

Modest Musorgsky frente a los desafíos de la modernidad: Boris Godunov como crítica social y política

Este artículo explora los modos a través de los cuales *Boris Godunov* puede convertirse en un dispositivo que hace frente a los desafíos que supone la modernidad en Rusia, haciendo de la ópera un medio de crítica social y de denuncia política a partir de la recepción y reformulación de determinadas corrientes de pensamiento. Un primer plano de análisis se refiere a su compositor, Modest Musorgsky, integrándolo dentro de la más amplia dimensión de un *intelligent* que busca participar activamente del debate de ideas de la época. A pesar de las actitudes que lo equipararían a las diversas tendencias involucradas en el debate, se revela finalmente en sus ideas y acciones la romántica imagen de autonomía del artista y la imposibilidad de reducción a una directriz determinada. En un segundo plano, la ópera es analizada a la luz de las distintas corrientes filosóficas y estéticas que sobrevuelan la Rusia de mediados del siglo XIX y que son retomadas, reformuladas y resignificadas para hacer del *Boris* el terreno en el cual se ponen de manifiesto, advirtiendo con signo premonitorio, las más infames condiciones sociales y políticas del momento.

Modest Musorgsky in front of the challenges of modernity: Boris Godunov as social and political critique

This article analyses *Boris Godunov* as a device by means of which Modest Musorgsky faced the challenges of modernity in Russia, by using Opera as a channel for social critique and political denunciation, thus receiving and reformulating certain currents of thought. The first area of analysis refers to Modest Musorgsky as an *intelligent* that seeks to take part in the debate of ideas of his times. Despite some of his attitudes that would allow for an interpretation of Musorgsky as being on one side of that debate, a more careful analysis of his ideas and actions reveals a romantic image of the autonomy of the artist and the impossibility of a reduction to a single position. In the second area of this article, opera is analyzed under the light of the diverse philosophical and aesthetical currents that were part of mid-19th-century Russian culture. *Boris Godunov* captures and reformulates these currents, so to call the attention, in a rather predictive way, the infamous social and political conditions of the time.

Modest Musorgsky frente a los desafíos de la modernidad: *Boris Godunov* como crítica social y política¹

Martín Baña

En 1864 Mily Balakirev terminaba su Segunda Obertura sobre Temas Rusos, una potente pieza sinfónica basada exclusivamente en temas folklóricos de su país. Durante el proceso de composición el autor estuvo influido por la consigna de “ir hacia el pueblo”, lema que sintetizaba el ideario del pensamiento populista de construir una sociedad democrática e igualitaria a partir de las prácticas e instituciones de las clases subalternas, más precisamente de las campesinas. En este sentido, el trabajo de Balakirev no habría sido más que la traducción de la consigna a términos musicales: la composición no era más que la elaboración sinfónica de canciones arrancadas directamente de la boca del pueblo.² Sin embargo, la obra es publicada en 1869 con el programático título de 1.000 Años, sumándose a la celebración del milenio de la emergencia del Estado ruso. Los motivos desarrollados sinfónicamente en la obra son asociados a las tres etapas de la historia rusa: la antigua, la medieval y la moderna. De este modo, la composición se presenta como una optimista celebración del progreso más que como un dispositivo de denuncia social. Más tarde, en 1888, Balakirev publica el resultado de una revisión de su

¹ Una versión previa de este trabajo fue presentada en las “X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia”, Rosario, septiembre de 2005. Agradezco los comentarios y sugerencias que allí realizaron Ezequiel Adamovsky y Diego Roldán y, tiempo después, Edgardo Blumberg, así como los evaluadores de la *Revista*.

² Francis Maes, *A History of Russian Music* (Trad. Arnold J. Pomerans y Erica Pomerans, Berkeley, 2006), p. 7.

trabajo, ahora con el nombre de **Rus**, que era el término que usaban los eslavófilos para hacer referencia a la Rusia anterior a las reformas de Pedro el Grande. Los tres elementos desarrollados en la composición –el período pagano, el Estado moscovita y el sistema republicano autónomo de los cosacos– son “asesinados” –según la aseveración de Balakirev– por las reformas de Pedro. El mensaje que se intenta dar aquí es más bien pesimista.

Lo que es interesante destacar del ejemplo presentado es que no existe un vínculo directo entre la música –que se mantiene relativamente invariada– y la ideología –que cambia dramáticamente–. Es el mismo material musical con tres explicaciones ideológicas diferentes, todas desarrolladas por el mismo compositor. De este modo, “la significación de una composición nunca descansa solamente en sus características; descansa sobre todo en el vínculo entre la composición y su contexto”.³ Y esto es particularmente válido para Rusia, donde los estudios del desarrollo musical estuvieron impregnados de un fuerte esencialismo y reduccionismo.⁴

En este sentido intentaremos acercarnos a una ópera rusa, **Boris Godunov** de Modest Musorgsky, explorando los posibles vínculos que dicha obra establece con los diversos aspectos de la realidad social y, al mismo tiempo, considerándola dentro de un contexto más amplio, como un producto resultante de la modernidad. De esta manera podremos recuperar todo el potencial de significaciones discursivas que posee la ópera en tanto producto social y político y no sólo artístico. Al mismo tiempo, tendremos la oportunidad de vislumbrar que la ópera puede convertirse, como otros productos del pensamiento y la cultura, en una firme respuesta ante los desafíos que supone el proceso modernizador.

La Rusia del siglo XIX se muestra como un ámbito en el que los significados de la modernidad son más complejos y paradójicos que en Occidente.⁵ Los rusos experimentaron la modernización como un proceso que ocurría muy lejos de allí. De ese modo se desarrolló un fuerte sentimiento de angustia por el atraso y el subdesarrollo que habría de tener un rol central en la política y la cultura. Los intelectuales, particularmente, se vieron en la obligación de hacer frente a los nuevos desafíos y desarrollaron en sus producciones los mejores intentos para entender y responder, adaptar y alterar las violentas transformaciones que el proceso de modernización acarrearaba. La visión del mundo y de la historia que proponía la modernidad occi-

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Véase Maes, op. cit., Cap 1. “Natasha’s Dance, or Musical Nationalism”, pp. 1-10.

