

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Sergei Prokofiev y una historia musical alternativa de los primeros años de la Revolución rusa: el caso de Semyon Kotko.

Baña, Martín.

Cita:

Baña, Martín (2009). *Sergei Prokofiev y una historia musical alternativa de los primeros años de la Revolución rusa: el caso de Semyon Kotko*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/930>

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>.

Sergei Prokofiev y una historia musical alternativa de los primeros años de la Revolución rusa: el caso de *Semyon Kotko*

Baña, Martín

Ponencia

La Guerra Civil en Rusia estaba en su apogeo. Miles de campesinos y trabajadores defendían casi sin descanso al nuevo gobierno que les había prometido un futuro no capitalista. La situación no era la mejor: a los enfrentamientos constantes con las fuerzas del Ejército Blanco se sumaban las penurias y los sacrificios que el desabastecimiento, el duro clima y la escasez habían diseminado por las ciudades. En ellas, las heladas invernales, el tifus, las colas para conseguir pan y los soldados armados eran moneda corriente.

En medio de tanta escasez, lucha y sufrimiento, el Comisario para las Artes y la Educación del gobierno bolchevique, Anatoly Lunacharsky, libraba su propia batalla: la de mantener abiertos los antiguos teatros imperiales. Debió enfrentarse incluso al propio líder de los bolcheviques para sostener su posición. Lenin, como muchos otros bolcheviques, consideraba absurdo y contraproducente aprobar esta medida en plena guerra civil. Y sin embargo, como cuenta el crítico literario Víctor Shklovsky, “una noche de estreno sucedía a la otra y todos los días los teatros estaban colmados [...] En las óperas, los miembros de la orquesta tocaban con sus abrigos puestos y con gorros de piel que cubrían sus orejas”.¹ Un poco más adelante, en 1930, el mismo Lunacharsky escribía:

Podríamos representar un conflicto poderoso y finalizarlo con un apoteosis solemne y victoriosa, adornada con los colores de la vida y del hombre triunfante y este último acto terminaría en tal extremo de sonido armonioso ensordecedor, en tal extremo de luz radiante y color, en tal extremo de danza y canción elemental sobre la escena que toda la audiencia se sublevaría, avanzada por el remolino de este sentimiento colectivo magnífico. Luego, el teatro daría a la gente la posibilidad de perder su sentido de separación en medio de una

¹ Citado en Marc Slonim, *El teatro ruso: del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 206.

experiencia colectiva organizada que nunca podrá ser olvidada [...] una experiencia que dejará una huella en sus almas por el resto de sus vidas.²

Lunacharsky hablaba aquí de la ópera y de los significativos efectos que podían extraerse, todavía al comenzar la década de 1930, de esta forma musical en el contexto de una sociedad que pretendía superar al capitalismo.

El teatro y la ópera se manifestaron como fundamentales a la hora de pensar la construcción de la nueva sociedad soviética. Su sostenimiento durante los años de la guerra civil y la posterior revitalización del género operístico bajo los años del estalinismo sugieren que su posición distaba de ser menor en la sociedad. Sea ya por sus propias posibilidades estéticas, por sus lugares de representación, por la legitimidad que otorgaba su historia, la ópera siguió gozando de un lugar privilegiado en la vida cultural soviética.

El objetivo de este trabajo no es, sin embargo, estrictamente musicológico. Se trata más bien de rescatar este dispositivo estético con un lugar destacado en la URSS de los años de Stalin para comprender mejor algunos aspectos de la sociedad soviética. Más precisamente, trataremos de demostrar cómo se pretendía ejercer la resistencia al poder autoritario a partir de la construcción de un discurso histórico alternativo, recurriendo a elementos no convencionales para relatar la historia de un país como son la música y el drama. Es en este sentido que nos interesa rescatar el género operístico. Hemos elegido para tal fin a *Semyon Kotko*, la primera ópera soviética de Sergei Prokofiev.

Antes de abordar nuestra fuente haremos una breve revisión crítica de los postulados que consideraban a la sociedad estalinista como totalitaria. Esto nos permitirá tener un acercamiento diferente al género operístico alejado de las visiones tradicionales que lo veían simplemente como una expresión más del Realismo Socialista. Luego, destacaremos la importancia de la ópera como artefacto cultural de la vida soviética y finalmente demostraremos, recurriendo al análisis textual y musical, el modo en que Prokofiev construyó con *Semyon Kotko* un discurso histórico que difería del oficial. Este abordaje, y sus conclusiones, nos permitirá seguir discutiendo la idea de una sociedad totalitaria y nos ayudará a entender mejor cómo se desarrollaban y organizaban las formas de resistencia durante el régimen estalinista.

² Anatoly Lunacharsky, “Novie puti operi i baleta”, citado en Marina Frolova Walker, “The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin*”, en *Cambridge Opera Journal*, 18, 2, 2006, p. 188.

La sociedad “totalitaria” del estalinismo

Durante un extendido tiempo la historiografía dedicada al estudio de la URSS conceptualizó a esta sociedad como totalitaria. Con este término pretendió describir a la sociedad soviética como un régimen monolítico “cuyo objetivo consistiría en destruir la urdimbre de relaciones privadas del Hombre”.³ Luego de la Segunda Guerra Mundial y a partir del desenvolvimiento de la Guerra Fría, autores como Hannah Arendt, Carl Friedrich y Zbigniew Brzezinski sistematizaron el uso del término *totalitarismo* y lo utilizaron para explicar tanto a la URSS de Stalin como a la Alemania nazi.⁴ Para los autores, esta nueva forma de dominación contaba con una ideología oficial manipulada por un único partido de masas que obedecía a un líder. El terror era el instrumento preferido para imponer sobre esas masas atomizadas la ideología del partido y los objetivos de ese líder. El Estado, además, concentraba en sus manos el monopolio de los medios de comunicación y la dirección central de toda la economía.⁵ De este modo, la agencia individual quedaba eliminada y todas las actividades sociales estaban estrictamente controladas por el Estado, impidiendo así el desarrollo de cualquier capacidad de reacción social.

