

SERGEY PROKOFIEV EN LA UNIÓN SOVIÉTICA. UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA Y MUSICOLÓGICA

MARTÍN BAÑA
(Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina)

Resumen

La historiografía dedicada a Sergey Prokofiev tendió a considerarlo como un dócil compositor que durante su carrera soviética rindió culto al régimen estalinista, cercenando así su libertad creativa. Los actuales estudios han revertido sustancialmente esta imagen y han profundizado la interpretación de su obra, sobre todo a partir del acceso a fuentes antes restringidas. Sin embargo, estos análisis tendieron a centrarse más en los rasgos artísticos que personales sin hacer hincapié en los notables vínculos que Prokofiev estableció a través de su música con los diferentes planos de la vida social. Este artículo tiene como objetivo hacer un balance crítico de los estudios dedicados al compositor para luego exponer una serie hipótesis de trabajo que permitan seguir revisando la imagen de Prokofiev y, así, la de la sociedad soviética bajo Stalin.

Palabras Clave: Sergey Prokofiev – Unión Soviética – Estalinismo – Historiografía - *intelligentsia*

SERGEI PROKOFIEV IN THE SOVIET UNION. A MUSICOLOGICAL AND HISTORIOGRAPHICAL REVIEW

Abstract

The studies about Sergey Prokofiev tended to regard him as a docile composer who, during his soviet career, worshiped the Stalinist regime and limited in this way his creative freedom. Current studies have substantially reversed this image and have deepened the interpretation of his work, especially since access to previously inaccessible sources. However, this type of analysis tended to focus more on personal features than artistic ones without stressing the remarkable links that Prokofiev established through his music with different levels of social life. This article aims to make a critical assessment of the studies dedicated to the composer and then to present a set of working hypotheses that will allow a further revision of Prokofiev's image and, as well, of Soviet society under Stalin.

Key words: Sergey Prokofiev – Soviet Union – Stalinism – Historiography – *intelligentsi*

Introducción

Los estudios dedicados a la obra de Sergey Prokofiev (1891-1953) ayudaron a consolidar una imagen en donde solía presentárselo como un dócil compositor que sucumbió, a lo largo de su carrera, ante la línea del Partido Comunista de la Unión Soviética. De este modo, el abandono de su residencia en París y su retorno definitivo a la URSS en 1936 fue evaluado como una decisión de notable ingenuidad política ya que se dirigía a un territorio en donde su actividad compositiva iba a ser, si bien respetada, permanentemente corregida y censurada. Prokofiev no tendría más opción que estar obligado a rendir culto al régimen estalinista, convirtiéndose en un “gran artista que servía a Stalin como un perro”.¹ Al mismo tiempo, la sociedad en la cual el compositor creaba su obra se mostraba como un ambiente hostil y totalitario que cercenaba su libertad creativa y limitaba notablemente su campo de acción.

Las investigaciones actuales han revisado parcialmente este perfil, sobre todo a partir de la apertura de archivos que, antes de la caída de la Unión Soviética, permanecieron en su gran mayoría inaccesibles. Así, los autores hoy pueden sostener, por ejemplo, que Prokofiev nunca quiso regresar a la URSS de modo definitivo sino que lo que buscaba era cambiar su centro de operaciones: Moscú reemplazaría a París, pero él seguiría viajando todo el tiempo. Su objetivo era convertirse en una estrella del régimen soviético que pudiera mantener, sin embargo, una proyección internacional. Si bien es sugerente y amplía el panorama, este tipo de análisis tiende todavía a centrarse más en las motivaciones artísticas y deja de lado otras causas que también tuvieron un peso también significativo en la vida de Prokofiev, como las personales o las políticas. Más aún, esta explicación se concentra mayormente en su costado musical, sin hacer hincapié en los notables vínculos que Prokofiev estableció a través de su música con los diferentes planos de la vida social y cultural.

En este sentido, este artículo se plantea como una exploración y tiene como objetivo central hacer un balance crítico de los estudios dedicados a la vida y la obra del compositor durante su estadía en la URSS para luego exponer una serie hipótesis de investigación que permitan seguir revisando la obra de Prokofiev y, sobre todo, la cultura y el desarrollo del campo musical de la sociedad soviética bajo Stalin. La apertura de archivos y la publicación de fuentes inéditas del compositor luego de la caída de la URSS (la mayoría en idioma ruso) ha sido en este sentido una valiosa ayuda para revisar la imagen tradicional de Prokofiev en particular y de la sociedad soviética en general. La tendencia del compositor a trabajar con temáticas ajenas a lo estrictamente musical (religiosas, históricas, políticas,

¹ TARUSKIN, R., 2009: 270.

etc.) y su concepción del arte como un “camino privilegiado de representación”² nos lleva a sostener la hipótesis de que había en Prokofiev una intención que excedía el mero lenguaje formal y el servicio acrítico a la estética oficial soviética, con lo que no sólo su obra puede ser reevaluada y resignificada sino también el campo musical, cultural y social de la Unión Soviética bajo el estalinismo. A su vez, este posicionamiento posibilitará una reevaluación respecto de la significativa presencia del legado de Prokofiev observada durante el proceso de desestalinización llevado a cabo durante las décadas de 1950 y 1960 en los esfuerzos por recomponer la tradición diezmada de la *intelligentsia* rusa.

En la primera parte del trabajo hacemos un breve repaso de la vida y obra de Prokofiev desde la Revolución de 1917 y hasta su regreso a la URSS en 1936, dando cuenta del modo en el cual el compositor fue madurando lentamente la idea del retorno y especificando su lugar respecto de sus colegas rusos en el extranjero ya que Prokofiev, a diferencia de aquellos, nunca se consideró un exiliado. En la segunda parte, discutimos las distintas posiciones sostenidas en la historiografía respecto de los motivos que llevaron a Prokofiev a asentarse definitivamente en la URSS y, si bien se presentan las nuevas interpretaciones, proponemos también algunas impugnaciones. En la tercera parte nos concentramos en los años soviéticos del compositor a partir del relevamiento y discusión de los avances historiográficos, tanto en los campos de la historiografía política y cultural como en los estudios musicológicos dedicados específicamente a Prokofiev. El doble enfoque elegido aquí tiene que ver con el objeto de estudio, ya no puede entenderse la obra de Prokofiev sin hacer referencia al régimen estalinista como, al mismo tiempo, el estudio de la obra del compositor resulta fundamental para iluminar algunos aspectos claves de la sociedad soviética de esos años. Finalmente, concluiremos nuestro trabajo con una serie de interrogantes e hipótesis de trabajo surgidos a partir tanto del relevamiento de las fuentes disponibles como de la revisión historiográfica esperando que pueda convertirse en un aporte significativo para la realización de las futuras investigaciones al respecto.

