

Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el período stalinista. El caso de la película Alexander Nevsky

Lidia López

lidiaviolin@hotmail.com

Titulada superior en la especialidad de violín por el Conservatorio Superior de Música de La Coruña, Máster en Musicología y Educación musical por la Universidad Autónoma de Barcelona. En el presente cursa estudios de Doctorado de Historia del Arte y Musicología en esta misma Universidad. Actualmente está becada por la Universidad Autónoma de Barcelona, como asistente de asignatura en el Departamento de Musicología (2010-2011). Ha sido becada por la Escuela de Altos Estudios Musicales de Galicia (2005-2007), y por la Joven Orquesta Sinfónica de Galicia (2004-2007). Ha asistido a numerosos cursos de violín con prestigiosos profesores como Valery Gradov o José Luis García Asensio en Suiza, Croacia, Irlanda y España. Ha sido invitada para participar en programas con la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Real Filharmonía de Galicia y el Taller de Ópera del Conservatorio Superior de Salamanca, entre otras agrupaciones. Compatibiliza sus estudios trabajando como profesora de violín en diversas escuelas de música en Galicia y Barcelona.

Resumen.

Se puede expresar que toda la música, y en general, todas las disciplinas artísticas llevadas a cabo en la Unión Soviética del periodo de entreguerras, estaban fuertemente condicionadas por la política vigente. En la película estudiada se puede observar cómo el director y el compositor, debido a la presión política a la que estaban sometidos, se vieron obligados a realizar un film acorde a las complejas características del sistema contemporáneo. Debido a esta presión, y a modo de buscar aceptación en sus proyectos, los autores soviéticos buscaron una raíz común al pueblo ruso: las tradiciones populares antiguas.

La película, cargada de contenido propagandístico, es un claro ejemplo de cómo los artistas del momento debían rendir homenaje al comunismo y a la Unión Soviética.

Abstract.

All music, and generally, all artistic disciplines hold in the Soviet Union in the interwar period, were heavily influenced by that time's policies. In the analyzed film can be seen how the director and the composer, were conditioned to make a film according to the complex nature of the contemporaneous system. Due to this pressure, and trying to achieve acceptance in their projects, the authors sought a common root to russians: the ancient folk traditions.

The film, full of propagandistic contents, is a clear example of how the artists had to pay tribute to communism and the Soviet Union.

Palabras clave

Música, cine, propaganda, Alexander Nevsky, Rusia, Unión Soviética, Stalin, Prokofiev, Eisenstein.

Keywords

Music, cinema, propaganda, Alexander Nevsky, Russia, Soviet Union, Stalin, Prokofiev, Eisenstein.

Artículo recibido el 21 de Octubre y aprobado
por el comité el 10 de Noviembre de 2010

Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el período stalinista. El caso de la película *Alexander Nevsky*.

Lidia López

La finalidad de este artículo no es la de ser un aporte indispensable al estudio de la propaganda y la música en el período stalinista soviético, sino la de servir como un preámbulo del tema, tomando como caso de estudio el ejemplo representativo de la película *Alexander Nevsky*. Este artículo forma parte de una investigación de mayor envergadura que tiene como uno de sus objetivos principales servir de guía a futuros proyectos de investigación que abarquen las temáticas de música, medios audiovisuales y política de forma interdisciplinar.

1. Contexto histórico y fines propagandísticos del film.

Alexander Nevsky es una película rodada en Rusia en 1938, momento en que el clima de entreguerras palpable en Europa condicionaba todas las expresiones artísticas, por lo que una contextualización histórica es imprescindible. Un año después del estreno del film, Alemania invadió Polonia, siendo este hecho el principal detonante de la Segunda Guerra Mundial.

En 1918, terminada la Primera Guerra Mundial, los resentimientos de los países Aliados hacia Rusia (que se retiró antes de la finalización de la misma por estar inmersa en la Revolución Bolchevique), eran notorios. La recién creada Unión de Repúblicas Soviéticas rechazó todas sus deudas externas e incautó propiedad extranjera sin compensaciones, actos que fueron considerados como una amenaza a la Europa capitalista (Kitchen, 1992: 97). Durante toda la década de los años 30, las relaciones de la Unión Soviética con Alemania y el resto de Europa fueron muy tensas.

