

## El Arte de la Guerra: El discurso nacionalista y la representación del conflicto en la música rusa. El caso de Aleksandr Nevsky, de Sergei Prokofiev

*The Art of War: nationalist discourse and the representation of conflict in Russian music. The case of Sergei Prokofiev's Aleksandr Nevsky.*

por Nicolás Poljak\*

Recibido: 17/04/2017 - Aprobado: 17/06/2017



### Resumen

En torno al estallido de la Segunda Guerra Mundial, pude identificarse el resurgimiento en la Unión Soviética de un discurso nacionalista edificado desde arriba y apoyado en diversas manifestaciones culturales y artísticas. La música no fue ajena a este proceso, y en la línea del realismo musical surgido ya a mediados del siglo XIX, los compositores soviéticos contribuyeron a dar forma a este nuevo Nacionalismo Oficial, por medio de obras que buscaban no sólo describir la realidad del modo más exacto posible, sino también, y principalmente, dejar en claro una toma de postura política frente a la misma. Concretamente, el caso de Aleksandr Nevsky, film del cineasta Sergei Eisenstein con música del compositor Sergei Prokofiev, resulta paradigmático de esta cuestión, al dar cuenta de los lazos indisolubles entre creación artística, realismo, nacionalismo y compromiso político,

\* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.



en el marco de una guerra total en la que los artistas responden a la movilización de la totalidad de la sociedad soviética.

**Palabras Clave:** Unión Soviética - Segunda Guerra Mundial - Nacionalismo - Realismo (música) - Aleksandr Nevsky.

### **Abstract**

By the outbreak of the Second World War, the rebirth of a nationalist discourse, built from the top and supported by different artistic and cultural creations, can be easily identified in the Soviet Union. Music was not strange to this process, and in the line of musical realism (originated by the middle of the 19th century), Soviet composers contributed in the shaping of this new Oficial Nationalism, by means of works which aimed not only at describing reality in the most accurate way possible, but also, and mainly, to express a political position towards it. Specifically, the case of Aleksandr Nevsky, film by Soviet film maker Sergei Eisenstein with music by composer Sergei Prokofiev, is paradigmatic of this topic, by giving account of the unbreakable bond between artistic creation, realism, nationalism and political commitment, in the frame of a total war in which artist answered the call of total mobilization just as the rest of Soviet society.

**Key words:** Soviet Union - Second World War - Nationalism - Realism (music) - Aleksandr Nevsky.



## Introducción

Al igual que otros miembros de la naciente *intelligentsia* a lo largo del siglo XIX, los compositores rusos no basaron su obra en concepciones puramente estéticas, sino que, a grandes rasgos, hicieron uso de éstas como medios por los cuales encarar el abordaje de problemáticas más profundas, de índole intelectual, social y política. En este marco, existen dos elementos que consideramos deben tenerse en cuenta a la hora de analizar el desarrollo de la música rusa a lo largo del siglo XIX, así como la intervención de los compositores en el marco de una *intelligentsia* más amplia. Se trata, en primer lugar, de la cuestión del llamado nacionalismo oficial, establecido por el zar Nicolás I, que imponía un carácter patriótico a las composiciones que versaran sobre temáticas históricas, y en segundo lugar, de la cuestión del realismo, corriente según la cual el arte debía poder plasmar la realidad del modo más fiel posible, desafío que fue encarado no sólo desde la literatura y la pintura, sino también desde la música. Por estas cuestiones, consideramos que los compositores rusos del período utilizaron la música como un medio de expresión de ideas y una plataforma desde la cual lanzarse al debate (o más aún, al combate) político, asumiendo posturas comprometidas respecto de los problemas que, consideraban, aquejaban al país, y planteando soluciones a los mismos.

Ahora bien, si los formalismos estéticos en la música rusa efectivamente dan cuenta de un contenido político, consideramos que esto es particularmente cierto a la hora de representar el conflicto, cuestión que también fue abordada desde perspectivas realistas. En este sentido, la música fue utilizada no sólo para marcar una diferencia notable entre dos bandos en pugna, generalmente representados en forma de, por un lado, “lo ruso”, y por otro, “lo ajeno”, “lo extraño” o “lo enemigo”, sino también para describir el conflicto en sí, el momento de la lucha, del modo más realista posible,



en general ridiculizando al enemigo extranjero y ensalzando posteriormente al ruso vencedor. De este modo, los compositores rusos representaban a los combatientes en pugna, en una imagen que no por pretenderse realista (y apelando a elementos musicales tradicionales o folklóricos para reforzar dicho realismo) dejaba de implicar una toma de postura definida y por momentos hasta maniqueísta, realizando el triunfo del vencedor, generalmente asociado a Rusia. En el presente trabajo sostenemos que esta forma de representar el conflicto, ya presente en la obra de Mikhail Glinka, atraviesa las composiciones de los principales músicos rusos del siglo XIX, entre ellos Modest Musorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov y Piotr Chaikovsky (siendo acaso particularmente visible en la marcada contraposición entre Rusia y Oriente, en el marco de los debates sobre la cuestión del orientalismo), y está presente en el período que aquí nos interesa, el estalinismo, y particularmente en la obra en la cual centraremos nuestro análisis, *Aleksandr Nevsky*, de Sergei Prokofiev. Dicha cantata, compuesta a partir de la música que el mismo Prokofiev compusiera para la película de Sergei Eisenstein, posee al mismo tiempo un mensaje profundamente nacionalista y una representación del conflicto armado. Y es que en los momentos inmediatamente previos al estallido de la Gran Guerra Patria, las enseñanzas de los grandes compositores del siglo XIX se demostraron sumamente útiles para realzar la brutalidad del enemigo alemán y, sobre todo, el heroísmo del pueblo ruso, que finalmente alcanzó la victoria.

### **Reproducir, explicar, transformar: el realismo en el arte ruso del siglo XIX**

Comencemos pues nuestro recorrido retrotrayéndonos al siglo XIX. Es a mediados de dicho siglo que podemos vislumbrar la presencia de una



*intelligentsia* consolidada, producto de las reformas y del proceso de occidentalización de Rusia llevado a cabo el siglo anterior por los dos zares a los cuales la Historia ha concedido el epíteto de “grandes”, Pedro I y Catalina II, pero sólo entonces definida como un grupo de intelectuales (pero también de artistas) políticamente comprometidos.<sup>1</sup>

Es en este contexto que vemos surgir e imponerse al realismo como una de las principales corrientes en el arte ruso. Frente a la preeminencia del idealismo en los artistas e intelectuales de las décadas precedentes, autores como los críticos literarios Vissarión Belinsky y Nikolai Dobrolyubov, influenciados por el pensamiento de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, plantearon la necesidad del surgimiento de un arte realista, es decir, un arte que representara fielmente la realidad que lo rodeaba pero que, y he aquí lo fundamental, también apuntara a su transformación. En este sentido, si Belinsky criticó el concepto de “arte por el arte”, afirmando que todo artista era, en primer lugar, un ciudadano que debía comprometerse con la realidad en la cual vivía, Dobrolyubov sostuvo que la función del arte debía ser la de plasmar la realidad del modo más fiel posible, desapasionado y objetivo (razón por la cual el mencionado autor se oponía a la corriente del romanticismo), a fin de poder conocer adecuadamente dicha realidad pero, insistimos, sólo para poder mejor comprenderla y, a partir de eso, transformarla.

Pero fue acaso Nikolai Chernishevsky quien, en su tesis para la Universidad de San Petersburgo, titulada *Las relaciones estéticas del arte con la realidad*, publicada 1855, mejor apuntaló ideológicamente la corriente del realismo. En dicha obra, uno de los escritos fundamentales del autor sobre cuestiones estéticas y de gran influencia en la conformación de la corriente realista en el arte y la literatura rusas del siglo XIX, puede leerse que “e/

<sup>1</sup> Respecto de esta cuestión, véase Kagarlitsky, B. (2006). *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 32-33.



*primer objetivo del arte, y esto se aplica a todas las obras de arte, sin excepción, es reproducir la naturaleza y la vida (...) el objetivo primario y general de todas las obras de arte, como hemos dicho, consiste en reproducir los fenómenos de la vida real que son de interés para el hombre*".<sup>2</sup> Sin embargo, también afirma Chernishevsky que *"el arte tiene otro propósito además de la reproducción: explicar la vida"*.<sup>3</sup> El arte interpreta y explica la realidad, y por ello mismo puede criticarla y ayudar a transformarla. Esta caracterización hecha por Chernishevsky del arte en sentido amplio también se aplica, desde luego, al caso particular de la música. Concretamente en relación a ésta sostuvo Chernishevsky que un buen compositor debía poder dejar de lado los artificios de la educación formal, que llevaban a lo que él consideraba un "canto artificial" (visible, por ejemplo, en el canto lírico) y así acercarse a la "canción natural", la cual, sin elaboración ni artificio excesivo, representa los sentimientos y emociones humanas (que, ni que decir tiene, son tan reales como aquella realidad material que podemos ver y tocar). Este argumento sería recuperado luego, a partir de la década de 1860, por una generación de compositores, muchos de ellos inicialmente aficionados, que habiendo leído las obras de Chernishevsky comenzaron a acercarse al realismo en la música. Su objetivo era plasmar la realidad del modo más fiel posible, especialmente el discurso y el habla. De allí que estos autores dieran particular relevancia a la música cantada por sobre la instrumental, y sobre todo a la ópera.

