

Silvia Cristina Lastra Paz
Dra. en Letras
UCA – CONICET

El discurso histórico en *Jovánschina* de M. Musorgski

“Mi propósito es pintar el pasado en el presente...., sólo el tiempo ha cambiado”
Modesto Petróvich Musorgski ¹

Está ópera concebida como “drama Musical Nacional” por su autor, luego de una azarosa génesis que incluye orquestaciones diversas y esencialmente divergentes (Rimski – Kórsakov, Shostakóvich, Stravinski), supone la presencia subyacente de una elaborada y pesimista conceptualización del imaginario nacional y del discurso histórico emergente del mismo. Cualificar con precisión los alcances de esta modalidad discursiva, subyacente al mismo libreto, es el objetivo de esta comunicación para delimitar los alcances de la verdad poética y los límites de su construcción teatral.

Tal vez sea necesario para cumplir con nuestros objetivos situar, primeramente, a Musorgski en relación al interdiscurso cultural del cual está ópera se presenta como un emergente cualificado : la música y la historiografía rusa

La cultura musical rusa, comprendiendo en ella las prácticas musicales específicas así como las estrategias de decodificación pertinentes, había quedado gradualmente a lo largo del los siglos XVII y XVIII limitada a la reiteración de la música europea occidental, particularmente la italiana y en menor medida la alemana, que acaparó el imaginario simbólico de la corte (maestros de capilla, orquestas de cámara,

espectáculos operísticos). Paralelamente, la tradición musical medioeval rusa quedó confinada a la transmisión oral de cantos y baladas populares y a las manifestaciones litúrgicas. El siglo XIX, verdadera Edad de Plata de la cultura rusa, supondrá el intento , a través del fermento romántico, de amalgamar ambas tradiciones, la extranjera y la telúrica, es decir los mecanismos formales y la originalidad temática, para constituir una música nacional como elaboración de un imaginario propio, generado, como ha sido habitual en Rusia, por una “minoría “intelectual que se adjudica la representación de la nación en su conjunto. Exponentes de esta minoría serán, en primer lugar Mijail Glinka y posteriormente el grupo de los cinco , integrado por Cesar Cui, Milia Balakirev, Alexander Borodin, Nikolai Rimski-Korsakov y el mismo Musorgski, cercano también en su intencionalidad se ubica Tchaikovski ².

Este deseo por generar una música ‘nacional’ se inscribe en un intento mucho más amplio y ambicioso que desarrollaron las minorías intelectuales rusas por descubrir la matriz distintiva de su tierra, como tránsito singularísimo entre Europa y Asia, entre Oriente y Occidente. Indagación nacional que tuvo su origen discursivo en la controversia historiográfica, planteada en tres niveles : ontológico, causal y valorativo, representada por dos idearios fundamentales : los **occidentalistas**, como Soliolov³. Plejanov, Miakotin, que niegan toda diferencia esencial entre Rusia y Europa y quitan, en consecuencia toda importancia a la influencia tártara, frente a los **eslavófilos**, como Platonov, Stasov, los hermanos Aksakov, Jomiakov, que aducen una diferencia

¹ Así se expresa Musorgski en una carta enviada a Vladímir Stasov en mayo de 1872 al caracterizar su **drama musical nacional** como expresión genuina de la técnica operística rusa

² Pero con una técnica musical europea que disocia y descarna la temática eslava para depurarla y universalizarla.

³ Dice Soliolov en Historia de Rusia: “Desde el siglo XIV, Asia fue vencida por Europa, representada por Rusia”

esencial e inmutable entre el mundo eslavo⁴ y el latino – romano, entre el ortodoxo y el católico que justifica la elaboración de una doctrina mesiánica fundamentada en la supremacía eslava como una vocación histórica universal de poder, realizada mediante el dominio imperial ruso y la extensión de la ortodoxia.

De tal manera, en el imaginario intelectual ‘extremo’ del XIX Rusia es progreso compulsivo a la europea o autocracia nacional encarnada en el amado Zar, como padre de su pueblo y ungido del Señor.

En esta encrucijada interdiscursiva se origina el sustrato textual de la ópera *Jovanschina*, más aún Musorgski elabora el libreto a partir del material que los historiadores Stásov y Platonov le entregan.

