

EL CANTAR DE LAS HUESTES DE IGOR

Tatiana Bubnova*

Es la obra más grande de la antigua literatura rusa, pero también tal vez la más enigmática. Para empezar, la ambivalencia del título sugiere su trasfondo literario a la vez que comunicativo: ‘slovo’ quiere decir palabra y discurso (hay cierta analogía con el ‘decir’ castellano), pero también es correcto traducirlo como ‘cantar’, acepción que emerge por cierto, entre las primeras frases de la obra. Ahora bien, en el lenguaje poético ruso, la “palabra” se canta, y el cantar se dice (como lo atestigua el poeta ruso del siglo XX Osip Mandelstam: “y un escaldo volverá a hacer una canción ajena,/ para decirla como la suya propia”). Como veremos, el aspecto retórico-discursivo de esta

obra revela un gran impulso comunicativo. Es un cantar, una exhortación política, un resumen histórico realizado en un lenguaje poético, y una visión poética condensada de la Tierra Rusa en una época inmediatamente anterior a la invasión tártaro-mongol.

Las polémicas en torno al *Slovo* no cesan en los más de 200 años que han transcurrido desde el descubrimiento de su manuscrito: en 1795 el manuscrito (copia del s. XVI, realizada tal vez de acuerdo con uno del s. XIII) fue adquirido para el conde A. Musín-Pushkin, conocido bibliófilo, en la biblioteca de un prelado de la Iglesia. Fue un hallazgo eventual pero significativo: se debía a un nuevo interés que empezaron a mostrar las clases instruidas de Rusia por las antigüedades históricas, en un impulso

por reconstruir el pasado de su país con base en los documentos y vestigios materiales. Está naciendo una nueva conciencia de la identidad nacional, consecuencia de un rápido proceso de la modernización, de conquistas históricas y de una actualización cultural un poco catastrófica, que vive el país durante el siglo xviii: el siglo que dejó el saldo de dos únicos monarcas rusos que merecieron el sobrenombre de grandes: Pedro I el Grande en los albores de aquel siglo (1682-1725), y Catalina II la Grande (1762-1796). El del *Slovo* fue un gran descubrimiento en su época, y desde el principio dejó una profunda impresión en los escritores que tuvieron la oportunidad de tener acceso a ella, de modo que su influencia se hizo sentir inmediatamente en textos concretos, tanto en la poesía como en la prosa. Una copia del *Cantar* fue realizada para la Biblioteca de Catalina la Grande; y más tarde, hacia 1800, vio la luz la primera edición de la obra, así como se llevaron a cabo los primeros intentos por traducirla al ruso moderno. El manuscrito, por desgracia, pereció en el gran incendio de Moscú, durante la invasión de Napoleón en 1812.

La autenticidad del *Slovo* fue muchas veces puesta en duda, y a primera vista la obra parece ser

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

radicalmente diferente de todas las demás obras conocidas de la antigua literatura rusa. No obstante, después de una consideración más ponderada, y conforme se iba conociendo mejor dicha literatura, resultaba que todas las diferencias se cifraban más en cuestiones de estilo y género, es decir, en lo que había en ella de formalmente original, sin tocar el fondo. La visión más actualizada de las cuestiones literarias permite ver el uso que hace el autor del *Slovo* de los géneros discursivos contemporáneos, literarios o no. Las huellas del *Slovo* pueden verse también en las obras posteriores. Mientras tanto, la evidencia filológica (principalmente análisis de las formas lingüísticas) confirmó la autenticidad de la obra. En un examen más detenido, y mediante un minucioso análisis comparativo y nuevos hallazgos literarios e históricos, el *Slovo* encajó perfectamente en el panorama de la antigua literatura rusa.