<sup>2</sup> Chernishevsky, N. (1855). Las relaciones estéticas del arte con la realidad (publicación de cátedra).

<sup>3</sup> Chernishevsky, N. (1855). Las relaciones estéticas del arte con la realidad (publicación de cátedra).



## Nosotros y los otros: la representación del conflicto en la música rusa del siglo XIX<sup>4</sup>

Luego de la definitiva derrota de Napoleón Bonaparte en 1815, Rusia se había convertido, de algún modo, en el “gendarme de Europa”, garante por medio de sus poderosos ejércitos de la continuidad del orden establecido en el Congreso de Viena. Esta situación se mantuvo al menos hasta la Guerra de Crimea (1853-1856), la cual dio lugar a la primera gran derrota de Rusia (frente a Gran Bretaña, Francia y el Imperio Otomano) y su retroceso en términos geopolíticos.

Bajo el reinado del zar Nicolás I (quien desató la Guerra de Crimea), la censura y la represión de la *intelligentsia* habían aumentado considerablemente, y a fin de reducir su influencia “occidentalizante”, el zarismo impulsó la llamada *Teoría del Nacionalismo Oficial* (*Теория официальной народности*), que consistía en presentar a Rusia como una antítesis de la Europa occidental muy superior a ésta en términos morales, por cuanto era la salvaguarda de tres valores fundamentales: *Православие* (ortodoxia), *Самодержавие* (autocracia) y *Народность* (que podría traducirse como nacionalismo o más bien principio nacional). En base a esto, Rusia representaba la cura para los males de la Ilustración y la Revolución Francesa, y por lo tanto estaba llamada a ser la superación de una Europa decadente.

Adhirieran o no a este diagnóstico, lo cierto es que muchos compositores del período apelaron a la música para representar, del modo más realista posible, el enfrentamiento de Rusia con sus enemigos. Y ese realismo consistía en diferenciar, a partir de elementos formales y melódicos, a una Rusia ensalzada y a un enemigo denostado o incluso a veces ridiculizado,

<sup>4</sup> El título de este apartado hace referencia al artículo “Nosotros y los otros” del filósofo y lingüista ruso Nikolai Sergueevich Trubetskoy, publicado por primera vez en 1925. Véase Trubetskoy, N. (1997). “Euroasiatismo: nosotros y los otros”, en *Estudios de Asia y África* N° 104, vol. XXXII, pp. 601-618.



pero asimismo en representar (también musicalmente) el momento del combate, así como en exaltar finalmente al vencedor, desde luego ruso. De este modo, las obras de estos compositores podían apearse estilísticamente a la corriente del realismo y no por ello desentenderse de la causa nacional. Su música se pretendía a la vez realista y nacionalista, descriptiva de la realidad del conflicto pero al mismo tiempo partícipe, no desinteresada sino comprometida.

Esta cuestión fue visible por primera vez en la ópera de Mikhail Glinka *La Vida por el Zar*, estrenada en 1836 y que le valió al compositor ser reconocido como el primero de una serie de músicos llamados “nacionalistas” por los críticos contemporáneos en contraposición a otros compositores supuestamente “cosmopolitas”. Aunque esta diferenciación tan tajante haya sido revisada, para los contemporáneos era clara, y la mencionada ópera de Glinka parecía hacer el posicionamiento del compositor en dicha dicotomía aun más explícito. *La Vida por el Zar* es una ópera en la cual, por primera vez, la música folklórica es central para el drama, que adquiere sentido a partir de la propia música. A diferencia de óperas anteriores, esta no posee partes recitadas, sino que es cantada de principio a fin. La acción se desarrolla en el marco de la guerra entre Rusia y Polonia a principios del siglo XVII (concretamente entre 1612 y 1613), siendo el protagonista de la obra Iván Susanin, un campesino ruso que acabará dando su vida por su patria y particularmente por el nuevo Zar, Mikhail I Romanov. Los rusos y los polacos se diferencian por medio de la música, que transmite una clara idea de superioridad rusa. Esta cuestión puede apreciarse principalmente en el hecho de que los personajes rusos tienen oportunidad de lucir su talento ejecutando individualmente piezas en las cuales la música folklórica se halla muy presente, mientras que los polacos son siempre representados colectivamente, por medio de danzas en las que ningún personaje en particular se destaca y que transmiten una idea de desorden hasta





burlesca. El epílogo de la obra, por su parte, es una oda al zar y un claro ejemplo del mencionado *Nacionalismo Oficial*. Cabe destacar la recuperación de esta ópera en el período estalinista, siendo sólo cambiado su título por el de *Iván Susanin*. El contenido de la obra, primera ópera nacionalista compuesta en Rusia (y en ruso) seguía resultando sumamente pertinente como herramienta de propaganda en tiempos de Stalin.

A partir de *La Vida por el Zar*, diversos compositores rusos dieron lugar a una serie de óperas nacionalistas, utilizando melodías folklóricas y plasmando por medio de la música tanto la diferenciación entre los personajes como el conflicto entre los mismos y su resolución, en inclusive, de algún modo, la posición de los mismos compositores respecto de la problemática abordada en la obra. Ejemplos de esto son óperas tales como *Boris Godunov* (estrenada en 1874), de Modest Musorgsky, *Pskovityanka* (estrenada en 1873), de Nikolai Rimsky-Korsakov, y *Khovanshchina*, iniciada por el primero de dichos compositores y completada por el segundo, para ser finalmente estrenada en 1886.

Sin embargo, la pieza en la cual sea acaso más explícita esta cuestión de la representación del conflicto y de la dicotomía entre los combatientes sea la famosa *Obertura 1812*, compuesta en 1880 por Piotr Chaikovsky. A grandes rasgos, la mencionada obra puede dividirse en tres partes. La primera parte se inicia con música religiosa, seguida de música folklórica que representa al pueblo ruso, y el *leitmotiv* mediante el cual el autor representa al ejército del zar que marcha a la batalla. La segunda parte de la pieza comienza con una melodía militar, preanunciando el combate, y presenta luego a los combatientes. La reconocible melodía de *La Marsellesa* habla de una Francia conquistadora y hasta ese entonces victoriosa, mientras que la siguiente melodía folklórica presenta a un pueblo ruso puro y fuertemente atado a su tierra. A continuación, el enfrentamiento cae sobre los oyentes con gran violencia, para llegarse finalmente a la tercera y última



parte de la pieza, en la cual, resuelto dicho enfrentamiento, vuelve a escucharse el *leitmotiv* del ejército ruso, ahora claramente victorioso, junto con los acordes del himno nacional, *Dios salve al Zar*. Sorprendentemente, Chaikovsky describe una batalla que se torna totalmente vívida en las mentes de los oyentes, utilizando sólo la música (la pieza es instrumental) y pintando con ella los trazos que nos permiten ver claramente no sólo a los combatientes, sino también la clara diferencia entre los valores que éstos representan (y la valoración que el compositor hace de ellos), el enfrentamiento y la gloria del vencedor. De este modo, un estilo realista y un fuerte nacionalismo se unen para dar lugar a la que tal vez sea una de las piezas musicales más famosas (y definitivamente más potentes) jamás compuestas.

Viejas glorias para una nueva patria: el resurgimiento del nacionalismo y la recuperación del pasado en tiempos de Stalin

Sin tener la intención de desatar una polémica en la que no nos interesa adentrarnos, podríamos afirmar que toda revolución presenta dosis en un punto similares de ruptura y continuidad. La Revolución Rusa de 1917 no es la excepción a esta regla, y si el triunfo de la facción bolchevique en octubre implicó la toma del poder por parte de un grupo que reivindicaba para sí una ideología clasista y por eso mismo internacionalista (y esto también aplicado al campo del arte y la cultura), no puede perderse de vista el hecho de que los bolcheviques, ellos mismos en primer lugar profundamente realistas, se encontraban al frente de un país con tradiciones algunas demasiado fuertes como para poder modificarse de la noche a la mañana. Mucho se ha discutido respecto de la naturaleza del nacionalismo ruso anterior a 1917 (o, para ser exactos, de “los nacionalismos”), y hasta qué punto los esfuerzos del zarismo por fortalecer dicho nacionalis-



mo realmente hicieron mella en la mentalidad del grueso de la población del imperio.<sup>5</sup> Sin introducirnos tampoco en esta cuestión, quisiéramos recuperar una cuestión señalada por el historiador británico Edward Hallett Carr en su clásica obra *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*. En referencia a la formación del Ejército Rojo en el marco de la Guerra Civil, el autor destaca que

