorme impacto en la opinión pública internacional y consiguió reforzar la unidad y la simpatía hacia la lucha del pueblo checo contra el ocupante nazi. Además de la película de Lang, el atentado motivó otras dos adaptaciones: *Atentát* (Jirí Sequens, 1964) y *Operation Daybreak* (Lewis Gilbert, 1975).

Las primeras alusiones de Brecht al esbozo para el guión «hablan de una “película de rehenes”: para vengarse del asesinato de Heydrich, para romper la resistencia del pueblo checo y forzar la extradición del autor del atentado, que había huido, las fuerzas de ocupación tomaron a cuatrocientos rehenes. (Por falta de informaciones exactas, Lang y Brecht hubieron de inventar su propia historia. En realidad los nazis fusilaron una noche a toda la población de Lidice y arrasaron la ciudad para dar un ejemplo sanguinario)»⁵⁶. El argumento definitivo: Svoboda, autor del atentado a Heydrich, consigue escapar de la detención, pero la declaración del estado de excepción y el toque de queda le obligan a refugiarse en casa de Mascha Novotny, que había sido testigo de la acción. Los nazis irrumpen en el hogar y se llevan al padre de Mascha, el doctor Novotny -profesor universitario y nacionalista checo- como uno de los 400 rehenes que deciden tomar como medida de presión a la resistencia checa para que entregue a Svoboda. Mientras tanto, en su consulta, Svoboda se debate entre entregarse y salvar a los rehenes o permanecer en la resistencia, contribuyendo, a largo plazo, a la liberación de Checoslovaquia⁵⁷. En una de las reuniones de la resistencia, Emil Czaka, un industrial cervecero y en realidad un colaboracionista infiltrado, trata de convencer al resto de miembros para que entreguen al doctor Svoboda, pero la moción es rechazada y se decide investigar a Czaka por su extraño comportamiento. Sabiéndose investigado, el industrial hace que la cúpula de la resistencia sea capturada, a excepción de su líder, Dedic, que consigue escapar y ocultarse en el piso de Svoboda. La muerte de Heydrich en el hospital acelera los acontecimientos, y los nazis deciden fusilar uno a uno a los rehenes hasta que se entregue al autor del atentado. La resistencia, con la desinteresada ayuda del pueblo checo, le tiende una trampa a Czaka, a quien se detiene como culpable del asesinato de Heydrich. La Gestapo decide aplicarle la “ley de fuga” y Czaka muere ametrallado en la calle. Sin embargo, el fusilamiento de Novotny y del resto de rehenes se lleva hasta el final. Un informe de Berlín

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 102.

⁵⁷ Recuérdese que un dilema similar -¿se debe sacrificar a un militante para salvar la revolución?- se planteaba en *La Medida* (1930) aunque el tema se encuentra, salvando las distancias, en *La Biblia* (1913), drama escrito a los quince años.

descubre poco después que Czaka no pudo ser de ningún modo el asesino, pero que de todos modos mantendrán esa versión, pues no resulta conveniente desautorizar a los ocupantes revelando sus errores. La lucha no ha terminado, y la película termina con un significativo NOT THE END [*todavía no ha terminado*].

Brecht receló naturalmente de las intenciones antifascistas de Hollywood desde un buen principio. En su diario de trabajo anotó: «Normalmente trabajo con Lang desde las nueve de la mañana hasta las siete de la tarde en nuestra historia de rehenes. Hay una frase que aparece cada vez que discutimos la lógica de uno u otro procedimiento: “Esto le gustará al público.” Resulta que el público está dispuesto a aceptar que el gran genio se esconde tras las cortinas cuando entra la Gestapo a registrar la casa, o que el cadáver de un comisario sale de un armario, o reuniones “secretas” de todo el pueblo; resulta que de todo eso, en pleno terror nazi, Lang “lo compraría”. También es interesante que se interese mucho más en los efectos de sorpresa que en los de tensión»⁵⁸.

Con todo, *Los verdugos también mueren* -que tuvo como otros títulos posibles los de *Silenty City* [La ciudad silenciosa], *Never Surrender* [Nunca nos rendiremos] y *Trust the People* [Confíad en el pueblo]- conserva algunas escenas de aire inequívocamente brechtiano: las conversaciones entre el poeta Nezval y Novotny en el campo de concentración, o la manera en que la resistencia, confiando en el pueblo checo, se venga del traidor (taxistas, hoteleros, camareros, etc., que no se conocen los unos a los otros, proporcionan los detalles falsos que incriminan a Czaka en el atentado a Heydrich), así como la escena en que Novotny dicta una emotiva carta de despedida a su hija -que ha de aprenderse de memoria, pues le impiden entrar con papel y pluma a la celda- para que se la entregue a otro de sus hijos, han de atribuirse a Brecht, lo mismo que la discusión entre varios gerifaltes nazis con la que se abre la película y en la que se hace abiertamente referencia a la ralentización de la producción en la fábrica Skoda por parte de los obreros con el objetivo de sabotearla. Según Töteberg, «Brecht ponía todo el peso de la película en las escenas del pueblo, mostraba la resistencia como ua “revuelta rigurosamente cerrada dentro de un marco de nacionalismo burgués” e incluía momentos dialécticos, como por ejemplo, “los errores cometidos por el movimiento clandestino y que el pueblo llano corrige”»⁵⁹. Lang proporcionó los temas recurrentes de su obra -no sin antes invertir, eso sí, su signo- de la persecución del malfactor (en este caso, del héroe) y la organización conspirativa (en este caso, la resistencia). Como director, añadió al resultado sus marcas de fábrica visuales: la iluminación expresionista, las superposiciones, y el predominio -como en Brecht- de la acción por encima de la introspección psicológica.

