

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

# **Musorgski ante el reto de la modernidad: Boris Godunov como crítica social y política.**

Martín Baña.

Cita:

Martín Baña (2005). *Musorgski ante el reto de la modernidad: Boris Godunov como crítica social y política*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/492>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**X° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA**

**Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005**

**Título:** Musorgski ante el reto de la modernidad: Boris Godunov como crítica social y política.

**Mesa Temática:** Estudios de Rusia y de Europa Central y Oriental.

**Pertenencia institucional:** Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia.

**Autor:** Baña, Martín, adscripto a la Cátedra de Historia de Rusia. (Buenos Aires 980, Dto. 2, Gral. Pacheco (1617), Prov. Buenos Aires, 4740.8605, [martinbana@yahoo.com.ar](mailto:martinbana@yahoo.com.ar)).

## MUSORGSKI ANTE EL RETO DE LA MODERNIDAD: *BORIS GODUNOV* COMO CRÍTICA SOCIAL Y POLÍTICA

Martín Baña

La ópera, en tanto forma representativa del teatro musical, se instituyó como un género clave en el desarrollo cultural y artístico de Occidente durante los últimos cuatrocientos años. Su jerarquía proviene tanto de la calidad de sus logros en tanto producción artística como por haberse constituido en una práctica cultural que trasciende los ámbitos estrictamente disciplinarios. Considerada como una *obra de arte completa* -o *Gesamtkunstwerk*, de acuerdo a la terminología wagneriana-, la ópera supone un lugar de encuentros, de conjunción de las artes, en donde se ofrece, a partir de una amplia gama de recursos, la posibilidad de desarrollar la potencialidad discursiva de los diferentes elementos que convergen en ella: música, literatura, danza, escenografía, etc.

Pensada como acontecimiento social, la ópera está destinada a grandes multitudes y así puede convertirse en un poderoso instrumento susceptible de actuar sobre mentes y espíritus.<sup>1</sup> En este sentido, la elección del argumento del *libretto*, sea un tema histórico o mitológico, se ofrece muchas veces como una interpretación de eventos contemporáneos. Basta recordar las primeras óperas verdianas y la difusión del espíritu del *Risorgimento*, o el enérgico efecto de *La muette de Portici* de Daniel Auber para rescatar no sólo los valores estéticos de la ópera sino, más interesante aún, sus posibles proyecciones sobre las percepciones y prácticas de los sujetos.

Estrechamente vinculada a la recuperación renacentista del material de la antigüedad clásica -particularmente del teatro griego- la ópera tuvo su inevitable surgimiento en Italia, lo cual no impidió que rápidamente se expandiera haciendo del modelo italiano el patrón dominante para cualquier compositor. Ciertamente, el contacto con diversas tradiciones musicales, literarias y teatrales supuso su transformación y superación. El largo camino que recorriera la ópera luego de traspasar las fronteras italianas habría de llevarla, entre otros tantos lugares, a Rusia.

Ahora bien, los recortes analíticos realizados para acercarse al estudio de una ópera rusa permiten conformar un objeto de estudio como un todo acabado en sí mismo a

---

<sup>1</sup> John Rosselli, “La ópera como acontecimiento social”, en Roger Parker (comp.), *Historia ilustrada de la ópera*, (Buenos Aires, 1998).

partir de una doble perspectiva: aquella que lo considere tan solo como un dispositivo estético, es decir, como una obra de arte capaz de ser analizada únicamente desde la perspectiva de la disciplina musical; y aquella que considere a esa ópera como un producto artístico desprovisto de todo lazo que lo vincule a cualquier otra tradición cultural que no sea la de su propio país. Lejos de estas dos perspectivas, en este trabajo intentaremos acercarnos a una ópera rusa, *Boris Godunov* de M. Musorgski, 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 de la modernidad. Tal enfoque nos permitirá 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 avance de la modernidad.

La Rusia del siglo XIX se muestra como un ámbito en el que los significados de la modernidad son más complejos y paradójicos.<sup>2</sup> Los rusos experimentaron la modernización como algo que *no ocurría* o, al menos, como algo 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 acarrea. La visión del mundo y de la historia que proponía la modernidad occidental y el notable malestar que causaba fueron, para muchos de ellos, fuente de inspiración en el diseño de las estrategias.