⁵ Véase Marshall Berman, “San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* (México, 1995), pp. 174-300.

dental y el notable malestar que causaba fueron, para muchos de ellos, la fuente de inspiración en el diseño de las estrategias para hacerle frente.

Por otra parte, las prácticas políticas y el desarrollo de las ideas filosóficas se encontraban ampliamente censuradas. La circulación de los mensajes y, sobre todo, de las expresiones opositoras debía realizarse secretamente, si es que se lograba hacer. En tan ardua y penosa situación, nos dice Boris Kagarlitsky en su estudio de la *intelligentsia* rusa, “el proceso cultural-político fue casi la única forma de desarrollo político durante muchos años”.⁶ La cultura en general, y el arte en particular, se convirtieron en los vectores indispensables para dar a conocer a la sociedad rusa las ideas y los desarrollos planteados por los muchos intelectuales disconformes con la situación política y social.

Este desconocido y angustiante escenario que se presenta en Rusia supone una serie de esfuerzos y realizaciones que son a la vez la causa y el efecto de lo que los está transformando. Dicho de otro modo, el libro, el cuadro, la ópera que producen estos artistas-intelectuales permiten ver las secuelas que el proceso de modernización deja en ellos, pero también el esfuerzo y el atrevimiento por responder a los desafíos que conlleva. Es en este sentido que la composición de una ópera puede recuperarse como uno de los tantos esfuerzos que realizaron los intelectuales rusos para canalizar la angustia generada y para intervenir en un contexto de censura política. Como sostiene Richard Taruskin: “**Boris Godunov** fue compuesto en una época en donde el drama histórico era el género teatral dominante (...) reflejando la expandida convicción de que el arte tenía una obligación cívica”.⁷

De esta manera, nuestra aproximación a **Boris** estará guiada por una perspectiva que concierte las instancias estéticas con las histórico-sociales para rescatar así su potencialidad discursiva, revelando incluso, a través del análisis musical, posicionamientos que se expresan exclusivamente a través de ese medio –y no sólo a través del libretto–. La hipótesis que va recorrer nuestro trabajo será entonces que, más allá de las muchas clasificaciones en las cuales quedan encerrados Musorgsky y su obra, este compositor y **Boris** participan de un movimiento más amplio, el Ro-

⁶ Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 hasta el presente* (Trad. Ezequiel Adamovsky. Buenos Aires, 2005), p. 27.

⁷ Richard Taruskin, “**Boris Godunov**”, en *Grove Music Online* (Oxford, 2008). Este tipo de convicción, sostiene el autor, tiende a surgir en los Estados en donde la discusión política pública no está permitida. En la Rusia del siglo XIX, esa discusión tomó lugar en la historiografía, la crítica literaria y en el escenario. Véase también del mismo autor: *Opera and Drama in Russia as Preached and Practice* (Minnesota, 1981).

manticismo, como un intento por hacer frente a las transformaciones traídas por la modernidad. A este respecto, concebiremos a esta ópera como un dispositivo que busca, por sobre todo, convertirse en un medio de crítica social y política a partir de la recepción y reformulación de determinadas corrientes de pensamiento.

Modest Musorgsky: un compositor-intelectual romántico

Las potencialidades discursivas de la ópera pueden pensarse mejor si previamente nos acercamos al compositor considerándolo como un intelectual que busca trascender su arte e intervenir en el debate de ideas de su época.

Tradicionalmente se ha entendido a Musorgsky como el prototipo del artista nacionalista y realista.⁸ Si en la última posición influirían las ideas de orientación populista desarrolladas, entre otros, por Nikolai Chernichevski y Dmitri Pisarev, en la primera mucho tendrían que ver las posturas que habían sido desplegadas, en el agudo debate con los occidentalistas, por los eslavófilos. Siguiendo el camino abierto por Mijaíl Glinka, Musorgsky se encargaría entonces de otorgarle a Rusia una música nacional desprovista de cualquier lazo que la ligara a Europa. Al mismo tiempo, intentaría que esa música fuera el reflejo más fiel de la realidad, pues ése era el único criterio de belleza posible de acuerdo con los postulados del realismo. Es importante destacar que estas ideas habían sido mayormente recibidas por Musorgsky a través del contacto con Mily Balakirev, mentor y director del Grupo de los cinco.

Revisando sus cartas, observamos a un Musorgsky que efectivamente critica todo aquello que aspira a una belleza ideal y propone la necesidad de explorar formas nuevas:

“La representación artística de la belleza en su significado material es cosa de niñas y se refiere al período infantil del arte. Asomarse a los más delicados rincones de la naturaleza del hombre y de las masas humanas hasta conquistar estas regiones aún poco conocidas: ésta es la verdadera vocación del artista”.⁹

⁸ Véase César Cui, *La música en Rusia* (Buenos Aires, 1948); Roberto García Morillo, *Musorgsky* (Buenos Aires, 1943); M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky* (Buenos Aires, 1948); M. D. Calvocoressi y Gerald Abraham (ed.), *Los grandes maestros de la música rusa* (Trad. Eugenio Lagster, Buenos Aires, 1950); Donald Grout, *A Short History of Opera* (New York, 1965); Gerald Abraham, *Cien años de música* (Trad. Ramón González Arroyo, Madrid, 1985).

⁹ Carta de Musorgsky a Stasov, 18/10/1872, citada en Renato Di Benedetto, *El Siglo XIX I*, Historia de la música, Vol. 8 (Madrid, 1987), p. 231.

La crítica apunta a todos aquellos que han seguido por el camino de Europa, aun si esas diatribas han de alcanzar a sus antiguos compañeros:

“Cuando pienso en ciertos artistas siento no sólo disgusto sino una sensación de repugnancia. (...) Sin pensarlo ni quererlo se han encadenado a los grillos de la tradición. (...) Han abandonado la lucha y están descansando. (...) El ‘poderoso puñado’ degeneró en un grupo de traidores desalmados”.¹⁰

En la búsqueda por salirse de la tradición occidental y explorar nuevos rumbos se revela la impronta eslavófila, aunque sólo allí, pues los eslavófilos mantenían una posición tradicional sobre cuestiones sociales y políticas.