Un ciudadano soviético por el mundo: Prokofiev en EE.UU. y Europa (1918-1936)

Como muchos otros compositores y artistas Sergey Prokofiev abandonó a la URSS poco después de consumada la Revolución de octubre aunque, a

² Véase PROKOFIEV, S. 1961: 214-215. “Put’sovietskoy muzyki” [“El rumbo de la música soviética”] fue publicado originalmente en *Izvestia* el 16 de noviembre de 1934.

diferencia de la mayoría de ellos, no lo hizo por razones políticas sino más bien artísticas y profesionales.³ Habiendo concluido sus estudios en el conservatorio se lanzó a un extenso tour por Occidente. Su primer destino fue Estados Unidos de América, al que llegó vía San Francisco y donde actuó principalmente en las ciudades de Chicago y Nueva York.⁴ Allí no solo brindó conciertos como pianista sino que también intentó suerte como compositor, estrenando obras como la ópera *El amor de las tres naranjas* en 1921. Sin embargo, luego de considerar que sus conciertos y que sus composiciones no eran lo suficientemente apreciadas, tanto por el público como por la crítica, se dirigió hacia Europa. Este viaje no significó una despedida definitiva de los Estados Unidos ya que, al menos hasta 1923, iba a combinar actuaciones en ambos lugares. Su casamiento con la cantante española Lina Codina (1897-1989) en 1923, sin embargo, inclinó la balanza hacia la instalación definitiva en París ese mismo año, ciudad que se convirtió desde entonces en su base de operaciones para las diferentes giras que realizaría por todo el continente en calidad de concertista.⁵

En la capital francesa Prokofiev conoció a Sergey Diaghiliev (1872-1929) y ese encuentro resultó decisivo ya que a través del famoso empresario teatral pudo componer diversas músicas para ballet (como *El Bufón* en 1921, *El paso de acero* en 1925 y *El hijo pródigo* en 1929) y comenzar a establecerse como un compositor reconocido dentro de Europa. Al mismo tiempo, durante su estadía europea Prokofiev siguió componiendo otras obras instrumentales tales como su *Sinfonía N° 2* (1925) o el *Concierto para piano N° 3* (1921). A pesar de su trabajo constante, la suerte de sus obras fue dispar ya que en Francia Prokofiev debió competir con Igor Stravinsky. Éste último era considerado como el compositor ruso por excelencia por esos años y el estilo desarrollado por Prokofiev estaba lejos del modernismo expresado por aquél, tan aclamado por las audiencias parisinas. Este dato no es menor ya que, de acuerdo al propio Stravinsky, la

³ Por citar los casos más notorios: Sergey Rachmaninov (1873-1943) dejó Rusia en 1917 para asentarse en EEUU; Igor Stravinsky (1882-1971) se fue del país durante la Primera guerra mundial y luego de su período parisino se asentó en Estados Unidos; Nikolay Medtner (1880-1951) se alejó en 1924 para radicarse en Londres; Sergey Lyapunov (1859-1924) se instaló en París en 1923; Arthur Loulié (1892-1966) se afincó también en París luego de no poder regresar de una visita oficial a Berlín en 1921; Alexander Glazunov (1865-1936) abandonó la URSS en 1928 y se instaló también en la capital francesa.

⁴ Véase el excelente y muy completo libro de David Nice que aborda el período previo a la radicación definitiva en la URSS de Prokofiev, en base al archivo del compositor vinculado a ese período que hoy se encuentra en Londres. NICE, D., 2003.

⁵ MAES, F., 2006: 293.

posición subordinada de Prokofiev habría ejercido luego una importante influencia en el momento en que el compositor barajase la posibilidad de un regreso definitivo a la URSS.

Debemos destacar que, a pesar de vivir fuera de la Unión Soviética desde casi el inicio de la Revolución de 1917 y a diferencia de muchos de sus colegas (como el propio Stravinsky, Sergey Rachmaninov o Nikolay Medtner por sólo nombrar los casos más notorios), Prokofiev nunca se identificó como un exiliado o como un renegado de su patria. Al contrario, cuando componía en su mente convivían tanto el público europeo y norteamericano como el soviético⁶ y, a pesar de renovar periódicamente su *certificat d'identité* francés, contaba también con un pasaporte soviético, de modo tal que su ciudadanía soviética nunca fue puesta en duda. A su vez, la consideración que se tenía de Prokofiev tanto en los círculos artísticos como en las esferas políticas de la URSS no estaba asociada a la idea de un emigrado -como sucedía con otros artistas- sino más bien a la de un “representante cultural” soviético en el extranjero. Vsevolod Meyerhold (1874-1940), quien por entonces era un destacado director teatral, se refería a Prokofiev como “nuestra posta de avanzada musical en el Oeste”.⁷ Por su parte, Anatoly Lunacharsky (1875-1933) sostenía en 1926 que “para realizar todo su potencial, Prokofiev debe retornar a nosotros”.⁸ Incluso ya en 1918 el Comisario para la Educación y las Artes del gobierno soviético le decía a Prokofiev lo siguiente: “Usted es revolucionario en la música, nosotros en la vida. Necesitamos trabajar juntos”.⁹ Más aún, en 1930 el Cónsul general de la URSS podía enviarle una carta al compositor exigiéndole que “como ciudadano soviético” debía rechazar un artículo publicado en *L’Echo* de París en donde se incluía a Prokofiev dentro de una lista de emigrados rusos que vivían y trabajaban en Francia.¹⁰ Si a pesar de la distancia Prokofiev todavía se consideraba política y musicalmente soviético, en la URSS no parecía haber demasiada oposición a esta idea, más bien todo lo contrario.

Así, desde muy temprano, el nuevo estado soviético insistió en la idea del retorno de Prokofiev a la URSS, cuestionando incluso la idea de “retorno” ya que, al menos política y espiritualmente, Prokofiev nunca había abandonado a la URSS. A través de invitaciones oficiales, ayudas económicas, representaciones de sus composiciones y comisiones para componer diferentes obras el gobierno fue estimulando y preparando su regreso físico. La vuelta definitiva del compositor a su tierra se fue gestando lentamente, a través de tres visitas que Prokofiev realizó durante

⁶ Idem, p. 274.

⁷ Citado en ROBINSON, H., 1988: 240.

⁸ Citado en PROKOFIEV, S., 1961: 649.

⁹ PROKOFIEV, S., 1961: 161.

¹⁰ Citado en MORRISON, S., 2009: 12.

la década que va desde 1927 hasta 1936. La primera la realizó por una invitación directa del gobierno soviético entre el 19 de enero y el 23 de marzo de 1927. La misma invitación incluía también a los compositores Igor Stravinsky y a Aleksandr Borovsky (1889-1968), pero Prokofiev fue el único que aceptó. En esta primera visita el compositor llevó a cabo algunos conciertos con la Orquesta Filarmónica en Leningrado y con la *Persimfans* en Moscú.¹¹ También tuvo la oportunidad de asistir a la representación de su ópera *El amor de las tres naranjas*, con la cual quedó bastante conforme.¹² A su vuelta a París, como balance de su viaje, Prokofiev tuvo en claro dos cosas: por un lado, que sus obras habían gozado de una amplia aceptación y, por el otro, que el gobierno que lo había invitado aumentaba gradualmente sus rasgos represivos.¹³

Prokofiev realizó una segunda gira dos años más tarde, entre el 20 de octubre y 18 de noviembre de 1929. El balance de este viaje arrojó nuevamente un resultado agridulce ya que su gran apuesta, la representación del ballet *El paso de acero*, fue criticada por la Asociación de Músicos Proletarios (RAPM, de acuerdo a su sigla en ruso) y finalmente no pudo subir a escena. La desilusión fue doble ya que no sólo se trataba del cuestionamiento de una composición suya sino también porque era una obra en la que había intentado desarrollar una temática “soviética”.¹⁴ No obstante, otras composiciones fueron ejecutadas -como la ópera *El ángel de fuego* y el *Concierto para violín N° 1*- y, a pesar del rechazo de su ballet, Prokofiev dejó la URSS sintiendo que este segundo viaje lo había “fortalecido”.¹⁵

Entre fines de noviembre y principios de diciembre de 1932 Prokofiev realizó su tercera y última excursión a la URSS. Ciertamente, el contexto había cambiado respecto de las visitas anteriores: las organizaciones con orientaciones iconoclastas y proletarias como la RAPM habían sido desmanteladas en abril de 1932 y habían sido inmediatamente reemplazadas por otras agrupaciones más orgánicas, como la Unión de

¹¹ *Persimfans* es el acrónimo en ruso para *Pervy Simfonichesky Ansambl' bez Dirzhiora* [Primer Ensemble Sinfónico sin Director]. Se trataba de una orquesta sinfónica que ejecutaba las obras sin la presencia de un director, imbuida del espíritu colectivista y experimental de los primeros años de la Revolución rusa. Se disolvió en 1932.