Esta desconocida y angustiante situación que se abre para los rusos 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 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 rusos por canalizar la angustia generada. Tal será nuestro acercamiento al *Boris* de Musorgski, obra que hemos elegido en función de ser

---

<sup>2</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, (México, 1995).

la más reconocida y representada ópera de uno de los compositores más representativos de una generación de músicos que intentó conscientemente resolver los conflictos que traía la modernidad.

Los trabajos que suelen referirse a Musorgski en general y al *Boris* en particular suelen abordarlos desde una perspectiva musicológica, lo cual necesariamente deja muchas veces de lado los otros tantos factores que atraviesan al compositor y su obra. Ahora bien, el estudio de una ópera puede potenciarse a partir de la utilización de los resultados de la investigación musicológica en combinación con otros enfoques que los inserten en una dimensión más amplia. De este modo, nuestra aproximación al *Boris* estará guiada por una perspectiva que concierte las instancias estéticas con las histórico-sociales para rescatar así su potencialidad discursiva. La hipótesis que va recorrer nuestro trabajo será entonces que, más allá de las muchas clasificaciones en las cuales quedan encerrados Musorgski y su obra, este compositor y el *Boris* participan de un movimiento más amplio, el Romanticismo, como un intento por hacer frente a la modernidad. De este modo, 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.

En la primera parte del trabajo, nos referimos a Musorgski no sólo como a un particular músico de arte sino como parte de la más amplia dimensión de un intelectual que busca, a través de su actividad, participar activamente del debate de ideas de la época. A pesar de las actitudes que lo equipararían a una u otra tendencia, se revela finalmente en sus pensamientos y prácticas la romántica imagen del artista autónomo y la imposibilidad de su reducción a una directriz determinada. En la segunda, la ópera es analizada a la luz de las varias corrientes filosóficas y estéticas que sobrevuelan a la Rusia enfrentada con la modernidad y que son retomadas, reformuladas y resignificadas para hacer del *Boris* un terreno en el cual se ponen de manifiesto, a partir de la figura del pueblo, las más infames condiciones sociales y políticas del momento y la advertencia del cambio inminente.

## **I. Modest Musorgski: 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.

Tradicionalmente se ha entendido a Musorgski como el prototipo del artista nacionalista y realista.<sup>3</sup> Si en la última posición influirían ciertas ideas de orientación populista, desarrolladas entre otros por N. Chernichevski y D. 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 M. Glinka, Musorgski 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 ese era el único criterio de belleza posible de acuerdo a los postulados del realismo. Es importante destacar que estas ideas habían sido mayormente recibidas por Musorgski través del contacto con M. Balakirev, mentor y director del *Grupo de los cinco*.<sup>4</sup>

Revisando sus cartas, observamos a un Musorgski 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 aun poco conocidas: esta es la verdadera vocación del artista.<sup>5</sup>

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 solo 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.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Véase César Cui, *La música en Rusia*, (Buenos Aires, 1948); Roberto García Morillo, *Musorgsky*, (Buenos Aires, 1943); M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*, (Buenos Aires, 1948); Gerald Abraham, “Modesto Mussorgsky”, en *Los grandes maestros de la música rusa*, ed. por M. D. Calvocoressi y Gerald Abraham, trad. de Eugenio Lagster, (Buenos Aires, 1950); Donald Grout, *A short history of opera*, (New York, 1965); Richard Taruskin, “Realism as preached and practice: the russian opera dialogue”, en *The Musical Quarterly* 16 (1970): 431-454; Gerald Abraham, *Cien años de música*, trad. de Ramón González Arroyo, (Madrid, 1985).

<sup>4</sup> Constituido hacia 1865, este grupo de cinco músicos *amateurs* (M. Balakirev, A. Borodin, C. Cui, N. Rimski-Korsakov y el propio Musorgski) conformó una asociación de carácter amistosa y fraternal en la cual, buscando principalmente romper con la tradición occidental, los compositores discutían sus trabajos y se aconsejaban mutuamente.

<sup>5</sup> Carta de Musorgski a Stasov, 18.10.1872, citado en Renato Di Benedetto, *El Siglo XIX I*, Historia de la música, vol. 8, (Madrid, 1987), p. 231.