En cuanto a las artes¹, tras la muerte de Lenin en 1924, el recién establecido gobierno comunista de Stalin, controlaba, y en caso necesario censuraba, todas las expresiones artísticas del momento, hecho que supuso el fin de la variedad

1. En el siguiente apartado se hablará de la situación concreta de la música.

e innovación que caracterizaba al arte ruso de los años 20. Con el Decreto del Comité del Partido Comunista de la Unión Soviética, se declaró:

El realismo socialista demanda que el artista dé una representación históricamente concreta y fiel a la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, paralelamente, la veracidad y objetividad de la representación artística de la realidad debe combinarse con la tarea de ejercitar y remodelar ideológicamente a los trabajadores con el espíritu del socialismo (Kurt Muñoz, 1991: 137).

El propio Eisenstein representa un claro ejemplo de la represión que sufrían los artistas rusos en la década de los 30. Tras volver de Estados Unidos, no era bien considerado en su país, y su película *El prado de Bejín* fue censurada poco antes de llegar a estrenarse. El director era demasiado independiente, y se consideraba que sus películas y escritos no se correspondían con los preceptos por los que luchaba el comunismo (Kleiman, 2001: 24).

Así, después de un tiempo de malestar personal, en el que fue expulsado del Instituto de Cinematografía y privado de su sueldo de director, Eisenstein envió una carta a Stalin (de la que sólo se conserva un borrador) en la que se lee: *No estoy pidiendo privilegios, sino confianza. [...] Siento que tengo en mí la fuerza de hacer más Potemkins* (Kleiman, 2001: 24-25). La respuesta del gobierno fue positiva, y le fueron ofrecidas varias opciones temáticas para realizar un film, todas ellas con antiguos héroes rusos como protagonistas, entre los que finalmente escogió a Alexander Nevsky. Se observa pues, que el fin propagandístico de la película no viene de la mano del director, sino del propio gobierno de Stalin, aunque debido a la presión social a la que estaba sometido, se pueden leer en sus escritos declaraciones como la siguiente, que representan claramente la intencionalidad política de la película:

The theme of patriotism and a national rebuff to the aggressor is the theme that permeates our film. We have taken a historical episode from the 13th century when the forerunners of the present-day fascists – the Livonian and Teutonic knights – waged a systematic struggle for the conquest and invasion of the east in order to subjugate completely the Slavs and other people in the same way that contemporary fascist Germany is seeking to subjugate them with the same frenzied slogans and the same fanaticism. (Taylor, 1979, 89-90).²

Así pues, el argumento elegido para la película dentro de todo este entorno político y social, busca realzar el orgullo y la unión de los pueblos de la URSS.

2. El tema del patriotismo y el rechazo nacional al agresor es el tema que impregna nuestro film. Hemos escogido un episodio histórico del siglo XIII cuando los precursores de los actuales fascistas – los livonios y la Orden Teutónica – libraron una lucha sistemática por la conquista e invasión del Este con el fin de subyugar completamente a los eslavos y otros pueblos de la misma manera en que la Alemania fascista contemporánea busca dominarlos con los mismos frenéticos eslóganes y fanatismo. [Traducción del autor].

Para ello, la película remite al glorioso pasado de la Rusia del siglo XIII. A continuación se explican las circunstancias históricas que son representadas en el film.

Las Cruzadas Nórdicas abarcan desde el siglo XII hasta prácticamente el XVI, pero la película está ambientada en el año 1242, momento en el que Rusia estaba bajo el dominio del imperio tártaro (Christiansen, 1997: 133-134). El protagonista, Alexander Nevsky, nacido aproximadamente en 1220 e hijo del Gran Príncipe Yaroslav fue encomendado por su padre en 1236 como gobernante de Novgorod. En el año 1240, la Orden Teutónica (destacamento enviado por el Papa Clemente IX para conquistar los territorios rusos), invadió Pskov que era una de las ciudades aliadas de Novgorod. En este ataque, los teutones fueron ayudados por algunos de los habitantes de la ciudad conquistada y por el propio príncipe gobernante. Cuando Alexander volvió hacia Novgorod de la batalla en el río Neva³, los aliados de gran influencia que tenían los teutones en la ciudad consiguieron que el pueblo se pusiera en contra de Alexander y éste fuera desterrado, aunque en ninguna de las fuentes de la época se explica con claridad el porqué de la expulsión (Fenell, 1983: 102-104).