Hacia mediados de la década de 1960, en un contexto en donde en la propia URSS comenzaba a realizarse una revisión crítica del pasado, surgieron algunos estudios que criticaron este enfoque y pusieron en evidencia muchas de sus falencias.⁶ En primer lugar, denunciaron su carácter eminentemente ideológico. Durante el auge de la Guerra Fría, las características del totalitarismo se habían definido en oposición a las de las democracias liberales occidentales. El concepto resultaba ser más útil como arma ideológica que como herramienta epistemológica. Luego, los nuevos estudios

³ Ezequiel Adamovsky, “Octubre de 1917 y la experiencia soviética: la política del recuerdo”, en ídem (comp.), *Octubre Hoy. Conversaciones sobre la idea comunista a 150 años del Manifiesto y 80 de la Revolución rusa*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997, p. 156.

⁴ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Planeta, 1994; Carl Friedrich y Zbigniew Brzezinski, *Dictadura totalitaria y autocracia*. Buenos Aires, Libera, 1975.

⁵ Véase Luis Fernandes, “Conceitos fora de lugar: uma crítica epistemológica das principais teorias ocidentais sobre os estados socialistas do leste”, en *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Río de Janeiro, 37, 2, 1994, pp. 179-193.

⁶ Estos estudios se pueden enmarcar básicamente dentro de dos amplias corrientes historiográficas: por un lado, la corriente “revisionista”, que surgió del propio riñón de la sovietología norteamericana y atacó duramente el concepto de Totalitarismo y, por el otro, la nueva Historia Social, cuyo objetivo ha sido el de escribir una historia centrada en las clases subalternas y alejada de la mirada exclusiva del Estado y las elites.

demonstraron la deficiencia de la perspectiva totalitaria para analizar a los fenómenos políticos en el contexto social en el cual surgieron ya que se limitaba a remarcar los efectos del poder pero no sus fuentes sociales. Esto derivó en una imagen distorsionada del Estado que exageraba su carácter autónomo y reforzaba sus características monolíticas y estáticas no verificables en la realidad. Como bien resume Claudio Ingerflom, “las amplias interpretaciones de conjunto que a menudo ignoran las fuentes [...] han impuesto el concepto de totalitarismo cuya consecuencia es convertir la *voluntad* totalitaria en la *realidad* totalitaria”.⁷

Los nuevos estudios dejaron de explicar al estalinismo en términos de una división entre lo público y lo privado (cara al discurso liberal del totalitarismo) para concentrarse en el desarrollo de la dinámica social. Los conflictos evidentes dentro de la burocracia, por ejemplo, obligaron a evitar la idea de un poder monolítico. Por otra parte, sus exploraciones señalaron “un alto grado de consenso y apoyo activo por parte de la clase obrera durante los primeros años de Stalin y, por el otro, la existencia de estrategias de resistencia al régimen desconocidas hasta entonces”.⁸ La imagen que se obtiene de la URSS de esos años, a partir de estos trabajos, es una sustancialmente renovada: si bien autoritario, el gobierno soviético no puede ser considerado totalitario. Una serie de fenómenos demuestran la diversidad social y política que existió durante el estalinismo: miles de obreros que apoyaron genuinamente el proyecto de la colectivización, conflictos entre el centro y las regiones y desórdenes en el interior del partido en torno de la aplicación del terror, por mencionar sólo algunos de los ejemplos analizados por las investigaciones vinculadas a la dinámica social y política.⁹

La revisión alcanzó también el plano de la cultura. Allí, solía describirse la situación a partir del desarrollo de una uniformidad cultural y artística, basada en los rígidos preceptos del Realismo Socialista,¹⁰ y por una tensa atmósfera de persecución a los intelectuales y artistas que se alejasen del canon prefijado. El arte en general y la ópera

⁷ Claudio Ingerflom, “¿Ha habido un ‘totalitarismo’ soviético?”, en *La Ciudad Futura*, 22, abril-mayo 1990.

⁸ Adamovsky, p. 158.

⁹ Se trata, respectivamente, de los trabajos de Lynne Viola, *The Best Sons of the Fatherland. Workers in the Vanguard of Soviet Collectivization*. Oxford, Oxford University Press, 1987; Getty, Arch y Naumov, Oleg, *La Lógica del Terror: Stalin y la autodestrucción de los bolcheviques, 1932-1939*. Barcelona, Crítica, 2001.

¹⁰ El Realismo Socialismo fue la doctrina estética que pretendió instalar el gobierno soviético a partir de 1934. Basada en una dudosa interpretación de la teoría marxista y de la historia cultural rusa, el partido construyó esta doctrina sobre la base de cuatro principios universales: *narodnost* (accesibilidad y reflejo de lo popular), *klassovost* (expresión de intereses de clase), *ideinost* (temas de la vida cotidiana) y *partiinost* (fidelidad al partido). Véase Toby Clark, “La propaganda en el Estado comunista”, en *idem*, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal, 2000.

en particular eran vistos únicamente como vectores de propaganda política y creación de la realidad socialista, sin posibilidades de desarrollo de un arte autónomo. La revisión de los postulados totalitaristas señaló también para estos casos la existencia de una realidad mucho más compleja y diferenciada. Por citar un solo ejemplo, Caroline Brooke ha demostrado que las purgas en el mundo musical, durante los años del Gran Terror, no fueron más que gestos políticos y que, gracias al desarrollo de diversas estrategias, los músicos y los compositores no fueron prácticamente afectados por el terror; los más perturbados fueron los miembros de la “burocracia musical”. La autora llegó a la conclusión de que el riesgo que corría la *intelligentsia* creativa de ser arrestada era mucho menor que el de cualquier otro grupo, lo cual dejaba cierto margen para el desarrollo de sus actividades con una relativa autonomía.¹¹

La imagen renovada que surge a partir de estos estudios de la sociedad estalinista es todavía incompleta. Sin embargo, sus premisas nos permiten avanzar en una reconsideración de las prácticas culturales y las formas de resistencia en la sociedad.