Se dudó de su autenticidad principalmente basándose en la importancia de motivos ideológicos para la supuesta falsificación. El hallazgo de una “epopeya” fundacional sería, presumiblemente, de gran utilidad para las pretensiones territoriales de Rusia, en el momento del hallazgo literario, para una justificación ideológica de ciertas acciones políticas emprendidas por Catalina II. Y bien, esta problemática, aunque falsa con respecto a nuestra obra, pone de manifiesto un escollo, tal vez especulativo e incómodo para tratar, pero válido: las obras literarias se usan con fi-

nes políticos. Géneros o especies, tienden a ser aprovechados para fines ajenos a la literatura o la filología. Así, para algunos don Quijote viene a ser metáfora de España. En cierto sentido, lo será, pero, definitivamente, esto depende del punto de vista. ¿Se imaginan a un don Quijote en el papel de encomendero?

La epopeya en particular, en su versión directa o en cuanto derivación creativa —novela como epopeya, por ejemplo, o bien los géneros épicos: romances, corridos, o el cine-epopeya—, sirven sobre todo para afirmar y/o justificar los principios ideológicos sobre los cuales se afirma la identidad nacional.

Desde su descubrimiento en los tiempos modernos, el *Slovo* ha sido tratado como una obra épica; no obstante, esta adscripción a la épica se debe sobre todo a la necesidad ideológica de contar con una obra fundacional que se ajustara a los criterios vigentes de dignidad literaria (en el momento de su aparición, el héroe cómico y sólo después tragicómico de Cervantes no era digno de ser el emblema “oficial” de su país: ni para su creador, ni menos aun para sus lectores). Muchas veces no nos damos cuenta de que definimos el género no por la función que tuviese en los tiempos en que fue escrita la obra, sino de acuerdo con las funciones que se le atribuyen convenientemente en la época contemporánea. Necesitamos de una epopeya nacional que sea coherente con la visión y función ideológica de tales textos, con la visión que

tenemos de nosotros mismos, de nuestro pasado histórico, y entonces atribuimos rasgos pertinentes, mediante la adscripción genérica (intrínsecamente valorada), a un determinado texto, a expensas de las evidencias que proclaman la presencia de otra función y otro valor respecto de su forma y su contenido. En esta línea, por ejemplo, se han desarrollado los paralelos entre el *Slovo* y la *Chanson de Roland*: ambas son obras sobre la derrota, comparten algunos enfoques que se suponen “líricos”, etc. No obstante, la *Chanson de Roland* sí cumple con las características de una narración fundacional distanciada en el tiempo, con una perspectiva épica que se establece entre los destinatarios y los héroes, con una sacralización de las figuras históricas que simbolizan los albores de una nación; mientras que el *Slovo* es una obra contemporánea de los sucesos que describe (relatando los sucesos de 1185, no fue escrita en fecha posterior a 1188, y no faltan quienes la daten en el mismo 1185), y fue destinada a discutir directamente los problemas políticos contemporáneos. Pero es una visión poetizada de los acontecimientos. Surge en una época en la que lo estético o lo literario no se percibían como dominio autónomo, ajeno a los datos “positivos”. Lo cual implica que lo propiamente estético no aparece separado de ningún campo de la visión del mundo, y no forma parte de la contradicción metodológica entre lo cognoscitivo y lo estético.

La Rus' de Kiev, organizada en numerosos principados feudales bajo la dirigencia del príncipe de Kiev (aunque hubiese rivalidades por la primacía por parte de otros principados: Nóvgorod, Vladímir-Súzdal, Gálich), lucha contra el empuje de las tribus de estirpe mongol, nómadas, paganas, desde el sur de su territorio. El sur de la Ucrania actual es la estepa llamada de los *Pólovtsy* (pueblo nómada principal que en aquella época se enfrentaba desde el sur con Rus'). Era un territorio comprendido entre el margen septentrional del mar Negro y el comienzo de la zona boscosa al sur de Kiev). Hablamos de un período inmediatamente anterior a la invasión tártaro-mongol, la futura catástrofe militar, política y económica que serviría de catalizador para el desplazamiento del centro de la nación rusa desde Kiev hacia noreste, proceso que se iniciaría apenas unos cincuenta años después de los sucesos descritos en el *Slovo*, dando origen a lo que se llamaría la Rus' Moscovita.