Dos años más tarde, y debido a la inminencia de un ataque por parte de los teutones, la ciudad de Novgorod, que se veía sin un príncipe que pudiera defenderla, llamó a Alexander Nevsky para que fuera en su ayuda. A su llegada tomó medidas drásticas para asegurar su puesto, ajusticiando a todos los traidores a Pskov y Novgorod (Fenell, 1983: 105).

Al poco tiempo, Alexander y sus tropas marcharon sobre Pskov conquistando con éxito a los conquistadores. Determinado a explotar su victoria, Alexander cruzó la frontera hacia terreno teutón y estonio, buscando la inevitable confrontación. El resultado de esta provocación fue la *Batalla sobre el lago Peïpus*, más conocida como la *Batalla sobre hielo*. La película centra su argumento en este enfrentamiento, el cual ganó su fama debido a que las tropas rusas acorralaron a todo el ejército teutón, a pesar de encontrarse en inferioridad numérica, consiguiendo que se hundieran en lo profundo del lago, como consecuencia de sus pesadas armaduras.

Actualmente, la mayoría de los hechos relatados en los escritos del siglo XIII son considerados por muchos historiadores como relatos artificiosos y elaborados, como una exageración por parte de los escritores de la época para otorgar más gloria a la figura de Alexander Nevsky. Sin embargo, gran cantidad de historiadores soviéticos del siglo XX, especialmente aquellos que escribieron durante y justo después de la segunda guerra mundial (Fenell, 1983: 106), se sirvieron de estas

3. La Batalla en el río Neva, (15 de julio de 1240), supuso una victoria para los rusos, liderados por Alexander Nevsky sobre el ejército sueco en su intento por conquistar Novgorod.

antiguas fuentes como medio de propaganda. Se encuentra un claro ejemplo de esta situación en los escritos de Eisenstein, cuando explica, sin ningún tipo de sutileza, el argumento de la película.

4. Aquel que venga hacia nosotros empuñando una espada, caerá bajo la misma.

Sobre este precepto se alzó Rusia, y sobre él se mantendrá por siempre.

La Rusia de Kiev y los otros elementos del futuro gran país de Rusia han gemido durante largos años bajo el peso del yugo tártaro, dirigiéndose toda la avidez del conquistador hacia los restos de los principados vencidos y dominados. Tal fue la Rusia mártir del siglo XIII. Sin una imagen clara de todo esto resulta imposible comprender el sublime heroísmo con que el pueblo ruso, sojuzgado ya por los nómadas bárbaros del este, ha logrado, bajo la guía de un gran capitán, Alexander Nevsky, aplastar a los Caballeros Teutones que intentaban apresar un bocado de Rusia. [...] El único milagro fue el genio del pueblo ruso que tomó conciencia de su poder como entidad nacional, obtuvo de ese sentimiento una fuerza irresistible y halló en su seno un estratega de gran clase, Alexander, bajo cuya jefatura salvó a su patria y aniquiló al invasor.

La misma suerte aguarda a todos aquellos que osen hoy atentar contra nuestra gran patria. Si el alma popular pudo aplastar al enemigo en el momento en que Rusia languidecía bajo el yugo tártaro, no hay fuerza en el mundo capaz de conquistar a este país ahora que ha arrojado todas las cadenas de la opresión para convertirse en la patria del socialismo (Eisenstein, 1990: 61-64).

Irónicamente, el film obvia muchos de los momentos históricos reales para mayor gloria del protagonista, como puede ser el momento en el que Alexander vuelve a Novgorod y ejecuta a todos los considerados traidores, o que la batalla no es tanto una ofensa a Rusia por parte de los teutones, sino una provocación del soldado al traspasar con sus ejércitos las fronteras rusas.