Los hechos según el discurso histórico de referencia ocurrieron entre 1682 y 1689, bajo el reinado nominal de los dos únicos hijos varones del zar Alexei Mijailovich, ya fallecido, Iván, mudo y débil de quince años, y su hermano Pedro, de tan solo diez, tutelados “reciamente” por la regente, la zarevna Sofía, hermana mayor de ambos. En una situación tan confusa y tan peligrosa para la dinastía, por otra parte situación ya vivida en la sangrienta y contrastante Edad Media rusa; los nobles se disputaban acerbamente el poder entre ellos y simultáneamente buscaban minimizar y si es posible destruir a la regente para dominar el poder total, entre estos nobles o boyardos se destaca el príncipe Iván Jovanski, gran señor feudal, que apoyado en sus hombres de armas “los strelsi” ocupa Moscú en 1682, pero finalmente llamado por la regente Sofía es asesinado por su orden, ante su presencia, en los mismos aposentos del Kremlin, quedando así Sofía hasta el año 1689 dueña del poder. Recién entonces Pedro de diecisiete años iniciará su dominio como único zar.

⁴ Al respecto concluye Dostoievsky : “Darnos a Asia.....Somos hijos amados del Oriente”, citado por Aksakov.

Estos son los hechos una simple y rutinaria conjura o complot político aplastado sangrientamente en sus inicios, enfrentamiento proverbial para el discurso histórico ruso, entre los boyardos contra una pseudo zarina usurpadora.

Sobre este desarrollo histórico lineal hasta monótono, al decir de Jacques Le Goff⁵, la típica relación causal de un entramado de hechos confusos, comenzó a trabajar Musorgski en el año 1872, año emblemático pues se conmemoraba el bicentenario del nacimiento de Pedro el Grande, arquetipo modélico de la dinastía Romanov, pero como Pedro niño, figura ausente o evanescente en la dinámica histórica de este discurso originario.

Tal vez el contrapunto entre realidad histórica e idealidad poética⁶ motivó fuertemente la elaboración del libreto de *Jovanschina* como discurso artístico, pues el músico poeta se permitió destruir el entramado lógico – discursivo compuesto⁷, por los historiadores, sustituyéndolo por un proceso de adición de personajes (el monje Dosifei, el príncipe europeísta Golitsin) y situaciones nuevas(la intriga religiosa) que aportaron complejidad y efecto a un final grandioso que elabora patéticamente un nuevo sentido de la historia – arte como inmolación voluntaria (el pueblo simbolizado en los Viejos Creyentes entregados a la muerte gozosa antes que a abjurar de sus rituales).

En suma, Musorgski eleva la intriga política de la “Jovanschizada”, anterior al reinado efectivo de Pedro, adicionándole episodios de enfrentamiento religioso

⁵ En su libro *Pensar la Historia* , al referirse al oficio del historiador, Primer Parte, La Historia.

⁶ Resuenan aquí las observaciones de Aristóteles en la *Poética* y también la conceptualización de los límites y ambigüedades del discurso señaladas por Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* al reconocer : “existen los hechos, pero solo conocemos la historia que no es otra cosa que el entramado lógico discursivo compuesto por ciertos hombres en función a ciertos fines. La verdad se nos evade.”(1968, 89)

⁷ Es decir modificó el sentido discursivo – contingente, al cual Pierre Bourdieu en *El sentido práctico* delimita como “el resultado final de la construcción discursiva de la historia”(1990 ,67).

sucedidos con posterioridad, cuando el zar Pedro obsesionado por modernizar a Rusia no dudo en destruir las prácticas de la Vieja Liturgia eslava alejada de la férula directa del Patriarcado oficial. Y sublima el efecto de esta construcción discursiva intencional al dejar la figura del Zar fuera del dominio efectivo de la escena, es solo una sombra omnipresente únicamente sugerida en la escena final ya por la ausencia "real" ante el coro de los Viejos Creyentes en la acertada orquestación de Shostakóvich, ya por los lejanos acordes de trompeta que contrapuntean la magnificencia del himno religioso en Stravinski, ya, en menor medida o distorsionadamente, por la radiante fanfarria del oficialista Rimski – Korsakov.

Es decir un episodio eminentemente palaciego fue transformado por el poeta músico en una gesta político-religiosa de crecimiento, a través del dolor, para el sufrido pueblo ruso, el verdadero protagonista, simbolizado en la pareja de enamorados disociados compuesta por Marfa, la joven tenaz seguidora del monje Dosifei y Andrei, hijo y heredero, en el cabal sentido de la palabra, del brutal príncipe Jovanski. Esta pareja repite en la dinámica de su relación microcósmica, mujer abnegada y hombre negador o cruel, la vinculación (masoquista - sádico) que a lo largo de toda la ópera, une inevitablemente, a nivel macrocósmico, al pueblo ruso con sus gobernantes predadores ; a su vez la joven Marfa, como esencia de lo femenino se identifica con la nación como "Santa Madre Rusia" y como ella es maltratada y traicionada por los que mas dicen servirla, los príncipes, o amarla, el mismo pueblo.