Slovo es un discurso, una arenga, de intención política (exhortación a los príncipes feudales a unir sus esfuerzos en contra de la estepa nómada), y a la vez un cantar épico-lírico, un llanto (endecha) y una loa, en resumen un cantar en el cual los elementos propiamente épicos están atenuados de un modo considerable, y las actitudes individuales del cantor y de los personajes substancialmente reforzadas.

La narración como tal prácticamente está subsumida por la casi

teatralización de la acción: los actores principales observan los fenómenos naturales e inician la batalla, se hablan ya prácticamente en el campo de batalla. No hay preliminares ni explicación de los motivos de lo que sucede. Esto implica que el *Cantar* iba dirigido a la gente que estaba bien enterada de la secuencia de los acontecimientos reales a los que se hace referencia, reconfirmando así el carácter estrictamente contemporáneo de la obra.

Aun así, se puede decir que se trata, en última instancia de una reflexión global acerca de la trascendencia y la significación de los acontecimientos históricos actuales, que se lleva a cabo mediante la instauración de ciertos parámetros poéticos peculiares de tiempo y espacio. Es una mirada sobre la geografía de la Tierra Rusa, y una visión transhistórica de su pasado y presente. Visión poética privilegiada, organizada por el pensamiento poético organizado en torno a los tópicos del folklore, pero sin seguir necesariamente las propias formas discursivas del folklore oral, con rasgos de intervención poética individual claramente marcados. De modo que no es una obra folklórica, sino que utiliza los elementos de lo que ahora llamaríamos folklore literario como aspectos resemantizados, reacentuados de su retórica. En este sentido, lo formulaico, que determina el folklore épico, se limita aquí a detalles insignificantes. Así, las repeticiones formulaicas características de la épica están prácticamente ausentes; las reiteraciones líricas

son de carácter nostálgico y no abundan. La locución *¡Oh, tierra Rusa: ya estás tras la colina!* Se repite tres veces como una especie de leitmotiv.

Por el contrario, predomina la incorporación de imágenes folklóricas, cancioneriles: mar azul, el Don azul, el lobo gris; la princesa Yaroslavna quiere volar como cuclillo sobre el Danubio, el príncipe Igor que es sostenido por las olas del río Donets como un ave acuática sobre las olas, como el vuelo de pájaro sobre las corrientes del viento, etcétera.

Los topónimos, los gentilicios, los nombres de las deidades paganas, los nombres propios históricos y contemporáneos, constituyen el marco material en el cual aparece inserto el llanto por una derrota y una loa a los esfuerzos comunes de los príncipes, ante el empuje nómada.

El *Cantar* compensa la pobreza de información narrativa con una altamente desarrollada intensidad comunicativa y, como ya dije, con una extraordinaria riqueza en el sistema de imágenes, que permiten esa visión global emotivamente valorada de los sucesos apenas descritos. Si bien el tiempo y el espacio reales son apenas una referencia, una actualización discursiva de función casi deíctica, en el poema prevalecen el tiempo y el espacio poéticos. Lo visual, lo auditivo predominan, poblando de color y sonido el escenario de la batalla, de la prisión, de la huida.

Por una parte, los acontecimientos, reales o imaginarios, se ubican en una temporalidad poéticamente

te valorada: sea noche o día, madrugada u ocaso, es siempre dentro del sistema de contrastes entre luz y oscuridad, marcados como bueno o malo, propicio o contrario, etc., sistema que es propio de muchas obras de la antigua literatura rusa. El vocabulario de esta temporalidad es el de la naturaleza: madrugada, noche, medianoche, luz, sombra, niebla, bruma, etc., palabras que se repiten reiteradamente.