Cabe recalcar que es altamente probable que en la Unión Soviética del año 38, no todo el mundo hubiera leído los escritos del director, o conociera la historia de la Rusia del siglo XIII (o incluso la situación contemporánea). Es por esto que el final de la película, reza⁴:

*He who comes to us with a sword shall die by the sword.
On this stand Russia and on this she shall stand forever.
(Eisentein, 2001, DVD)*

2. Función propagandística de la música en la Unión Soviética y en la película

Prokofiev se encontraba en una situación similar a la explicada anteriormente sobre Eisenstein. En 1918 se marchó de Rusia (viaje en principio solamente temporal y breve), y no volvió a su país hasta el año 1936, estableciéndose durante esa temporada en Estados Unidos (desde 1922) y posteriormente en París. Durante estos años su música se vio influenciada por los rasgos de la cultura occidental, y fue ganando complejidad formal y de textura. Su vuelta a Rusia coincidió con la aprobación del Decreto del Comité del Partido Comunista de la Unión Soviética, por lo que los preceptos del realismo socialista le obligaron a modificar su lenguaje. Años más tarde, en 1948, explica (o mejor dicho, justifica y defiende), su estilo compositivo:

In western art, especially in the art of music, a pre-occupation with the formal part and the cultivation of artificial means took priority over expression, which became impoverished and lost its virtues of clarity, simplicity and harmony. [...] I myself -so they say- am not altogether free from guilt, for under the influence of certain western tendencies I have fallen into errors of this kind. [...] I therefore began to seek a clearer and worthier musical language. In a succession of works that followed from that time Alexander Nevski, Trinkspruch, Romeo and Juliet and the fifth symphony- I took care to free myself of formalism, and in my opinion I succeeded to a certain degree (Prokofiev, 1948: 233-234).

La situación de Prokofiev no era algo excepcional en el panorama musical ruso, y gran número de compositores (ideológicamente convencidos o no), dirigieron sus obras hacia el nuevo público masivo que el moderno compositor soviético tenía que procurarse atraer buscando que la música fuera en primer lugar melodiosa, siendo la melodía clara y sencilla (Morgan, 1999: 258-263).

Así pues, ¿cuál era el recurso más válido que podían encontrar estos compositores para que su obra no sufriese la censura? Remitirse a la música tradicional rusa y a los melodiosos cantos corales polifónicos de la iglesia ortodoxa. Las razones para esta elección son sencillas: el pueblo ruso estaba identificado con los himnos litúrgicos y con la música folclórica tradicional, que habían evolucionado conjuntamente desde el año 988, en que los misioneros bizantinos convirtieron Rusia al cristianismo (Allen, 1949: 102-110). Así pues, se creó un estilo con influencias de la música antigua y tradicional cercano a este nuevo público masivo, y que daba al compositor la opción de expresarse

5. En el arte occidental, especialmente en el arte de la música, una preocupación por la parte formal y el desempeño de significados artificiales toman prioridad por encima de la expresividad, lo que empobrece las virtudes de la claridad, simplicidad y armonía. [...] Yo mismo, eso dicen, no estoy completamente libre de culpa debido a la influencia de ciertas tendencias occidentales y he caído en errores de este tipo. [...] Por lo tanto, comencé a buscar un lenguaje musical más claro y más digno. En la sucesión de trabajos que siguieron a ese tiempo -*Alexander Nevski, Trinkspruch, Romeo y Julieta*, y la *Quinta Sinfonía* - tuve cuidado de librarme del formalismo, y en mi opinión, en cierto modo, lo conseguí. [Traducción del autor]

en un lenguaje que se convertiría en uno de los rasgos distintivos de la música rusa del siglo XX.

Claros ejemplos son la influencia de las canciones tradicionales populares de boda en el oratorio *Las Bodas de Stravinsky*, o la utilización de cinco canciones folclóricas en su ballet *Petrouchka* (Sternfeld, 1945: 95-107). En Glinka se encuentra también un ejemplo representativo: su obra *Kamarinskaya*, basada por completo en dos melodías folclóricas: un canción de boda y un *maigrish*, que se trata de una danza sobre una melodía en ostinato (Maes, 2002: 27-29).