El populismo también estaría presente, dado que en esta arriesgada exploración el realismo musical sería el camino a seguir –y la relación está dada porque dentro del radicalismo que proponían los populistas el arte tendría que asumir un carácter realista, puesto que su único valor residía en iluminar y en última instancia transformar la realidad social–. Estas ideas son reforzadas por ciertas actitudes que Musorgsky asume a la hora de componer. Es demasiado conocido ya su declarado y consecuente diletantismo, expresado en un rechazo del academicismo y de las formas musicales fijadas en Occidente. Al respecto, nos dice Di Benedetto que esta elección:

“Se revela entonces como una alternativa de oposición a una tradición didáctica y profesional que se consideraba ajena o también hostil (y el ‘diletantismo’ se muestra por ello como el reflejo no de una mítica ingenuidad cultural sino, al contrario, de la aguda conciencia que aquellos músicos tenían de su papel de intelectuales en una sociedad profundamente agitada)”.¹¹

No debe minimizarse esta actitud, puesto que todos los esfuerzos en la Rusia del siglo XIX por profesionalizar la música van acompañados de su asimilación a la tradición europea, particularmente a la alemana.¹² En su pronunciado diletantismo, Musorgsky rechazaría todo vínculo directo con el mundo occidental.

¹⁰ Carta de Musorgsky a Stasov, *s/f*, citado en Calvocoressi y Abraham, op. cit., p. 178.

¹¹ Di Benedetto, op. cit., p.157.

¹² Véanse las críticas que realizaran Antón Rubinstein y otros músicos *occidentalistas* al diletantismo en la música y el intento realizado para solucionar tal problema con la creación del conservatorio, la institución musical occidental por excelencia. Lynn Sargeant, “A new class of people: the conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861-1917”, *Music and Letters* 85 (2004), pp. 41-61.

Su ruptura con la tradición se reforzaría en la búsqueda por plasmar sus ideales en la obra artística. Musorgsky ve una incapacidad formal latente en la ópera occidental y la consecuente necesidad de crear un nuevo lenguaje musical lo lleva a desdeñar, en medio de las dificultades que supone moverse en un terreno aún inexplorado, los aportes de la ópera tradicional: “A través de la niebla de incertidumbre, veo un punto de luz: habrá un total abandono de la tradición operística existente”.¹³ Su ópera, en una nueva forma que respetaría por sobre todo el lenguaje humano representándolo artísticamente con todos sus matices, rompería con la tradición occidental existente y se enmarcaría dentro del camino iniciado por Alexander Dargomizhski con *El convidado de piedra*.

Por último cabe agregar un aspecto de la vida de Musorgsky que potenciaría todo lo anterior: a diferencia de otros compositores rusos, nunca salió de Rusia. El único lugar que visitó, más allá del área de influencia de San Petersburgo, fue Moscú, lo cual es revelador puesto que las “antigüedades sagradas” que son las iglesias y los palacios lo llevan a amar “todo lo ruso”.¹⁴

Estaríamos dispuestos entonces a considerar a Musorgsky como un compositor nacionalista que plasma en sus obras las posturas estéticas del populismo. Sin embargo, la presencia de algunos elementos que contradicen a los anteriores nos conduce a preguntarnos por el desarrollo de alguna otra estrategia menos visible pero no por eso menos importante.

La idea de que Musorgsky busca cortar vínculos con Occidente debe matizarse. Su proclamado diletantismo y su rechazo a la forma operística tradicional, fuertes pilares de su estrategia, chocan, en el caso de *Boris*, con la necesidad de acudir a la vanguardia europea en busca de recursos musicales. La tradicional visión que se tenía de Musorgsky como alguien “brillante pero inepto, un amateur que desdeñó los estudios técnicos” –idea que legitimó posteriores modificaciones y reorquestaciones de sus trabajos– ha sido desacreditada.¹⁵ Como sostiene Carl Dahlhaus, “Musorgsky fue un autodidacta, pero indudablemente fue uno intelectual”.¹⁶ Así, la utilización de *Leitmotiven* se convierte en un medio que, si bien le es muy útil a la hora de potenciar efectos, no colabora con su idea de romper con la tradición.¹⁷ Por

¹³ Carta de Musorgsky a Rimski-Korsakov, 1868, citado en Calvocoressi y Abraham, op. cit., p. 157.

¹⁴ Véase Robert Oldani, “Musorgsky, Modest Petrovich”, en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2008.

¹⁵ Véase Taruskin, “Boris”.

¹⁶ Citado en Oldani, op. cit.

¹⁷ Sobre su utilización del *Leitmotiv* véase Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music* (Trad. Bradford

el contrario, la utilización del *Leitmotiv* obstaculiza la separación de su ópera de la tradición académica al acercarlo al Occidente más avanzado: en el uso de *Leitmotiven* hay influencias de Glinka pero también de Hector Berlioz y Richard Wagner.¹⁸ El mismo Musorgsky reconoce que “Europa es necesaria pero no hay que quedar atrapado en ella, aunque haya que mirar hacia ella”.¹⁹ El frustrado despegue se refuerza por el hecho de que Musorgsky nunca deja de lado la forma de arte favorita de la aristocracia en Occidente: la *Grand Opera*. Más aún, en su recomposición de la ópera mucho tuvo que ver la influencia de compositores occidentales como Giuseppe Verdi, Giacomo Meyerbeer y el propio Wagner –este último a través de la obra de un músico ruso que no pertenecía al círculo de los nacionalistas, Alexander Serov–. Los dos primeros le habrían “enseñado” a Musorgsky a pensar su obra en clave teatral, sobre todo el *Don Carlo* de Verdi, a cuyas representaciones asistió Musorgsky en San Petersburgo a fines de la década de 1860.²⁰

Es notorio además un hecho que va contra su pretendido realismo en el arte. Si la música, como sostenían los realistas, debía ser una reproducción artística del discurso humano buscando para cada frase una idea musical pertinente, es notablemente curioso que Musorgsky tomara gran parte de la música de Boris de una abandonada obra suya, como lo fue *Salambó*.²¹ Teniendo en cuenta que los argumentos y discursos eran bien diferentes, era de esperar que así también lo fuera la música, aunque es cierto que la maleabilidad del material musical igualmente le permitía realizar tal operación –lo cual, por otra parte, era una práctica habitual de la época.