Por otra parte, se introduce la conciencia de la temporalidad histórica. Aquí es donde aparecen siglos y épocas. El tiempo poético aparece inserto en el contraste entre “entonces” y “ahora”, lo “viejo” y lo “nuevo”, y el autor contrapone los sucesos y la poesía de su tiempo a un pasado más glorioso: este tiempo se mueve del “viejo Vladímir” al “Igor actual”; “Que empiece nuestro cantar de acuerdo a los sucesos de nuestro tiempo, y no de acuerdo a las concepciones de Boyán”; “Después de cantar a los príncipes viejos, hemos de cantar a los jóvenes”; “Oh, ha de gemir la tierra rusa al recordar los primeros tiempos, a los primeros príncipes”; “¿Acaso no es un milagro, hermanos, que un viejo rejuvenezca?”

La continuidad generacional se subraya permanentemente a través de las relaciones generacionales de parentesco: padre/hijo, abuelo/nieto/, madre/hijo, tío/sobrino, ancestros/descendientes. Pero la idealización del pasado siempre se logra mediante la oposición de la realidad actual a la gloria de la

antigüedad. No obstante, prevalece un pasado **no** inmediato, no de un ayer, sino uno más alejado: cien años y más, lo cual contribuye ciertamente a la distancia épica necesaria para sacralizar aquel pasado, digno de ser ejemplo, sea positivo o negativo, para la actualidad, para explicar los acontecimientos del presente más actual, con su política e ideología concretas.

El espacio de la batalla es más poético que real. Es, como el tiempo, también axiológicamente marcado por la oposición alto/bajo como eje positivo/negativo, que establece una determinada jerarquía de valores. En las partes centrales del poema predomina en este sentido la imaginaria negativa: “Han caído los estandartes de Igor”; la tendencia hacia abajo, simbolizando lo nefasto, lo aciago.

A pesar de la importancia de este simbolismo arquetípico, el origen de esta imaginaria hay que buscarla también en la realidad concreta de un campo de batalla visualizado como a vuelo de pájaro. La presencia de los pendones y estandartes en el campo de batalla sirve para señalar un verdadero movimiento de las tropas en la estepa: es por ellos que es posible ubicar, entre la tremenda confusión de yelmos y armaduras no identificados, dónde se encuentran las huestes propias, y cuáles son las ajenas. Los pendones insertos en la tierra marcan el emplazamiento del campamento. Las banderas y estandartes señalan el avance o el retroceso de las huestes. Se trata de orientadores reales que funcionan en el campo

de batalla. La caída de los estandartes y pendones significa la muerte de los portaestandartes, la derrota tanto material como simbólica.

El marco de referencia para el sistema de metáforas son, como ya he dicho, la naturaleza y los fenómenos naturales, la fauna y la flora. Más de dos decenas de diferentes especies de animales y aves figuran en la acción: los rusos son halcones, los *póloutsy* son guepardos (felinos que, no olvidemos, servían como animales de presa), los jinetes de Kursk del príncipe Vsévolod corren cual lobos grises (imagen folklórica), los zorros ladran sobre los rojos escudos de los rusos; Boyán el rapsoda corre con su pensamiento cual lobo, con sus ideas se eleva hacia las nubes, recorre cual ruiseñor el árbol del pensamiento; el príncipe Ígor vuela de la prisión como halcón, su acompañante corre igual que un lobo del cuento maravilloso. Halcones, cisnes, ruiseñores, águilas, cornejas, azores, cuervos, urracas, cuclillos, somormujos, gansos, gaviotas, pájaros carpinteros forman parte de la población de las aves que de alguna manera participan en los sucesos humanos, al lado de lobos, zorros, búfalos, guepardos, ardillas, armiños, culebras, castores, que aparecen con diversas (a veces, simplemente como indumentaria: una manga de castor) funciones para completar el panorama zoológico de la estepa y del bosque ruso.