Pero, una vez más, se repitieron los problemas de Brecht con los productores y el equipo artístico. «El primer desacuerdo se produjo cuando Brecht -escribe Töteberg- fue solo a ver al productor y le exigió un aumento de sueldo (que Lang había negociado en nombre suyo). Después hubo discusiones violentas en torno a la hora de contratar los intérpretes. Brecht intentó en vano obtener un papel para Fritz Kortner [que en 1936 le había conseguido el contrato para la redacción de los diálogos de la adaptación de *I Pagliacci*]; Lang tampoco aceptó la

⁵⁸ Michael TÖTEBERG, *Op. cit.*, pág. 103.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 104.

propuesta de que Oskar Homolka hiciera el papel de Czaka, el colaboracionista. Su argumento era que “para que un público americano pueda llegar [...] a entender qué significa para un pueblo estar sometido a la dominación y la opresión de unos soldados extranjeros y de una policía secreta” hacía falta que todos los papeles checos estuvieran interpretados por actores americanos y todos los papeles alemanes, por actores alemanes. Tenía que ser, pues, un actor americano quien hiciera el papel de traidor. Incluso el hecho de que Brecht deseara dar un papel secundario a Helene Weigel (ya había hecho uno en *Metrópolis*) provocó una reacción negativa e irrevocable por parte de Lang. Decidir el reparto era una prerrogativa del director, y Brecht comentó el resultado con sarcasmo: “Caras que parecen extraídas de un programa del teatro municipal de Ulm”»⁶⁰.

Debido al gran desconocimiento de Brecht del inglés, se contrató a John Wexley -guionista de *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) y *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939) entre otras- para que redactara el guión junto al dramaturgo alemán. Más que ayudar, Wexley trajo nuevos problemas cuando reivindicó la autoría exclusiva de la película. Escribe Töteberg que

Brecht, pese a no sentirse satisfecho de la película, fue a quejarse al tribunal de arbitraje de la Screen Writers' Guild para que constara su nombre como autor del guión. (En Hollywood no eran nada raros este tipo de requerimientos al tribunal de arbitraje de la sociedad de autores; en una larga tercera parte de los casos se intercambiaban los “créditos”, es decir, el reconocimiento de la propiedad intelectual en los créditos iniciales.) Eisler y Lang declararon en favor de Brecht; en cambio, el productor Pressburger se negó (no podía olvidar las exigencias de Brecht respecto a sus honorarios). Él podría haber decantado la balanza, pero de todas formas el requerimiento no prosperó. La sentencia se basó en una cuestión de otro orden: era vital para el americano Wexley establecerse como autor de guiones en Hollywood. La sentencia no se podía recurrir. Los títulos iniciales citan a Wexley como autor del guión y añaden: “Basado en un manuscrito original de Brecht y Lang.” En la edición del guión, Lang aún era citado antes que Brecht; Lang intentó dar una mayor importancia a la participación de Brecht. Durante la vista oral del juicio se vieron por última vez. La disputa aún dura hoy en el mundo literario. El guión para *Hangmen Also Die*, aunque existen dos versiones, no fue incluido por los editores de las obras completas de Brecht en el volumen suplementario *Textos de películas*. [Aunque de] Entre los más de cincuenta ensayos sobre cine (guiones, conferencias, esbozos para argumentos), *Hangmen Also Die* es el único proyecto de película de Brecht que se ha realizado en Hollywood⁶¹.

Eisler, que también se encontraba exiliado en California⁶² y colaboraba, junto con Theodor W. Adorno, en el Film Music Project financiado por la Fundación Rockefeller, pudo en el entretanto poner música de nuevo a un proyecto de su viejo amigo, un trabajo teórico y práctico sobresaliente que le supondría una nominación al Oscar a la mejor banda sonora original. En *El cine y la música*, coescrito con Adorno, expone algunas de las decisiones que le valieron esta mención:

⁶⁰ *Ibid.*, págs. 103-104.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 108.

⁶² Eisler escribió en Hollywood la música de ocho películas: *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also die*, Fritz Lang, 1943); *Un corazón en peligro* (*None but the Lonely Heart*, Clifford Odets, 1944); *El mar Caribe* (*Spanish Main*, Frank Borzage, 1945); *Celos* (*Jealousy*, Gustav Machaty, 1945); *Límite en el amanecer* (*Deadline at Dawn*, Charman, 1946); *Escándalo en París* (*A Scandal in Paris*, Douglas Sirk, 1946); *La mujer deseada* (*The Woman in the Beach*, Jean Renoir, 1947); *Tan bien recordado* (*So well Remembered*, Edward Dmytryk, 1947).

Breve escena del film *Hangmen also die*. Heydrich, después del atentado, yace en una cama con la espina dorsal destrozada; transfusiones de sangre. Espantoso ambiente de hospital en torno al moribundo. La escena no dura más de catorce segundos. Solamente se ve el goteo de la sangre. La acción se detiene. Por este motivo necesita música la escena. La primera idea fue partir del goteo de la sangre. Pero no podía girar en torno a la expresión de los sentimientos del enfermo o limitarse a reproducir el ambiente visible de la habitación del enfermo. Heydrich es un verdugo; esto da un cariz político a la formulación musical: un fascista alemán podría intentar convertir al criminal en un héroe si la música es triste y heroica. La tarea del compositor consiste en comunicar al espectador la verdadera perspectiva de la escena. La música tiene que hacer énfasis a través de la brutalidad. El necesario indicio para la solución dramática lo proporciona la asociación: muerte de una rata. Secuencia brillante y chillona, casi elegante, interpretada en un registro muy alto, una demostración práctica de la expresión: estar con un pie en el otro mundo. La figura de acompañamiento está sincronizada con la exposición escénica de los acontecimientos. El pizzicato en las cuerdas y una aguda figura en el piano marcan el goteo de la sangre.

El efecto que aquí se perseguía tiene casi un matiz behaviorista: la música crea, por así decirlo, las condiciones experimentales necesarias para una reacción adecuada y mantiene alejada la falsa asociación⁶³.

Pese a todos los contratiempos que tuvieron lugar durante la producción -a los que Brecht, a estas alturas, seguramente ya se había acostumbrado-, *Hangmen Also Die* obtuvo un considerable éxito. Hoy está considerada como una de las obras antifascistas más importantes de Hollywood. Pero ni siquiera todas las concesiones comerciales a las que se avinieron salvarían a ninguno de sus autores de la acusación de haber facturado una pieza de propaganda comunista. La Oficina Hays no escondió su malestar, y el mismísimo Will Hays en persona se encaró a Lang después de haber asistido a una proyección de una película y le amonestó seriamente: «es una película muy inmoral -dijo- porque en ella glorifica usted la mentira»⁶⁴. La caza de brujas estaba a la vuelta de la esquina.