¹² MORRISON, S., 2009: 10.

¹³ Como lo testimonia el conocimiento que tenía del arresto de varios familiares suyos. Véase NICE, D., 2003: 251-252.

¹⁴ *El paso de acero* fue un ballet que tenía una fuerte impronta industrializadora dentro de su contenido. La impugnación provino desde el planteo de que al vivir en el extranjero Prokofiev no podía retratar una verdadera fábrica soviética y por lo tanto, el ballet representaba fábricas “capitalistas”.

¹⁵ Véase MORRISON, S., 2009: 13.

Compositores Soviéticos, que respondían sin ambigüedades a las directivas del Partido.¹⁶ Sin tener enfrente a la hostil RAPM, Prokofiev sentía que estaba ahora en mejores condiciones para ejercer una mayor influencia en la vida musical soviética, incrementando de a poco su autoridad y su liderazgo. Una exitosa serie de conciertos de sus obras -que fueron muy bien recibidos por el público, los músicos y la crítica en general- y un refuerzo dentro del plan de reclutamiento estatal (que el gobierno había colocado en las manos de Levon Atovmyan (1901-1973), antiguo administrador de teatros y que desde 1940 sería el encargado de la sección financiera de la Unión de Compositores Soviéticos) confirmaron en Prokofiev la idea de abandonar París y de preparar un retorno definitivo a Moscú.

Por estos años los encargos estatales se hicieron más frecuentes. Por ejemplo, en 1932 se le comisionó la composición de la música para el filme *El teniente kizhe*, basado en la novela de Iury Tinianov (1894-1943), publicada en 1927. Si bien Prokofiev compuso casi la totalidad de la música en Francia, los contactos con la URSS se intensificaron de manera notable durante esos años: en 1933, por ejemplo, el compositor fue confirmado como profesor consulto en el conservatorio de Moscú, cargo que mantendría hasta 1937. Los intercambios que le demandaba la composición de la música para la película y sus actividades académicas lo obligaron a retornar varias veces a Moscú donde pasaría, por ejemplo, once semanas en 1934. Durante esa visita se hizo tiempo para encontrarse con Maxim Gorky (1868-1936), quien en ese momento era la figura más importante de la literatura soviética y a quien Prokofiev esperaba emular para el campo de la música. Mientras tanto, el compositor seguía desarrollando elementos que le permitieran fortalecer su presencia dentro de la escena musical soviética. Un ejemplo de ello es la publicación del artículo “El camino de la música soviética” en el periódico *Izvestia* en 1934 donde Prokofiev se sumergía sin ambigüedades en los asuntos políticos y culturales de la URSS.¹⁷ Allí sostenía que

“Antes que nada, es necesario componer una gran música en la que tanto la forma como el contenido sean acordes a la grandeza de la época: tal música

¹⁶ Entre las instituciones clausuradas se encontraban también la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) y la *Proletkul't* (Organizaciones Educativas y Culturales Proletarias), de clara orientación proletaria. La primera fue reemplazada por la Unión de Escritores Soviéticos y la segunda directamente no fue sustituida por ninguna otra organización.

¹⁷ PROKOFIEV, S., 1961: 214-215.

debe, antes que nada, conducirnos al camino de un mayor desarrollo de la forma musical y mostrarle al mundo nuestro auténtico rostro”¹⁸

Prokofiev proponía allí el desarrollo de un nuevo estilo que él mismo llamó “serio-sencillo” y que iba a derivar en una “nueva simplicidad”.¹⁹ Algunas de estas cuestiones luego iban a ser desarrolladas, por ejemplo, en otro artículo de su época del regreso como “La nueva sinfonía soviética”, publicado en la revista *Sovetskoe iskusstvo* en octubre de 1936, y donde también exponía su visión renovada respecto de la música sinfónica del nuevo régimen soviético.²⁰ De esta manera, el regreso definitivo estaba más cerca que nunca y parecía inevitable. La vuelta se produjo finalmente durante el año 1936.

El regreso a la URSS (1936)

Prokofiev regresó definitivamente a la Unión Soviética en 1936, en un contexto en donde los rasgos represivos y autoritarios del gobierno estalinista comenzaban a reforzarse profundamente a partir del lanzamiento del Gran Terror, es decir, el inicio de las grandes purgas y los procesos que terminaron con la vida de cientos de miles de miembros del Partido comunista, además de otros militantes políticos, agentes de las fuerzas armadas, *kulaki* y minorías nacionales.²¹ Ante esta evidencia, los investigadores se han preguntado legítimamente sobre los motivos del regreso de Prokofiev a la URSS, en una coyuntura claramente desfavorable para la creación artística y bien distinta a su experiencia europea. Las sucesivas respuestas han generado una amplia discusión en la historiografía y todavía hoy no parece haber un acuerdo definitivo. Este no es un tema menor, puesto que en función de los motivos argumentados se derivaron también los análisis respecto del desempeño del compositor durante el resto de su vida.

Una respuesta que demostró ser tan poderosa como duradera provino de uno de sus contemporáneos y colega, Igor Stravinsky. En su versión, este compositor prefirió subestimar políticamente a Prokofiev y dar una imagen que vinculaba el regreso al interés material y a la ignorancia política. Stravinsky, rival musical de Prokofiev durante la etapa europea, sostuvo que el regreso del compositor a la URSS se debió a una particular

¹⁸ Idem: 214.

¹⁹ Idem: 215.

²⁰ PROKOFIEV, S., 1961: 220-222. “Novaya sovetskaya sinfoniya” [“La nueva sinfonía soviética”] fue publicado originalmente en *Sovetskoe iskusstvo* el 29 de octubre de 1936.

²¹ Al respecto puede consultarse la excelente obra de GETTY, J. A. y NAUMOV, O., 1999.

combinación de factores estéticos y políticos. Por un lado, su constante fracaso en Europa y la consecuente búsqueda de un reconocimiento artístico y monetario lejos de allí; por el otro, su ingenuidad política. Stravinsky escribía que el retorno de Prokofiev

“Fue un sacrificio a la perra deidad de la fama y no otra cosa. Por diversos motivos no había tenido éxito ni en Estados Unidos ni en Europa, mientras que su visita a Rusia fue un triunfo. [Además] era políticamente ingenuo y no sacó ningún provecho del ejemplo de su buen amigo Miaskovsky. Regresó a Rusia y cuando finalmente comprendió cual era su situación allí, ya era demasiado tarde”.²²

De este modo, para Stravinsky no quedaban dudas de que a Prokofiev sólo le interesaba el éxito comercial, más allá de cualquier otra contemplación posible. Si bien algunos musicólogos como Harlow Robinson prefirieron adoptar versiones cercanas al esencialismo romantizado de la nacionalidad al rescatar la “mentalidad rusa” de Prokofiev como motivo principal para el regreso -también esbozada por Stravinsky-²³ la versión del compositor de *Petrushka* parece haber perdurado en el tiempo y sigue siendo aceptada todavía sin mucha distancia crítica por diversos musicólogos como Francis Maes²⁴ o Richard Taruskin.²⁵ Para ellos también los motivos del regreso de Prokofiev deben atribuirse al fracaso artístico de sus obras en Estados Unidos y en Europa.²⁶ Incluso el compositor Alfred Schnittke, ya bien entrados los tiempos de la *glasnost*, rescataba todavía la idea de que si bien Prokofiev sabía lo que sucedía en la URSS había regresado porque contemplaba la realidad de una manera diferente.²⁷ De este modo se consolidó una explicación dentro de la historiografía -que se convertiría en dominante- que tendió a minimizar los aspectos políticos del regreso de Prokofiev y a maximizar sus rasgos artísticos, asociados sobre todo a la búsqueda de un éxito negado en Occidente. Se robusteció una imagen en la que Prokofiev abandonaba la “libre” París para dirigirse a un Estado “totalitario” donde, a pesar de ser respetado y admirado, fue constantemente corregido, censurado y obligado a rendir culto al régimen, cercenando así su libertad creativa.