Aun más rico es el vocabulario del paisaje y del estado de tiempo: más del 60% de las frases del *Slovo* contienen referencias a los fenó-

menos naturales. Las tropas de Ígor, las de sus contendientes nómaditas, así como la imaginación del autor, atraviesan tierra, estepa, colinas y valles, entre las sombras de un eclipse del sol, a la luz del día y en la oscuridad de la noche. Por todas partes está presente el agua: en ríos, afluentes, corrientes, lagos, mares, pantanos, rocío, lluvias, tormentas y aguaceros; aparecen nubes y vientos, relámpagos, truenos, sol y luna. La naturaleza participa de los sucesos humanos. El río Donets le habla a Ígor, y éste responde. Yaroslavna su mujer le habla al viento, a los ríos. La naturaleza da señales, avisos (el eclipse), y es la culpa del príncipe de que no las quiera atender.

Hay presagios, como el sueño alegórico de Sviatoslav, que no sólo “predice” el desastre de Ígor, sino que le da al acontecimiento un alto rango de símbolo poético capaz de trascender la insignificancia del hecho histórico aislado, para ubicarlo en el “gran tiempo” del arte. En la dimensión onírica, al príncipe de Kiev, lo acuestan en una cama de tejo, le sirven vino azul, le vierten sobre el pecho grandes perlas (símbolos de ataúd, de tristeza, de llanto), etcétera.

El *Cantar* está lleno de sonidos, naturales y producidos por los seres humanos; de esta manera, la naturaleza se humaniza, lo humano se inscribe en un orden cósmico. Los zorros ladran, el Div grita; la riqueza que tiene el ruso para representar los sonidos que producen los pájaros, los animales, los fenómenos naturales, es imposible

de traducir: se silba, se ladra, se truena, se bate las alas, se sopla, se rechina, ¿qué más?

La imagen de la Iniquidad, la Afrenta, se personifica en una doncella que bate sus alas de cisne (cisne en ruso es femenino). El cisne al parecer era el ave totémica de los *póloutsy*.

Las antiguas deidades paganas eslavas están incorporadas a modo de fuerzas naturales a todo este rico paisaje que evoca lo visual y lo auditivo, o bien definen la identidad de los personajes. Los rusos son nietos (o más bien descendientes) de Dazh-Bog, deidad solar, lo mismo que Boyán el rapsoda es nieto de Veles (deidad de ganado, de la riqueza, del poder). Stri-Bog, dios de los vientos, es contrario a las fuerzas rusas a la hora de la batalla. Div, la deidad misteriosa, tal vez exógena, marca los pasos del desastre de los rusos. Extrañamente, Perún, el dios de trueno y de los relámpagos, una especie de Zeus ruso, deidad tutelar, no aparece: lo cual más bien indica que la referencia al panteón pagano es totalmente metafórica, y no tiene valor, digamos, del reflejo de las creencias religiosas reales.

El tiempo histórico está marcado por la época del misterioso Troyán (pero también hay una referencia espacial: el sendero de Troyán), sobre cuya identidad todavía se rompen las lanzas en el mundo erudito: ¿qué es lo que evoca? ¿Troya, Trajano el emperador romano, o una divinidad pagana Troyán, el triple, por lo demás casi desconocida? Muchas hipótesis son

muy convincentes, pero cancelan las recíprocas posibilidades interpretativas, al no ser mutuamente inclusivas, de modo que las diferencias pueden ser de principio. Por ejemplo: si se trata de una divinidad pagana (además secundaria), al marcar el tiempo de los orígenes, nos encontramos en un universo mítico y pagano. Si la referencia es al emperador romano, cuya presencia dejó huella histórica, marcadora del espacio, con la fundación de un país vecino en los Balcanes (Dacia, la actual Rumania), entonces nos encontramos dentro de una concepción histórica del tiempo, más afín a la visión del mundo cristiana.