Caza de brujas y regreso a Alemania

El House Un-American Activities Committee (HUAC) [Comité de Actividades Antiamericanas] fue creado originalmente en 1938 por la Cámara de Representantes para determinar si el Partido Comunista de los Estados Unidos y el Bund Germanoamericano (pronazi) trabajaban por cuenta de gobiernos extranjeros, violando las leyes federales. Terminada la Segunda Guerra Mundial y derrotados los nazis, el HUAC, siguiendo la doctrina Truman de contención del comunismo en Europa occidental y Asia, centró sus investigaciones en la “infiltración comunista” en los EE.UU. (con especial saña en el mundo de la cultura), exacerbando una paranoia social sin precedentes, basada en un discurso pueril y maniqueo, que concluyó con las tristemente célebres “listas negras” en Hollywood. La causa acaso convenga buscarla en «el radical cambio de curso en la política económica y exterior de los Estados Unidos. Como medidas contra la recesión iniciada tras la coyuntura bélica, parecía urgente asegurar para las mercancías norteamericanas los antiguos mercados y la exportación de capitales, todo ello afectado por la guerra. Desde el punto de vista americano interesaba ante

⁶³ T. W. ADORNO y Hanns EISLER, *Op. cit.*, págs. 45-46.

⁶⁴ Cfr. Fernando MÉNDEZ-LEITE, *Op. cit.*, pág. 242.

todo anticiparse en Europa a los programas de socialización, frenar el avance de la economía planificada. Combatir a ésta como *no libre*, era parte integrante de una *cruzada* mucho más amplia; al mismo tiempo fue conducida en el interior contra fuerzas supuestamente subversivas, que habrían removido la vida pública y estarían “al servicio de un poder extranjero”⁶⁵.

El interés del HUAC por el cine se remonta a marzo de 1947, cuando

la Comisión de Actividades Antiamericanas, presidida por J. Parnell Thomas, se reunió y después de varias deliberaciones anunció su intención de efectuar “una investigación secreta sobre la infiltración comunista en el cine”. En el mes de mayo, varios investigadores se desplazaron a Hollywood y mantuvieron conversaciones secretas con personalidades de la industria, entre ellas, con el productor Jack L. Warner, particularmente sensibilizado por las grandes huelgas que habían afectado a los estudios Warner Bros. [...] De resultados de este viaje a Hollywood, pocos días después el propio Thomas anunció que tenía pruebas concluyentes de que la Administración Roosevelt había empujado a algunas estrellas “patrióticas” a intervenir en films “pro-rusos” contra su voluntad, y de que la industria cinematográfica se había convertido en un “centro de propaganda roja”. [...] La declaración de J. Parnell Thomas fue el anuncio de una abierta ruptura de hostilidades entre la Comisión y Hollywood. El paso siguiente lo dio Thomas en septiembre, al expedir 41 citaciones destinadas a otros tantos profesionales del cine americano, que deberían comparecer en Washington, en el mes siguiente, para declarar ante la Comisión de Actividades Antiamericanas. De estos 41 convocados, 19 decidieron inmediatamente oponerse a las actuaciones de la Comisión, por juzgarlas contrarias al espíritu y a la letra de la Constitución. Estos 19 fueron, por orden alfabético: Alvah Bessie, Herbert J. Biberman, Bertolt Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Edward Dmytryck, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Lewis Milestone, Samuel Ornitz, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen, Waldo Salt, Adrian Scott y Dalton Trumbo⁶⁶.

(El 6 febrero el HUAC ya había citado a Gerhart Eisler -hermano de Hanns Eisler- y Ruth Fischer: Fischer, quien desde su expulsión del KPD en 1926 se sentía víctima de la política estalinista, testificó contra Gerhart descubriéndolo como agente del Komintern; de su otro hermano dijo que era “comunista en sentido filosófico”⁶⁷. Ruth Fischer había escrito unos años antes un artículo con el título de “Bert Brecht, el juglar de la GPU”. Brecht se reunió con ella, pero Fischer, reacia a ofrecer concesiones, le espetó: “Brecht, con tu inteligencia política de escolar, el Partido empezó a interesarte cuando Stalin ya lo había puesto patas arriba.” «En lugar de gritarle, él se mostró conciliador, llamándola “camarada”, pero no logró disuadirla de que publicara el artículo. Después de su aparición, en el número de abril de 1944 de la revista *Politics*, Brecht dijo más de una vez: “Habría que fusilar a esa cerda. Las polémicas ideológicas entre camaradas no deben airearse ante la policía”») ⁶⁸.

Los motivos para la inclusión de Brecht fueron, como era de esperar, la carga política de sus poemas y obras teatrales en Alemania (pero por las cuales difícilmente se le podía procesar en Estados Unidos) y sus guiones para Hollywood, señaladamente el de *Los verdugos también mueren*. Circulaba también

⁶⁵ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 188.

⁶⁶ Román GUBERN, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987, págs. 22-24.

⁶⁷ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, págs. 188-189.

⁶⁸ Ronald HAYMAN, *Op. cit.*, pág. 297.

el falso rumor de que Brecht había ingresado en el Partido Comunista Alemán en 1930.

Los “19 testigos inamistosos” decidieron emprender acciones conjuntas: empezaron con una campaña de prensa en la que manifestaron su oposición a la investigación del HUAC, y, sin mayor dilación, prepararon concienzudamente su defensa legal. Empero, en seguida «se hizo evidente que la organización de la defensa de los 19, incluidos honorarios de abogados, desplazamientos, campañas de publicidad, recopilación de información, etc., costaría una fortuna. Se pidió a cada uno de los 19 testigos que aportase 4.000 dólares para crear el fondo común de defensa. Todos, con la excepción de Alvah Bessie y Samuel Ornitz, estaban en condiciones económicas de aportar esta cantidad, por lo que aquellos dos fueron eximidos y pudieron gozar de una defensa gratuita y solidaria por parte de sus compañeros de infortunio»⁶⁹. Esta unidad vino a resquebrajarse cuando se discutió la táctica a seguir ante la Comisión -¿había que responder al tribunal o negarse a hacerlo?, en este último caso, ¿qué y cómo responder?- y después

de prolongadísimas discusiones y de sutiles razonamientos jurídicos de los expertos, se aprobó la táctica colectiva de negarse a responder a cualquier pregunta sobre afiliación política o sindical, denunciando a la vez el carácter anticonstitucional de la Comisión en virtud del texto de la primera enmienda del *Bill of Rights*: “El Congreso no elaborará ninguna ley que tienda a reconocer una confesión religiosa, ni tampoco para prohibirla; o a limitar la libertad de palabra o de prensa; o el derecho del pueblo a reunirse pacíficamente y de dirigir al gobierno peticiones para reparación de daños.”