De este modo, ni el populismo ni el nacionalismo estrictamente asumirían en Musorgsky la punta de lanza de su estrategia. En cambio, es posible pensar que nuestro compositor se suma, en su esfuerzo por enfrentar a la modernidad, a una estrategia mayor desplegada por muchos antes que él: la del romanticismo. Tal movimiento fue considerado, entre varias significaciones, como una transformación radical, como una gran oposición contra todo aquello que la modernidad venía a instalar.²² El motor de esta declarada revolución era justamente la angustia provo-

Robinson, Berkeley, 1989), Cap. 5; Abraham, op. cit., p. 147; Calvocoressi, op. cit., pp. 150-152.

¹⁸ Véase Caryl Emerson y Robert Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations* (Cambridge, 1994), Cap. 9; Richard Taruskin: *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton, 1993), Cap. 5.

¹⁹ Citado en Di Benedetto, op. cit., p. 157.

²⁰ Véase Emerson y Oldani, op. cit., p. 231.

²¹ Véase Calvocoressi, op. cit., pp. 122-124; Abraham, op. cit., p. 147, n. 36.

²² Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* (Trad. Silvina Marí, Madrid, 2000), p. 24.

cada por el proceso modernizador y las manifestaciones desplegadas apuntaban a rechazar tales efectos. Musorgsky, en este sentido, se muestra, desde la música, aún como un compositor-intelectual romántico.

Dahlhaus nos recuerda que de todas las artes, la única que permaneció dominada por los hábitos del romanticismo luego de 1850 y hasta por lo menos 1890 fue la música.²³ En este sentido, fue el único arte romántico –o neorromántico– en una era no romántica que veía a las otras artes volcarse hacia el realismo y el expresionismo.²⁴ Esta disociación del espíritu prevaleciente de la época le permitió mantenerse como la opción de un mundo alternativo. De este modo la música incrementó su capacidad de influencia ya que fue casi la única que proveyó una alternativa a las realidades que surgieron luego de la Revolución Industrial.

El romanticismo musical resalta la originalidad del artista y la individualidad irreplicable de cada obra al punto de negar la validez de la crítica. Como observa Di Benedetto, supone también el aislamiento del artista, cuyo solitario mensaje redescubre verdades ocultas a través de una mirada al pasado, considerado ahora como una era de plenitud y pureza poética, de intacta fuerza creadora, y el rescate del pueblo, a partir de una piedad casi religiosa que quiere encontrar en lo popular una fuente de valores incontaminados y absolutos. El músico se transforma así en poeta: toma conciencia de ser un protagonista activo de la cultura y se dirige a “desbordar los límites de su propio arte, y convertirse en lo que hoy se diría un ‘intelectual’”.²⁵ El producto resultante, a pesar del reclamo por la supremacía de la música absoluta, es la música de programa, es decir, aquella que es inteligible a partir de la recurrencia a elementos ajenos a su arte.

La figura de Musorgsky encaja perfectamente en la descripción expuesta. La originalidad y la individualidad de la obra, irreducible a un único juicio crítico es aceptada por Musorgsky como propia: “El acto de creación lleva en sí sus propias leyes de buen gusto. Su verificación es la crítica interna (...) el artista es la ley para

²³ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism. Four studies in the music of the later nineteenth century* (Trad. Mary Whittall, Berkeley, 1980).

²⁴ Sobre la caracterización del neorromanticismo, véase Dahlhaus, *Between Romanticism*, Cap. 1 y *Nineteenth Century Music*, pp. 192-195.

²⁵ Di Benedetto, op. cit., p. 21. Incluso en Rusia, donde la crítica del orden establecido llegó a ser el contenido principal del arte ruso, las tareas llevadas a cabo en este contexto, en tanto acciones independientes en un Estado omnipresente, otorgaron tempranamente a los artistas una dimensión más amplia que la del mero compositor o literato; lo convirtieron antes que en Europa occidental en un intelectual. Véase Kagarlitsky, op. cit., pp. 33-35.

sí mismo”.²⁶ Él mismo nos recuerda en una nota autobiográfica su estado de aislamiento: “Musorgsky no pertenece a ninguno de los grupos musicales existentes, ni por el carácter de sus composiciones ni por sus concepciones musicales”.²⁷ Esta autonomía potencia para Musorgsky la indagación de la verdad en la obra de arte y es en este sentido que la búsqueda de material para su obra en el pasado y en el pueblo se muestra como la única salida disponible. Finalmente, Musorgsky rescata de la tradición europea sólo a aquellos músicos que consideran la música sin programa como totalmente inaceptable: Liszt, Schumann y Berlioz.²⁸ Su propia obra no se entiende sin referencia a una idea extramusical en la que se revela todo el sentido del discurso musical. Como concluye Oldani, el dominio técnico de Musorgsky “se derivaba no sólo de la música folklórica, Glinka y Dargomizhski, sino también de los grandes maestros románticos de Europa. (...) El estímulo de los grandes maestros románticos fue un factor crucial en el desarrollo de Musorgsky”.²⁹

Fijando entonces a Musorgsky en una perspectiva más amplia, la de un intelectual que hace frente a la modernidad, es posible matizar ciertos juicios y rescatar aspectos a veces oscurecidos. Si bien el realismo y el nacionalismo se plantean como posibles estrategias para afrontar el proceso modernizador, en Musorgsky están subordinados a una estrategia mayor: la del artista romántico que reacciona, a partir de sus deliberadas actitudes, ante el malestar y la angustia que supone el proceso modernizador y que utiliza su ópera, desde la figura del pueblo, para criticar el orden social existente y advertir la pronta llegada del cambio social.