En consecuencia, al discurso oficial ,sobredimensionado en los tiempos del verdadero estreno de la ópera en 1911 con la orquestación y la composición de la escena final por Rimski – Kórsakov, que interpretaba *Jovanschina* como la ópera emblemática en la glorificación del zarismo y la dinastía, Romanov, a través de la labor

de Pedro en su papel de mensajero del orden y la europeización, se sobrepone un **contradiscurso o discurso lateral** implícito ideado por su verdadero creador , Modesto Petróvich Musorgski, cuyos temas fundamentales: la idea del poder como realidad que enajena y destruye, el desconcierto y volubilidad del pueblo como masa y el amor que desquicia, suponen una peculiar cualificación del discurso histórico como acto testimonial de una profunda desesperanza⁸.

Esta desesperanza esencial, mutada artísticamente por Musorgski en su concepción de la muerte total en escena, se expande más allá de esta realización discursiva concreta e implícitamente se propone como una estrategia de lectura total para su tiempo y lugar, según la cual Rusia, como individualidades y como comunidad, **está incapacitada para construir el presente**, pues solo puede generar una dinámica relacional de **violencia o sometimiento**, cuya única **vía de escape es el sufrimiento** : hay que sufrir, estamos destinados a la expiación, ya por la sangre criminal (el asesinato del príncipe Jovanski), ya por la autoinmolación reservada a los “puros” , para los cuales no hay lugar en este mundo, (Dosifei, Marfa y todos los viejos creyentes).

Finalmente, Musorgski elabora un contradiscurso, amargo, ambiguo y desesperanzado frente al discurso autocrático y esclavófilo oficial o al europeísta y descreído, pues, sugiere descarnadamente una acerba incapacidad, individual y nacional, para actuar y transformar : ni eslavos , ni europeos sólo hombres enajenados⁹.

⁸ Aquí se corroboran las aseveraciones de Michel Foucault en *El orden del discurso*, pues el discurso ‘construye’ la historia, al dotar de una determinada intencionalidad a la masa de los hechos.

⁹ Este mismo planteo con similar resolución será desarrollado por el discurso literario del XIX, en particular Anton Chejov, quien a través de la aceleración de la memoria individual por efecto de la nostalgia en todos sus personajes

Entonces, podemos reafirmar el epígrafe inicial : pasado y presente son para este músico – poeta y para buena parte de su generación tan chejoviana¹⁰, la reiteración de la misma angustia y la testificación de la hecatombe intuida como próxima e , ironía macabra mediante , como el fuego sanador de los puros.

fundamentales llegará a similares conclusiones : “Si pudiera arrojar del corazón y de la espalda mi pesada carga, si pudiera olvidarme del pasado.”(Liuba, El jardín de los cerezos, 1988, 119) “...debemos rescatar primero nuestro pasado, acabar con él, y sólo puede rescatarse con el sufrimiento , con un trabajo extraordinario e ininterrumpido.”(Trofimov, Op.,cit., 135)

¹⁰ En *Relato de un hombre desconocido*, Chejov retrata así esta generación: ”Por qué nosotros al principio tan apasionados, valientes, nobles, crédulos a los treinta o treinta y cinco años, somos unos fracasados totales? Por qué a uno lo consume la tisis, el otro se pega un tiro, el tercero busca el olvido en el vodka, el cuatro, a fin de acallar el miedo y la angustia, pisotea el retrato de su juventud pura y hermosa?.”(1988, 24).

Bibliografía citada

Aksakov, Kiril. 1927. *Défense de la Russie*. París : Payot.

Bourdieu, Pierre. 1990. *El sentido práctico*. Madrid : Taurus

Chejov, Anton. 1988. *Obras Completas*. Madrid : Aguilar

Foulcault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas*. Barcelona : Siglo XXI

_____. 1973. *El orden del discurso*. Madrid : Marginales

Le Goff, Jacques. 1991. *Pensar la historia*. Barcelona : Paidós

Marrou, Henri - Irénée. 1978. *Teología de la Historia*. Madrid : Rialp

Musorgski, Modesto Petrovich. 1999. *Jovánschina en : Óperas Rusas*. Madrid: Melopea

Soliolov, Mijail. 1926. *Introduction a l'histoire sociale de la Russie*. París : Gallimard