Adoptada esta decisión, dos o tres de los 19 testigos firmaron declaraciones en las que afirmaban no ser miembros del Partido Comunista y las entregaron secretamente a sus productores. [...] Por ser extranjero y susceptible de deportación, el caso de Brecht se presentó como distinto y se decidió que haría una declaración formal ante la Comisión⁷⁰.

Las sesiones comenzaron el 20 de octubre de 1947, «en presencia de más de cien periodistas y cameramen de actualidades y de los representantes del Comité de la Primera Enmienda. Tras la mesa inquisitorial se sentaron J. Parnell Thomas, en calidad de presidente, junto a John R. McDowell de Pennsylvania, Richard B. Vail de Illinois y el futuro presidente de los Estados Unidos Richard Nixon, republicano de California»⁷¹.

Bertolt Brecht fue interrogado el 30 de octubre por el presidente Parnell Thomas (quien le denegó la autorización para leer su declaración escrita). Según se cree, Brecht ensayó su declaración ante el HUAC con su amigo Hermann Budzislowski en Nueva York, quien le hacía preguntas que el tribunal posiblemente le dirigiría, ayudando a Brecht a tener respuestas evasivas a preguntas incómodas sobre sus opiniones políticas. «Una de las ideas que surgieron en el ensayo fue la posibilidad de aducir que la traducción era inexacta cuando le enfrentaran a las versiones inglesas de sus poemas»⁷². En todo caso lo que parece fuera de toda duda es que el dramaturgo alemán sacó partido de su deficiente conocimiento del inglés. Reproducimos aquí la parte del interrogatorio - que duró una hora entera- recogida en el doble CD *An die Nachgeborenen* [A los por

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 26.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 33.

⁷² *Ibid.*, pág. 318.

nacer] (Deutsches Rundfunkarchiv, 1997) a partir del momento en que se le negara la autorización para leer su declaración:

THOMAS: Mr. Brecht ¿es o ha sido alguna vez miembro del Partido Comunista de cualquier país?

BRECHT: Señor Presidente, he oído decir a mis colegas que esta pregunta era inoportuna, pero soy un invitado en este país y no deseo entrar en una discusión jurídica, de modo que responderé a su pregunta de un modo tan completo como pueda. No he sido ni soy miembro de ningún Partido Comunista.

THOMAS: Su respuesta, entonces, es la de que no ha sido nunca miembro del Partido Comunista.

BRECHT: Exactamente.

STRIPLING: ¿No era usted miembro del Partido Comunista en Alemania?

BRECHT: No, no lo era.

STRIPLING: Mr. Brecht, ¿es cierto que ha escrito usted muchos poemas, piezas y otros textos muy revolucionarios?

BRECHT: He escrito muchos poemas, canciones y otras piezas en mi lucha contra Hitler, que apuntaban naturalmente a derribar su gobierno, y en consecuencia, pueden considerarse revolucionarios.

THOMAS: Mr. Stripling, las obras que haya podido escribir en favor de una revolución en Alemania no nos conciernen. (*Pausa.*) ¿Es cierto que muchos de sus escritos están basados en la filosofía de Lenin y Marx?

BRECHT: No... no creo que eso sea correcto. Pero, por supuesto, he estudiado... tuve que estudiar, como alguien que ha escrito obras históricas, he tenido que estudiar las ideas de Marx sobre historia. No creo que las obras inteligentes de hoy puedan resolverse sin la influencia de los estudios de Marx sobre historia.

THOMAS: Mr. Brecht, desde que se encuentra en los Estados Unidos, ¿ha asistido a alguna reunión del Partido Comunista?

BRECHT: No, me parece que no.

THOMAS: ¿Le parece que no?

BRECHT: No.

THOMAS: ¿No está usted seguro?

BRECHT: Estoy seguro.

THOMAS: ¿Está usted seguro de no haber asistido nunca?

BRECHT: Sí. Eso me parece. (*Ruido en la sala.*) Vivo aquí desde hace seis años y nunca he asistido a ninguna reunión política.

THOMAS: No hablamos de reuniones políticas, sino de reuniones del Partido Comunista en Estados Unidos.

BRECHT: Me parece que no.

THOMAS: ¿Está usted seguro?

BRECHT: Me parece que estoy seguro. (*Risas en la sala.*)

THOMAS: ¿Usted cree que está seguro?

BRECHT: Sí. No he asistido a ninguna de esas reuniones... en mi opinión.

THOMAS: Mr. Brecht, ¿firmó usted alguna vez la solicitud para entrar en el Partido Comunista?

BRECHT: No... no entiendo la pregunta.

THOMAS: (*Lentamente.*) ¿Firmó usted alguna vez la solicitud para entrar en el Partido Comunista?

BRECHT: (*Firmemente.*) No, no. Nunca. He sido un escritor independiente, siempre he querido ser un escritor independiente, y la manera de hacerlo era, radicalmente, para mí, no unirme a ningún partido. Fuese cual fuese. Y todas las cosas que han leído ustedes aquí no fueron escritas sólo para los comunistas alemanes, sino que también fueron escritas para los obreros de cualquier otro credo: obreros socialdemócratas asistían a estas funciones, del mismo modo que obreros católicos de los sindicatos católicos, así como obreros que nunca habían estado en un partido ni querían entrar en un partido.

THOMAS: Mr. Brecht, ¿le pidió Gerhart Eisler en alguna ocasión que se uniera al Partido Comunista?

BRECHT: No, no.

THOMAS: ¿Le pidió Hanns Eisler en alguna ocasión que se uniera al Partido Comunista?

BRECHT: No, no lo hizo. Creo que él me consideró solamente como un escritor que quería escribir la verdad tal y como la veía, no desde un punto de vista político.

THOMAS: Se porta muy bien. (*A los abogados.*) Se porta mucho mejor que los otros testigos que han traído.

STRIPLING: (*Leyendo.*) «Adelante. No hemos olvidado. Tenemos un mundo por ganar. Liberaremos al mundo de la sombra, cada tienda, cada hogar, cada camino y cada pradera. Todo el mundo será nuestro.» [letra de *Solidaritätslied*] ¿Ha escrito usted esto, Mr. Brecht?