La ópera bajo el estalinismo

La ópera fue un elemento central en el diseño de la política cultural estalinista. En 1936 empezó a tomar forma el proyecto de crear una “ópera soviética” cuyo objetivo era el de “generar un repertorio de trabajos que glorificasen al estado estalinista con una mayor intensidad y grandiosidad que cualquier otra forma de arte pudiera proveer”.¹² El Comité de Asuntos Artísticos comenzó a delinear las pautas de su composición y estructuración, aunque no debe descartarse también la intervención del propio Stalin. El estado tendría una participación directa en la composición de la ópera, sugiriendo temas para los *libretti* y cambios estructurales a los compositores. La ópera sería así el resultado de una colaboración directa entre el compositor, el teatro y el propio Comité. En las páginas de *Sovietskaya Muzika*, portavoz de la Unión de Compositores Soviéticos, se reconocía el valor inestimable de la ópera como forma de arte, dada su monumentalidad funcional a la estética estalinista, su síntesis de texto, música y acción

¹¹ Caroline Brooke, “Soviets Musicians and the Great Terror”, en *Europa-Asia Studies*, 54, 3, mayo 2002, pp. 397-413.

¹² Marina Frolova Walter, “The Soviet Opera”, p. 181.

como metáfora de colectivismo y su invaluable impacto emocional como vehículo de desarrollo de la madurez ideológica de la audiencia.¹³ Estas posiciones fueron acompañadas por un notable esfuerzo de acercamiento a las masas, a través de entradas a las funciones con descuentos para los obreros, visitas de los músicos a las fábricas para medir las diferentes reacciones y encuentros entre los artistas y los obreros durante la representación para discutir y explicar lo que sucedía en el escenario. Sin embargo, el proyecto pronto encontró sus límites. Como ha observado Marina Frolova Walker, las dos principales características de esta nueva ópera soviética se vieron enfrentadas: la demanda de temas contemporáneos y realistas entró rápidamente en conflicto con la necesidad de un lenguaje musical monumental y elevado.¹⁴ Además, la utilización de temáticas contemporáneas como argumento de las óperas hacía que cualquier cambio repentino en la situación política nacional o internacional resultara en el abandono de la representación de la ópera entonces incómoda. El hecho de que este proyecto de semejante magnitud fracasara, hacia fines de la década de 1940, no derivó sin embargo en una desaparición de la ópera como artefacto cultural primordial de la sociedad estalinista. Los abortados títulos de la ópera soviética fueron pronto reemplazados por los de la tradición operística rusa del siglo XIX. Estas óperas, con algunos importantes cambios en el *libretto*, se adaptaron mejor a los requerimientos grandilocuentes y nacionalistas de fines de la década del treinta. En este sentido, la transformación de *La vida por el Zar* (la ópera de Mijaíl Glinka que glorificaba al zarismo) en *Iván Susanin* hacia 1939 probó ser mucho más eficiente para los requerimientos del régimen que el desarrollo de una nueva “ópera soviética”.¹⁵

Como dijimos, el fracaso del proyecto oficial no significó que el género perdiera importancia durante el estalinismo. Al contrario, pronto se reconoció que sus representaciones en los teatros, fueran las proyectadas “óperas soviéticas” o los clásicos modificados, podían contener fuertes efectos propagandísticos. En este sentido, la ópera se manifestaba incluso mucho más efectiva que el cine, ya que el teatro de ópera, a partir de sus condiciones de ceremonialidad, sus interiores palaciegos y su diseño arquitectónico jerárquico, era el marco ideal de grandiosidad adecuado para que Stalin

¹³ Philip Ross Bullock, “Staging Stalinism. The Search for Soviet Opera in the 1930’s”, en *Cambridge Opera Journal*, 18, 1, 2006, p. 87.

¹⁴ Frolova Walker, “The Soviet Opera”, pp. 212-216.

¹⁵ Véase Frolova Walker, “The Soviet Opera”, pp. 200-216.

hiciera sus apariciones en público y quedase directamente asociado al mensaje que la ópera en cuestión pretendía transmitir.¹⁶

La importancia de la ópera puede registrarse en otras dos cuestiones que observa Philip Ross Bullock: el traslado del centro geográfico de producción de Leningrado a Moscú y la posibilidad de reforzar la transmisión de ideología a través de la ópera. En el primer caso, Leningrado había sido desde hacía mucho tiempo la “capital” de la ópera de Rusia y luego de la URSS; Moscú no aparecía más que en un segundo plano. La transformación de Moscú como un centro productor de ópera, en el teatro Bolshoi, colaboraron con el refuerzo de la idea de Moscú como el centro del cosmos y de las tendencias centrípetas del momento. La ópera fue uno de los tantos elementos que sirvieron para reforzar la autoridad de la capital de la URSS.¹⁷ En el segundo caso, muchas de las óperas soviéticas tomaban sus argumentos de las novelas del Realismo Socialista. En este sentido, la ópera era significativa porque podía utilizarse como un vector de propaganda e ideología ya que, al reestructurar la novela en su paso al *libretto*, promovía un tipo de lectura de las obras que rescataba determinados personajes y acciones y reforzaba una interpretación unívoca.¹⁸

La ópera fue incluso significativa para llevar adelante el proceso de reestructuración de la vida musical de la URSS bajo los años del estalinismo y la construcción de los nacionalismos musicales de sus repúblicas. El alcance de la madurez cultural de las repúblicas no rusas se lograba con la construcción del teatro de ópera y con el desarrollo de una ópera nacional, siempre bajo la tutela de Moscú. La famosa frase de Stalin “nacional en la forma, socialista en el contenido” no es más que la expresión oficial de este proceso.¹⁹ Por último no debemos olvidar que las campañas llevadas a cabo en contra lo que se consideró el formalismo en todo el campo musical fueron iniciadas a partir de sendas críticas sobre óperas: el artículo anónimo aparecido en *Pravda* el 28 de

¹⁶ Frolova Walker, “The Soviet Opera”, p. 207. La cita de la autora de una de las personas que asistió al estreno de *Iván Susanin* en Moscú en abril de 1939 es bastante ilustrativa: “Antes del epílogo, el gobierno, incluyendo a Stalin, se corrió de su palco usual al palco central anteriormente reservado al Zar y observó el resto de la ópera desde allí. Cuando la audiencia lo notó, comenzó a aplaudir y continuó aplaudiendo durante el interludio musical que precede al epílogo [...] Al final, cuando Minin y Pozharsky [protagonistas de la ópera] aparecieron montados a caballo el aplauso creció hasta convertirse en ovación. El gobierno estaba aplaudiendo al elenco, el elenco estaba aplaudiendo al gobierno y la audiencia estaba aplaudiendo a ambos”.