<sup>6</sup> Carta de Musorgski a Stasov, s/f, citado en Calvocoressi y Abraham, *Los grandes maestros*, p. 178. *Poderoso puñado* es otra de las expresiones utilizadas para hacer referencia al *Grupo de los cinco*. La diferencia muchas veces se debe a los criterios de traducción utilizados. Véase Taruskin, “Opera as preached”, p. 431, n. 1.

En la búsqueda por salirse de la tradición occidental y explorar nuevos rumbos se revela la impronta esclavófila aunque sólo en eso, pues los esclavófilos 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 cambiar la realidad social-. Estas ideas son reforzadas por ciertas actitudes que Musorgski asume a la hora de componer. Es demasiado conocido ya su declarado y consecuente diletantismo, es decir, el esfuerzo por ignorar casi en absoluto la traducción técnica de las ideas musicales. Al respecto, nos dice R. 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).<sup>7</sup>

No debe minimizarse esta actitud, puesto que todos los esfuerzos en la Rusia del siglo XIX por profesionalizar la música van acompañados a su asimilación a la tradición europea, particularmente a la alemana.<sup>8</sup> En su pronunciado diletantismo, Musorgski rechazaría todo vínculo directo con el mundo occidental.

Su ruptura con la tradición se reforzaría en la búsqueda por plasmar sus ideales en la obra artística. Musorgski ve una incapacidad formal latente en la ópera occidental y la necesidad entonces 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*”.<sup>9</sup> 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 A. Dargomizhski con su ópera *El convidado de piedra*.

Por último cabe acotar un aspecto de la vida de Musorgski que potenciaría lo anterior: a diferencia de otros compositores rusos, nunca salió de Rusia. El único lugar

---

<sup>7</sup> Di Benedetto, *El Siglo XIX*, p.157.

<sup>8</sup> Véanse las críticas que realizaron A. Rubinstein y otros músicos *occidentalistas* al diletantismo en la música y el intento realizado para solucionar tal problema creando el conservatorio, la institución musical occidental por excelencia. Lynn Sargeant, “A new class of people: the conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861-1917”, en *Music and Letters* 85 (2004): 41-61.

<sup>9</sup> Carta de Musorgski a Rimski-Korsakov, 1868, citado en Calvocoressi y Abraham, *Los grandes maestros*, p. 157.

que visitó, fuera de San Petersburgo, es Moscú, lo cual es revelador puesto que lo “*acerca a todo lo ruso*”.<sup>10</sup>

Estaríamos dispuestos entonces a considerar a Musorgski como un compositor nacionalista que plasma en sus obras las posturas estéticas del populismo. Sin embargo, la presencia de algunas contradicciones nos conducen a preguntarnos por el desarrollo de alguna otra estrategia menos visible, pero no por eso menos importante.

La idea de que Musorgski busca cortar vínculos con Occidente debe matizarse. Su proclamado diletantismo y rechazo a la forma operística tradicional, fuertes pilares de su estrategia, choca, en el caso del *Boris*, con la necesidad de acudir a la vanguardia europea en búsqueda de recursos musicales. La utilización de los *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.<sup>11</sup> Por el contrario, la utilización del *leitmotiv* obstaculiza la separación de su ópera de la tradición académica al acercarlo al Occidente más avanzado. El mismo Musorgski reconoce que “*Europa es necesaria pero no hay que quedar atrapado en ella, aunque haya que mirar hacia ella*”.<sup>12</sup> El frustrado despegue se refuerza por el hecho de que Musorgski nunca deja de lado la forma de arte favorita de la aristocracia en Occidente: la *Grand opera*. 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 Musorgski tomara gran parte de la música del *Boris* de una abandonada obra suya, como lo fue *Salambó*.<sup>13</sup> 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 Musorgski la punta de lanza de su estrategia. En cambio, es posible pensar que nuestro compositor se suma a una estrategia mayor, desplegada por muchos antes que él: el Romanticismo. Tal movimiento fue considerado, entre varias significaciones, como una

---

<sup>10</sup> Carta de Musorgski a Balakirev, 1859, citado en Calvocoressi y Abraham, *Los grandes maestros*, p. 145

<sup>11</sup> Sobre la utilización del *leitmotiv* véase Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, english trans. by Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles, 1989), cap. 5; Abraham, *Cien años*, p. 147; Calvocoressi, *Mussorgsky*, pp. 150-152.