Se verán ahora algunos de los recursos utilizados por Prokofiev en la composición de la banda sonora de la película *Alexander Nevsky*. Es sabido que Prokofiev no deseaba hacer una música que fuera una "imitación del estilo medieval", sino una que reflejara *cómo imaginamos esta música actualmente* (Roberts, 1977: 151-166), así que buscó una versión modernizada de las canciones tradicionales folclóricas de Rusia, para que el público de la Unión Soviética sintiera el pasado unido ruso como algo cercano, y que esta sensación impregnara la película.

En la escena de *El campo de la muerte*, se representa el momento en el que la batalla ha terminado, y las mujeres van a buscar a sus hombres. Suena una melodía en la que se pueden encontrar coincidencias con las canciones líricas tradicionales. La primera de ellas es que canta una mezzosoprano, y que prácticamente todas las canciones folclóricas eran interpretadas por mujeres. La segunda se encuentra en la escala utilizada, la dórica, que es uno de los modos más comunes en este tipo de repertorio (Swan, 1943: 498-516). La melodía principal de la solista es la siguiente:



notables, y que el ámbito de la melodía y la nota de inflexión (Re becuadro) son los mismos.



Esta melodía es una de las piezas pertenecientes al cancionero denominado *Canciones del Pueblo Ruso*, compilado entre 1886 y 1893 en una expedición organizada por la Sociedad Geográfica Imperial de Rusia, y subvencionada por el Zar Alexander III, lo que da una muestra del interés del país por mantener en auge la música tradicional.

Generalmente, este tipo de canciones folclóricas se caracterizan por estar basadas en escalas diatónicas, pero salpicadas del color que otorgan los intervalos de semitono y de tono y medio, lo que les da un aire modal. Se utiliza un sistema de afinación no temperado, hecho que puede sorprender a un oído acostumbrado al temperamento justo sintiendo la melodía "desafinada". Aún así, se debe recalcar el uso que se hace de la alternancia de tonalidades menor a mayor, que siempre se interpreta muy marcadamente. Estas canciones son polifónicas, con todas sus voces independientes, y con un *incipit* del solista al comienzo de cada canción. Finalmente, se caracterizan por poseer una rítmica perfectamente modelada al idioma ruso (Swan, 1943: 498-516).

Otro ejemplo del uso de este tipo de músicas lo podemos encontrar en la escena final de la película, en la que se celebra el triunfo de Alexander Nevsky. En este momento de festejo incluso la iconografía ayuda a resaltar el carácter popular.

En este caso, Prokofiev hace un guiño a una de las características más peculiares del canto folclórico tradicional ruso: la afinación no temperada. La melodía no



Image 2. Captura de imagen: *Alexander Nevsky* (1946/97)

se apoya en ningún bajo que pueda proporcionar consistencia armónica tonal, y muchos de los acordes que se forman son completamente disonantes, por lo que la tonalidad no llega a quedar claramente definida en ningún momento. Un ejemplo de esto son las primeras notas que tocan el primer y segundo oboe, ya que crean una disonancia entre un Fa y un Fa \flat , que puede ser percibida por el oyente no acostumbrado a las músicas populares rusas como notas desafinadas, produciendo el mencionado efecto de la afinación no temperada.

Finalmente, se puede observar la utilización de la orquestación (toda la gama de instrumentos con registro más agudo del viento madera), como una imitación al timbre de las voces femeninas que caracterizan este tipo de cantos folclóricos.

Imagen 3. Prokofiev.
Alexander Neskly Film
Music. (Take 26, c.1)

The image displays a musical score for Prokofiev's Alexander Neskly Film Music, specifically Take 26, c.1. The score is written for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Oboe 1, Oboe 2, Oboe 3, Saxophone Soprano (Sax. S), Saxophone Alto (Sax. A), Tambourine 1 (Tamb. 1), and Tambourine 2 (Tamb. 2). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The Piccolo part consists of eighth notes and a sixteenth-note triplet. Oboe 1 plays a melodic line with a forte (f) dynamic. Oboe 2 and Oboe 3 play a similar melodic line, also marked with f. The Saxophone parts (Sax. S and Sax. A) play a steady eighth-note accompaniment, marked with f. The Tambourine parts (Tamb. 1 and Tamb. 2) play a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with f. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument.