El 23 de febrero de 1918, antes incluso de la firma del tratado de Brest-Litovsk, nació el Ejército Rojo, originalmente llamado “Ejército Rojo Obrero y Campesino” (...). Su nombre pretendía indicar su carácter y propósito internacional y revolucionario. Pero la proclama anunciando su fundación llevaba el encabezamiento “La patria socialista está en peligro”, de forma que su nacimiento estuvo presidido por una conciencia tan nacional como internacional.<sup>6</sup>

Lo que nos interesa aquí señalar es la evidente imposibilidad de descartar elementos nacionalistas tan presentes en la mentalidad de las masas a

<sup>5</sup> El alcance del proceso de nacionalización de las masas en la Rusia prerrevolucionaria, su profundidad y éxito y sus similitudes y diferencias con procesos análogos en otros países europeos hacia las mismas fechas son cuestiones que han sido ampliamente discutidas por la historiografía. Sin embargo, es interesante notar que para muchos observadores contemporáneos, dicho proceso de nacionalización no se había completado en Rusia al mismo nivel que en la Europa occidental, y hay quien llegó a ver en esta “falta de conciencia nacional” entre las masas una de las causas de la derrota de Rusia en la Primera Guerra Mundial. Tal es el caso del general Yuri Danilov (1866-1937), quien en su obra *Rusia en la Guerra Mundial 1914-1915*, publicada en 1924, destaca esta cuestión, estableciendo una comparación entre las (a su entender) poco nacionalistas masas rusas y los pueblos alemán y francés, que sí habrían pasado por un proceso de nacionalización mucho más completo y efectivo. Véase Danilov, Y. (1928). *Rusia en la Guerra Mundial 1914-1915*. Buenos Aires: Editorial del Círculo Militar. Esta misma cuestión fue señalada por el historiador norteamericano Frank H. Simonds en su obra *Historia de la Guerra del Mundo*, publicada en 1919, en la cual destacó la escasa conciencia nacional de las tropas zaristas. Véase Simonds, F. H. (1919-1920). *Historia de la Guerra del Mundo*. Nueva York: Doubleday, Page & Company.

<sup>6</sup> Carr, E. H. (1991). *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*. Madrid: Alianza, p. 23.



las cuales se apelaba para sustentar el esfuerzo bélico. Gran parte de quienes se enlistaron en las filas del recién creado Ejército Rojo luchaban con un mayor convencimiento si la consigna llamaba a defender a “la patria” (aunque fuera esta una nueva patria socialista y aunque las reivindicaciones sociales no estuvieran ausentes y quizás ni siquiera pudieran dissociarse de cómo era concebido el mensaje nacionalista) y los bolcheviques no sólo lo notaron, sino que estuvieron prestos a servirse de ello. Esta cuestión, ya visible en el marco de la Guerra Civil (1918-1921) se haría aún más evidente cuando en 1920 la Unión Soviética volviera a enfrentarse a una antigua enemiga del pueblo ruso, la recientemente reconstituida Polonia, y esto a pesar de que la consigna de los dirigentes bolcheviques era la de brindar apoyo a los trabajadores polacos, supuestamente a punto de sublevarse contra una débil burguesía, lo cual finalmente no ocurrió.

Por muy importante que resulte destacar estos elementos de continuidad visibles luego de 1917, más importante aún resulta señalar que bajo el estalinismo, el discurso nacionalista experimentó un rebrote y fortalecimiento evidentes, y dirigidos además desde el Estado soviético. Es esto lo que destaca Stephen F. Cohen, quien señala la existencia hacia mediados de la década de 1930 de

un ambiente oficial de resurgimiento nacionalista y de los valores tradicionales que incluía una rehabilitación selectiva del mismo zarismo. La jefatura estalinista identificaba cada vez menos su revolución desde arriba con las ideas del bolchevismo originario y más con la larga historia de la Rusia zarista relativa a la construcción del Estado, la lucha contra el atraso, y las aspiraciones de una potencia mundial, todo lo cual sin duda ganó todavía más apoyo popular para Stalin.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Cohen, S. F. (1990). “De la revolución al estalinismo: problemas de interpretación”. *Debats* N° 34 (110) pp 98-115.



En el marco de un período de grandes convulsiones (la colectivización forzosa, la industrialización acelerada y la amenaza latente de un conflicto bélico que finalmente acabó materializándose), Stalin supo dar forma a una suerte de nuevo *Nacionalismo Oficial*, soviético pero cada vez más puramente ruso, recuperando selectivamente elementos de un pasado antes valorado negativamente, en tanto sirvieran para ensalzar las glorias nacionales. El broche de oro de este proceso de rebrote nacionalista impulsado desde arriba estuvo representado, desde luego, por la Segunda Guerra Mundial, pues “*el gran impulso patriótico popular durante la guerra contra Alemania entre 1941 y 1945, a pesar de los desastres iniciales y de los más de 20 millones de bajas (o quizás a causa de ellos), se tradujo en un importante nuevo apoyo para un sistema estalinista todavía más nacionalista, y ahora también victorioso*”.<sup>8</sup> Aún cuando exceda a la temática del presente artículo, resulta cuanto menos interesante considerar, a respecto de este resurgimiento del nacionalismo ruso durante la Segunda Guerra Mundial, aquello que destaca Richard Overy<sup>9</sup> respecto a la aparentemente paradójica rehabilitación de la religión cristiana ortodoxa durante los años del conflicto. Tal y como señala este autor,

se destinó dinero a la restauración de las iglesias y se fomentó abiertamente la observancia religiosa. Se creó un comisariado para asuntos de la Iglesia, apodado popularmente Narkombog o Comisariado del Pueblo para Dios. En 1943 Stalin aprobó finalmente la reinstauración de la autoridad de la Iglesia. (...) Stalin, el ex seminarista, permitió la reapertura de los seminarios y se autorizó jurídicamente a la Iglesia a poseer propiedades.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Cohen, S. F. (1990). “De la revolución al estalinismo: problemas de interpretación, *op. cit.* (110).”

<sup>9</sup> Overy, R. (2011). *Por qué ganaron los Aliados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

<sup>10</sup> Overy, R. (2011). *Por qué ganaron los Aliados*. *Op. cit.*, p. 367.



La razón de esta campaña era evidente: a pesar de que la Revolución Rusa de 1917 había dado lugar al nacimiento de un Estado formalmente ateo, “se calcula que la mitad de la población soviética seguía siendo cristiana ortodoxa”,<sup>11</sup> algo que la guerra se encargó de poner en evidencia.

Los fieles respondieron al renacer de la Iglesia. En 1943, los templos de Moscú estaban tan abarrotados con motivo de la pascua que los fieles llenaban las calles aledañas. Aunque Stalin no llegó al extremo de permitir que las tropas fueran acompañadas de capellanes, se observó que gran número de soldados de permiso también empezaban a ir a la iglesia. Los sacerdotes cantaban plegarias por Stalin, al que se daba el tratamiento de ‘ungido del Señor’. La Iglesia dio 150 millones de rublos para el esfuerzo bélico, fruto de las colectas hechas entre los fieles. [El patriarca] Sergei regaló al Ejército Rojo un batallón de blindados pagado con fondos eclesiales.<sup>12</sup>

La Gran Guerra Patria, como no casualmente fue y todavía es llamada hoy en día en Rusia, fue la prueba más evidente de la eficacia del rebrote nacionalista orquestado por Stalin e impuesto gradualmente en todos los ámbitos de la vida soviética. El arte en general y la música en particular no fueron la excepción.

<sup>11</sup> Overy, R. (2011). *Por qué ganaron los Aliados*. Op. cit., p. 367.

<sup>12</sup> Overy, R. (2011). *Por qué ganaron los Aliados*. Op. cit., p. 368.



**¡Álzate, poderosa nación! ¡Álzate para el combate mortal!:  
cine nacionalista, música y guerra total<sup>13</sup>**

En parte a causa de la línea impuesta por el Partido (es decir, por el propio Stalin), las producciones del famoso cineasta soviético Sergei Eisenstein también experimentaron un viraje a tono con el rebrote nacionalista que tomaba forma durante la década de 1930 en una Unión Soviética que había aceptado la consigna estalinista que imponía el desarrollo y consolidación del “socialismo en un solo país”, y la defensa de dicho país frente a cualquier amenaza externa. Desde luego, artistas, músicos y cineastas también tuvieron un importante rol que desempeñar en esa lucha por la supervivencia del sistema socialista, lucha que a partir de 1941 dejó de ser metafórica. Pero ya antes de aquel fatídico 21 de junio de 1941<sup>14</sup> el mencionado viraje se hacía plenamente visible en el cine de Eisenstein, célebre por sus películas de corte claramente vanguardista, caracterizadas por las notables innovaciones estéticas y los elementos simbolistas, tales como *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928). Luego de estos filmes en los cuales la acción se centra en un héroe colectivo definido en términos puramente clasistas (el proletariado), películas como *Iván el Terrible* y *Aleksandr Nevsky* (esta última estrenada en 1938, antes de la guerra) dan cuenta de la recuperación de temas de la Historia nacional rusa, comenzándose así a reivindicar a ciertos personajes de dicha Historia (a los cuales la Revolución había condenado como parte de un pasado a ser superado), en particular a aquellos a los cuales el estalinismo veía con buenos ojos por haber sido los líderes que habían dado

<sup>13</sup> La primera frase del título de este apartado es una referencia al primer verso de la canción patriótica titulada *La Guerra Sagrada*, compuesta en ocasión de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>14</sup> Fecha de inicio de la Operación Barbarroja, la invasión de la Unión Soviética por parte de las fuerzas del Eje.



forma a un Estado ruso fuerte y centralizado, del cual Stalin se consideraba ahora el guardián. Y dichos personajes son ensalzados en términos de héroes individuales, claramente diferenciados de quienes los siguen. Tal es el caso tanto del zar Iván IV, apodado “el Terrible”, como del príncipe Aleksandr Nevsky, quien lideró a las fuerzas rusas en su lucha victoriosa contra los invasores alemanes, en el marco de la cruzada llevada a cabo en Europa del Este por la Orden Teutónica en el siglo XIII.