Una de las últimas consideraciones, que corrige en parte las anteriores, provino del trabajo de Simon Morrison, quien se basó en nuevo material de

²² CARFT, R., 1991: 35.

²³ ROBINSON, H., 1988: 318.

²⁴ MAES, F., 2006: 318-323.

²⁵ TARUSKIN, R., 2009: 233-245.

²⁶ Idem: 238 y 240.

²⁷ SCHNITTKE, A., 2002: 64.

archivo y logró desarrollar una posición un tanto diferente.²⁸ Para el investigador, Prokofiev no había planeado un regreso definitivo sino que más bien consideraba continuar con la misma frecuencia de viajes a Europa que hasta entonces pero con un cambio en el centro de operaciones: Moscú por París.²⁹ Prefería estar en un contexto más ameno, que lo tratase como a una celebridad, pero sin dejar de lado sus vínculos con Europa y sus giras artísticas que lo mantuvieran proyectado dentro de una carrera internacional. Si bien esta posición es destacable, sobre todo porque se construye a partir de un nuevo material de archivo como los *diarios soviéticos* del compositor, sigue en la línea esbozada por Stravinsky al no tomar en consideración otros planos importantes como el político y la toma de conciencia de Prokofiev respecto de la situación en la URSS. En este sentido debemos recordar aquí el ya mencionado texto de *Izvestia*, donde Prokofiev llamaba a no caer en el provincialismo musical y crear música digna del régimen soviético. El compositor proponía un acomodamiento estético a las nuevas realidades políticas aunque ello no significaba una sumisión total ni directa al régimen.³⁰

En este sentido, hay aquí una intención clara de desarrollar un programa musical soviético y un posicionamiento de Prokofiev dentro de él que irá desplegando en su obra compositiva. Los diversos estudios que hemos visto han planteado en mayor o menor medida un regreso motivado por cuestiones artísticas y han minimizado los componentes personales y políticos. Es precisamente este punto de partida lo que luego les permitió, por un lado, enfatizar la idea de un Prokofiev ingenuo y dócil y, por el otro, desarrollar la imagen de un Prokofiev ampliamente domesticado por el régimen estalinista.

Los años soviéticos (1936-1953)

Los estudios sobre el estalinismo

El regreso de Prokofiev a la URSS en 1936 y su estadía allí hasta su muerte en 1953 coincidieron con la consolidación del régimen estalinista. En este sentido, es riesgoso y hasta contraproducente intentar una disociación investigativa entre la obra del compositor y los vaivenes del régimen político de ese período. El vínculo es estrecho y problemático, sobre todo si se tiene en cuenta la condición de *intelligent* que recaía, aún

²⁸ Sobre todo a partir de la publicación de los diarios soviéticos de Prokofiev.

²⁹ MORRISON, S., 2009: 2.

³⁰ PROKOFIEV, S., 1961: 214.

en tan penosas condiciones, sobre los artistas rusos.³¹ En consecuencia, es inevitable que la consideración que se tenga de Prokofiev y su obra producida durante su período soviético se vea notablemente influenciada por las visiones que se tengan respecto del estalinismo y, al mismo tiempo, es factible que los resultados que se obtengan de las investigaciones sobre la obra de Prokofiev ayuden a clarificar el estudio de la sociedad estalinista. De este modo, antes de realizar nuestra incursión en la historiografía estrictamente concentrada en la obra de Prokofiev, es necesario establecer una pequeña digresión para explicar, al menos sucintamente, los posicionamientos de la historiografía respecto del régimen soviético bajo Stalin y sus conexiones ideológicas y políticas.

Durante la década de 1950, la corriente conocida como “sovietología clásica” tendió a considerar al régimen estalinista como “totalitario”. Luego de la Segunda Guerra Mundial y a partir del desenvolvimiento de la Guerra Fría, autores como Hannah Arendt,³² Carl Friedrich y Zbigniew Brzezinski³³ observaron que la clave para entender al estalinismo pasaba por sus rasgos políticos y sistematizaron el uso del término “totalitarismo”.³⁴ Para estos autores y demás integrantes de la sovietología - que en su mayoría eran politólogos- esta nueva forma de dominación monolítica se caracterizaba por el predominio de un único movimiento político obediente a su líder, quien a su vez hacía uso del terror para imponer sobre las masas atomizadas la ideología del partido y sus objetivos. El Estado, además, concentraba en sus manos el monopolio de los medios de comunicación y la dirección central de toda la economía. De este modo la agencia individual quedaba eliminada y todas las actividades sociales estaban estrictamente controladas por el Estado, impidiendo así el desarrollo de cualquier capacidad de reacción social.

Hacia mediados de la década de 1960, en un contexto en donde en la propia URSS comenzaba a realizarse una revisión del pasado inmediato, surgió desde la perspectiva de la historia social una corriente “revisionista” que criticó el enfoque de la Escuela del totalitarismo y que puso en evidencia muchas de sus falencias.³⁵ Con una importante base empírica, estos investigadores denunciaron el carácter eminentemente ideológico de la sovietología y expusieron la deficiencia que esa perspectiva poseía para

³¹ En el sentido de que el artista en Rusia no sólo se dedica a actividades intelectuales sino que además tiene en cuenta un rasgo de evaluación moral en sus actividades. Véase KAGARLITSKY, B., 2006: 32-37.

³² ARENDT, H., 1994.

³³ FRIEDRICH, C., y BRZEZINSKI, Z., 1975.

³⁴ Entre otros autores destacados que siguieron esta tendencia se encuentran Robert Conquest, Martin Malia y Richard Pipes.

³⁵ Entre algunos de los investigadores más destacados de esta corriente se encuentran J. Arch Getty, Sheila Fitzpatrick y Stephen Cohen.

analizar los fenómenos políticos en el contexto social en el cual surgieron, ya que se limitaba a remarcar los efectos del poder pero no sus fuentes sociales. Los nuevos estudios dejaron de explicar al estalinismo en términos de una división entre lo público y lo privado para concentrarse en el desarrollo de la dinámica social. Los conflictos evidentes dentro de la burocracia, por ejemplo, obligaron a estos estudiosos a discutir la visión “totalitaria” de un poder monolítico.³⁶ Por otra parte, sus exploraciones señalaron un alto grado de apoyo activo por parte de la clase obrera durante los primeros años del gobierno de Stalin y la existencia de estrategias de resistencia al régimen desconocidas hasta entonces.³⁷ Así, la imagen que se obtuvo de la URSS de esos años se vio notablemente renovada y complejizada. Si bien autoritario, el gobierno soviético no podía ser considerado totalitario y la sociedad soviética podía ser entendida como algo más que un ente pasivo manipulado por el dictador.