¹⁷ La relocalización de la producción operística supuso además un refuerzo de las significaciones de la ópera, en tanto se revaloraron algunas de sus características para volverla más funcional régimen, a saber, el nacionalismo y la idea wagneriana de obra de arte total, que suponía a la ópera como la forma más alta de todas las artes y así, como la última expresión del ideal soviético. Véase Bullock, pp. 94 y 95.

¹⁸ Véase Bullock, pp. 96-104.

¹⁹ Marina Frolova Walker, “‘National in Form, Socialist in Content’: Musical Nation-Building in the Soviet Republics”, en *Journal of the American Musicological Society*, 51, 2, 1998, p. 335.

enero de 1936, “Caos en el lugar de música”, reprochó con dureza la ópera de Dmitri Shostakovich *Lady Macbeth de Mtsensk* e inició una vasta campaña en contra de la experimentación musical. Doce años después, la Resolución del Comité Central del PCUS del 10 de febrero de 1948 (publicada luego en *Sovietskaya Muzika*) titulada “Sobre la ópera de V. Muradeli *La Gran Amistad*” no sólo cuestionó la propuesta estética de esta ópera sino que aprovechó la ocasión para extender la crítica a una serie de destacados músicos “formalistas”.

Podemos concluir entonces que la ópera tuvo una significativa presencia dentro de la vida cultural y social estalinista, con un notable prestigio cultural y social, y continuó siendo una importante forma de expresión artística e intelectual. Esta destacada presencia nos permite volver hacia ella para comprender mejor algunos aspectos de la sociedad y la cultura durante el estalinismo, en particular a aquellos que hacen referencia a formas de resistencia y oposición al poder político.

Los estudios sobre la cultura bajo el estalinismo han comenzado a renovarse, aunque no han dejado de lado aún los peores términos de la Guerra Fría. Como bien muestra Serhy Yekelchik, “a pesar de que los historiadores gozan hoy de un acceso único y sin precedentes a las fuentes, su visión de la política cultural del estalinismo está todavía enmarcada en los términos del ‘*diktat*’ y el control estatal”.²⁰ El autor propone que los nuevos estudios dejen de lado los prejuicios e intenten dar cuenta del “exacto rol jugado por la jerarquía de Moscú, los funcionarios locales y las elites artísticas en el modelamiento de la cultura estalinista”.²¹ Este enfoque, lejos de otorgar la imagen de una cultura cerrada, autoritaria y monolítica, permite ver a la cultura estalinista como algo mucho más abierto, dialógico y diverso.

En el caso puntual de la ópera, los trabajos aquí mencionados son representativos de la renovación aunque permanecen estancados en el nivel del discurso oficial, ya sea el de las instituciones estatales o el de la prensa. Al situarse en el plano de la política cultural soviética poco dicen en cambio del discurso musical y literario propio de la producción operística, lo que ocasiona como uno de sus efectos la pérdida de autonomía de la creación intelectual. Como remarca uno de los autores, “la cultura operística rusa bajo el período estalinista, con algunas notables excepciones, no ha sido aún estudiada

²⁰ Serhy Yekelchik, “*Diktat* and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in Soviet Ukraine, 1936-1954”, en *Slavic Review*, 59, 3, otoño 2000, p. 598.

²¹ Yekelchik, p. 599.

en detalle”.²² Un estudio más detallado y concentrado en las composiciones operísticas puede aportar entonces más información y sugerir nuevas hipótesis respecto de la ópera en particular y la cultura estalinista en general, específicamente sobre la utilización de la ópera como forma de resistencia. Es lo que intentaremos hacer a continuación, al acercarnos a *Semyon Kotko* de Prokofiev.

***Semyon Kotko* y la historia de los primeros años de la Revolución**

Luego de pasar una larga temporada por Europa y EEUU, Prokofiev decidió instalarse en la URSS seducido en parte por el éxito que habían demostrado tener sus obras y que él mismo pudo verificar en sus tres giras previas a su vuelta, sobre todo en la de 1927 y la de 1932. Algunos autores explicaron el retorno de Prokofiev como el resultado de una combinación de nostalgia e inocencia política; el propio Igor Stravinsky describió a Prokofiev como un hombre de ingenuidad política que no “había aprendido nada del ejemplo de su buen amigo Miaskovsky”.²³ Los motivos de su vuelta parecen haber sido sobre todo artísticos,²⁴ aunque su experiencia en la URSS estuviera luego marcada por la censura y el sufrimiento personal. Sin embargo, el grado en el cual Prokofiev cedió ante la presión política todavía no está claro.²⁵ Cualquiera sean los motivos de su vuelta a una sociedad claramente autoritaria, es significativo que la idea de componer una ópera “soviética” estuviera en su mente desde mucho tiempo antes de retornar. En palabras del propio Prokofiev:

Hace mucho que quería escribir una ópera soviética y dudé en llevarla a cabo hasta no tener una clara idea de cómo enfocar la tarea. Además, no fue fácil encontrar un argumento. No quería uno acartonado, estático y trivial o, al contrario, uno que propusiera una moral obvia. Quería héroes de carne y hueso con pasiones humanas.²⁶

²² Bullock, p. 84.

²³ Citado en Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev. A Biography*. Nueva York, Paragon House Publishers, 1988, p. 318.

²⁴ Para una discusión de los motivos de la vuelta de Prokofiev a la URSS véase Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 318-324.

²⁵ Simon Morrison, *Sergei Prokofiev's Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism*. Montreal, Faculty of Music, McGill University, 1992, p. 7. Disponible en: http://digitool.library.mcgill.ca:8881/R/?func=dbin-jump-full&object_id=26048&local_base=GEN01-MCG02

²⁶ Citado en Morrison, p. 8.