Debe quedar claro, pues, que no puede hablarse de una ruptura absoluta en el cine de Eisenstein, en el sentido de que a pesar del mencionado viraje, las películas de temática histórica seguían siendo de algún modo un arma de lucha política, al referir claramente (por momentos casi explícitamente) a problemáticas contemporáneas. Así, si el film *Iván el Terrible* puede ser leído en términos de una clara referencia al propio Stalin (referencia por demás no exenta de críticas, ya que si bien la asociación con el zar fuerte y decidido que se ve en la primera parte del film podía resultar más que simpática al dictador, admirador declarado del monarca, el personaje violento, oscuro y paranoico que aparece en la segunda parte ya no fue del agrado del líder soviético), *Aleksandr Nevsky*, al representar la victoria del pueblo ruso (pero, insistimos, comandado por un líder fuerte e individualizado) sobre los invasores alemanes en la Edad Media, azuzaba la animosidad del público soviético contra el que parecía ser el enemigo más evidente de la patria socialista por aquel entonces, y eso apelando antes a sentimientos nacionalistas que a una ideología que, basada en el marxismo más ortodoxo, buscara presentar al fascismo o al nacionalsocialismo como regímenes que representaban intereses de clase opuestos al de la clase obrera, y que por tanto serían instrumentos al servicio de la reacción. Dijera lo que dijese Georgi Dimitrov<sup>15</sup> siguiendo las instrucciones

<sup>15</sup> Georgi Dimitrov (1882-1949), dirigente comunista búlgaro y secretario general de la Internacional Comunista entre 1934 y 1943, fue el encargado de elaborar la interpretación





de su amo, lo cierto es que Eisenstein no presenta en su película un conflicto entre revolucionarios y reaccionarios, sino entre rusos y alemanes.<sup>16</sup> Ni que decir tiene que esto tuvo una llegada a la audiencia soviética mucho mayor que la que tendrían ninguna de las teorías de Dimitrov o Stalin.

Sin embargo, estas cuestiones asociadas a los virajes en la línea política del Kremlin no son de menor importancia, pues si en 1938, año de su estreno, el film tenía sentido en una Unión Soviética en la cual el Kremlin aún sostenía la política de los frentes populares, que en plena Guerra Civil Española establecía que la alianza con socialistas e incluso con liberales y demás partidos burgueses considerados progresistas era lícita en el marco de una lucha contra el fascismo, considerado el principal enemigo a combatir, esto cambió al año siguiente, pues en 1939 Stalin y Hitler firmaron el famoso pacto de no agresión mediante el cual ambos esperaban ganar tiempo y fortalecerse antes de enfrentar al otro, y una de cuyas cláusulas secretas preveía la invasión de Polonia por parte de Alemania y la Unión Soviética y el reparto de la misma entre los dos países, lo cual produjo el estallido de la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, *Aleksandr Nevsky*, antes promocionada por el estalinismo a fin de incentivar en la audiencia el odio al eterno enemigo alemán, sería retirada de los cines soviéticos, en el marco de una auténtica campaña que apuntaba a reducir al mínimo las expresiones contrarias al nuevo aliado alemán. Naturalmen-

oficial del fenómeno fascista y nacionalsocialista desde la óptica del estalinismo. Dimitrov definió a los regímenes italiano y sobre todo alemán como la dictadura abierta de los elementos más reaccionarios del capitalismo, en la cual la burguesía estaba dispuesta a ceder parte de sus tradicionales libertades en pos de la defensa de sus intereses de clase.

<sup>16</sup> A pesar de esto, bien puede considerarse que los elementos clasistas no están completamente ausentes del film, si se tiene en cuenta el carácter de los personajes rusos (nobles, sacerdotes) que traicionan a Aleksandr Nevsky y apoyan a los alemanes. La escena final del film es en este punto muy explícita (y en un punto podría decirse que hasta premonitoria), ya que mientras que los soldados alemanes capturados son perdonados “pues sólo seguían órdenes”, y los caballeros sólo son tomados prisioneros hasta tanto se pague el rescate que estipula la costumbre, los traidores rusos son “entregados al pueblo”, y brutalmente ejecutados.



te, la película fue reestrenada en 1941 luego de la invasión alemana a la Unión Soviética. Y es que si había que incentivar a los soldados para que combatieran hasta la muerte, nada mejor que hacerlos sentir como los continuadores de una tradición, como los guerreros embarcados en una lucha épica por la defensa de la Madre Patria, a la cual invocaban (a la Madre Patria, no al proletariado ni a la revolución internacional), junto al nombre de su líder, en su poderoso grito de batalla.<sup>17</sup>

Como afirmáramos, la música desempeñó un rol fundamental en el esfuerzo de la guerra, colocando todo su empeño en reforzar el sentimiento patriótico y la moral de los soldados y en general de la población soviética. Las marchas militares se multiplicaron, la poderosa canción patriótica *La Guerra Sagrada* se dejaba oír por todas partes (junto con el himno de la Unión Soviética, mucho más patriótico y potente que la vieja *Internacional*), al igual que gran cantidad de canciones de temática bélica, algunas compuestas ya en el marco de la Guerra Civil (1918-1921) y muchas otras especialmente en ocasión de la Gran Guerra Patria y, tal como vimos en el contexto del siglo XIX, se dio una recuperación de estilos musicales folklóricos: la famosa canción popular *Katyusha*, compuesta ya en 1938, fue cantada constantemente durante la guerra, evocando la imagen de la sencilla muchacha campesina que canta a su amado, quien se encuentra en el frente de batalla. Así pues, luego del 21 de junio de 1941 todo el pueblo soviético se lanzó al combate, y si había quienes lo hacían portando fusiles, bayonetas y ametralladoras, las cámaras de los cineastas, las plumas de los literatos y las batutas de los directores de orquesta eran armas igualmente válidas para librar la más total, gigantesca y épica de las guerras que recuerda la Historia.

<sup>17</sup> El grito de batalla de las tropas soviéticas era *За Родину! За Сталина!*, que significa “¡Por la Patria! ¡Por Stalin!”



Si durante la contienda Ilya Ehrenburg, en su panfleto titulado simplemente *Matar*, había llamado a los soldados soviéticos a “no contar los días ni las millas, sino sólo el número de alemanes que han matado”, Sergei Eisenstein hizo su propio llamado a las armas en el prefacio de su libro *The Film Sense*,<sup>18</sup> publicado en los Estados Unidos en 1942, cuando la inicial desesperación de un pueblo soviético al borde de la más absoluta derrota comenzaba poco a poco a aligerarse, y la situación militar parecía empezar a equilibrarse, antes de que la guerra cambiara de curso en 1943. En el prefacio a la edición norteamericana de dicha obra, Eisenstein realizó una apasionada oda a la causa de los Aliados, afirmando que no era aquella una guerra ordinaria, “por mercados o colonias, por nuevos territorios o por la mera preservación de las fronteras”<sup>19</sup>, sino “una guerra entre toda la humanidad avanzada y progresista, y los bárbaros”,<sup>20</sup> una guerra que “apunta no a la destrucción de los valores humanos, sino a su preservación”,<sup>21</sup> y cuyo propósito, por lo tanto, “no es destruir, sino construir”.<sup>22</sup> Por muy chocante que pudiera resultar al lector actual la justificación de la guerra en términos de una lucha entre la “humanidad” y la “barbarie”, lo cual implica colocar a una parte de la humanidad, considerada “bárbara”, por fuera de la misma para así justificar la necesidad de su destrucción, Eisenstein es explícito en este punto, que resulta a nuestros fines por demás interesante, en tanto le lleva a insistir en la importancia que adquiere el arte inclusive (o quizás deberíamos decir, especialmente) en este contexto de guerra total.<sup>23</sup> Eisenstein afirma en el prefacio de su obra que la guerra “usualmente impli-

<sup>18</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company.

<sup>19</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XI (en inglés en el original; todas las traducciones son nuestras).

<sup>20</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XI.

<sup>21</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XII.

<sup>22</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XII.