La caída en 1991 de la Unión Soviética tuvo su impacto en la labor historiográfica que, ante la evidencia del fracaso del proyecto comunista, volvió a revisar el pasado para entender mejor ese presente. Así, la historia de la URSS volvía a ser objeto de una nueva revisión. Este proceso fue favorecido por varios factores, entre los que se destacan la apertura de los archivos y la desclasificación de una gran cantidad de documentos, la posibilidad de realizar trabajos de campo casi sin restricciones dentro de Rusia y los cambios operados en los enfoques teóricos dominantes, que mutaron desde la historia social hacia la nueva historia cultural.³⁸ De este modo, dos procesos diferentes y simultáneos -el acceso al material empírico y la renovación de los enfoques teóricos- derivaron en una revisión del fenómeno soviético y, muy especialmente, del estalinismo.³⁹ Lo que se destaca dentro de las nuevas interpretaciones es la reconceptualización del régimen estalinista, al cual se prefiere caracterizar globalmente como una cultura o una “civilización”, sobre todo en los trabajos de la renovación historiográfica anglosajona.⁴⁰ Los investigadores dieron a entender que la clave para comprender históricamente al estalinismo no se encontraba únicamente en las altas esferas del Partido Comunista (como sucedía con la Escuela del totalitarismo) o en la dinámica de las fuerzas sociales (como los veían los miembros del revisionismo) sino, sobre todo, en el entramado de prácticas, discursos y rituales desplegado dentro del régimen.⁴¹ En ese sentido, los nuevos trabajos de la historiografía ampliaron de manera significativa el campo de exploración de la sociedad soviética.

³⁶ Por ejemplo COHEN, S., 1985.

³⁷ Por ejemplo VIOLA, L., 1987.

³⁸ FITZPATRICK, S., 2000(a): 1.

³⁹ KOTKIN, S., 1998: 387-392.

⁴⁰ Véase por ejemplo el trabajo pionero de KOTKIN, S., 1995.

⁴¹ FITZPATRICK, S., 2000(a): 1-14.

Las nuevas investigaciones se vieron favorecidas por la supresión de los viejos prejuicios surgidos durante la Guerra Fría y también por el acercamiento hacia las producciones de los investigadores rusos. A su vez, esta nueva corriente no descartó de modo concluyente los aportes contruidos por sus antecesores; de hecho ha tomado como punto de partida una premisa compartida tanto por los soviétólogos como por varios revisionistas: lejos de ser un fenómeno postrevolucionario, el estalinismo fue la verdadera y única revolución -y no la realizada por los bolcheviques en 1917- ya que moldeó las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales que se mantuvieron casi sin modificaciones hasta la caída de la URSS.⁴² Sin embargo, y a pesar de esta aseveración, estos estudios no lograron presentarse como una corriente unificada, ya que además de otorgar resultados dispares se nutrieron de diferentes perspectivas teóricas y autores que van desde Mikhail Bakhtín, Norbert Elías y Jürgen Habermas y llegan hasta Michel Foucault.⁴³

La renovación propuesta por esta “tercera generación” de investigadores permitió así visibilizar un conjunto de problemas antes minimizados y revisar otros largamente discutidos para complejizar y completar la concepción que se tenía respecto del estalinismo en particular y del régimen soviético en general. Así, para el primer caso, surgieron temas vinculados al comportamiento cultural,⁴⁴ el consumo,⁴⁵ las nacionalidades⁴⁶ y el género;⁴⁷ para el segundo, incluso se revisaron los problemáticos temas conectados con la construcción de la identidad de clase y la participación de los ciudadanos en la construcción del régimen.⁴⁸ En todas estas cuestiones quedaba evidenciada la necesidad de revisión y de superación, sobre todo, de los viejos prejuicios de la soviología no sólo por la novedad que algunas de aquellas expresaban sino también porque esa novedad era la expresión de una necesidad mayor de avanzar sobre temas que permitían un entendimiento holístico del fenómeno estalinista.

La revisión alcanzó también el plano de la cultura soviética y particularmente la de los años estalinistas. Ésta solía ser descripta como un espacio de uniformidad estética basada en los rígidos preceptos del Realismo socialista y dominada por una tensa atmósfera de persecución a los intelectuales y artistas que se alejaban del canon prefijado. La revisión de los postulados totalitaristas había señalado para estos casos la existencia

⁴² KOTKIN, S., 1995: 5-6.

⁴³ Como se observa, por ejemplo, en el libro ya citado de Kotkin, *Magnetic Mountain* o en el artículo de Jochen HELLBECK, J., 2013.

⁴⁴ FITZPATRICK, S., 2000(b).

⁴⁵ KELLY, C. y SHEPHERD, D., 1998.

⁴⁶ SUNY, R., 1993.

⁴⁷ GOLDMAN, W., 2010.

⁴⁸ FITZPATRICK, S., 2000(a).

de una realidad mucho más compleja y diferenciada. En el caso particular de la música, y por citar un solo ejemplo, Caroline Brooke ha demostrado que las purgas en el mundo musical durante los años del Gran Terror no fueron más que gestos políticos y que, gracias al desarrollo de diversas estrategias, los músicos y los compositores no fueron prácticamente afectados; en ese sentido los más perjudicados fueron los miembros de la “burocracia musical”.⁴⁹ Los aportes de la nueva generación de estudios han complejizado más aún este panorama como lo demuestran los trabajos de Philip Ross Bullock respecto de la forma y los significativos efectos de la ópera bajo el estalinismo y sus vínculos con la literatura;⁵⁰ o los estudios también dedicados a la ópera y a la construcción musical nacional en las repúblicas soviéticas del Cáucaso y de Asia central de la musicóloga Marina Frolova-Walker.⁵¹

La imagen renovada que surge a partir de estos estudios de la sociedad estalinista es todavía incompleta, sobre todo porque los estudios de esta tercera generación de investigadores parecen haber dejado de lado en parte el estrecho vínculo entre música, *intelligentsia* y sociedad. A pesar de los intentos por explicar a la sociedad en términos de cultura o civilización, son pocos los trabajos que intentaron explorar esta notable conexión. Ciertamente, el aporte es más que significativo ya que varias de sus premisas nos permiten avanzar en una reconsideración de las prácticas culturales y en una exploración más compleja de las formas de vida y de resistencia al interior de la sociedad soviética. Sin embargo, áreas culturales específicas como la música, su entorno institucional y sus vínculos con lo político y lo social siguen estando de lado en esta renovación, quedando relegada todavía a estudios vinculados exclusivamente con la musicología. En este sentido, la revisión de la historiografía sobre Prokofiev no sólo puede aportar luz sobre el propio objeto de estudio sino que también puede colaborar en la empresa de colaborar con un mejor entendimiento del régimen estalinista.

Los estudios sobre Sergey Prokofiev

Dejando de lado los textos anecdóticos y las biografías de divulgación que abundan, la bibliografía que existe respecto de la figura y la obra de Sergey Prokofiev durante su período soviético ha encarado su abordaje a partir de una perspectiva predominantemente musicológica sin problematizar demasiado otras cuestiones significativas, como por ejemplo la cuestión política, que ha quedado básicamente sistematizada en las posiciones que redujeron su desempeño a una extraña combinación entre

⁴⁹ BROOKE, C., 2002.

⁵⁰ ROSS BULLOCK, P., 2006.

⁵¹ FROLOVA-WALKER, M., 1998; 2006.

“adulación”⁵² e “ingenuidad”,⁵³ o los vínculos entre Prokofiev y otros aspectos de la vida como su relación con la *Christian Science*.