BRECHT: No, yo he escrito un poema en alemán, pero es muy diferente a esto. (*Risas en la sala.*)

THOMAS: Gracias, Mr. Brecht.

El día antes de que Brecht sorteara con ingenio a Parnell Thomas - condenado un año después por malversación de fondos públicos-, «28 miembros del Comité de la Primera Enmienda presentaron una petición al Congreso, al amparo de la “reparación de daños” prevista por aquella enmienda, demandando que se pusiera punto final a aquella inquisición. De hecho, las audiencias fueron canceladas al día siguiente sin explicaciones, de modo que quedaron sin declarar ante la Comisión ocho de los 19 “testigos inamistosos”: Waldo Salt, Gordon Kahn, Larry Parks, Richard Collins, Lewis Milestone, Howard Koch, Irving Pichel y Robert Rossen. Las razones de esta interrupción nunca fueron aclaradas, pero puede resultar válida la explicación que Vladimir Pozner ofreció a la revista *Cinéma 62* (nº 66): “A la décima declaración, la Comisión se dio cuenta de que los testigos eran más fuertes que ella. Este Parnell Thomas, el estafador, el Presidente, que además era analfabeto, podía resistir cierta cantidad de ridículo, pero aquello, verdaderamente, rebasaba los límites. Además, él no buscaba obtener alguna

verdad, sino que era una maniobra política y publicitaria.” El resultado aparente fue, por lo tanto, una derrota para J. Parnell Thomas, que no pudo demostrar la infiltración comunista en Hollywood ni pudo citar un solo ejemplo convincente de propaganda roja incluida en sus films»⁷³.

Si el HUAC se batió en retirada fue solamente para poder volver con una máquina jurídica cuya fuerza habían centuplicado. Anticipándose a los hechos, Brecht y su séquito volvieron a Europa el día después de su interrogatorio en el primer vuelo de Air France. En 1950 cruzaría la frontera austríaca hacia la República Democrática Alemana. Ironías del destino: John Wexley, el guionista que le disputó a Brecht la autoría del guión de *Los verdugos también mueren*, fue procesado por el HUAC por su pertenencia al Partido Comunista -militancia que ni Brecht ni Lang conocían- y participación en el documental soviético *La ciudad que detuvo a Hitler: la heroica Stalingrado* (*The City That Stopped Hitler: Heroic Stalingrad*, 1943), y, en consecuencia, *blacklisted*. Wexley nunca pudo volver a trabajar en la industria del cine.

Mientras tanto, sobre Hanns Eisler -todavía en Hollywood- pesaba la amenaza de expulsión. Eisler había sido citado a declarar el 24 de septiembre, pero como «la pertenencia de Eisler al KPD no puede ser demostrada terminantemente -su solicitud de 1926 no tuvo consecuencias *de iure*-, la subcomisión intenta presentar la colaboración con organizaciones del Partido Comunista de la Unión Soviética y en los Estados Unidos. Un completo dossier con traducciones de interviús, artículos y letras de canciones a las que Eisler ha puesto música debe presentar un material probatorio suficiente». Como con Brecht, algunas de las declaraciones no tienen desperdicio: «A la pregunta de los representantes de la investigación, Robert Stripling, de por qué lee en voz alta tanto material, contesta Stripling [...]: “El propósito es demostrar que el señor Eisler es el Karl Marx del comunismo en el dominio de la Música y que él lo sabe muy bien.” A esto, Eisler, seco: “Me halagaría”»⁷⁴.

El veredicto hubo de ser fabricado, pues como «de una parte no hay nada suficientemente punible y, de otra, un veredicto de inculpabilidad significaría una pérdida de imagen, se llega finalmente a un compromiso con la defensa. Éste consiste en la “deportación técnica”. Lo pensado es un dejarse exiliar *voluntario* a un país que conceda el visado de entrada, con excepción de los limítrofes con Estados Unidos (México y Canadá). Hasta que se llega a esta solución, se necesita obviamente una fuerte presión sobre las autoridades.»⁷⁵ Se organizaron comités de defensa y se publicaron declaraciones y protestas de artistas de dentro y de fuera del país. Charles Chaplin trató de conjurar la amenaza de expulsión infructuosamente enviándole a Pablo Picasso un telegrama. Román Gubern resume así la cadena de acontecimientos que desencadenó: «Picasso respondió inmediatamente y una protesta contra la expulsión de Eisler fue firmada por Louis Jovet, Françoise Rosay, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Jean Cocteau, Henri Matisse, Louis Aragon, Elsa Triolet, Jacques Feyder, Francis Carco, Georges Auric y otros»⁷⁶. El escritor Thomas Mann movilizó por su parte a su

⁷³ Román GUBERN, *Op. cit.*, 1987, pág. 50.

⁷⁴ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 191.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 192.

⁷⁶ Román GUBERN, *Op. cit.*, 1987, pág. 53.

hermano Heinrich y se puso en contacto con Albert Einstein y el escritor norteamericano William L. Shirer. De poco iba a servir la diligente maniobra de Chaplin, que empezó a ser acosado por todo tipo de organizaciones conservadoras y ligas puritanas hasta que «cuando Chaplin embarcó con su familia en el *Queen Elizabeth* para presentar *Candilejas (Limelight)* en Londres, estando ya en alta mar, el 19 de setiembre de 1952 el fiscal general de los Estados Unidos James MacGranery anunció que acababa de abrirse una investigación sobre Charles Chaplin por supuestas actividades “antiamericanas” y especialmente por el telegrama enviado a Picasso en relación con la deportación de Hanns Eisler. MacGranery dio instrucciones a los servicios de inmigración para que el actor fuese internado si deseaba regresar a los Estados Unidos. Esta medida, aplaudida por la prensa de Hearst y los conservadores americanos, determinó sin duda a Chaplin no regresar a los Estados Unidos, decisión que comunicó al cónsul norteamericano en Lausanne el 16 de abril de 1953»⁷⁷. El mismo destino caería sobre Thomas Mann ese mismo año, también exiliado en Suiza.