<sup>23</sup> El hecho de que esta cuestión pueda resultar chocante al lector imbuido del sentido común de nuestra época, no la hace en absoluto sorprendente para quienes han rea-



ca la subordinación de todo trabajo en el campo del arte, especialmente en el de la teoría artística, y de todo trabajo de investigación ajeno a las necesidades bélicas”<sup>24</sup> y que por ello “cuestiones culturales, estéticas, humanitarias y científicas son automáticamente relegadas a un segundo plano”.<sup>25</sup> Sin embargo, por no ser aquella una guerra ordinaria,

la magnífica resistencia ofrecida al fascismo por valientes hombres y mujeres se lleva a cabo bajo el estandarte de la cultura humana que ha de ser rescatada, preservada para el tiempo en que la Tierra haya sido limpiada de la barbarie fascista. Es por ello que, pese a entregar una todas sus fuerzas a la lucha contra el enemigo de la humanidad, no debe detenerse el trabajo creativo ni el análisis teórico. *Ellos son factores de esa lucha.*<sup>26</sup>

lizado un análisis más minucioso del período analizado. En un interesante artículo titulado *Memoria y conflicto. Las violencias del siglo XX*, Enzo Traverso ha planteado la tesis de que ya durante la Primera Guerra Mundial, concebida ésta como la primera guerra total de la Historia ya por observadores contemporáneos (siendo Ernst Jünger acaso el más notable mas en absoluto el único) se produjo lo que puede considerarse un auténtico cambio cultural y antropológico en Europa y, más aún, en Occidente. Frente a una sociedad decimonónica que creía a la violencia si no desterrada de la vida cotidiana al menos sí completamente limitada y reglamentada, la sociedad nacida en las trincheras del primer conflicto mundial era ya una sociedad mucho más acostumbrada a una serie de prácticas consideradas a partir de entonces aceptables o acaso normales. Esta “proliferación de la violencia”, por así llamarla, tiene desde luego su correlato, por demás visible, en la cultura cotidiana y especialmente en el discurso. En los movimientos políticos nacidos al calor de la Gran Guerra, sostiene Traverso (fascismo, bolchevismo y nacionalsocialismo), puede verse claramente la militarización del propio discurso político y la transformación de la violencia en un elemento central de la misma vida. Así, a partir de 1914, “se entraba en una nueva era de conflictos –de revoluciones también-, pero una nueva época marcada por la violencia. La guerra apareció como una guerra total, no solamente porque se trataba de una guerra internacional, sino porque penetró en todos los aspectos de las sociedades civiles y en todas las facetas de la vida cotidiana de los seres humanos (...) Aparecieron partidos políticos con su propia milicia, y el lenguaje se brutalizó de una manera impresionante”.

Véase Traverso. E. (2002). *Memoria y conflicto. Las violencias del siglo XX*. En Europa como asignatura. Conferencia llevada a cabo en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 11 de noviembre de 2002 Disponible en [http://www.cccb.org/rcs\\_gene/traverso.pdf](http://www.cccb.org/rcs_gene/traverso.pdf) [visitado junio de 2016].

<sup>24</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XI.

<sup>25</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XI.

<sup>26</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XII (el subrayado es nuestro).



Como afirmáramos, pues, el arte (y en el caso que nos compete, el cine y la música) es un arma más en la lucha total entre “la humanidad y sus enemigos”, y el propio Eisenstein así lo afirma. Esta cuestión es reforzada aún más enfáticamente al final del prefacio, cuando el autor destaca la importancia del film *Aleksandr Nevsky*, que “en 1938 sirvió para recordar a los fascistas el destino de aquellos caballeros alemanes cuya invasión de Rusia en el siglo XIII encontró tan miserable final”.<sup>27</sup> El film unía pasado y presente en una supuesta lucha épica y atemporal. Y he aquí lo central a nuestros fines, dicha lucha es representada mediante innovaciones estéticas, tanto pictóricas como musicales, que refuerzan el contraste entre la maldad de los invasores germánicos y el heroísmo del pueblo ruso.

En su ya por entonces célebre film *El Acorazado Potemkin*, Eisenstein había podido poner en práctica innovaciones en los aspectos musicales del film y en la relación entre éstos y la imagen, innovaciones que, como él mismo explica en su libro *La Forma en el Cine*,<sup>28</sup> podría luego llevar a la práctica de un modo mucho más amplio (y según él, fructífero) en 1938 con *Aleksandr Nevsky*. En *El Acorazado Potemkin*, la música deja de lado, por primera vez, su carácter de elemento que acompaña la imagen. El compositor a cargo de la música del film, Edmund Meisel, “se mostró conforme en dejar a un lado la función puramente ilustrativa, que era común en el acompañamiento musical de aquel tiempo (¡y no sólo de aquel tiempo!) y en dar importancia a ciertos ‘efectos’, particularmente en la ‘música de las máquinas’ en el último acto”.<sup>29</sup> De un modo que recuerda a las composiciones vanguardistas tales como *La Fundición de Hierro*, la música deja de ser un elemento que acompaña al film para convertirse en parte integral del mismo. Y, en palabras de Eisenstein, “para no ser algo ‘fuera del escena-

<sup>27</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. XIV.

<sup>28</sup> Eisenstein, S. (1958). *La forma en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Lasange.

<sup>29</sup> Eisenstein, S. (1958). *La forma en el cine*. Op. cit., p. 176.



rio' sino una parte orgánica del film, la música debe ser gobernada también no sólo por las mismas imágenes y temas sino también por las mismas leyes básicas y principios de construcción que gobiernan a la obra como un todo".<sup>30</sup> Esto es lo que lleva al cineasta a afirmar con orgullo que *El Acorazado Potemkin* fue la primera película que él define como "audiovisual" en la Historia del cine, en lo que constituyó un auténtico salto cualitativo. El autor cierra el capítulo dedicado a dicho film afirmando que "no tardé en poder realizar esto, en alto grado, en mi primer film sonoro, *Aleksandr Nevsky*, y fue posible lograrlo gracias a la colaboración de un artista tan brillante y maravilloso como *Sergei Prokofiev*".<sup>31</sup> El gran compositor, que ya había trabajado conjuntamente con Eisenstein en *Octubre*, volvió a encontrarse con el cineasta en ocasión de su película sobre el héroe medieval ruso. El nuevo proyecto requería pues una banda sonora que no sólo acompañara la película, sino que, como dijéramos, fuera parte integral de la misma, muchas veces sugiriendo la propia imagen y apelando directamente (fundamental si se considera la intencionalidad del film) a las emociones del espectador. Esta cuestión es directamente destacada por Eisenstein en referencia a la que parece ser una de sus escenas favoritas del film, a saber, la carga de los caballeros teutones contra las filas rusas, al inicio de la batalla final entre ambos ejércitos, que se libra sobre un lago congelado. Los caballeros cargan formando una cuña, y la cámara enfoca en primer plano sus terroríficos yelmos, que cubren por completo las caras de los jinetes.<sup>32</sup> El objetivo de Eisenstein al filmar esta esce-

<sup>30</sup> Eisenstein, S. (1958). *La forma en el cine*. Op. cit., p. 177.

<sup>31</sup> Eisenstein, S. (1958). *La forma en el cine*. Op. cit., p. 177.

<sup>32</sup> En las armaduras diseñadas para los caballeros teutones el vínculo construido entre pasado y presente se hace explícito. Los yelmos de los caballeros están decorados con diversos ornamentos, algunos históricos (como los cuernos, tan comunes en los yelmos teutones del siglo XIII), pero otros bastante más curiosos: el yelmo del caballero Dietlieb está decorado en la parte superior por una extraña mano de bronce con la palma extendida, que parece evocar el saludo nacionalsocialista. Por su parte, los yelmos de los



na fue, en sus propias palabras, lograr que la misma acompañara desde lo pictórico la agitación de un corazón asustado, que late agitadamente ante el inminente peligro. La música acompaña magistralmente la escena (¡o quizás ésta acompaña la música!), y la tensión de la carga se ve reforzada por el primer plano de los aterradores yelmos, pero también por el ritmo de los cascos de la caballería en pleno ataque. “*El agitado pulso de un corazón excitado dictaba el ritmo de los cascos galopantes: pictóricamente, el salto de los caballeros al galope; composicionalmente: el latido de un excitado corazón a punto de estallar*”.<sup>33</sup> De este modo, se invocan directamente las emociones del espectador, que debe temblar tanto con la música como con la imagen.

Ahora bien, ¿cuál fue primero? ¿La música o la imagen? De hecho, ambas. En *Aleksandr Nevsky*, destaca Eisenstein, se dieron ambos casos, dependiendo de la escena en cuestión. Algunas veces, la música fue compuesta luego de que la escena fuera filmada. En esos casos, la tarea de Prokofiev consistió en componer “equivalentes musicales” para escenas terminadas que Eisenstein le mostraba, generalmente aquellas que implicaban la ejecución de instrumentos musicales en pantalla. Tal es el caso de la escena en la cual los soldados rusos tocan flautas y tambores para celebrar la victoria, y de la escena en la cual los alemanes hacen sonar sus cuernos antes de la carga (esto último un elemento más en el marco de la escena antes mencionada); ambas habían sido completadas antes de que Prokofiev se abocara a la musicalización de las mismas, que de este modo consistió en poner sonido a la imagen. Sin embargo, en otros casos ocurrió exactamente lo contrario, pues sucedió que muchas escenas fueron rodadas y compaginadas de modo tal que se adaptaran a la música pre-

solados rasos alemanes parecen versiones medievales del icónico *Stahlhelm* utilizado (en distintas variantes y modelos) por las fuerzas alemanas en ambas Guerras Mundiales.