<sup>12</sup> Citado en Di Benedetto, *El Siglo XIX*, p. 157.

<sup>13</sup> Véase Calvocoressi, *Mussorgsky*, pp. 122-124; Abraham, *Cien Años*, p. 147, n. 36.

transformación radical, una gran oposición contra todo aquello que la modernidad venía a instalar.<sup>14</sup> El motor de esta declarada revolución era justamente la angustia provocada por el proceso modernizador y las manifestaciones desplegadas apuntaban a rechazar tales efectos. Musorgski, en este sentido, se muestra, desde la música, aún como un compositor/intelectual romántico.

C. 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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 *pietas* casi religiosa que quiere encontrar en lo popular una fuente de valores incontaminados y absolutos. El músico se transforma así en poeta: toma consciencia 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'".<sup>17</sup> 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 Musorgski encaja perfectamente en la descripción expuesta. La originalidad y la individualidad de la obra, irreducible a un único juicio crítico es aceptada por Musorgski 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 sí

---

<sup>14</sup> Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, trad. por Silvina Marí, (Madrid, 2000).

<sup>15</sup> Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism. Four studies in the music of the later nineteenth century*, (Berkeley and Los Angeles, 1980).

<sup>16</sup> Sobre la caracterización del neorromanticismo véase Dahlhaus, *Between Romanticism and modernism*, cap. 1 y *Nineteenth Century Music*, pp. 192-195.

<sup>17</sup> Di Benedetto, *El Siglo XIX*, p. 21.

*mismo*".<sup>18</sup> Él mismo nos recuerda en una nota autobiográfica su estado de aislamiento: "Musorgski no pertenece a ninguno de los grupos musicales existentes, ni por el carácter de sus composiciones ni por sus concepciones musicales".<sup>19</sup> Esta autonomía potencia para Musorgski 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, Musorgski rescata de la tradición europea sólo a aquellos músicos que consideran a la música sin programa como totalmente inaceptable: Liszt, Schumann y Berlioz.<sup>20</sup> Su propia obra no se entiende sin referencia a una idea extramusical en la que se revela todo el sentido del discurso musical.

Fijando entonces a Musorgski 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, en Musorgski 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, a partir de la figura del pueblo, para criticar el orden social existente y advertir la pronta llegada del cambio social.

## **II. Boris Godunov: crítica, denuncia y advertencia**

La composición del *Boris* y sus posteriores representaciones supusieron un largo proceso de continuas modificaciones. Musorgski comenzó a trabajar en él hacia 1868 y terminó de dar el último toque en 1874, luego que fuera rechazado dos veces por la conducción del Teatro Imperial de San Petersburgo. La versión que aquí se tendrá en cuenta es la presentada por Musorgski en 1874, es decir, su versión definitiva.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Carta de Musorgski a Rimski-Korsakov, 1868, citado en Calvocoressi y Abraham, *Los grandes maestros*, p. 157.

<sup>19</sup> M. P. Musorgski, "Nota autobiográfica", junio de 1880, citado en Di Benedetto, *El Siglo XIX*, p. 233.

<sup>20</sup> Vladimir Stasov, "Liszt, Schumann y Berlioz en Rusia", citado en Di Benedetto, *El Siglo XIX*, pp. 225-227.

<sup>21</sup> Sobre los caminos que siguió la composición de la ópera véase Calvocoressi y Abraham, *Los grandes maestros* y Calvocoressi, *Mussorgsky*. 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).

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*. El cuñado del zar Fiodor -hijo de Iván IV y subido al trono 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, ocupando el trono el príncipe Shuiski. Este período de crisis se cierra en 1613 con la elección de Miguel Romanov, pero eso ya no es asunto de Musorgski.

Para la elaboración del *libretto* el compositor utilizó básicamente dos fuentes: el poema *Boris Godunov* de A. Pushkin y la *Historia del Estado Ruso* del historiador Nikolai Karamzin. 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 esta pierda sentido.

Del mismo modo en el que Musorgski organiza su obra podemos tomar ciertos momentos en los cuales el pueblo, o parte de él, asume el hilo conductor. Allí el 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 los grupos dominantes.