Hubo aún tiempo para rendir un último homenaje al maestro en suelo estadounidense: cuatro semanas «antes de la partida de Eisler, los compositores norteamericanos -entre ellos Copland, Bernstein y Sessions- organizan un concierto de despedida en su honor. Es una valiosa protesta del mundo de la música, que sigue el caso Eisler con simpatía. Con sorpresa oye el público de la Town-Hall *lieder* y música de cámara del compositor, reducido por la prensa a “compositor de Hollywood”. En el *New York Times* y en el *Herald Tribune* aparecen críticas divididas, pero admirativas. [...] El *Quinteto de la “lluvia”* y el *Segundo Septeto* de Eisler, acabado de componer, impresionan tanto más cuanto que originalmente ambos son música cinematográfica. La sutileza y gracia de estos trabajos, ante todo su variabilidad rítmica, contradicen el prejuicio, deslizado por la crítica, de que la música de origen alemán es pesada y fatigosa. Éxito y resonancia del concierto, el reconocimiento por el mundo musical profesional, que hasta ahora sólo conocía su música cinematográfica, llegan para Eisler demasiado tarde»⁷⁸.

Eisler y su mujer toman el 26 de marzo de 1948 un vuelo a Praga desde Nueva York. Antes de partir, lee la siguiente declaración en el aeropuerto de La Guardia:

Abandono este país no sin amargura y rabia. Pude comprender que los bandidos de Hitler pusieran en 1933 precio a mi cabeza y me expulsaran. Ellos eran la desgracia de la época; yo estaba orgulloso de ser expulsado. Pero me siento profundamente herido por la ridícula manera con que soy expulsado de este bello país [...] Yo oía [...] las preguntas de estos hombres y veía sus caras. Como viejo antifascista se hizo claro que estos hombres representan al fascismo en su forma más directa. [...] Pero llevo conmigo la imagen del verdadero pueblo norteamericano, al que amo⁷⁹.

La RDA estaba muy lejos de presentar las condiciones idóneas para el proyecto que Brecht soñó toda su vida con desarrollar: a las estrecheces económicas de un país en reconstrucción -carencia de una industria pesada que se había quedado en territorio occidental, destrucción de la capacidad industrial

⁷⁷ *Ibid.*, págs. 61-62.

⁷⁸ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 198.

⁷⁹ *Ibid.*, págs. 198-199.

anterior al conflicto y la obligación de pagar cuantiosas reparaciones de guerra a la URSS- habíase de sumar el rígido control burocrático al que las autoridades estalinistas sometían toda manifestación cultural. El apoyo de Brecht a la RDA ha sido motivo de frecuentes malentendidos y enconados debates. Este respaldo debe ser entendido no como un cheque en blanco al régimen de Walter Ulbricht, sino más bien como una apuesta de futuro (la construcción del socialismo, aunque naciese de los tanques rusos; «parto por cesárea a través de clases, familias, individuos, llevando a hombros la PESADILLA DE GENERACIONES MUERTAS», al decir de Heiner Müller). A día de hoy podemos afirmar que, como ha señalado en alguna ocasión César de Vicente, se trató de una inferencia por completo errónea, consecuencia más que probable de seguir la lógica de que cabía apoyar a la RDA - como satélite de la URSS- porque era un país en el que la revolución estaba en marcha, y a la revolución porque estaba construyendo el socialismo, y al socialismo porque era lo que terminaría con la explotación del hombre por el hombre. Ciertamente,

la RDA, como Estado, había llegado a ser ampliamente vasallo e imitador de la Unión Soviética; nació bajo la égida de ésta y, después de cuarenta años, también desapareció con ella. Ciertamente en su final se manifestaba como Estado controlador y coactivo organizado al extremo. Pero en modo alguno había sido visto así en sus comienzos por los representantes de la *otra Alemania*, aquellos grandes intelectuales del exilio que habían tenido que huir del Reich de Hitler. Que Eisler y Brecht, Anna Sheggers y Ernst Bloch no regresaran a la RFA, sino a la RDA, tuvo un motivo central: compartían el antifascismo, declarado fundamento del Estado, y estaban seguros de que aquí serían extraídas enseñanzas de la Historia con mayor consecuencia que en Alemania Occidental. La confianza en el antifascismo de la RDA obedecía a que éste estaba inserto en aquella tradición opositora, republicana, que en la historia de Alemania siempre ha sido reprimida por las fuerzas conservadoras; (esta tradición) se extiende desde la guerra de los Labradores (1525) pasando por las Revoluciones fracasadas de 1848 y 1918-1919 hasta la resistencia frente al Tercer *Reich*. Que esta Alemania, permanecida siempre minoritaria, no sólo fuera reconocida en la RDA, sino que aquí fuera reclamado y revitalizado intensamente el recuerdo de las aspiraciones revolucionarias, de las luchas de los oprimidos y del espíritu de la Ilustración, atrajo a muchos a cuyos ojos la burguesía y la socialdemocracia habían fracasado. La democracia capitalista... ¿no había conducido ella precisamente, después de 1930, a la catástrofe?⁸⁰.

Sea como fuere, lo cierto es que Brecht, aunque impedido para el desarrollo de su proyecto teatral, sí logró al menos afianzarlo gracias a la creación del Berliner Ensemble. El teatro no le consumió todo su tiempo, y aún pudo dedicarse a promover nuevas empresas cinematográficas: en 1951 intercedió Brecht en favor de *El hacha de Wandsbek* (*Das Beil von Wandsbek*, Falk Harnack, 1951), una película de la DEFA [*Deutsche Film-Aktiengesellschaft*, el monopolio cinematográfico estatal en Alemania Oriental] basada en la novela homónima de Arnold Zweig y que las autoridades retiraron. La intervención de Brecht -que propuso un final distinto que mostrase con mayor claridad el apoyo de las clases medias al nazismo-, que contó con el apoyo del propio Zweig, no consiguió salvar a la cinta de la censura. Dos años más tarde, en 1953, Brecht firmó un contrato con Wien-Film en Viena, compañía entonces bajo la autoridad de ocupación soviética, para producir una versión fílmica de *El señor Puntila y su criado Matti* [*Herr Puntila und sein Knecht Matti*] protagonizada por Curt Bois, que ya había interpretado el papel protagonista en la obra teatral. Los habituales tiras y aflojas entre Brecht y

⁸⁰ Albrecht BETZ, *Op. cit.*, págs. 239-240.