<sup>33</sup> Eisenstein, S. (1958). *La forma en el cine*. Op. cit., p. 153.



viamente compuesta para un momento determinado del film. Los elementos visuales fueron adaptados a la música, pues “*secciones completadas de la banda sonora a veces sugerían soluciones plásticas visuales, que ni él (Prokofiev) ni yo (Eisenstein) habíamos previsto de antemano*”.<sup>34</sup> Esto convierte a *Aleksandr Nevsky* en una película concebida ya desde los primeros momentos de su producción como un proceso puramente audiovisual, y en este sentido, se trata de una continuación y profundización de las líneas que el propio Eisenstein afirma haber puesto en práctica en *El Acorazado Potemkin*.

Si tanto la música como la imagen deben apelar a los sentimientos y emociones del espectador, también deben impulsarle a tomar partido, diferenciando claramente al “nosotros” del “ellos”, realizando a los héroes rusos y denostando a los malvados enemigos alemanes. La diferenciación entre amigos y enemigos dependerá, pues, no sólo de cuestiones visuales sino también musicales. Por ejemplo, al inicio de la película vemos a Aleksandr en la aldea en la que vive y trabaja, junto a los sencillos campesinos rusos.<sup>35</sup> Aunque al principio se oye una música lúgubre, que da cuenta del dominio que los mongoles ejercen sobre la Rusia del siglo XIII, al aparecer en escena los campesinos que trabajan en su aldea la música se torna mucho más alegre, y luego de que el príncipe se niegue a servir a los emisarios mongoles y los expulse de la aldea (diciéndoles que, según un dicho popular ruso, un hombre debe “morir, pero jamás abandonar su tierra natal”) suena una canción popular, que dice: “*¡Álzate Rusia! ¡Para trabajar, y expulsar al enemigo!*”. Vemos aquí la primera utilización por parte de Prokofiev de melodías y coros que remiten, tal como lo hicieran los compositores nacionalistas del siglo XIX, a la música popular, en un intento por

<sup>34</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. 159.

<sup>35</sup> Cabe destacar que tanto en la aldea como después en la ciudad de Novgorod, los crucifijos que coronan los techos de los distintos edificios son totalmente visibles. En ningún momento busca ocultar la película el carácter cristiano del pueblo ruso.





representar la voz de un pueblo raso siempre valorado positivamente, auténtico representante de la “rusiandad”.<sup>36</sup>

Posteriormente, al ser visitado Aleksandr por los representantes de la ciudad de Novgorod, quienes le suplican que “olvide rencores pasados” (acaso un llamado de unidad nacional en una país cuya guerra civil aún estaba fresca en la memoria) y se ponga al mando de las tropas rusas, el príncipe señala que su ejército, a pesar de no ser peor que el alemán, es demasiado pequeño, y que debe llamarse a filas a los agricultores. Es en ese momento que suena la que tal vez sea la principal canción del film, que se repetirá a lo largo del mismo. Dicha canción, titulada *¡Álzate, pueblo ruso!*, es interpretada en primer lugar por un coro, luego por una voz solista femenina, luego por una voz solista masculina y a continuación nuevamente por todo el coro, con el acompañamiento una potente orquesta en la que destacan vientos y percusiones, mientras que la escena en cuestión muestra a los campesinos que abandonan sus campos para marchar al frente de batalla. Devenidos en soldados, los campesinos llegan así a Novgorod, donde una vez más suena la canción, esta vez con trompetas y redoble de tambores, marcando el paso de las tropas. Luego de que Aleksandr hable a la multitud, que lo aclama con antorchas en las manos y haciendo sonar campanas,<sup>37</sup> la melodía de *¡Álzate, pueblo ruso!*, se con-

<sup>36</sup> Vemos aquí, una vez más, la línea mediante la cual Eisenstein ata la cuestión nacional a la identidad de clase. En la escena en la cual llegan a la ciudad de Novgorod las noticias respecto del avance de los alemanes, son los nobles y los ricos comerciantes los que se niegan a combatir, afirmando haber firmado la paz con los alemanes y aclarando que siempre se puede “pagar tributo”. Pero el herrero (uno de los personajes principales de la película), golpea al sacerdote que está con los ricos y dice ante la multitud que “para los ricos no importa quién es la madre, sino sólo de dónde viene el lucro. La gente del pueblo será la que morirá con la invasión alemana”. De este modo, identidad nacional e identidad de clase se combinan, quedando los ricos por fuera del “pueblo ruso” al cual se niegan a defender.

<sup>37</sup> Aparentemente, la campana está asociada a la ciudad de Novgorod, ya que suenan campanas al inicio de todas las escenas que transcurren en dicha ciudad, sin mencionar que la gran iglesia de piedra blanca es lo primero que se ve de la misma.



vierte en una suerte de mezcla entre canción popular y marcha militar: tal como hiciera Chaikovsky en la *Obertura 1812*, Prokofiev combina estilos para representar el modo en que el pueblo y el ejército rusos se funden en uno: toda la nación se alza en armas para repeler al invasor.

Pero entre las dos escenas (la que muestra a Aleksandr en su aldea y la que le muestra junto a sus tropas en Novgorod), Eisenstein y Prokofiev nos permiten ver y oír, por primera vez, al enemigo. Los cruzados alemanes han capturado la ciudad de Pskov, y esto significa el martirio de los pobladores rusos. La música que da inicio a la escena es tétrica, lenta y grave, y lo primero que se ve es a los caballeros vestidos de blanco, rodeados por el humo de las hogueras. A su alrededor hay casas quemadas y yacen montones de cadáveres. La música, a su manera, acompaña el horror de la guerra. Es interesante notar, en relación al color de las vestimentas, que *“el simbolismo convencional del color se invierte en Aleksandr Nevsky, donde mientras los vigorosos rusos van vestidos de negro, los caballeros teutones llevan ropajes blancos”*.<sup>38</sup> Según el propio Eisenstein, el blanco representa en este caso el color de la *“crueldad, la opresión y la muerte”*.<sup>39</sup> La excepción a esta regla la constituye el personaje del obispo alemán, quien en ocasiones aparece vestido de negro, evocando la imagen de un cuervo.

La cámara enfoca los yelmos de los caballeros y soldados alemanes, que cubren completamente sus rostros y que, como afirmáramos, representan una referencia directa al nacionalsocialismo, mientras que la música de Prokofiev continúa ilustrando la maldad del enemigo alemán. Predominan los vientos metálicos, sobre todo los cornos, y también los platillos, de un modo muy similar, es interesante notarlo, a como el propio Prokofiev

<sup>38</sup> Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós, p. 47.

<sup>39</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. 151.



representara al atemorizante lobo en su obra para niños *Pedro y el Lobo*, compuesta en 1936 y en la que cada personaje es representado por uno o varios instrumentos. Si en *Pedro y el Lobo* había logrado Prokofiev que la música asociada al villano transmitiera miedo y una imagen de maldad a los oyentes, lo mismo consigue en *Aleksandr Nevsky* al aparecer los alemanes en escena. La lúgubre música de los vientos, grave y de alguna manera oscura, continúa sonando mientras el obispo anuncia que “quienes no se sometan a Roma serán exterminados”,<sup>40</sup> y es interrumpida por cuernos en el momento en que el Gran Maestro ordena la ejecución de los prisioneros rusos. Una vez más, la imagen simboliza el lazo entre pasado y presente, y si los cascos de los soldados recuerdan a los *Stahlhelm* alemanes, los rubios caballeros posan de un modo que recuerda a las imágenes de los carteles de propaganda nacionalsocialistas, y el Gran Maestro da la orden de ejecución extendiendo el brazo de un modo muy similar a como lo hiciera Adolf Hitler en varios de sus discursos. Una música dramática, con vientos y un coro, acompaña entonces la escena en la cual los niños rusos son quemados vivos por los alemanes. Posteriormente, veremos al Gran Maestro y a sus hombres asistir a una misa, en la cual todos los presentes visten nuevamente de blanco, a excepción del sacerdote jorobado que, vestido de negro, ejecuta en un órgano una pieza de música religiosa monótona que confiere a la escena un carácter en cierto modo oscurantista. Pareciera como si Eisenstein, preanunciado lo que escribió posteriormente, mostrara ya entonces a los alemanes como “los bárbaros enemigos de la cultura humana”.