Siendo rico en fenómenos naturales, el *Slovo* es aun más rico en nombres: entre topónimos y antropónimos, suman alrededor 330 nombres en menos de 2800 palabras del texto total. Paisaje, sonido, geografía se unen para dar esa visión panorámica del movimiento que caracteriza el poema. “Los caballos relinchan tras el río Sulá, la gloria resuena en la ciudad de Kiev; las trompetas tocan en Nóvgorod, los estandartes están apostados en la ciudad de Putivl, donde Igor espera a su querido hermano Vsévolod”. Es todo un territorio: dominios de Chernígov y Kiev confrontados. Los gentilicios y los topónimos sobreabundan: “Desde aquí hasta los húngaros y los polacos, desde los polacos hasta los checos, desde los checos, hasta los *yatviazy* y los lituanos y germanos; de los germanos, hasta korelos, desde los korelos, hasta la

ciudad de Ustiug” (dice un fragmento al parecer apócrifo), etc., toda la extensión de la Tierra Rusa aparece marcada por la presencia histórica de los pueblos fronterizos: otro rasgo de la espacialidad específica del cantar.

Por el sur, la Rusia de Kiev estaba confrontada con la estepa de los *Póloutsy*, uno de los pueblos nómadas que en el espacio de doscientos años sustituyeron a los anteriores *pechenegos*, así como éstos últimos sustituyeron a los previos *khazaros*. Estas tres etapas de la lucha permanente contra el empuje de los nómadas están marcando la historia rusa. Oleg el Emplazado en el siglo IX conduce la guerra contra los *khazaros*, Vladímir el Viejo, el primer príncipe cristiano, está enfrentado a los *pechenegos*, y la última etapa anterior a la invasión tártaro-mongol (la de los nietos de Chinguis-Khan, como Batu), la época de Sviatoslav de Kiev y de nuestro príncipe Ígor, es también la de *póloutsy*, cuyo poder sucumbirá a su vez para siempre frente a los mongoles, y se borrará si identidad histórica, mientras que la Tierra Rusa sobrevivirá como entidad, aunque su centro político y administrativo se desplazará hacia el noreste. En 1242 caería Kiev, capital de la Rus' Kievana: en el horizonte despunta la Rus' Moscovita. Nuestro cantar cumple con una función limítrofe, como los acontecimientos en él descritos: es un parteaguas cultural entre épocas, como sus sucesos hablan de una lucha por el espacio y las fronteras.

Es un cantar sobre la necesidad

política de la solidaridad: conmina a los príncipes a unir sus esfuerzos contra el peligro de la estepa, y no actuar por separado en su propio provecho. La vida del príncipe Ígor es ejemplo de esta búsqueda de interés personal y de competencia en la lucha por el poder. Los príncipes no reconocen los derechos de su propia familia: esto es mío, dicen, y aquello otro también, dicen todos. Ígor busca la gloria y la ganancia personal, y mientras el pueblo sufre invasiones, pérdidas y esclavitud, cada uno de los príncipes está presto a hundir el cuchillo en las espaldas de un rival hermano. Guerras intestinas, luchas separatistas contra el enemigo de la estepa, persecución de fines personales, traición y conductas incongruentes (por ejemplo, las permanentes alianzas matrimoniales entre los príncipes rusos y las familias de los príncipes de la estepa) que provocan desastres y destrucción, son objeto de una crítica por parte del autor del *Cantar*, que trata de idealizar un pasado, en verdad no muy diferente de la actualidad, si nos dirigimos a los hechos históricos, para incitar a una cohesión política. Pero al mismo tiempo el autor se distancia de los modelos del pasado, tanto literarios como los políticos, para dar cuenta de la realidad más actual. El cantar está artística, pero también ideológicamente organizado en función de un colapso militar inminente, y convoca a los príncipes feudales a actuar juntos.

Ha sido notada la importancia que se da al discurso oral oficial (la oratoria) en el contexto del *Cantar*:

por ejemplo, discurso militar, discurso en el banquete, discurso fúnebre, discurso forense, etcétera.