### **El Prólogo: una crítica al estado**

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, Musorgski 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.<sup>22</sup> 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 estado, el cual se ha arrogado su control monopólico. Como habíamos visto, la opera supone un lugar de encuentro de las artes que permite potenciar los efectos buscados a partir de la utilización de los diversos recursos. Musorgski 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 entonces que el acontecimiento que sigue, la coronación del zar, está enmarcado dentro del 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 Musorgski 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 expresados ya en la tonalidad de La bemol, de inconfundible carácter folklórico, que sólo se ven interrumpidos nuevamente con la aparición de la policía.

En cuanto al texto, Musorgski lo utiliza para darle voz tanto al pueblo como al poder de policía. 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 policía es corto pero representativo. Muestra los atributos de la violencia y la represión: “*Bueno, qué os*

---

<sup>22</sup> Véase Berlin, “El populismo ruso”, en ídem, *Pensadores rusos*, (Buenos Aires, 1992).

*pasa*”, dice el policía, para completar más tarde: “*Ya os daré yo/ no habéis 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 a la música y al 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 policía 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 la llegada de la policía. 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 -compases 145 a 159-. Con este recurso Musorgski 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 policía, 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 estatal que pesa sobre el agobiado pueblo.

### **El Acto polaco: una denuncia de Occidente**

Aquí Musorgski 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.<sup>23</sup> Con una notable originalidad, Musorgski articula dos ideas que hacen referencia al negativo avance de Occidente, a partir de una nueva combinación de texto y música, para potenciar su denuncia a partir de 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 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 -compás 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*

---

<sup>23</sup> Véase Andrej Walicki, *A history of russian thought. From the enlightenment to marxism*, (Stanford CA, 1979), cap. 6; B. Zenkovsky, *Historia de la filosofía rusa*, trad. por Julio Amellier, t. I, (Buenos Aires, 1967), cap. IV.

*grandeza, los triunfos y la fama de los caballeros polacos y el enemigo vencido*". Al comenzar a cantar -compás 109-, lo hace en un ritmo de 3/4, pero al llegar a esa frase vuelve a los 2/4 de la *cracoviak*, con lo que la asociación Marina (gobernante)-jóvenes (pueblo)-Polonia (nación) queda hecha.<sup>24</sup> Luego, cuando reconozca al falso Dmitri como el vengador de Boris y se describa como una mujer que "*ambiciona poder*" y que "*tiene sed de fama y gloria*" la música se hace mas firme y terminante: la orquesta acompaña con secos golpes de negras al texto de Marina. Este marcial tono es cortado abruptamente por la aparición de la figura religiosa de Rangoni: un sublime acorde mayor -compás 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 le solicita a Marina que con su belleza captive 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 -compases 356 y 366-. Este recurso vuelve a ejecutarse al final del pedido de jesuita: "*Humíllate ante el enviado de Dios. Sométete a mi con todo tu alma (...) Sé mi esclava*". El magnetismo de las palabras de Rangoni se refuerza con la música y 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*".

Musorgski 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. Solo 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.

---

<sup>24</sup> Es notable como Musorgski 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 -compases 142-148-.

### **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, Musorgski 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 lideraban insurrecciones populares.<sup>25</sup> 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 M. Perrie, no todas las rebeliones hechas para apoyar los pretendientes al trono pueden asociarse con el monarquismo popular.<sup>26</sup> 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 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. 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

---

<sup>25</sup> Véase Maureen Perrie, “Popular monarchism: the myth of the ruler from Ivan The Terrible to Stalin”, en Geoffrey Hosking y Robert Service (eds.), *Reinterpreting Russia*, (London and New York, 1999).

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 157.

que en su función política y socio-psicológica y que depende 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.<sup>27</sup> 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 esa música en tal perspectiva.<sup>28</sup> Ahora bien, puede pensarse la inclusión de la música folklórica en el *Boris* en este sentido. 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 Musorgski reforzar su imagen del pueblo: texto y música se potencian para expresar una sola idea.

Tenemos entonces 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 retador, 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 M. 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.<sup>29</sup> Obras como las de N. Chernichevski y F. 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 los grupos dominantes que no advierten pero que pronto se verían en la obligación de hacerlo. A partir de la

---

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, p. 87.