<sup>40</sup> Esta apelación a Roma puede ser entendida al menos de dos formas. Por un lado, implicaría una crítica no a la religión cristiana en sí, sino en particular a la Iglesia Católica, lo cual bien puede encajar dentro de una retórica nacionalista (al tratarse de la invasión, por parte de una religión foránea, de un país ortodoxo). Por otro lado, podría considerarse que Roma no era sólo la cuna del catolicismo, sino también (y sobre todo en el contexto de producción de la película) del fascismo.



Habiendo quedado claros pues tanto el heroísmo del pueblo ruso dispuesto a tomar las armas en defensa de su patria como la maldad del bárbaro invasor alemán, llega el momento en que el film debe representar el combate, el conflicto, tanto de un modo visual como musical. Es en el momento de la batalla en el que, como vimos, más directamente apela la música a las emociones del espectador. Y es que, según el propio Eisenstein, “*el aspecto audiovisual de Aleksandr Nevsky alcanza su fusión más completa en la secuencia de la ‘Batalla sobre el hielo’*”,<sup>41</sup> y esto debido a que “*la impresión más impactante e inmediata se obtiene, por supuesto, de la congruencia del movimiento en la música con el movimiento de los elementos visuales*”.<sup>42</sup> De allí que “*de todas las secuencias de Aleksandr Nevsky, la del ataque parezca ser la más impresionante y la más memorable para críticos y espectadores*”.<sup>43</sup> Al iniciarse los primeros combates entre las infanterías alemana y rusa, no se oye música alguna, sino sólo el choque de las espadas, pero luego de que Aleksandr y sus lugartenientes hayan planeado su estrategia para el encuentro decisivo, las trompetas suenan marcialmente para acompañar al ejército ruso, y al ocupar los soldados sus posiciones en la línea de batalla, en un lago congelado, la música suena *in crescendo*, anticipando poco a poco la acción. Entonces se oyen cuernos, que una vez más anticipan la presencia de los alemanes. La música adopta entonces un compás repetitivo,<sup>44</sup> generando de este modo tensión y nerviosismo en el público antes de la carga de los caballeros. Se oye un constante redoble de tambor, y el ritmo de la música es cada vez

<sup>41</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. 174.

<sup>42</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. 173.

<sup>43</sup> Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Op. cit., p. 174.

<sup>44</sup> Es notable la similitud que se percibe, por momentos, con *Glorification de l'Elue*, uno de los movimientos de la pieza musical *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, que representa el sacrificio de una doncella, y que logra transmitir un sentimiento de tensión a la audiencia.



más rápido, conforme los rusos ven aparecer las líneas alemanas en el horizonte.<sup>45</sup> La música continúa acelerando y un épico coro acompaña la carga. Luego, silencio. La música termina abruptamente y se hace un instante del más absoluto silencio, luego de lo cual sólo se oyen los gritos de los soldados y el choque de las espadas, efecto éste que será ampliamente utilizado por el cine épico hasta nuestros días.

Los alemanes parecen ganar el primer enfrentamiento, y las tropas rusas se retiran, pero todo es parte del plan de Aleksandr, y cuando el príncipe lidera a su caballería al grito de “*За Русь!*”, la orquesta interpreta una melodía rápida y alegre, que rápidamente recupera acordes de la canción *¡Álzate, pueblo ruso!* La música oscila entonces entre ambos contendientes, representando el conflicto también de un modo similar a como lo hiciera Chaikovsky. La retirada de las fuerzas alemanas es seguida de la lúgubre música de los cornos en el momento en que los caballeros teutones se preparan para cargar nuevamente, en un intento por revertir la suerte del combate, y la música se torna cada vez más grave y lenta cuando la cámara vuelve a enfocar los tétricos yelmos. Asistimos entonces a una muestra directa del realismo musical, tan presente en las obras de los compositores decimonónicos: la música representa la lluvia de flechas que los ballesteros alemanes lanzan sobre las tropas rusas. Pero éstas logran imponerse finalmente al enemigo, acompañadas por la misma melodía alegre que sonara en el momento de la carga de los caballeros de Aleksandr. Éste persigue a los alemanes que se baten en retirada, y vuelve a escucharse la melodía de *¡Álzate, pueblo ruso!*, realzando la victoria. Finalmente, los redobles de tambor suenan en el momento en que el hielo se rompe y los

<sup>45</sup> Un recurso notoriamente muy semejante ha sido utilizado por el director alemán Wolfgang Petersen en la película *Troya* (2004), adaptación cinematográfica de *La Ilíada* de Homero. Un arreglo musical muy similar, que transmite a la audiencia un sentimiento de tensión y nerviosismo, suena en la escena en la cual los troyanos, formados a las puertas de la ciudad, ven avanzar hacia ellos al gigantesco ejército griego en formación de batalla.



caballeros se hunden en el lago congelado.<sup>46</sup> la música (en otro ejemplo del mencionado realismo) simula el efecto de los cuerpos al hundirse lentamente, y los tambores ejecutan una melodía que recuerda a una marcha fúnebre, hasta callar completamente. Y, acaso para recordar al espectador el horror de la guerra sin hacer diferencia, por primera vez, entre ambos bandos, la cámara muestra a los cadáveres que yacen en el campo de batalla, tanto de soldados rusos como alemanes. Los soldados de ambos bandos yacen uno junto al otro, unidos finalmente en la muerte, mientras una voz femenina eleva una oda a los caídos en batalla.

Pero ese momento que tal vez invite a la reflexión no opaca la victoria rusa. Al entrar Aleksandr y sus guerreros en la liberada Pskov, se oye un versión instrumental y mucho más solemne de la primera canción popular rusa (la que oyéramos en la escena de la aldea, al inicio del film): aún bajo el imprescindible liderazgo de Aleksandr, es el pueblo ruso en su conjunto el que “se ha alzado, para derrotar al enemigo”. El pueblo es el verdadero artífice de aquella hazaña. Aleksandr y sus caballeros alzan en brazos a los niños, que los reciben alegremente, y una alegre pieza musical ejecutada con flautas (y compuesta por Prokofiev luego de que la escena fuera filmada) suena acompañando la danza de la victoria. El film se cierra con la advertencia de Aleksandr: “quienes a Rusia vengan con hierro, por el hierro morirán”. La frase aparece en la pantalla cuando la escena final comienza a desvanecerse, y permanece allí como testimonio de la inquebrantable voluntad de lucha del heroico pueblo ruso.

<sup>46</sup> Exactamente el mismo recurso ha sido utilizado en el film *El Rey Arturo* (2004), dirigido por Antoine Fuqua. Tras una breve batalla que tiene lugar sobre un lago congelado, el hielo se rompe y las tropas enemigas (en este caso, sajones) se hunden en las aguas heladas.



## De la gran pantalla a las salas de concierto: La cantata *Aleksandr Nevsky*, de Sergei Prokofiev

Un año después del estreno del film de Eisenstein, Prokofiev compuso su cantata Opus 78, titulada *Aleksandr Nevsky*, a partir de la música que él mismo había compuesto para la banda sonora de la película. No era la primera vez que el compositor adaptaba su trabajo realizado en el marco del cine dando lugar a piezas corales u orquestales: ya en 1934, Prokofiev había compuesto la suite titulada *El Teniente Kizhe*, a partir de la banda sonora compuesta por él mismo para la película del mismo título.<sup>47</sup>

*Aleksandr Nevsky*, estrenada en Moscú en 1939, es una cantata para mezzosoprano, coro y orquesta, que alterna voces con música instrumental, recuperando melodías populares pero a la vez solemnes, en lo cual puede apreciarse la influencia de las obras de Modest Musorgsky y Aleksandr Borodin,<sup>48</sup> pero también de Nikolai Rimsky-Korsakov, con quien, cabe destacar, el propio Prokofiev había estudiado en su juventud.<sup>49</sup> En la línea de estos compositores, la cantata (tal como lo había hecho la música del film) alterna melodías asociadas a cada uno de los dos bandos, imbuidas de una fuerte carga positiva o negativa, según el caso, que apela directamente a los sentimientos del oyente y le incita a tomar partido, para luego superponer las melodías en una representación realista del conflicto, exaltando finalmente al vencedor (algo que, como vimos, puede apreciarse en las obras de los compositores mencionados pero también, y quizás especialmente, en la *Obertura 1812* de Piotr Chaikovsky).

Tal como destacan Milton Cross y David Ewen en su minucioso análisis

<sup>47</sup> Blom, E. (ed.). (1954). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: St. Martin's Press, vol. VI, p. 945.

<sup>48</sup> Gatti, G. (ed.). (1966). *La Musica. Enciclopedia Storica*. Turín: Unione tipografico-editrice torinese, vol. III, p. 809.

<sup>49</sup> Blom, E. (ed.). (1954). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Op. cit., p. 944.



de la cantata de Prokofiev, ésta, *“adaptación de las mejores partes de la partitura de la película, se compone de siete escenas musicales”*.<sup>50</sup> La primera de ellas, titulada “Rusia bajo el yugo mongol”, es puramente instrumental, y *“la música en ella es sombría y depresiva; se describe en ella la era de opresión y desolación que siguió a la invasión de los tártaros”*.<sup>51</sup> La segunda escena, titulada “Canto a Aleksandr Nevsky” es *“un himno de elogio al héroe”*,<sup>52</sup> reforzándose de este modo la presencia del héroe individual, del líder heroico cuya aparición implicó, en el caso de la película, una ruptura respecto del trabajo previo de Eisenstein, centrado en héroes colectivos.