Un trabajo que resultó fundamental para sentar el inicio de los estudios sobre Prokofiev fue la tesis del musicólogo ruso Israel Nestyev, publicada en 1946.⁵⁴ Si bien es quizás una de las obras más documentadas sobre el compositor, se trata de estudio tendencioso y viciado de los defectos característicos de la musicología soviética de la época que tendían a analizar las composiciones musicales a través del prisma del Realismo socialista y a escribir alabanzas de los músicos seleccionados, minimizando los aspectos más experimentales y resaltando el retorno al clasicismo propio de la estética oficial del Partido comunista. Cabe recordar aquí que el propio Nestyev ocupó cargos significativos dentro de la burocracia musical soviética y que era, además, conocido de Prokofiev. Así Nestyev no tenía problemas en sostener, por ejemplo, que “por largo tiempo Prokofiev había buscado persistentemente una vía de expansión para su lirismo reprimido. Pero el arte insustancial y burgués de París no le había permitido realizar esa tendencia, latente en él”.⁵⁵ De este modo, la imagen de Prokofiev que surge de Nestyev es la de un hijo (pródigo) de la Unión Soviética que debe volver a su país para poder realizarse tanto como artista como persona. Si bien sus textos están apropiadamente fundamentados en lo que se refiere al trabajo empírico, la fuerza documental del trabajo global se resiente por la construcción de una imagen demasiado idealizada del compositor. Otros textos provenientes de la musicología soviética, como los de Marina Sabinina,⁵⁶ Yuri Kremlyov⁵⁷, S. Morozov⁵⁸ o Natalia Savkina⁵⁹ también adolecen de las mismas fallas.

Algo similar ocurre con uno de los primeros estudios exhaustivos publicados en inglés, como la biografía de Harlow Robinson.⁶⁰ Si bien se trata de un texto en el cual se intenta combinar el estudio musical y estilístico con aspectos de su vida personal y social, el texto termina siendo

⁵² TARUSKIN, R., 2009: 278.

⁵³ CRAFT, R., 1991: 35.

⁵⁴ Fue traducida al inglés por Rosa Prokofieva y se publicó como *Sergey Prokofiev: his Musical Life* en 1946 (Nueva York, Alfred Knopf) y en una versión extendida en 1960 (Stanford, Stanford University Press). En español se publicó como *Prokofiev* y fue publicado por la Editorial Schapire en 1960, en traducción de Héctor Alberto Álvarez (Héctor Murena), muy probablemente usando como fuente el texto inglés de la primera versión.

⁵⁵ NESTYEV, I., 1960: 145.

⁵⁶ SABININA, M., 1957.

⁵⁷ KREMLYOV, Y., 1966.

⁵⁸ MOROZOV, S., 1967.

⁵⁹ SAVKINA, N., 1981.

⁶⁰ ROBINSON, H., 1988.

poco profundo y no pocas veces cae en juicios reduccionistas y prejuiciosos, como por ejemplo, cuando explica el regreso del compositor a la URSS a través del recurso a la ingenuidad política.⁶¹ Además, se observa cierto trato compasivo del autor respecto de su biografiado, como también una notable ausencia de aspectos vinculados al entorno político y cultural que compensa, al estilo de las biografías soviéticas, recurriendo a los factores psicológicos y a las vicisitudes de la vida personal. Finalmente, Prokofiev queda inmerso una interpretación un tanto romantizada, incluso en el abordaje que Robinson hace respecto del peso de su identidad nacional.⁶²

Otros textos, como los de Gerald Abraham, Victor Seroff, David Gutman o Daniel Jaffé siguen en la misma línea. Abraham, tal vez el más importante conocedor de la música rusa hasta la aparición de la renovación anglosajona encabezada por Richard Taruskin, prefiere construir una imagen dicotómica de Prokofiev, representada por la estadía en el extranjero viva y creativa y una vida en la URSS opaca y sombría.⁶³ Además, recurre a cierta “esencia rusa” a la hora de explicar sus obras, dando crédito a muchas de sus fuentes que no son otras que las publicaciones de la musicología soviética.⁶⁴ Seroff, a diferencia de Nestyev, prefiere ver a Prokofiev como un opositor cooptado por el régimen a la fuerza.⁶⁵ Sin embargo, comparte con el musicólogo ruso la tendencia al análisis idealizado y superficial. Los textos de Gutman y Jaffé, si bien evitan caer en interpretaciones reduccionistas, poco dicen respecto de los vínculos entre Prokofiev y su entorno político y cultural.⁶⁶

En las últimas décadas se ha comenzado a revisar, sobre todo a partir de la salida a la luz de gran parte de sus escritos inéditos,⁶⁷ la producción y el desempeño de Prokofiev desde una perspectiva un tanto más amplia y menos reduccionista, aunque claro está todavía dentro del espectro musicológico. Boris Schwarz, destacado musicólogo y pionero en el estudio de la música soviética, colocó la obra del compositor dentro del contexto más amplio de la música soviética bajo el estalinismo.⁶⁸ Otros excelentes textos en este sentido son el de Neils Edmunds⁶⁹ y el de Kiril Tomoff.⁷⁰ El primero publicó una compilación de diversos artículos en

⁶¹ Idem: 318.

⁶² Idem: 3-4.

⁶³ ABRAHAM, G., 1947.

⁶⁴ Véase, por ejemplo, ídem: 57-61.

⁶⁵ SEROFF, V., 1969.

⁶⁶ GUTMAN, D., 1988; JAFFÉ, D., 1989.

⁶⁷ Como por ejemplo sus diarios: PROKOFIEV, S., 2002.

⁶⁸ SCHWARZ, B., 1984.

⁶⁹ EDMUNDS, N. (ed.), 2004.

⁷⁰ TOMOFF, K., 2006.

donde la referencia a Prokofiev es significativa aunque limitada. El segundo intentó una notable historia de la música soviética pero concentrándose más en el aspecto institucional que en el estrictamente compositivo-musical. Los tres textos, sin embargo, no se centran específicamente en las composiciones de Prokofiev sino que apuntan a una historia más integral de la música soviética. Si bien son buenos aportes resultan incompletos para el estudio de la obra del compositor.

No puede faltar en esta revisión la obra del decano de la musicología rusa, Richard Taruskin, quien de manera original demostró el vínculo entre Prokofiev y la tradición musical y operística rusa del siglo XIX, sobre todo con su ala más experimental y comprometida. A pesar de no contar con una publicación integral y exponiendo sus ideas en diferentes artículos, Taruskin construyó también una interpretación acabada del compositor y, fiel a su estilo, no exenta de polémica.⁷¹ Uno de los elementos que más se destacan en su análisis es el vínculo entre música y dictadura, poniendo luz en la compleja relación del compositor con el régimen, y el llamado a una “desestalinización” de Prokofiev. Sin embargo, Taruskin proyecta una imagen un tanto condenatoria de Prokofiev: para el musicólogo, Prokofiev, como tantos otros artistas soviéticos, fue “un cortesano de Stalin”.⁷² Todavía aquí se observa una postura paternalista por parte de Taruskin que ya estaba presente en sus tempranos textos sobre la música rusa y que opaca notablemente los resultados de sus investigaciones.⁷³

Tal vez la obra que mejor condensa los últimos esfuerzos por describir y explicar los años soviéticos de Prokofiev sea la de Simon Morrison.⁷⁴ Basándose en documentos inéditos (como los ya citados diarios), Morrison señaló la importancia que tuvieron para Prokofiev los círculos intelectuales de la URSS y los intentos por dar una salida pública a su música, intentando dar lugar a una faceta del compositor cercana a la figura del *intelligent*.⁷⁵ Lo significativo de los textos de Morrison tiene que ver con los cambios en la estética musical del compositor y la necesidad de Prokofiev de hacer una música más simple. Aquí el musicólogo descarta las visiones que veían la causa de ello en una forma de acomodarse al régimen e incorpora otros factores posibles como, por ejemplo, el efecto que tuvo

⁷¹ TARUSKIN, R., 1988; 2009.