Prokofiev encontró ese argumento en la novela de Valentín Kataev *Soy el hijo del pueblo trabajador (Ja, syn trudovogo naroda)* de 1938. La novela describe, a partir de su protagonista Semyon Kotko (un veterano de la Primera guerra mundial) y su prometida Sonia (la hija de un kulak) la invasión alemana de Ucrania en 1918 y su lucha por la liberación. Prokofiev (que pretendía alejarse de los preceptos del Realismo Socialista) se encargó de la construcción del *libretto*, con la ayuda del propio Kataev y de su amigo y director Vsevolod Meyerhold. Las diferencias entre el escritor y el director fueron tantas que el *libretto* fue notablemente modificado por Prokofiev. La ópera, titulada *Semyon Kotko*, fue terminada en 1939 y estrenada en Moscú el 23 de junio de 1940. Es posible advertir en esta composición la necesidad de Prokofiev de contar con una forma artística del prestigio y la legitimidad que tenía la ópera todavía en la URSS. Prokofiev sabía que si quería generar algún impacto debía recurrir a la ópera, ya que era una forma podía tener una llegada mayor que cualquier otra forma.

Existen dos trabajos que se han dedicado a estudiar exhaustivamente esta ópera, el pionero de Marina Sabinina y el más reciente de Simon Morrison.²⁷ En ambos casos se trata de estudios que hacen hincapié en el aspecto dramático y musical de la obra. Sin descartar estos enfoques, nuestra propuesta apunta a releer la ópera de Prokofiev en una clave diferente y más historiográfica: analizar a *Semyon Kotko* desde el discurso histórico que propone, a partir de sus dos elementos fundamentales, el texto y la música.

La historia alternativa contada por Prokofiev

El estado de los relatos históricos en la URSS durante el estalinismo se caracterizó por una fuerte presencia del PCUS en sus producciones. Como sostiene Cyril Black “en los últimos años de la década del treinta fue claro el deseo del Partido de usar la historia rusa como un medio que crease, en la opinión soviética, diversas actitudes a fortalecer el régimen” con lo que “la exposición de los acontecimientos más inmediatos del bolchevismo corría por cuenta de los funcionarios de las relaciones públicas más que de los historiadores profesionales. Las investigaciones en este terreno implicaban determinados riesgos políticos, que muy pocos estaba dispuestos a correr”.²⁸ De esta manera, los estudios académicos de la historia se volvieron enciclopédicos,

²⁷ Marina Sabinina, *‘Semyon Kotko’ i problema opernoir dramaturgii Prokof’eva*. Moscú, Sovietskii kompozitor, 1963; Simon Morrison, ob. cit.

²⁸ Cyril Black, “Historia y política en la Unión Soviética”, en idem (ed.), *Rumbos de la historia soviética*. Buenos Aires, Hobbs-Sudamericana, 1965, pp. 32-33.

memorísticos y muy mediocres.²⁹ No debe sorprender, entonces, que otros canales fueran utilizados para transmitir el pasado, en especial si se lo quería hacer de manera crítica.

Prokofiev toma a la novela de Kataev como fuente del *libretto* y hace de la historia de amor entre los protagonistas, Semyon y Sonia, el eje principal de la ópera. Sin embargo, es posible leer, en paralelo, una interpretación de los primeros años de la Revolución, que difiere de las oficiales y permite entonces abrir una posibilidad de crítica y resistencia al régimen. A partir del texto del *libretto* y con la significativa ayuda de (y en algunos casos a partir de) la música, Prokofiev genera una serie de elementos para pensar una historia más sincera de la que se relataba en esos años.³⁰

En el Primer Acto no parece haber elementos que contradigan el discurso histórico oficial. Un soldado regresa del frente luego de que los bolcheviques firmaran la paz con Alemania. Su regreso es esperado y feliz y casi no hay rastros de la atrocidad de la guerra. En la tercera escena hay una mención destacada al hecho de que los bolcheviques han tomado el poder y de que Lenin se ha puesto al mando. Musicalmente, Prokofiev recupera la tradición de la ópera dialogada para resaltar cada una de las palabras y la importancia de la música para la expresión dramática; sin embargo no hay hasta aquí elementos que sugieran ninguna interpretación alternativa. Esta situación cambia cuando nos acercamos a los siguientes actos. Allí se desarrollan los diversos elementos que sirven para repensar la historia.

Uno de los primeros elementos que Prokofiev compone para repensar los incipientes años de la Revolución es la *cuestión generacional*. En los relatos oficiales esta cuestión está prácticamente olvidada; los reclamos de los jóvenes que buscan terminar con décadas de opresión familiar no son mencionados como elementos fundantes del movimiento revolucionario. Sin embargo hoy sabemos que el problema fue diferente: “la cuestión generacional también fue importante en el mundo rural, donde muchos jóvenes de ambos sexos sufrían la opresión de sus mayores, a los que solía asociarse con el atraso y la tradición. La Revolución, para ellos, ofrecía un mundo

²⁹ Véase Anatole Mazour, *Modern Russian Historiography*. Connecticut, Greenwood Press, 1975, p. 193.

³⁰ Aquí no debe descartarse la influencia (aunque incompleta) de V. Meyerhold. Si bien su trabajo como *régisieur* quedó interrumpido por su detención, sus anteriores colaboraciones, su participación hasta la detención (y sus enfrentamientos con Kataev) y sus trabajos teóricos debieron ser tomados como punto de partida para la organización de la ópera. Sobre todo, cuando Meyerhold sostenía que si el actor del teatro hablado “desea expresar a la audiencia el dolor que le causa un recuerdo, tiene que sugerirlo a través de de la pantomima. En el drama musical, *la música tiene el poder de sugerir ese dolor*”. Citado en Harlow Robinson, “Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev, en *Russian Review*, 45, 3, 1986, p. 291, cursiva nuestra.