los productores no tardaron en hacer su aparición y el proyecto fue arrastrándose penosamente durante dos años:

Brecht encargó a Vladimir Pozner que preparase un borrador en consulta con él y por consejo de Joris Ivens encargó al realizador brasileño Alberto Cavalcanti la dirección. Pozner completó su guión en francés en el verano de 1954, el cual fue traducido al alemán por Ruth Fischer y, basándose en comentarios del propio Brecht, corregido por Pozner y Cavalcanti en febrero de 1955. A Brecht no le satisfizo esta versión, en particular el papel de Matti, e insistió en una nueva versión del guión con Pozner, que Pozner y Isot Killian, asistente de Brecht, prepararon bajo la supervisión de este último. Cavalcanti preparó entonces un guión de rodaje empleando los diálogos de Brecht y la producción fue finalizada en diciembre de 1955. A pesar de sus intervenciones, Brecht no estuvo de acuerdo con el montaje final con la nueva banda sonora de Hanns Eisler. Mientras tanto, la compañía productora había sido transferida de manos soviéticas a austríacas y, para evitar que la película se contase en el contingente de producciones austríacas para la exportación, la productora rechazó distribuirla. Fue por los esfuerzos de Cavalcanti que la película finalmente pudo proyectarse públicamente por primera vez en Bruselas, tres años después, el 29 de marzo de 1959⁸¹.

Menos suerte aún iba a tener Brecht a la hora de llevar a la gran pantalla *Madre Coraje y sus hijos* [*Mutter Courage und ihre Kinder*], un proyecto que databa de 1949 y que nunca llegó a realizarse a causa del descontrol en la producción: no se organizó adecuadamente el calendario de rodaje, se demoró innecesariamente la búsqueda de una actriz para el papel de Katrin, y el director, Wolfgang Staudte - cineasta estrella de la RDA tras *El asesino se encuentra entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), pese haber actuado en la cinta nazi de propaganda antisemita *El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940), una infame tergiversación del libro homónimo de Feuchtwanger, autor judío y comunista-, se empeñó en rodarlo en color a pesar a lo insatisfactorio de las pruebas -el cine en color todavía no se había popularizado a causa de las deficiencias en la emulsión del celuloide, más aún en la industrialmente precaria Europa oriental- y se dedicó, a la postre, a ignorar sistemáticamente a Helene Weigel cada vez que aparecía por el plató, cuya inclusión en el reparto veía como un gesto de favoritismo de Brecht hacia su esposa. Y ahí no terminaba todo:

Brecht rechazó una primera versión del guión firmada por Robert A. Stemmler, y también una segunda, por Joachim Barckhausen y Graf Alexander Stenbock-Fermor que había de dirigir Erich Engel. Desde el otoño de 1950 al otoño de 1952, Emil Burri, Wolfgang Staudte y Brecht terminaron varias versiones de un nuevo guión, pero la DEFA nunca firmó un contrato para la obtención de los derechos a causa de las demandas financieras de Brecht. Brecht continuó con sus planes para llevar la obra a la gran pantalla ofreciéndole el proyecto, a través de Ruth Berlau, a la pareja de directores daneses Astrid y Bjarne Henning-Jensen, y después al director italiano Aldo Vergano (ni Luchino Visconti ni Giuseppe de Santis mostraron interés en la traducción italiana del guión cuando lo tuvieron en sus manos en 1954). A finales de 1954 se firmó un contrato con la DEFA y una versión definitiva del guión preparada por Burri y Staudte en consulta con Brecht, que Staudte dirigiría y Helene Weigel, que había interpretado el papel de Madre Coraje en la producción teatral en el Deutsches Theater (estrenada en enero de 1949), protagonizaría. Problemas de casting (Staudte había conseguido a Simone Signoret para el papel de Yvette y a Bernard Blier para el cocinero de Francia) y otras polémicas retrasaron el comienzo del rodaje hasta mediados de agosto de 1955. Los problemas con la DEFA y las diferencias entre Brecht y Staudte llevaron a la cancelación del proyecto por completo en septiembre,

⁸¹ Bertolt BRECHT, «Texts and fragments on the cinema (1919-1955)», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 28.

después de diez días de rodaje. [...] En 1960 la DEFA produjo una versión cinematográfica del propio montaje de Brecht para el berliner Ensemble, dirigida por sus ayudantes Peter Palitzsch y Manfred Werkwerth⁸².

El proyecto quedó, como se dijo, inconcluso. Las pocas bobinas que se rodaron quedaron enterradas en alguna filmoteca de Alemania oriental, y con toda seguridad sigan allí a la espera de que algún investigador las recupere, si no es que la dejadez institucional de la antigua *nomenklatura* -hoy reciclada en ávida cleptocracia- ha hecho que se pierdan o se deterioren irremediablemente.

Legado

El 14 de agosto de 1956 moría Bertolt Brecht como consecuencia de una trombosis. Sus aportaciones cinematográficas fueron escasas y limitadas, además, por fuerzas ajenas a su control, pero con ellas allanó el terreno para futuros experimentos cinematográficos. ¿Si había que combatir la ilusión en el teatro, qué decir del cine y su capacidad tecnológica para elaborar unos relatos que se experimentaban, como observara ya Gramsci, como un “soñar despierto”? ¿No habían de ser la identificación y la catarsis tanto más poderosas, y tener mayores consecuencias sociales, en tanto que medio de comunicación de masas?

El cine jugó un papel fundamental, no lo suficientemente bien ponderado, en el desarrollo del teatro brechtiano. Pues si «el conocimiento de los grandes espectáculos de Meyerhold sólo pudo hacerse por la lectura de descripciones más o menos fieles, el cine llegó y fue admirado multitudinariamente. Brecht contempló *El acorazado Potemkin*; pero no es difícil que películas como *La huelga* u *Octubre* y textos fundamentales sobre el montaje, llegaran a sus manos. Un hecho particularmente significativo es la amistad de Brecht con Sergei Tretiakov en 1931, del que Eisenstein había montado una obra: *La máscara de gas*, y con el que había mantenido una gran relación. Esta referencia de fuentes se amplía después en los años treinta, durante el exilio, en donde este cine antifascista y revolucionario fue difundido en todo el mundo»⁸³.