⁷² TARUSKIN, R., 2009: 11.

⁷³ Véase por ejemplo el artículo “Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music” en donde sostenía que los musicólogos rusos estaban en condiciones inferiores respecto de sus pares occidentales para realizar su tarea investigativa. En TARUSKIN, R., 2009: 27-52.

⁷⁴ Por citar los más destacados: MORRISON, S., 1998; 2006; 2008; 2009 y 2013.

⁷⁵ MORRISON, S., 2009: 5.

sobre el compositor la adscripción a los preceptos de la *Christian Science*.⁷⁶ A pesar de los enormes aportes de la obra de Morrison algunos aspectos, como el político, siguen estando desatendidos y se prefiere nuevamente acudir a los motivos artísticos para evaluar el desempeño del compositor una vez establecido en la URSS. Así se continúa generando una imagen de Prokofiev como un músico apolítico, que buscaba una nueva simplicidad más cercana al credo de la Ciencia Cristiana que a los postulados del Realismo socialista o cercano a cualquier tipo de crítica o disidencia.

En ese sentido, el Prokofiev de Morrison se parece más a un compositor del siglo XVIII que busca servir y dejar contento al patrón que lo contrata para que incluya en sus composiciones temas soviéticos que a uno preocupado por cuestiones artísticas, políticas y sociales simultáneamente. Así, lo único que cuenta era la necesidad del artista de ser representado permanentemente en los teatros y las salas de concierto, incluso a cualquier costo. Y aquí se dejan de lado diversas cuestiones, como por ejemplo aquellas vinculadas al contexto político o a la pertenencia a la tradición intelectual rusa. En el texto biográfico de los años de Prokofiev en la URSS queda claro que no es un disidente ni mucho menos, pero no queda clara, por ejemplo, su relación con Dmitry Shostakovich (1906-1975) y sobre todo los motivos sobre los cuales una y otra vez Prokofiev recurre a temáticas “soviéticas” o históricas para la composición de sus obras. La vida personal queda de lado en la explicación del retorno, que es interpretado casi exclusivamente a través de razones artísticas. Esto mismo se aplica para la composición y su desempeño en la URSS. Se trata, pues, de una visión que por un lado se encuentra lejos de la imagen romantizada pero que, por el otro, minimiza el impacto de cualquier otro rasgo que no sea el artístico.

De esta manera, es posible sostener que hoy nos encontramos lejos de las visiones idealizadas y reduccionistas de los primeros estudiosos de la obra de Prokofiev. La apertura de archivos, los cambios en los enfoques metodológicos y el cruce con los aportes de otras disciplinas (especialmente la historia y la sociología) han permitido la construcción de una imagen mucho cercana a la realidad que la que habían armado los biógrafos soviéticos y los primeros investigadores anglosajones. Las nuevas investigaciones han logrado echar luz sobre aspectos antes desconocidos o mal analizados de la obra de Prokofiev y, así, colaboraron con un mejor entendimiento de la vida musical soviética bajo el estalinismo. Aquí es donde debemos decir que este logro es también su límite ya que, dadas las

⁷⁶ La *Christian Science* fue fundada por Mary Baker Eddy y se basa en su texto fundacional de fe *Science and Health with Key to the Scriptures* de 1875. Prokofiev recurrió a ella especialmente para el tratamiento de los males físicos. Véase MORRISON, S., 2009: 4.

condiciones de composición y producción en las que trabajó Prokofiev durante su estadía en la URSS, es posible rastrear a través de su obra no sólo un estilo artístico o un posicionamiento estético sino también los rasgos y los sedimentos de un régimen que tuvo un impacto significativo no sólo en la historia de la propia Rusia sino también en la historia mundial.

Consideraciones finales

El repaso aquí sugerido tiene como finalidad rescatar los logros pero también las deudas que quedan pendientes en la historiografía dedicada a la obra de Prokofiev con la finalidad de comprender mejor a Prokofiev no en un sentido limitado, únicamente a través sus composiciones, sino también para intentar una interpretación global y de largo alcance, incorporando en el análisis la dinámica política y cultural del estalinismo. En este sentido, quisiéramos finalizar este trabajo señalando algunas cuestiones que todavía quedan pendientes por resolver y esbozar algunas hipótesis de trabajo que podrían colaborar en esa dirección.

En primer lugar, se hace evidente revisar y complejizar la cuestión del supuesto servilismo político de Prokofiev tan marcado en la historiografía: ¿cómo es posible que un compositor con una destacada predisposición espiritual y con una idea redentora de la música termine siendo un simple “perro” servil al régimen?⁷⁷ ¿De qué modo sus obras articulaban formas de colaboración o más bien proponían una crítica al régimen? En este sentido reducir su actividad compositiva a un mero servilismo sin tomar en cuenta los matices que puede ofrecer la posibilidad de combinar la música con otras disciplinas no hace más que obstaculizar el conocimiento no sólo de su desempeño sino también de las posibles formas de resistencia al régimen. Aquí es donde cobra importancia un aspecto poco estudiado de Prokofiev pero que sin embargo se muestra como significativo dada la persistencia a lo largo de su período creativo: la composición de obras musicales con insumos históricos. Es significativo que Prokofiev recurriera constantemente a esta temática que tenía un lugar destacado dentro del aparato ideológico del régimen soviético y que estaba estrictamente controlado por el mismo. Sorpresivamente, estos vínculos a no han sido estudiados todavía en profundidad y una revisión de las composiciones musicales con temáticas históricas de Prokofiev puede resultar relevador en ese sentido.⁷⁸

En segundo lugar, si bien la apertura de archivos y la publicación de documentos desconocidos del compositor (como los diarios) han permitido

⁷⁷ Al respecto pueden consultarse sus diarios. PROKOFIEV, S. 1991 y 2002.

⁷⁸ Una exploración inicial en ese sentido ya fue realizada en mi artículo sobre la ópera *Semyon Kotko*. Véase BAÑA, M., 2013.

una notable renovación de su imagen, todavía sigue pendiente el entrecruzamiento entre esas fuentes y las que hacen referencia al entorno político, social y cultural. La caída de la URSS ha traído la posibilidad de acceder a una significativa cantidad de fuentes inéditas y, en combinación con los cambios en los enfoques teóricos, esto ha repercutido en nuevas interpretaciones sobre la política, la sociedad y la cultura. El impacto real de los nuevos documentos de y sobre Prokofiev (que son muy ricos en información complementaria para entender sus composiciones, sobre todo en lo que se refiere a sus bocetos y esquemas de composición) sólo se podrá valorizar en función de su articulación con las otras fuentes de la historia soviética y su interpretación a la luz de los nuevos enfoques.

Finalmente, durante la etapa de la desestalinización acaecida luego de la muerte de Stalin hubo en la sociedad un marcado intento de recomposición de la *intelligentsia* en donde la discusión de las obras de Prokofiev resultó ser un estímulo significativo para aquellos que quisieron restaurar las tradiciones de pensamiento crítico de los intelectuales en Rusia.⁷⁹ Los renovados círculos de la *intelligentsia* colocaron a Prokofiev en un lugar destacado a la hora de pensar no sólo su actualización sino también la articulación de las críticas al régimen que, de manera limitada, ahora se podían realizar abiertamente. Cabe señalar que de muchos de esos círculos luego surgirían muchos de los disidentes que desde diversos lugares se posicionaron como opositores al autoritarismo y la represión del régimen soviético. En ese sentido, deben todavía investigarse los motivos y la presunta paradoja del rescate de un compositor -como también los modos en los cuales se lo recepcionó- que, de acuerdo a gran parte de la historiografía, había sido servil al régimen.