nuevo más ‘moderno’ en donde no tuvieran que soportar el peso estricto de los mayores”.³¹ En la sexta escena del Segundo Acto, Semyon ha decidido casarse con Sonia y para ello envía a Tsaryov (un amigo marinero) y a Remeniuk (presidente del Soviet de la aldea) a pedirle la mano al padre de la novia, el kulak Tkachenko. Sonia es la encarnación de la juventud; al casarse con Semyon se produce una asociación inmediata: no sólo es joven sino que además es revolucionaria. Simultáneamente, se refuerza el joven carácter de la revolución naciente. El elemento discordante que se aquí introduce y que discute con la simplista interpretación oficial es que parte de la revolución tuvo que ver con un motivo de rechazo generacional: Sonia no impugna la condición de kulak de su padre sino su patriarcado y la autoritaria decisión de dirigir su destino. Esta idea queda expuesta en el coro de muchachos y muchachas que entra a la casa en el momento en que se produce el pedido de la mano. Primero el coro femenino canta: “Ancianos, qué hacen ahí sentados (...) Sonechka no es de ustedes ya, ella es nuestra”. En esa frase se encierra el rechazo a la generación mayor. El reclamo del joven coro de que Sonia les pertenece es también el reclamo de los jóvenes que vieron en la revolución la posibilidad de independizarse de las prácticas abusivas de sus mayores. Aquí la música expresa con fuerza lo que el texto dice de manera tímida: el trémolo de las cuerdas que se escucha mientras el coro canta esas palabras recarga el texto de tensión, disgusto y suspenso; de hecho aumenta su intensidad cuando el coro entona “ella es nuestra”. La música refuerza al texto y así cobra sentido la escena: la revolución no es sólo la distribución de tierras o el ascenso de los bolcheviques al poder sino también el rechazo de los jóvenes del mundo de sus padres y la inclusión de la juventud y las cuestiones generacionales como demandas de primer orden. Es significativo que al final de la escena se sumen los muchachos junto a las muchachas. El coro masculino refuerza el reclamo generacional, que deja la tensión de las cuerdas para pasar a la celebración enunciada en los bronces: la frase “Sonechka no es de ustedes, es nuestra” se apoya ahora en las trompetas y las flautas y las cuerdas que ya abandonaron el tenso trémolo para repetir la frase cantada por el coro y colocar el reclamo en una reivindicación justa.

Otro elemento que nos brinda Prokofiev tiene que ver con una cuestión vinculada al *género*. Los relatos del PCUS hacen referencia siempre al rol jugado por los hombres y omiten a las mujeres y a muchos de los reclamos feministas que pedían que fueran

³¹ Ezequiel Adamovsky, “Mitos y realidades de la Revolución rusa”, en ídem y otros (comps.), *Octubre rojo. A noventa años de la Revolución rusa*. Buenos Aires, Eudeba/Libros del Rojas, en prensa.

tratadas en igualdad de condiciones. Si bien en esta ópera el protagonista es un varón, en diversas ocasiones podemos ver cómo las mujeres aparecen desafiando la posición dominante de los hombres para involucrarse ellas mismas en el apoyo a la revolución. En la décimo primera escena del Tercer Acto Semyon, preparándose para la lucha, responde al pedido de Sonia: “esto no es un asunto de mujeres; es de nosotros, los soldados”. Es significativo remarcar que las dos frases, la de Sonia “llévame contigo” y la de Semyon “es de nosotros, los soldados”, son acompañadas por el canto de los bajos que al repetirse con cada frase diferente las unifica y remarca así el deseo de lucha de las mujeres. Más tarde, cuando los alemanes se acercan, son las mujeres las que primero los enfrentan. Es Frosya (la hermana de Semyon) la que los denuncia: “ustedes vinieron a nuestra aldea y destruyeron nuestros bienes”. Sonia es quién se les enfrenta más directamente cuando les dice “Alto. ¡Queremos justicia! ¡Ustedes nos robaron con sus manos sangrientas y quemaron nuestra aldea! ¡Queremos justicia!”. Tan grande es la oposición que uno de los oficiales alemanes debe correrlas a la fuerza del camino. Finalmente, en el último acto, al concluir la cuarta escena, las mujeres son las encargadas de completar la ausencia de buenos tiradores del ejército y ellas mismas son incorporadas dentro del convoy militar, aunque no sin reticencias por parte de los varones. Frosya lo deja bien expuesto: “Debemos luchar por nuestra felicidad”. Allí la música nuevamente se hace relevante para reforzar el sentido de la escena. El acompañamiento y el corte abrupto son bastante explícitos. Mientras Remeniuk decide sobre la incorporación de las mujeres suena el tema de Semyon. Al momento de aceptarlas y luego, cuando canta Frosya, la música se convierte inmediatamente en terminante y marcial. Los golpes secos de las cuerdas en negras descendentes refuerzan y remarcan la decisión de las mujeres de participar por la defensa de su revolución (y de sus propias reivindicaciones). No se trata de un tímido intento o de una subordinación a los varones sino que hay una clara decisión (nuevamente manifestada a través de la música) de las mujeres por querer participar también de la defensa y construir ellas mismas su felicidad.

Otro elemento ausente de los relatos oficiales es el del lugar que ocupan los *intereses particulares*. En general, siempre se han rescatado los intereses colectivos por sobre los individuales y se ha puesto énfasis en el sacrificio personal en pos de la construcción del socialismo. Los relatos se construyen en términos de clase, con un énfasis particular en la clase obrera que subordina a la campesina. En todo caso, las figuras que aparecen son los líderes del Partido Bolchevique. “El Poder soviético se