<sup>29</sup> Berman, *Todo lo sólido*, p. 218 y ss.

literatura se ensaya una modernización espiritual impulsada desde abajo. Una lucha por la igualdad y la dignidad que los grupos dominantes todavía niegan, pero que ya está advertida.

Musorgski 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 que el pueblo es protagonista de su propia vida y que esa vida ahora se desarrolla abiertamente. La escena comienza con el pueblo que se venga del noble Jruschov.<sup>30</sup> Desde el primer compás, los gritos y los silbidos se suman a la estremecedora sucesión de semicorcheas que se reconvierten en el trémolo de las cuerdas para mantener la tensión. Mirándolo abiertamente a la cara, desafiándolo en plena luz del día, el pueblo le 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 compás 121 en forma de disminuciones que se escuchan en contrapunto con la voz- y del recurso coral para hacer cantar al pueblo refuerza 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 Musorgski 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.

### III. 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, munido de tales recursos, tiene entre sus manos la posibilidad de desarrollar un potente dispositivo estético

---

<sup>30</sup> Es interesante destacar que originalmente Musorgski había pensado como escenario para esta escena la plaza que se encuentra frente a la catedral de San Basilio. No sabemos si la modificación obedece directamente a la actuación de la censura, pero es demostrativo de la idea de pensar la actuación abierta del pueblo en los espacios públicos.

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 Musorgski, 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 estado, la denuncia del utilitarismo y autoritarismo 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 realizado por el 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 Musorgski lanza sobre los grupos dominantes de su tiempo sobre la inminencia y lo inevitable del cambio social.

Los intentos rusos por hacer frente a la modernidad encuentran en Musorgski y su obra a un notable y bello esfuerzo del que hemos intentado dar cuenta aquí.

## **Bibliografía**

- ABRAHAM, Gerald, *Cien años de música*, trad. por Ramón González Arroyo, (Madrid, 1985).
- BERLIN, Isaiah, *Pensadores rusos*, trad. por Juan José Utrilla, (México, 1980).
- , *Las raíces del romanticismo*, trad. por Silvina Marí, (Madrid, 2000).
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. por Andrea Morales Vidal, (Buenos Aires, 1989).
- CALVOCORESSI, M. D. y ABRAHAM, Gerald, *Los grandes maestros de la música rusa*, trad. por Eugenio Lagster, (Buenos Aires, 1950).
- CALVOCORESSI, M. D., *Mussorgsky*, (Buenos Aires, 1948).
- CUI, César, *La música en Rusia*, (Buenos Aires, 1948).
- DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth century music*, english trans. by Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles, 1989).

-----, *Between Romanticism and Modernism. Four studies in the music of the later nineteenth century*, trans. by Mary Whittall, (Berkeley and Los Angeles, 1989).

DI BENEDETTO, Renato, *El Siglo XIX I*, Historia de la música, vol. 8, (Madrid, 1987).

GARCIA MORILLO, Roberto, *Musorgsky*, (Buenos Aires, 1943).

GROUT, Donald, *A short history of Opera*, (New York, 1965).

MOUSSORGSKY, Modest, *Boris Godounov. Opera en quatre actes et un prologue*, (París, 1954).

PERRIE, Maureen, “Popular monarchism: the myth of the ruler from Ivan The Terrible to Stalin”, en Geoffrey Hosking y Robert Service (eds.), *Reinterpreting Russia*, (London and New York, 1999).

ROSSELLI, John, “La ópera como acontecimiento social”, en Roger Parker (comp.), *Historia ilustrada de la ópera*, (Buenos Aires, 1998).

SARGEANT, Lynn, “A new class of people: the conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861-1917”, en *Music and Letters*, 85 (2004): 41-61.

SADIE, Stanley, GROUT, Donald y otros, “Opera”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, (London, 1980).

SAMSON, Jim, “Boris Godunov: Modernism and Nationalism”, nota al CD *Boris Godunov* de M. Musorgski, (DECCA, 1998).

TARUSKIN, Richard, “Realism as preached and practice: the russian opera dialogue”, en *The Musical Quarterly* 16 (1970): 431-454.

WALICKI, Andrzej, *A history of russian thought. From the enlightenment to marxism*, (Stanford (CA), 1979).

ZENKOVSKY, B., *Historia de la filosofía rusa*, trad. por Julio Amellier, t. I, (Buenos Aires, 1967).