De este modo, es necesario seguir revisando la figura de Prokofiev y particularmente la composición de su obra músico-histórica para entender mejor las dinámicas políticas y culturales del estalinismo y también las formas en que se recompone la crítica en el período de revisión y reforma conocido como desestalinización. A pesar de las polémicas y los malos entendidos, la música de Prokofiev se sigue manifestando aquí como un excelente terreno de exploración estética para entender fenómenos vinculados no sólo con lo estrictamente musicológico sino también con los campos político, social y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Gerald

1947 *Ocho compositores soviéticos*. Buenos Aires: Schapire.

⁷⁹ ZUBOK, V., 2009: 40.

- ARENDDT, Hannah
1994 *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Planeta.
- BAÑA, Martín
2013 “Kompositor kak intelligent i opera kak al’ternativnoe povestvovanie o pervikh godakh russkoy revoliutsy v epokhu stalinisma. O ‘Semione Kotke’ S. Prokof’ieva”, *Noveishaia Istoriia Rossii* 8, N° 3, pp. 187-200.
- BROOKE, Caroline
2002 “Soviets Musicians and the Great Terror”, *Europa–Asia Studies* 54, N° 3, pp. 397-413.
- COHEN, Stephen
1985 *Rethinking the Soviet Experience: Politics and History since 1917*. Oxford: Oxford University Press.
- CRAFT, Robert
1991 *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Música.
- FITZPATRICK, Sheila
2000(a) “Introduction”, Sheila FITZPATRICK (ed.), *Stalinism. New Directions*. Londres & Nueva York: Routledge.
2000(b) *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*. Oxford: Oxford University Press.
- FRIEDRICH, Carl y Zbigniew BRZEZINSKI
1975 *Dictadura totalitaria y autocracia*. Buenos Aires: Libera.
- FROLOVA-WALKER, Marina
1998 “National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics”, *Journal of American Musicological Society* 51, N° 2, pp. 331-371.
2006 “The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin*”, *Cambridge Opera Journal* 18, N° 2, pp. 181-216.
- KELLY, Catriona y David SHEPHERD
1998 *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- KREMLYOV, Iury
1966 “Esteticheskiye vzglyady S. Prokof'yeva”, *Sovietskaya Muzyka*, N° 4, 1966.
- GETTY, J. A. y Oleg V. NAUMOV
1999 *The Road to Terror. Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1923-1939*. New Haven & Londres: Yale University Press.
- GOLDMAN, Wendy
2010 *La mujer, el Estado y la revolución. Política familiar y vida social soviéticas, 1917-1936*. Buenos Aires: Ediciones IPS.
- GUTMAN, David
1988 *Prokofiev*. Londres: The Alderman Press.
- HELLBECK, Jochen
2013 “Breakthrough at Stalingrad: the Repressed Soviet Origins of a Bestselling German War Tale”, *Contemporary European History* 22, N° 1, pp. 1-32.
- JAFFÉ, Daniel
1989 *Sergey Prokofiev*. Londres: Phaidon.
- KAGARLITSKY, Boris
2006 *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.
- KOTKIN, Stephen
1995 *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*. Berkeley: University of California Press.
- 1998 “1991 and the Russian Revolution: Sources, Conceptual Categories, Analytical Frameworks”, *The Journal of Modern History* 70, N° 2, pp. 384-425.
- KREMLYOV, Yuri
1966 *Esteticheskiye vzglyady S. Prokofieva*. Leningrado: Leningradskoe Otd-nie.
- MAES, Francis
2006 *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

MOROZOV, S.

1967 *Prokofiev*. Moscú.

MORRISON, Simon

1998 “Sergei Prokofiev’s Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism”, Hermann DANUSER y Tobias PLEBUCH (eds.), *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress der Geseellschaft für Musikforschung*. Kassel: Bärenreiter, pp. 494-497.

2006 “The Cantata for the Twentieth Anniversary of October or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev”, *Journal of Musicology* 23, N° 2, pp. 227-262.

2008 (ed.) *Sergey Prokofiev and his World*. Princeton: Princeton University Press.

2009 *The People’s Artist. Prokofiev’s Soviet Years*. Nueva York: Oxford University Press.

2013 *Lina and Serge: The Love and Wars of Lina Prokofiev*. Londres: Random House, 2013.

NESTYEV, Israel

1946 *Prokofiev*. Buenos Aires: Editorial Schapire.

NICE, David

2003 *Prokofiev: From Russia to the West, 1891-1935*. New Haven: Yale University Press.

PROKOFIEV, Sergey

1961 *Materialy, dokumenty, vospominaniya*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo.

1973 *Avtobiografiia*. Moscú: Izdatel’stvo Sovetsky Kompozitor.

1991 *Soviet Diary 1927 and Other Writings*. Londres: Faber and Faber.

2002 *Dnevnik 1907-1933*. París: Sergey Prokofiev Estate.

- ROBINSON, Harlow
1988 *Sergey Prokofiev. A Biography*. Nueva York: Paragon House Publishers.
- ROSS BULLOCK, Philip
2006 “Staging Stalinism: The search for Soviet opera in the 1930s”, *Cambridge Opera Journal* 18, N° 1, pp. 83-108.
- SABININA, Marina
1957 *Sergey Prokof'yev*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- SAVKINA, Natalya
1981 *Sergey Sergeyevich Prokof'yev*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- SCHNITTKE, Alfred
2002 “On Prokofiev”, Alexander IVASHKIN (ed.), *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 61-66.
- SCHWARZ, Boris
1984 *Music and Musical Life in Soviet Russia*. Bloomington: Indiana University Press.
- SEROFF, Victor
1969 *Sergei Prokofiev: a Soviet Tragedy*. Londres: Leslie Frewin.
- SHLIFSHTEYN, S. I. (ed.)
1961 *S. S. Prokof'ev: materialy, dokumenty, vospominaniya*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.

1965 *Sergey Prokof'yev*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- SUNY, Ronald G.
1993 *The Revenge of the Past: Nationalism, Revolution, and the Collapse of the Soviet Union*. Stanford, Stanford University Press.
- TARUSKIN, Richard,
1988 “Tone Style and Form in Prokofiev's Soviet Operas: Some Preliminary Observations”, *Studies in the History of Music* 2. New York: Broude Brothers, pp. 215-239.

2009 *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

TOMOFF, Kiril

2006 *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953*. Ithaca: Cornell University.

VIOLA, Lynn

1987 *The Best Sons of the Fatherland: Workers in the Vanguard of Soviet Collectivization*. Oxford: Oxford University Press.

ZUBOK, Vladislav

2009 *Zhivago's Children: The Last Russian Intelligentsia*. Cambridge: Harvard University Press.

* * *

Martín Baña es Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigador del CONICET, como Profesor Adjunto a cargo de la Cátedra de Historia de Rusia (FFyL/UBA) y como Jefe de Trabajos Prácticos en el CEMECH (Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chino) dependiente de la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Ha participado con ponencias referidas a cuestiones historiográficas y musicológicas en diferentes eventos científicos nacionales e internacionales y ha publicado artículos de su especialidad en revistas de Argentina y de Rusia. Cuenta también con la edición en colaboración del libro *Octubre Rojo* (Buenos Aires, 2008).

* * *