Los apuntes teóricos de Brecht respecto al cine deben mucho a Sergei M. Eisenstein (a quien conoció durante su visita a Berlín en 1929): común a ambos es su «hostilidad al ilusionismo, entendido éste como un tipo de experiencia artística que tiene como principales características: el deseo de ahondar (psicológicamente) la experiencia individual; su apelación primaria a las emociones más que a la razón, buscando la empatía del público con los hechos que se le presentan, al estilo pasivo propuesto por Coleridge y su “suspensión de la incredulidad”; tiene una forma cerrada que implica una cierta autonomía estética, una auto-validación; prefiere considerar el medio como algo transparente, neutral, sin “ningún punto de vista” particular; su lenguaje propio, pasado por alto o borrado. La práctica teatral

⁸² Bertolt BRECHT, «Texts and fragments on the cinema (1919-1955)», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, págs. 22-23.

⁸³ Juan Antonio HORMIGÓN, *La práctica dialéctica brechtiana: desalienación, crítica y productividad*, en Juan Antonio HORMIGÓN (ed.), *Op. cit.*, pág. 362.

de Brecht invierte obviamente *todos* estos a prioris, y sus escritos teóricos hacen hincapié constantemente en la necesidad de repensar la *praxis* dramática»⁸⁴.

Para Patricia-Laure Thivat, el cine fue parte ineludible del proyecto estético brechtiano, pues

el cine actúa según Brecht como un catalizador en el proceso de elaboración de una escritura que rompe con la linealidad del relato tradicional. La nueva “correlación espacio/tiempo” creada por la secuencia filmada remite a los escritos teóricos de muchos cineastas y críticos contemporáneos, y, a su vez, a la definición brechtiana del término “épico” que [rechaza] la idea de obra de arte orgánica. [...] Si quiere subsistir, el nuevo teatro debe tener en cuenta los recientes descubrimientos de la técnica e inscribirse en el paisaje estético naciente: un paisaje que se encara con la realidad, rostro caótico, fragmentario y descompuesto, de una sociedad en mutación.

En este marco, los efectos de contraste, de collage y de montaje, el choque de líneas y perspectivas que la imagen cinematográfica ofrece, inducen a la idea de una nueva coherencia narrativa que Brecht une a su proyecto de revolución social y política. En este sentido se comprende como la cuestión de la estética cinematográfica, además del efecto estimulante que ejerce sobre la renovación teatral, participa plenamente y profetiza incluso, la amplitud de los debates llevados a cabo en torno al “realismo” en las artes y la literatura. Brecht fue uno de sus “actores” más considerados, tanto en Alemania como en el extranjero⁸⁵.

El fugaz y azaroso paso de Brecht por el cine le impidió buscar una forma propiamente cinematográfica a su *Verfremdungseffekt*. Consecuencia principal: basándose en una mala interpretación (cuando no una lectura fragmentaria, políticamente interesada y mal digerida) de las teorías de Brecht, los cineastas de la nueva ola -con Jean-Luc Godard como paradigma- aplicaron mecánicamente las técnicas *teatrales* de Brecht a un medio *cinematográfico*, sin tener en cuenta las diferencias técnicas e incluso sociológicas entre ambos medios. A mayor abundamiento, Brecht ya se había referido a las contradicciones del cine en uno de sus apuntes teóricos, olvidado o ignorado por los cineastas de los sesenta:

Por otro lado la sociedad está en constante evolución, por la simple razón de que produce contradicciones. La distracción bien puede formar parte de la subsistencia, pero al mismo tiempo puede ponerla en peligro por su forma específica. Para vivir puedo necesitar la droga y al mismo tiempo poner en peligro mi vida debido a ella. Las circunstancias a lo mejor me obligan a pedir al arte que dé carácter narcótico a sus creaciones, y a lo mejor tengo que pedirle, al mismo tiempo, que participe en la eliminación de esas circunstancias. De este modo los artistas reciben un mandato contradictorio, y lo saben más o menos. No sólo ellos, incluso la industria percibe ese mandato, porque proviene de víctimas que también son clientes. Aquí hay una oportunidad para los artistas que tienen que ver con el cine, una pequeña oportunidad, pero no la única. No deben especular sobre cuánto arte está dispuesto a admitir el público. Tienen que descubrir con qué mínimo de anestesia está dispuesto a pasarse el público en su diversión. Este mínimo será aquel máximo⁸⁶.

⁸⁴ Martin WALSH, *Op. cit.*, pág. 12.

⁸⁵ Patricia-Laure THIVAT, *Art. cit.*, pág. 202.

⁸⁶ Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, pág. 249.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 2003 [1944].
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001 [1958].
- BETZ, Albrecht, *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*, Madrid, Tecnos, 1994 [1976].
- BRECHT, Bertolt, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004.
- , *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2006.
- DOMÈNECH, Antoni, *El eclipse de la fraternidad*, Barcelona, Crítica, 2004.
- EHRENBURG, Ilya, *La fábrica de sueños*, Madrid, Melusina, 2008 [1931].
- GUBERN, Román, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- , *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2003.
- , *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- FRANCE, Richard, *The Theatre of Orson Welles*, Cranbury, Associated University Presses, 1977.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Debate, 2003 [1962].
- HAYMAN, Ronald *Brecht. Una biografía*, Barcelona, Argos Vergara, 1985 [1983].
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.
- JAMESON, Fredric, *Brecht and method*, Londres, Verso, 2000 [1998].
- KORSCH, Karl, *Karl Marx*, Barcelona, Ariel, 1975 [1932].
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Fritz Lang: su vida y su cine*, Barcelona, Daimon Manuel Tamayo, 1980.
- MÜLLER, Heiner, *El teatro como poética de la revolución*, Madrid, Ediciones Pradillo, s.f.
- PISCATOR, Erwin, *El teatro político*, Hondarribia, Hiru, 2001 [1929].
- RADDATZ, Fritz, *Georg Lukács*, Madrid, Alianza, 1975 [1972].
- SILBERMAN, Marc (ed.), *Bertolt Brecht on Film & Radio*, Londres, Methuen, 2000.

STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001 [2000].

TÖTEBERG, Michael, *Fritz Lang*, Barcelona, Edicions 62, 1992 [1985].

THIVAT, Patricia-Laure, «Bertolt Brecht: La forma épica en el teatro y en el cine», *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 122 (Octubre - 2008), págs. 200-214.

WALSH, Martin, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981.