Boris Godunov: crítica, denuncia y advertencia

La composición de **Boris** y sus posteriores representaciones supusieron un largo proceso de continuas modificaciones. Musorgsky comenzó a trabajar en él hacia 1868 y recién lo finalizó en 1874, luego de que fuera rechazado por la conducción del Teatro Imperial de San Petersburgo. La versión que aquí se tendrá en cuenta es la presentada por Musorgsky en 1874, es decir, su versión definitiva.³⁰

²⁶ Carta de Musorgsky a Rimski-Korsakov, 1868, citada en Calvocoressi y Abraham, op. cit., p. 157.

²⁷ M. P. Musorgsky, “Nota autobiográfica”, junio de 1880, citada en Di Benedetto, op. cit., p. 233.

²⁸ Vladimir Stasov, “Liszt, Schumann y Berlioz en Rusia”, citado en Di Benedetto, op. cit., pp. 225-227.

²⁹ Oldani, op. cit.

³⁰ Sobre los caminos que siguió la composición de la ópera, véase Calvocoressi y Abraham, op. cit. y Calvocoressi, op. cit. Taruskin sostiene que la segunda versión supone una reconcepción de la ópera, motivada por consideraciones de ideología historiográfica, estilo dramático y coherencia en el despliegue de *Leitmotiven*, por lo que debe ser considerada como la definitiva. Véase “Boris Godunov”

La obra hace referencia a unos eventos que tienen lugar entre 1598 y 1605 y que caen dentro de lo que en la historia rusa se conoce como **Período de disturbios**. Boris Godunov, el cuñado del zar Fiodor –hijo de Iván IV, coronado en 1584–, se establece como el hombre fuerte detrás del débil zar. Mientras tanto, el joven hijo que Iván tuviera con su última esposa, Dmitri, es enviado con su madre al monasterio de Uglich. En 1591, el zarevich muere en misteriosas circunstancias y Boris es pronto señalado como el ideólogo de su muerte para limpiar su camino hacia el trono, al que accede finalmente en 1598. Sin embargo otro rumor se expande: el niño ha podido escapar, lo cual le permite presentarse como pretendiente al trono poniendo en jaque al nuevo zar. Boris muere en 1603 y el supuesto Dmitri asume como monarca pero pronto es asesinado, y ocupa el trono el príncipe Shuiski. Este período de crisis se cierra en 1613 con la elección de Mijaíl Romanov, pero eso ya no es asunto de Musorgsky.

Para la elaboración del libretto el compositor utilizó básicamente dos fuentes: el poema **Boris Godunov** de Alexander Pushkin y la **Historia del Estado Ruso** del historiador Nikolai Karamzin.³¹ Estructurada en un prólogo y cuatro actos, la ópera no supone una narración articulada del reinado del zar Boris sino más bien una sucesión de cuadros autónomos en donde se desarrollan ciertos acontecimientos. Lejos de contar con la **prima donna** y el **primo uomo** tradicional, el protagonismo en el **Boris** está diseminado –el zar, el falso Dmitri, el pueblo– y la línea argumental dista de ser consecutiva, lo cual permite intercambiar e incluso quitar partes de la obra sin que ésta pierda sentido.³²

De la misma manera en el que Musorgsky organiza su obra, podemos tomar ciertos momentos en los cuales el pueblo, o parte de él, asume el hilo conductor. Allí el

y *Musorgsky*, Cap. 5. En cuanto a las diferencias entre la versión original y la reformulada, véase la objeción que hace J. Samson a la idea que supone que la primera sería más auténtica y la última un producto corrompido por la censura. Jim Samson, “*Boris Godunov*: Modernism and Nationalism”, nota al CD *Boris Godunov* (DECCA, 1988). Maes refuerza esta idea al sostener que la revisión de la ópera no obedece tanto a la presión externa como a la propia decisión del compositor, lo cual reflejaría cierto grado de su desarrollo artístico. Maes, op. cit., p. 111.

³¹ Es interesante remarcar aquí que en la versión definitiva del *Boris* de Musorgsky la obra de Pushkin –originalmente pensada con fines artísticos– es notoriamente modificada y aparece con más fuerza la obra de Karamzin –originalmente pensada con fines didácticos–. Esto refuerza la idea de una versión retocada, entre otros, por motivos ideológicos. Véase Emerson y Oldani, op. cit., Cap. 2.

³² Aquí hacemos referencia solamente al plano argumental; en términos estructurales la obra cuenta con una unidad formal expresada a través de la simetría. Véase Taruskin, “*Boris Godunov*”.

compositor intenta retomar ciertas ideas presentes en la Rusia de la década de 1860 y plasmarlas, discutir las y reformularlas en una obra dramático-musical para hacer de ella una denuncia social y política y una advertencia para la elite dominante.

El Prólogo: una crítica al zarismo

En el Primer Cuadro del Prólogo se representa a Boris recluido en el convento de Novodievitchi –rehusando la corona que insistentemente le ofrecen el clero y la nobleza– y al pueblo agolpado a sus puertas. Aquí, Musorgsky pretende, por un lado, explicitar de modo crítico las fuentes de legitimación de la monarquía y, por el otro, denunciar los mecanismos de supervivencia y reproducción del zarismo. Para ello retoma cierta temática desarrollada por los populistas, para quienes el poder era sinónimo de corrupción y el Estado la fuente principal de injusticia e inequidad.³³ El fragmento muestra entonces que la ubicación en lo alto de la pirámide social y política del zar está dada simultáneamente por un inmovible mandato religioso y popular, pero también advierte y denuncia que gran parte de ese difundido apoyo no nace espontáneamente del pueblo sino que es inducido por el uso de la violencia por parte del monarca, el cual se ha arrogado su control monopólico. La ópera supone un lugar de encuentro de las artes que permite potenciar los efectos buscados a partir de la utilización de los diversos recursos. Musorgsky logra, entonces, reforzar sus efectos de crítica y denuncia a partir de la combinación de música y texto. Así, al comienzo del fragmento aparece el primer elemento: un motivo en Mi mayor que se desarrolla entre el primer y el quinto compás y que se repite luego, con variaciones, hasta que es interrumpido violentamente por un estrepitoso acorde menor. Esta serena y suave frase –la partitura dice pp– expresa una idea suprema, majestuosa, solemne, podemos decir, religiosa. Y su aparición en primer lugar anuncia que el acontecimiento que sigue, la coronación del zar, está enmarcado en el ámbito religioso: Dios provee el sagrado mandato para gobernar. Pero para mostrar que la monarquía no sólo se sostiene en la legitimación divina, el compositor hace interrumpir aquella mística frase por una nueva, en semicorcheas, de carácter más violento, oscuro y opresivo –sf se escribe en la partitura–. De este modo Musorgsky introduce la idea de denuncia y acentúa el contraste de un poder legitimado divinamente pero que necesita del control monopólico del uso de la fuerza para subsistir.