apoyaba en la clase obrera y en los campesinos trabajadores, que habían tomado el poder por primera vez y preferían morir a consentir que volvieran los terratenientes y los capitalistas”, dice un manual de historia del PCUS.³² Un verdadero revolucionario nunca hubiera dudado ni hubiera querido sobreponer sus propios intereses para arriesgar los de la colectividad. Y sin embargo, cuando nos acercamos al protagonista de nuestra obra vemos que hay un fuerte sentimiento por Sonia que lo lleva a querer abandonar y hasta poner en peligro la causa colectiva. En la tercera escena del segundo cuadro del Cuarto Acto, estando en el campamento de los partisanos que se van a enfrentar a los alemanes, Semyon se entera que Sonia está siendo obligada por su padre a casarse con otro hombre. Semyon no duda e inmediatamente ordena a sus camaradas a volver a la aldea. Su primera reacción es la de poner por encima de los intereses colectivos los individuales (y de hecho esto es remarcado por Remeniuk quien le recuerda que “el destacamento no es ni tuyo ni mío, sino del Ejército Rojo de los trabajadores y campesinos”). Semyon se pregunta “¿De modo que mi simple destino va a ser destruido así?”. Está decidido a irse. La música es trágica y desesperada, dando cuenta de que lo que se pone en juego es mucho. Los feroces golpes de las cuerdas y las intervenciones espaciadas de los violines no hacen más que aumentar la tensión. El tema reaparece cuando Semyon pide los caballos y decide abandonar el destacamento. Está decidido. Ahora bien, cuando finalmente regresa, no lo hace contento. La música revela, en un canto triste y sollozante, que la decisión de quedarse es obligada; no nace naturalmente. Los violonchelos imitan a las posibles puñaladas que se clavan en el soldado por lo que significa su decisión. Semyon casi llora cuando canta; de hecho el canto es *a capella*, reforzando su carácter solitario e individual. Todo esto sucede mientras canta la frase “Adiós a mi felicidad” (con lo que el protagonista no asocia felicidad colectiva a felicidad personal. En ese momento tiene tiempo para pensar y sobreponer sus intereses y sentimientos por encima de la causa de la Revolución). Su felicidad es “burguesa” y no ha tenido problemas en poner en peligro a toda la defensa por cumplir con sus deseos e intereses individuales. Y no es la primera vez que Semyon se comportaba de esa manera. Él mismo lo relata en la séptima escena del Primer Acto: “En 1917 tuvimos que arrestarlo [a Tkachenko] por razones de seguridad. Yo estaba parado junto a la puerta con mi rifle. Tkachenko lloraba: ‘déjame ir. Te daré a Sonia’. Todo en mí se dio vuelta. Le abrí la puerta”. Allí ya había preferido claramente sobreponer sus intereses

³² AAVV, *Compendio de historia del Partido Comunista de la Unión Soviética*. Moscú, Progreso, 1970, p. 158.

particulares a los colectivos, aún a costa de poner en peligro la Revolución. Es interesante remarcar que no recibe ninguna sanción por ello por parte de sus compañeros; muy por el contrario Tsaryov concluye que “tenemos que ayudar a un hombre de bien”.

Finalmente se nos presenta la cuestión del *sujeto de la revolución* y las *nacionalidades*. De acuerdo a la historia oficial, es la clase obrera, guiada por el Partido Bolchevique la que ha realizado la revolución en Rusia. Gracias a ello, muchos otros sujetos y nacionalidades pudieron encontrar el camino hacia el socialismo y una sociedad nueva. “El papel dirigente en la alianza de la clase obrera y de los campesinos trabajadores debía pertenecer a los obreros [...] El armazón del Ejército Rojo lo constituían obreros. En torno de ellos se aglutinaba la masa de soldados, compuesta de campesinos” dice el citado manual hablando de los años la lucha contra la contrarrevolución.³³ A lo largo de toda la ópera es evidente que quiénes defienden al nuevo gobierno soviético de la invasión alemana en Ucrania son los campesinos y los soldados regresados del frente (antiguos campesinos también) y cuya mayor expresión es Semyon (él mismo, un campesino pobre devenido en soldado). De todos los momentos en dónde aparece reflejada esta idea tomaremos uno, en cuanto es bastante demostrativo del modo en que Prokofiev pudo resignificar el discurso oficial. En la primera escena del segundo cuadro del Cuarto Acto, encontramos a Semyon junto a un grupo de campesinos. Lo que hace Semyon es enseñarles cómo debe utilizarse un arma, ante el desconocimiento total de los campesinos. Lo que está claro aquí es que no hay ningún obrero ni ningún dirigente del Partido Bolchevique cumpliendo con esta tarea; los campesinos pueden solos, sin tener que acudir a ninguna vanguardia iluminada, organizarse y prepararse para defender su tierra y sus conquistas. La escena abre con el motivo de Semyon, con lo cual todo lo que siga va a estar enmarcado bajo su personalidad. Es como si Semyon acaparara en sí la representación del campesinado que lucha por sus conquistas. Y aquí contrastan notablemente la representación musical de los personajes: cuando canta Semyon lo hace en un estilo vivo, alegre, con tonalidad mayor y con intervalos ascendentes; cuando lo hacen los otros campesinos, además de responder con monosílabos lo hacen en intervalos descendentes. La repetición del motivo de Semyon al promediar la escena no hace más que resaltar su importancia para el triunfo sobre los alemanes; no son los obreros ni los bolcheviques sino un propio

³³ AAVV, *Compendio*, pp. 160 y 167.

campesino quien prepara a otros campesinos para la defensa de la revolución. Morrison considera a esta escena como innecesaria desde el punto de vista dramático. Sin embargo, por lo expuesto, creemos que cobra fuerza y es necesaria por el significado historiográfico que encierra. Más aún, el mismo Morrison demuestra como el motivo cantado por Semyon mientras enseña al resto el uso de las armas es repetido dos escenas más tarde por Remeniuk, cuando a Semyon se le ordena colocarse al frente de un batallón.³⁴ Si para Morrison esta repetición refleja una involuntaria participación de Semyon en la lucha, es posible, por el contrario considerar que esa lucha está impregnada de la agencia y la voluntad campesina por llevar adelante la defensa de conquistas esperadas durante largo tiempo sin esperar la llegada de la clase obrera o el Partido.