No obstante, una visión que podríamos llamar lírico-épica, engloba y subsume lo puramente político en un todo emotivo que va mucho más allá de cualquier contingencia concreta, y que garantiza la permanencia de nuestro interés por esta remota obra.

En este sentido, donde lo estético y lo teleológico (político) empalman, surge este extraordinario discurso *literario* (hablo de lo literario en el sentido artístico, no institucional), tan intenso, sin duda a la vez cantado y hablado, de nuestra obra. Quisiera subrayar el carácter de una constante interpelación comunicativa de este discurso: el autor se dirige a sus lectores (o más bien, escuchas); apostrofa a Boyán, autoridad épica que le precede; se dirige a la Tierra Rusa; apela a los príncipes a través de uno de sus personajes y a título personal. Llama, convoca, interpela, se dirige, responde, hace hablar: canta. La intensidad del proceso comunicativo va en aumento debido al gran número de vocativos, imperativos, de los verbos en primera y segunda persona (formas que señalan el proceso de la enunciación), así como por los verbos y nombres que remiten al acto comunicativo de algún tipo: palabras, cuentos, cantos, gemidos, susurros, órdenes, gritos, llamados, trompetas, que se suceden y se repiten permanentemente, complementando los sonidos naturales de los que animan el discurso. “Es un poema muy ruidoso”, dice uno de los co-

mentaristas. Pero en el centro de esta compleja y heterogénea cadena de comunicación, que vincula lo viejo y lo nuevo, a los amigos y a los contrincantes, al hombre con la naturaleza, se encuentra el mismo autor anónimo, que, en última instancia, no tanto habla por sí mismo, como escucha e interpreta, y la suma de los mensajes que el manda y recibe constituye la visión personal que él tiene de su tiempo y de su tierra.

Sin duda, éste es el motivo principal de nuestro cantar: esta búsqueda de cohesión y sentido entre lo que sucede o puede suceder, y su mejor interpretación es la esperanza, siempre abierta, que no deja que el mal acontezca, aunque sea en su breve espacio discursivo. No obstante, en la interpretación de la crítica soviética, que insistía más que nada en el mensaje político de la unificación como el sentido casi único de la obra, mensaje sin duda presente, el uso político actual,

contemporáneo de nosotros, del *Slovo*, tampoco puede pasarse por alto. El *Slovo* es más que este mensaje político. Mediante anacronismos interpretativos aparentemente inocentes, como en las exégesis del conocido arqueólogo e historiador A. Rybakov y del gran filólogo y humanista D. Lijachov, se pone de manifiesto esta tendencia de explicar el *Slovo* como búsqueda de una Rusia unida e indivisa, pluriétnica, fuerte y prácticamente autócrata, al definir esta unidad rusa “desde el lago Ladoga y el mar Blanco hasta las estepas del mar Negro”, mensaje articulado y proclamado supuestamente ya en los albores de la identidad histórica, la “identidad” del ruso antiguo que ciertamente por el camino se dividió en tres (los pueblos gran ruso, ucraniano y bielorruso). Los ilustres investigadores mencionados, por ejemplo, ambos víctimas del estalinismo, reproducen no obstante esta ideología de una Rusia “grande e indivisa”

que tan recientemente ha sufrido un colapso, posiblemente definitivo. Es en este contexto actual que se ve la diferencia entre lo que la obra es “en sí misma”, lo que pudo haber sido para los contemporáneos del príncipe Igor, y lo que es o ha sido para las generaciones modernas, desde su “descubrimiento” en el penúltimo año de vida de Catalina la Grande (1795), hasta el penúltimo momento del gran imperio soviético: una obra de función épica para los lectores modernos, que la incorporan en su horizonte ideológico, pero que poco tiene que ver con ninguna poética sincrónica del género. La función “épica” de este documento literario e histórico no es capaz de agotar su sentido. Dejando de lado este pleito de nomenclatura genérica, podemos convenir en que se trata de una gran obra de la antigua literatura rusa, y sin duda de la literatura universal.