Asistimos entonces a la representación, tal como en la música compuesta para la película, de los dos bandos que habrán de enfrentarse en batalla, y de los valores que la propia música asocia a cada uno de ellos. En la tercera de las escenas musicales, titulada “Los cruzados en Pskov”, se describe el saqueo de dicha ciudad, por medio de *“una música coral de estilo gregoriano presentada en la orquesta con fondos de acordes siniestros (...) Hacia la mitad se escucha un interludio elegíaco para orquesta: los rusos expresan su dolor ante las pérdidas sufridas a causa de los alemanes”*.<sup>53</sup> Corresponde este momento a la escena del film en la cual el Gran Maestro de la Orden Teutónica ordena la ejecución de los niños rusos, que son quemados vivos en la hoguera. Habiendo sido presentado el feroz enemigo, irrumpe con fuerza la cuarta de las escenas musicales. Breve pero muy potente, está titulada “¡Álzate, pueblo ruso!” y reproduce

<sup>50</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, vol. II, p. 323.

<sup>51</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 323.

<sup>52</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 323.

<sup>53</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 323.





la canción de estilo folklórico que suena en la película en la escena en que los campesinos toman las armas para convertirse en soldados y marchar junto a Aleksandr hacia una Novgorod que se prepara para la guerra. Tanto en la cantata como en la película, la música exalta los corazones de la audiencia, en el momento en que el contraste entre los lúgubres caballeros teutones y el vigoroso pueblo ruso no podría ser más claro.

Sigue entonces el combate. La quinta escena de la cantata, titulada “La batalla sobre el hielo”, es *“un cuadro realista del choque de los rusos y los caballeros teutónicos sobre el lago Chud”*.<sup>54</sup> El realismo musical es explícito, pues al igual que en el film *“se ejecutan dos temas para representar a los dos ejércitos: el coral escuchado originalmente en ‘Los cruzados en Pskov’ retrata a los caballeros, mientras que una animada y viril melodía popular describe a los rusos”*.<sup>55</sup> La superposición de ambas melodías representa el conflicto, la lucha entre ambos ejércitos, tal como hiciera Chaikovsky, y eventualmente *“se hace más y más fuerte la melodía rusa, que emerge de la confusión orquestal para simbolizar la victoria”*<sup>56</sup> de las fuerzas rusas. Sigue entonces la representación de los horrores de la guerra, que corresponde a la escena del film en la cual vemos yacer juntos a los caídos de ambos bandos. En esta sexta parte de la cantata, titulada “El campo de la muerte” y compuesta para mezzosoprano y orquesta, oímos *“un treno patético pero al mismo tiempo ardiente de una muchacha rusa a su amado, caído en la batalla”*.<sup>57</sup> Llegamos entonces a la séptima y última parte de la cantata, titulada “La entrada de Aleksandr en Pskov” y corres-

<sup>54</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 324.

<sup>55</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 324.

<sup>56</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 324.

<sup>57</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 324.



pondiente a la última escena del film. En esta última parte “se unen el coro y la orquesta en un poderoso canto de alabanza al héroe del lago Chud por su famosa victoria”.<sup>58</sup> De este modo, la cantata termina poderosamente, ensalzando a los vencedores.

## Conclusión

El trabajo conjunto de Sergei Eisenstein y Sergei Prokofiev ha dado lugar a una película que bien puede ser considerada pionera dentro del género épico. Más allá del fuerte mensaje nacionalista acorde a la línea del Kremlin en aquellos años críticos previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, la película destaca también por las cuestiones estilísticas que hemos mencionado. Aunque tal vez alejada del más puro simbolismo visible en las películas mudas de la primera etapa de Eisenstein como director, acaso más “artísticas” y quizás no dirigidas a un público tan amplio como el que deseaba Stalin, el apartado musical es muestra de una continuidad (y profundización) no sólo respecto a los trabajos previos de Eisenstein (particularmente, *El Acorazado Potemkin*) sino también respecto a una tradición musical que, como hemos señalado, ya venía desarrollándose en Rusia desde mediados del siglo XIX, y de la cual Prokofiev es claramente heredero. Si, por un lado, tanto en *Pedro y el Lobo* como en la banda sonora de *Aleksandr Nevsky* y en la suite compuesta a partir de la misma vemos la recuperación por parte del compositor de un estilo realista, describiendo musicalmente aquello que narra (y asociando no sólo a los personajes sino también a los acontecimientos de la narración a determinadas melodías y *leitmotiven*) de un modo que lo convierte en un heredero

<sup>58</sup> Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Op. cit., p. 324.



ro no sólo de las obras de Mikhail Glinka, Modest Musorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov y Piotr Chaikovsky, sino también de la teoría artística de Nikolai Chernishevsky, por otro lado la temática nacionalista de *Aleksandr Nevsky* implicó, de un modo análogo a como se viera también en las óperas de Glinka y Musorgsky o en la famosa *Obertura 1812* de Chaikovsky, no sólo una descripción realista del hecho sino una clara toma de posición respecto del mismo. Recuperando una vez más la línea de Chernishevsky, podríamos sostener que lo que hacen Eisenstein y Prokofiev no es sólo describir aquello que narran (que sí lo hacen, tanto a través de la imagen como de la música, que se influyen y definen mutuamente) sino también, y sobre todo, posicionarse políticamente frente a ello.

Reproducir, ilustrar y explicar, pero también, y especialmente, tomar partido, transformar, batallar. Ese era el rol que la *intelligentsia* a la cual pertenecía Chernishevsky reclamaba para sí ya en la Rusia del siglo XIX, y fue también el rol que, aún bajo la implacable égida del estalinismo, asumieron Eisenstein y Prokofiev, dando lugar a un épico film y a una no menos épica obra musical que, más allá de su innegable valor estético y estilístico, cumplieron el rol de armas para el combate, tal como fueron concebidos por aquellos dos soldados que, esgrimiendo la cámara y la batuta, se aprestaron a combatir cuando las oscuras nubes de tormenta de la guerra más grande que recuerda la Historia se cernían sobre el horizonte de la tierra rusa.

## Bibliografía

Blom, E. (ed.). (1954). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: St. Martin's Press, vol. VI.



Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós.

Carr, E. H. (1991). *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*. Madrid: Alianza.

Chernishevsky, N. (1855). *Las relaciones estéticas del arte con la realidad* (publicación de cátedra).

Cohen, S. F. (1990). "De la revolución al estalinismo: problemas de interpretación". *Debats* N° 34, pp. 98-115.

Cross, M. y D. Ewen (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su obra desde Bach hasta nuestros días*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, vol. II.

Danilov, Y. (1928). *Rusia en la Guerra Mundial 1914-1915*. Buenos Aires: Editorial del Círculo Militar.

Eisenstein, S. (1958). *La forma en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Lasange.

Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company.

Gatti, G. (ed.). (1966). *La Musica. Enciclopedia Storica*. Turín: Unione tipografico-editrice torinese, vol. III.

Kagarlitsky, B. (2006). *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.

Overy, R. (2011). *Por qué ganaron los Aliados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Simonds, F. H. (1919-1920). *Historia de la Guerra del Mundo*. Nueva York: Doubleday, Page & Company.

Traverso, E. (2002). *Memoria y conflicto. Las violencias del siglo XX*. En Europa como asignatura. Conferencia llevada a cabo en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 11 de noviembre de 2002 Disponible en [http://www.cccb.org/rcs\\_gene/traverso.pdf](http://www.cccb.org/rcs_gene/traverso.pdf) [visitado junio de 2016].



Trubetskoy, N. (1997). "Euroasiatismo: nosotros y los otros", en *Estudios de Asia y África* N° 104, vol. XXXII, pp. 601-618.

### Fuentes musicales

Glinka, M. (1836): *La vida por el zar*.

Musorgsky, M. (1874): *Boris Godunov*.

Musorgsky, M. (1872-1881): *Khovanshchina*.

Rimsky-Korsakov, N. (1872): *Pskovityanka*.

Chaikovsky, P. (1880): *Obertura 1812*.

Stravinsky, I. (1913): *La consagración de la primavera*.

Aleksandrov, A. (1941): *La guerra sagrada*.

Aleksandrov, A. (1944): *Himno de la Unión Soviética*.

Blanter, M. (1938): *Katyusha*.

Prokofiev, S. (1936): *Pedro y el lobo*.

Prokofiev, S. (1939): *Aleksandr Nevsky*.

### Fuentes filmicas

Eisenstein, S. (1924): *La huelga*.

Eisenstein, S. (1925): *El acorazado Potemkin*.

Eisenstein, S. (1928): *Octubre*.

Eisenstein, S. (1938): *Aleksandr Nevsky*.