Respecto de las nacionalidades, es significativo que el escenario de la obra sea Ucrania. Aquí Prokofiev rescata la importancia que tuvieron los reclamos de autonomía e independencia de una de las diversas nacionalidades que conformaban el Imperio ruso. La solución de Prokofiev para reflejarlo en su obra es, a diferencia de los ejemplos anteriores, estrictamente musical. Morrison nota que uno de los principales *leitmotiven* de la obra es *Rano-ranen'ko* (“Temprano, muy temprano”), una canción folklórica ucraniana. Esta canción representa el amor de Semyon por Sonia y aparece en el Segundo y Tercer Acto cantada por Semyon, aunque Prokofiev lo utiliza en toda la ópera para reflejar el orgullo nacionalista de los campesinos.³⁵ Sin embargo, es en la obertura donde es posible recuperar el significado historiográfico de la canción. La obertura comienza con el tema de Semyon, un tema breve que ya hemos mencionado y que luego Prokofiev retomará varias veces a lo largo de la obra. De modo que tenemos el primer anuncio: el del soldado campesino que lucha por la Revolución. Luego de la repetición del tema de Semyon se escucha el *Rano-ranen'ko*, que es la vez el de un doble amor: el de Semyon por Sonia, pues luego aparece en su declaración de amor, y el de ellos por Ucrania, dado su carácter folklórico. La tercera repetición del tema de Semyon es interrumpida bruscamente por las notas discordantes de los metales, que anuncian claramente la invasión alemana de Ucrania y la amenaza de la Revolución. La respuesta es inmediata: resuena el *Rano-ranen'ko*, aunque ahora presentado de una nueva manera. Mientras que las cuerdas cantan la melodía de la canción folklórica, las maderas ejecutan el tema de Semyon. Ambos temas suenan simultáneamente, aunque es

³⁴ Morrison, pp. 60-61.

³⁵ Véase Morrison, pp. 53-54.

el *Rano-ranen'ko* el que predomina. Lo que se desprende de estos compases es la asociación que realiza Prokofiev y su significado. Primero, el soldado campesino que lucha por su revolución, luego el amor por Sonia y por Ucrania y luego la unificación de los tres en una ejecución simultánea de los motivos. El significado es claro: aquí no sólo hay una historia de amor o un campesino que lucha por sus conquistas; hay también una nacionalidad que pretende erigirse y aprovechar la oleada revolucionaria para reafirmarse como comunidad autónoma. El amor de Semyon por Sonia lo es también por Ucrania y ambos se fusionan en el símbolo de la revolución que es Semyon. Antes de comenzar el desarrollo de la ópera. Prokofiev ya nos anunció musicalmente que lo que sigue nos permitirá leer la historia de los primeros años de la revolución de una manera alternativa la oficial.

Consideraciones finales

Las posiciones que mantenían que la sociedad soviética bajo Stalin era totalitaria son muy difíciles de seguir sosteniendo hoy. No sólo por los problemas metodológicos que tal concepto encierra sino también porque el acceso a nuevas fuentes y el desarrollo de nuevas investigaciones fueron demostrando que las formas del disenso y la resistencia existieron y que se desarrollaron diversas estrategias para impugnar al régimen estalinista. En el caso puntual de la ópera hemos visto cómo una forma musical que seguía contando con una significativa importancia y un enorme prestigio en la sociedad podía utilizarse no para producir propaganda política sino más bien para generar elementos de resistencia al régimen. En *Semyon Kotko*, a partir de su trabajo con Meyerhold y de su propia concepción del *libretto*, Prokofiev evade el *canon* del Realismo Socialista y demuestra cómo se puede utilizar un arte como la música para, a pesar de su escasa condición figurativa, generar componentes que impugnen el discurso oficial, en este caso desde la historia.

Si ese fue el camino que siguió toda la ópera soviética es algo que no podemos responder aquí. Sí en cambio, demostrar los caminos que pueden seguirse y las fuentes que pueden abordarse para entender mejor los esfuerzos realizados para resistir el autoritarismo soviético.

Bibliografía

- AAVV, *Compendio de historia del Partido Comunista de la Unión Soviética*. Moscú, Progreso, 1970.
- ADAMOVSKY, Ezequiel, “Octubre de 1917 y la experiencia soviética: la política del recuerdo”, en ídem (comp.), *Octubre Hoy. Conversaciones sobre la idea comunista a 150 años del Manifiesto y 80 de la Revolución rusa*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.
- BLACK, Cyril, “Historia y política en la Unión Soviética”, en ídem (ed.), *Rumbos de la historia soviética*. Buenos Aires, Hobbs-Sudamericana, 1965.
- BROOKE, Caroline, “Soviets Musicians and the Great Terror”, en *Europa-Asia Studies*, 54, 3, mayo 2002.
- CLARK, Toby, “La propaganda en el Estado comunista”, en ídem, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal, 2000.
- FERNANDEZ, Luis, “Conceitos fora de lugar: uma crítica epistemológica das principais teorias ocidentais sobre os estados socialistas do leste”, en *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Río de Janeiro, 37, 2, 1994.
- FROLOVA WALKER, Marina, “‘National in Form, Socialist in Content’: Musical Nation-Building in the Soviet Republics”, en *Journal of the American Musicological Society*, 51, 2, 1998.
- , “The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin*”, en *Cambridge Opera Journal*, 18, 2, 2006.
- INGERFLOM, Claudio, “¿Ha habido un ‘totalitarismo’ soviético?”, en *La Ciudad Futura*, 22, abril-mayo 1990.
- MAES, Francis, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1996.
- MAZOUR, Anatole, *Modern Russian Historiography*. Connecticut, Greenwood Press, 1975.
- MORRISON, Simon, *Sergei Prokofiev’s Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism*. Montreal, Faculty of Music, McGill University, 1992, p. 7. Disponible en: http://digitool.library.mcgill.ca:8881/R/?func=dbin-jump-full&object_id=26048&local_base=GEN01-MCG02.
- PROKOFIEV, Sergei, *Semyon Kotko. Opera in Five Acts*. Moscú, Muzyka, 1967.
- ROBINSON, Harlow, “Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev”, en *Russian Review*, 45, 3, 1986.
- , *Sergei Prokofiev. A Biography*. Nueva York, Paragon House Publishers, 1988.
- ROSS BULLOCK, Philip, “Staging Stalinism. The Search for Soviet Opera in the 1930’s”, en *Cambridge Opera Journal*, 18, 1, 2006.
- SLONIM, Marc, *El teatro ruso: del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- YEKELCHIK, Serhy, “Diktat and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in Soviet Ukraine, 1936-1954”, en *Slavic Review*, 59, 3, otoño 2000.