Cabe destacar también que Prokofiev define claramente los roles de los personajes rusos y de los teutones mediante la música. No se trata sólo de que cada bando tenga sus melodías definidoras asignadas, como sí que sucede, sino que además, la música que suena en cada momento posee rasgos característicos del lugar al que representa.

Prokofiev's music "creates motifs aligned with the two forces: the folkish tunes of the Russians versus the German invaders' Catholic hymn." (Gillespie, 2003: 473-490).

Así pues, la música de los teutones se representa con una marcha fúnebre, con coros masculinos, y en latín (idioma utilizado en la liturgia católica). El texto es el siguiente: *Peregrinus expectavi patres mei in cymbalis*, y llama la atención que la única palabra que todo el coro enuncia de forma comprensible para el oyente es *peregrinus*, que se traduce como extranjero.

Tenor 1
 Tenor 2
 Tenor 3
 Bajo 1
 Bajo 2
 Bajo 3

f Pe - re - gri - nus Ex - pec - ta - vi
f Pe - re - gri - nus Pe - re - gri - nus Ex - pec - ta - vi Pe - re - gri - nus
f Pe - re - gri - nus Ex - pec - ta - vi Pe - re - gri - nus Pa - tres - me - i
f Pe - re - gri - nus Ex - pec - ta - vi

Este mismo motivo coral se utiliza muchas veces en diferentes escenas de la película, con acompañamiento instrumental o incluso *a capella*, como ocurre en el ejemplo anterior, donde los instrumentos actúan alternándose con los bloques corales, otorgando así a la música un estilo católico. En toda la banda sonora abundan las partes corales, hecho que también tiene una implicación política.

Imagen 4. Prokofiev
Alexander Nevsky Film
 Music. (Take 6, c.22).

6. Los trabajos corales disfrutaron de gran popularidad debido a que el correcto contenido ideológico podía ser puesto en las letras del coro de forma más segura y concreta que en los sonidos de los instrumentos orquestales. Así pues, Stalin mostró una clara preferencia por la música vocal.

Choral works may have enjoyed particular popularity because the proper ideological content can be put into the words of the chorus more surely and concretely than into the sounds of orchestral instruments. Then, too, Stalin showed a marked preference for vocal music⁶ (Makanowitzky, 1965: 266-277).

A modo de conclusión, se ve claramente cómo el ideal político, en su forma de arte realista socialista, condicionaba la obra de todos los artistas, obligándoles a ceñirse a unos principios comunistas. El caso que se ha tratado es especialmente representativo, ya que a pesar de que ninguno de los creadores estaba plenamente a favor de los ideales soviéticos, el fin propagandístico de la película está latente en todo momento. Se trata, pues, de toda una alabanza a la Unión Soviética, y al orgulloso pasado ruso.

Bibliografía

- Allen, W D (1949). Music in Russia and the West. *Russian Review*, 8:2,102-110.
- Christiansen, E. (1997). *The Northern Crusades*. London: Penguin Books.
- Eisenstein, S. M. (1990). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- _____ (2001). [DVD] *Eisenstein - The Sound Years. (Ivan the Terrible Parts 1 & 2, Alexander Nevsky)*. Criterion Collection.
- Eisenstein, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Fenell, J (1983). *The crisis of medieval Russia, 1200-1304* London: Longman.
- Gillespie, D C. (2003). The Sounds of Music: Soundtrack and Song in Soviet Film. *Slavic Review*, 62:3, 473-490.
- Kitchen, M. (1992). *El periodo de entreguerras en Europa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kleiman, N. (2001). "Sobre la historia de Montaje 1937". En: Eisenstein, S. M. *Hacia una teoría del montaje*. (Volumen 1), 23-26. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Kurz Muñoz, J. A. (1991). *El arte en Rusia. La era soviética*. Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético.
- Maes, F (2002). *A history of russian music: from Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley: University of California Press.
- Makanowitzy B (1965). Music to Serve the State. *Russian Review*, 24:3, 266-277.