La otra fuente de legitimación que es representada musicalmente es el pueblo. El mismo hace su aparición a través del coro, a partir del compás 48, con unos motivos

³³ Véase Berlin, “El populismo ruso”, en ídem, *Pensadores rusos* (Buenos Aires, 1992), pp. 391-439.

expresados ya en la tonalidad de La bemol, de inconfundible carácter folklórico, que sólo se ven interrumpidos con la aparición del encargado de la represión.

En cuanto al texto, Musorgsky lo utiliza para darle voz tanto al pueblo como al poder represivo. El primero, a través de un discurso que forma parte de una larga tradición popular, como es el mito del zar *batiushka* (padrecito), único guía y protector del fiel pueblo ruso. El pueblo le canta: “Somos todos los huérfanos indefensos / padre nuestro, nuestro bienhechor”. La legitimidad del poder queda instalada dado que el pueblo necesita del zar para vivir. Por su parte, el texto del exento es corto pero representativo. Muestra los atributos de la violencia y la represión: “Bueno, qué les pasa”, dice, para completar más tarde: “Ya les daré yo / no han probado el látigo últimamente”. De esta manera, el texto colabora en la construcción del sentido de crítica y denuncia de la escena. No obstante, es cuando se considera simultáneamente la música y el texto que sus efectos son potenciados y el sentido de la escena cobra toda su plenitud.

Así, la frase opresiva y oscura que mencionamos hace su aparición apenas antes de que el exento comience a cantar, con lo que la asociación es inmediata: la música anuncia la proximidad de la fuerza represiva y cada vez que se escuche esa sucesión de asfixiantes semicorcheas se esperará de inmediato su llegada. En otra ocasión esa misma frase aparece en la línea del bajo en el mismo momento en que el pueblo canta y alaba al zar (cc. 145-160). Con este recurso Musorgsky potencia su denuncia: el pueblo canta sus alabanzas al zar y legitima así su posición social y política, pero detrás de ese canto, sosteniendo su frágil creencia, está la fuerza, es decir, la posibilidad de una reprimenda violenta. Lo que el texto oculta lo revela la música: la crítica de la injusticia y opresión monárquica que pesa sobre el agobiado pueblo.

El Acto polaco: una denuncia del Occidente modernizador

En esta escena –ausente en la primera versión y en el texto de Pushkin– Musorgsky retoma dos cuestiones desarrolladas por los eslavófilos: la idea del catolicismo como una religión que reemplaza a la unidad del amor por cálculos utilitarios y que conlleva la ciega sumisión a la autoridad, y la idea de que los polacos son los grandes renegados del eslavismo.³⁴ Con una notable originalidad, Musorgsky articula dos ideas que hacen referencia al negativo avance de Occidente, a partir

³⁴ Véase Andrej Walicki, *A History of Russian Thought. From the Enlightenment to Marxism* (Stanford, 1979), Cap. 6; B. Zenkovsky, *Historia de la filosofía rusa* (Trad. Julio Amellier, T. I, Buenos Aires, 1967), pp. 191-219.

de una nueva combinación de texto y música, para potenciar su denuncia desde una parte del pueblo.

El acto está ambientado en Polonia, lugar al que falso Dmitri se ha dirigido para reclutar fuerzas. Allí se enamora de la princesa Marina Mnishek hasta darse cuenta de que la correspondencia de la polaca giraba en torno a la posibilidad de acceder al trono de Rusia, deseo estimulado por las sugerencias del jesuita Rangoni de llevar la fe católica a Rusia. Ya en el comienzo del acto (c. 11) se escucha, entonado por un grupo de jóvenes, un tema de carácter polaco, que puede asociarse a la danza *cracoviak*, en el que cantan halagos a la princesa. Marina responde que prefiere las canciones “de la grandeza, los triunfos y la fama de los caballeros polacos y el enemigo vencido”. Al comenzar a cantar (c. 110), lo hace en un compás de 3/4, pero al llegar a esa frase vuelve al 2/4 de la *cracoviak*, con lo que la asociación Marina (gobernante)-jóvenes (pueblo)-Polonia (nación) queda planteada.³⁵ Marina canta además en la tonalidad de Si, que es la que representa al pretendiente a lo largo de la ópera, con lo que musicalmente subyace la idea de que los esfuerzos por ella realizados apuntarán a conquistar al falso Dimitri.³⁶ Luego, cuando reconoce al falso Dmitri como el vengador de Boris y se describe como una mujer que “ambiciona poder “ y que “tiene sed de fama y gloria” la música se hace más firme y terminante: el acompañamiento al texto de Marina es realizado con secos golpes de negras. Este marcial tono es cortado abruptamente por la aparición de la figura religiosa de Rangoni: un sublime acorde mayor (c. 289) da comienzo a la entonación de unos motivos religiosos que son el fondo musical del pedido de Rangoni a Marina: que lleve la fe católica a los “herejes rusos”. El canto de Rangoni reforzado por la música religiosa sólo se transforma cuando el jesuita solicita a Marina que con su belleza cautiva a Dmitri para convertirlo. Aquí la música se reconvierte en sensual y melosa: al tiempo que Rangoni canta “cautiva al pretendiente con tu belleza”, la orquesta ejecuta una descendente escala de tresillos, otorgándole a sus palabras el efecto hipnotizador buscado (cc. 365 y 366). Este recurso vuelve a ejecutarse al final del pedido de jesuita: “Humíllate ante el enviado de Dios. Sométete a mí con toda tu alma. (...) Sé mi esclava”. El magnetismo de las palabras de Rangoni se refuerza con la música y

³⁵ Es notable cómo Musorgsky refuerza con cada nota el sentido de la frase del texto. Cuando Marina canta “grandeza”, “victoria” y “fama”, las notas se apoyan en un acorde mayor. En cambio, cuando canta “el enemigo vencido”, ese “vencido” se sostiene sobre las mismas notas, pero ahora sobre un acorde menor (cc. 142-148).

³⁶ Allen Forte, “Musorgsky as Modernist: the Phantasmic episode in *Boris Godunov*”, *Music Analysis* 9 (1) A Musorgsky Symposium (1990), p. 5.

logra su cometido. Nuevamente texto y música se combinan, en esta primera escena, para denunciar el utilitarismo y el sometimiento a la autoridad tan católicos.

En la segunda escena, la denuncia recae en la Polonia renegada. En medio de una polonesa de carácter militar, los caballeros polacos cantan: “Pronto esclavizaremos al país ruso” para, luego de que se escuchen las trompetas y tambores, seguir: “Por el honor de Polonia / el nido moscovita debe ser destruido”.

Musorgsky describe entonces una situación en donde Polonia es presentada como la encarnación de Occidente, dado su carácter católico y, al mismo tiempo, como renegada de sus hermanos eslavos. Personificada en Marina, sería la encargada, a partir de la seducción y el engaño, de llevar Occidente a Rusia para someterla y despojarla de cualquier resabio eslavo. Sólo la astucia y la habilidad del falso Dmitri, o sea de alguien salido de las entrañas del pueblo ruso, es capaz de descubrir las artimañas de los astutos polacos e impedir que sus maliciosas intenciones se cumplan.

El Claro en el bosque de Kromy: rebelión popular y advertencia de cambios

Esta escena es la segunda del cuarto acto y es con la que finaliza la ópera, de modo que se espera que sean resaltados los efectos buscados a lo largo de toda la obra. En la primera escena, Musorgsky sitúa la muerte de un Boris alucinado y sufrido. Aquí, la acción es transportada a cuatrocientos kilómetros de Moscú, en el bosque de Kromy, donde se encuentra el pueblo en un extendido escenario de insubordinación y venganza ante las vejaciones sufridas durante tanto tiempo a manos de los nobles. En un primer acercamiento, tal rebelión puede ser entendida dentro de lo que en el campo de los estudios rusos se conoce como monarquismo popular, en una de las formas en que este fenómeno se corporizaba: el del apoyo a los –falsos– pretendientes al trono que solían liderar insurrecciones populares.³⁷ A lo largo de toda la escena aparecen manifestaciones que suponen que toda esa revuelta generada por el pueblo se inserta en esta forma de levantamiento. Por ejemplo, cuando Missail y Varlaam cantan, haciendo referencia al falso Dmitri, “recibe, pueblo, a tu legítimo zar” y el pueblo responde: “¡Viva y florezca Dmitri Ivanovich!” ya que “Boris robó un reino”. Sin embargo, como nos muestra Maureen Perrie, no todas las rebeliones hechas para apoyar a los pretendientes al trono pueden asociarse con el monarquismo popular.³⁸ En el caso del falso Dmitri, su apelación estaba dirigida no sólo a los estratos más bajos de la sociedad, sino a todos los sectores –hemos

³⁷ Véase Maureen Perrie, “Popular Monarchism: The Myth of the Ruler from Ivan The Terrible to Stalin”, en G. Hosking y R. Service (eds.), *Reinterpreting Russia* (London and New York, 1999), pp. 156-169.

³⁸ *Ibid.*, p. 157.

visto ya como el falso Dmitri se dirige hasta Polonia para conseguir apoyos. Este insubordinado pueblo encierra entonces algo más.

La recurrencia al elemento musical puede ayudarnos a descifrarlo. A lo largo de toda la obra, pero especialmente en esta escena, hay una reiterada recurrencia a materiales folklóricos, que son utilizados como insumos para componer la música. En la mayoría de los casos, la música folklórica acompaña a las partes cantadas por el pueblo –o alguno de sus representantes–. Esto ha sido interpretado muchas veces como la expresión de un nacionalismo musical, es decir, como la utilización de elementos vernáculos para elaborar una música nacional distintiva.³⁹ Creyendo que la esencia de la nación se encontraba en el pueblo, era inevitable recurrir a él para expresar verdaderamente el espíritu de la nación. No obstante, nuevamente Dahlhaus nos recuerda que el costado nacional de la música se encuentra menos en la música misma que en su función política y socio-psicológica y que depende de que se considere como nacional al estilo particular de un compositor. De este modo, la expresión de nacionalidad de la música va más allá de las intenciones del compositor; es una decisión política.⁴⁰ Es posible rescatar entonces, a partir del propio trabajo del compositor, una dimensión que utiliza al folklore musical en otro sentido. Esto es, resaltar su carácter regional y social. La música folklórica podía sonar en la ciudad como cualquier otro exotismo y crear en la mente de los asistentes la identificación con una determinada región o grupo social. En este sentido, los oyentes recibirían la pieza de música folklórica como un ejemplo pintoresco del arte de las clases bajas o de la población de algún lejano lugar. Sólo con la decisión política de convertir la música en nacional la audiencia comenzaría a decodificar

³⁹ Véase Cui, op. cit.; García Morillo, op. cit.; Calvocoressi, op. cit.; Calvocoressi y Abraham, op. cit.; Grout, op. cit.; y Abraham, op. cit. Esta interpretación se encuentra incluso en trabajos más recientes, como el de Michael Russ, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition* (Cambridge, 1992) y el de Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen der sowjetischen Musik* (Laaber, 1994).

⁴⁰ Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, p. 217. En este sentido, es interesante remarcar cómo, en el caso de las óperas de Glinka, *La vida por el zar*, más apegada a la tradición occidental, es considerada como la ópera nacional por sobre *Ruslán y Ludmila*, que sí contiene más elementos nacionales y sirvió como modelo para compositores posteriores. El hecho se debe a que *La vida...* es la primera de las dos y, para la mentalidad del siglo XIX, la esencia de las cosas se encontraba en los orígenes. Taruskin, por su parte, da cuenta de cómo la apelación al nacionalismo es una forma que sirve para minimizar el trabajo de los compositores, ya que lo esencializa y lo excluye del canon crítico académico. Véase Taruskin, *Defining*, Primera Parte.

esa música en tal perspectiva.⁴¹ Puede pensarse entonces la inclusión de la música folklórica en *Boris* a este respecto. Es decir, reforzar la caracterización del pueblo a partir de la inclusión de materiales musicales que les pertenezcan y proyecten en los auditores la identificación de la música folklórica con el pueblo y no necesariamente con toda la nación. Esto le permite a Musorgsky potenciar su imagen del pueblo: texto y música se potencian para expresar una sola idea.⁴²

Tenemos así una insurrección popular que se expresa en el texto y se refuerza a partir de la música. Como vimos, esa rebelión no es consecuencia directa del monarquismo popular; habría algo más. Es justamente el intento musorgskiano de responder, mediante la caracterización de un pueblo rebelado y provocador, al proceso modernizador, que se suma a otros esfuerzos que en la misma ciudad de San Petersburgo se habían desplegado en la década de 1860. Como bien muestra Marshall Berman, en esa década se redefine la calle, el espacio público, como espacio político, y es la literatura la que se encarga de desarrollar esa imagen.⁴³ Obras como las de Nikolai Chernichevski y Fiodor Dostoievski dan cuenta de la aparición de unos **hombres nuevos** o salidos del subsuelo que desafían a la autoridad en plena luz del día, se enfrentan con su superior y luchan por sus derechos. Hombres que buscan el choque frontal y la reivindicación de la igualdad en la calle, a pesar del desdén de la elite dominante que no los advierte pero que pronto se verá en la obligación de hacerlo. A partir de la literatura se ensaya una modernización espiritual, una lucha por la igualdad y la dignidad que la elite todavía niega, pero sobre la cual está advertida.

Musorgsky retoma estas ideas y las plasma ampliamente en esta sección de la obra. Nuevamente texto y música convergen para dotar de sentido a esta escena que ve en esa rebelión popular el desafío a la autoridad, el encuentro directo, la denuncia de todos los vejámenes y la advertencia de que el pueblo es protagonista de su propia vida que ahora se desarrolla abiertamente. La escena comienza con el pueblo que se venga del noble Jruschov.⁴⁴ Desde el primer compás, los gritos

⁴¹ Dahlhaus, *Between Romanticism*, p. 87.

⁴² Taruskin refuerza esta idea y sostiene que con la introducción en la segunda versión de la escena de Kromy el pueblo deja de ser una colección de personajes cómicos para convertirse en una fuerza histórica activa. Véase Taruskin, *Musorgsky*, Cap. 5.

⁴³ Berman, op. cit., pp. 218 y ss.

⁴⁴ Es interesante destacar que originalmente Musorgsky había pensado como escenario para esta escena la plaza que se encuentra frente a la catedral de San Basilio. Más allá de los motivos que

y los silbidos se suman a la estremecedora sucesión de semicorcheas que se convierte en el trémolo de las cuerdas para mantener la tensión. Mirándolo a la cara, desafiándolo en plena luz del día, el pueblo hace saber al noble su disgusto y su ira porque, entre otras cosas, “enganchabas a nuestros hijos a tus carruajes y los golpeabas con el látigo”. La utilización de la música folklórica (a lo largo de toda la escena y desde el c. 121 en forma de disminuciones que se ejecutan en contrapunto con la voz) y del recurso coral para hacer cantar al pueblo refuerzan esta imagen de unas clases oprimidas que se levantan para hacer oír su voz. El falso Dmitri aparece como una excusa; el pueblo canta: “Nuestro furor ha sido desencadenado / De lo más hondo se alza nuestra fuerza / ¡Oh, fuerza grande, poder amenazador!”. La advertencia ha sido lanzada: no sólo a Boris sino, simultáneamente, al injusto sistema de la época. A partir de este recurso Musorgsky moldea al pueblo enfrentado cara a cara con sus opresores como una amenaza abierta contra un régimen inicuo. He ahí el aporte de esta última escena a los esfuerzos por responder a la modernidad.

Consideraciones finales

Pensada como un lugar de encuentro de las diferentes artes, la ópera permite potenciar los efectos de cada una de ellas. El compositor, provisto de tales recursos, tiene entre sus manos la posibilidad de desarrollar un potente dispositivo estético susceptible de trascender las fronteras exclusivamente musicales para proyectarse al ambiente social donde es creado. Cuando es así, el compositor deviene en un intelectual que interviene, a través de su obra, en el debate de ideas de su época. Entonces, es posible ver en una ópera, además de sus logros estéticos, su relación con las características del desarrollo social y cultural.

En el caso ruso, la angustia y el malestar que sintieron los intelectuales ante el avance del proceso modernizador supone el desarrollo de una serie de esfuerzos, individuales y colectivos, para hacerle frente. En esta dirección, Modest Musorgsky, encuadrándose aún dentro del amplio movimiento romántico, despliega en su ópera todas sus energías, y en la combinación de los diferentes elementos de los que dispone rescata y a la vez se suma a los otros esfuerzos realizados por sus contemporáneos. Retoma y reformula ciertas corrientes del pensamiento filosófico y social para plasmarlas en su trabajo y hacer de él una fuente de invectiva social y política. La crítica al poder del Estado, la denuncia del utilitarismo y autoritarismo

originaron el cambio, ello es demostrativo de la idea de pensar la actuación abierta del pueblo en los espacios públicos.

católico, de la traición polaca y de la opresión ejercida por las clases superiores, realizada siempre por el sufrido pero ahora rebelado pueblo son los instrumentos centrales del esfuerzo del compositor. La advertencia efectuada por un pueblo que se enfrenta en la obra cara a cara con sus superiores esconde en su representación la misma que Musorgsky lanza sobre la elite dominante de su tiempo acerca de la inminencia y lo inevitable del cambio social.

Boris Godunov se presenta entonces como una notable y bella obra de Musorgsky y también como uno de los intentos de los intelectuales rusos por hacer frente al reto de la modernidad.