


REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Baña, Martín: *Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2017.

Julián Delgado

Instituto de Altos Estudios Sociales – Universidad Nacional de San Martín / CONICET

juliandelgadojulian@gmail.com

Fecha de recepción: 22/11/2017

Fecha de aprobación: 28/11/2017

Música, texto, actuación, escenografía, luces, sonidos, vestuario, performance en vivo, público: se podría afirmar que, de todas las artes, la ópera se erige fácilmente como aquella mejor preparada para proponer una representación vívida de la historia. O, por lo menos, que así se erigió durante su momento de mayor auge, el largo siglo XIX, antes de que la irrupción del cine pusiera (¿definitivamente?) en cuestión su hegemonía. La ficción, lo saben incluso los historiadores, fue siempre un arma poderosa. Con su compleja combinación de recursos musicales y teatrales, la ópera parece especialmente preparada y apropiada para recrear una experiencia del pasado en tiempo presente. En ese sentido, toda obra del género que toma como motivo un suceso histórico (los ejemplos no escasean) puede con justicia ser considerada un dispositivo historiográfico. Y es también, como tal, un documento histórico de su propia época.

En la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX, plantea Martín Baña en *Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*, la ópera de temática histórica fue un objeto de manifiesta intervención política. Baña, que es Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires, investigador del CONICET y especialista en historia política de la música en Rusia y la Unión Soviética, busca demostrar a través del análisis de las obras *Pskovityanka* de Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov (compuesta entre 1868 y 1872), *Boris Godunov* de Modest Petrovich Musorgsky (compuesta entre 1868 y 1872) y *Khovanshchina* de ambos compositores (compuesta entre 1872 y 1883) que los mismos desarrollaron en ellas “una interpretación que planteaba una combinación de logros y deudas que la expansión de la modernidad había generado en Rusia con el objetivo de intervenir como *intelligenty* en el debate de ideas” (p. 20).

¿Cuál era la situación de Rusia durante el reinado del zar Alejandro II (1855-1881)? ¿Quiénes eran Rimsky-Korsakov y Musorgsky y en qué ámbito intelectual realizaron sus composiciones? ¿Qué tipo de proceso representó la modernidad europea? ¿Qué fue la *intelligentsia* rusa? ¿A qué procesos y episodios históricos se refiere cada una de las obras analizadas? Uno de los desafíos más grandes que enfrenta el autor es el de ofrecer al lector la importante cantidad de elementos que resultan necesarios para comprender el abordaje puntual de cómo esas tres óperas construyeron a nivel musical un discurso histórico que involucraba un posicionamiento político frente a los problemas del presente. El notable éxito en esa empresa es quizá la causa de un efecto paradójico que provoca la lectura de *Una intelligentsia musical*: la sensación de que el análisis del objeto en sí (es decir, de las óperas, de su música y su trama narrativa) ocupa un espacio relativamente acotado en el conjunto del libro. Pero es también la demostración de que, contra cualquier idealismo de una “escucha pura”, cuanto más se sabe y más se comprende sobre la música, más posibilidades existen de interpretarla y de disfrutarla.

El trabajo está organizado en una introducción, cinco capítulos y una conclusión. Si bien no están explicitadas, se pueden reconocer además dos grandes secciones de similar extensión. Por un lado, la introducción y los capítulos 1 y 2 construyen el marco general de referencia de la investigación, respondiendo en gran medida las preguntas arriba enunciadas. Por otro lado, los ca-

pítulos 3, 4 y 5, dedicados respectivamente al análisis específico de cada una de las tres óperas, siguen un orden cronológico doblemente fundado: en base al momento de composición y en base al período histórico representado en la obra. El libro de Baña investiga la historia de Rusia en el siglo XIX, y de su *intelligentsia* en particular. Es un aporte, además, a la historia de la música, y específicamente de la ópera y de la música rusa. Pero constituye, por sobre todas las cosas, una indagación aguda sobre las relaciones entre música y política y una fundamentación clara de las potencialidades del estudio de la música como fuente histórica.

Desde su mismo título, la introducción del libro plantea un programa de investigación: abordar “La música como fuente histórica de la Rusia del siglo XIX”. Baña sostiene que “los estudios sobre historia cultural de Rusia pretendieron demostrar la existencia de una *esencia rusa* en los artefactos producidos en ese territorio” (p. 22). Contra este esencialismo (que el carácter abstracto del material musical suele propiciar), su hipótesis es que los compositores Rimsky-Korsakov y Musorgsky articularon a través de sus óperas *Pskovityanka*, *Boris Godunov* y *Khovanshchina* “un discurso histórico musical” en el cual “se proponía una interpretación de tres momentos/figuras claves en la historia del país: Iván el Terrible, la Época de los Disturbios y Pedro el Grande” (p. 20). Se trata, en otras palabras, de reponer la historicidad de esas tres obras a través de las cuales sus autores se desempeñaron “como *intelligenty* comprometidos que evidencia[ba]n ciertos malestares, pero que a su vez plantea[ba]n los valores y las prácticas políticas y culturales a las cuáles deb[ía] aspirar la sociedad rusa para superar la autocracia y el atraso relativo” asociados al zarismo.

Esta tarea supone, de acuerdo el autor, un enfoque interdisciplinario que atienda a dos aspectos fundamentales. En primer lugar, a la profunda historicidad de la música, entendiéndola “no como un mero ejemplo que viene a reforzar las conclusiones obtenidas a partir del estudio de otras fuentes (un texto que refuerza un contexto ya conocido)” (p. 47) sino —siguiendo la estela intelectual de Theodor W. Adorno— como la expresión de “verdades sociales” muchas veces “inadvertidas” y como una fuente en sí misma, “un vehículo significativo para entender a las socieda-

des del pasado” (p. 45). En este sentido, el estado de la cuestión que se presenta en la introducción deja en evidencia la influencia del musicólogo estadounidense Richard Taruskin (profusamente citado a lo largo del libro) y su intento de “desmontar pacientemente el esquema de interpretación” de carácter mitológico y propagandista construido por el publicista Vladimir Stasov (estrecho amigo de Rimsky-Korsakov y Musorgsky) en el mismo momento en que las óperas fueron escritas y que durante largos años dominó la historiografía sobre la música rusa.

En segundo lugar, la investigación se propone comprender la composición de *Pskovityanka*, *Boris Godunov* y *Khovanshchina* en “las condiciones sociales y políticas del período en el que Alejandro II sostuvo el poder (1855-1881)” (p. 49) y, más específicamente, como expresión del (y respuesta al) problema “de la situación periférica de Rusia dentro del sistema económico mundial y la necesidad de hacer frente a presiones planteadas por la expansión de la modernidad” (p. 54). Retomando los aportes de Michael Hardt y Antonio Negri, Marshall Berman y Norbert Elias, entre otros, Baña sintetiza con gran fluidez y claridad esa “nueva forma de experiencia” que supuso, entre otras cosas, “la posibilidad de pensar la política en términos absolutamente inmanentes y de esa manera poder desarrollar valores y prácticas que ampliaran los derechos antes limitados a un reducido grupo de personas dentro de la sociedad” (p. 55). Y postula, en esta línea, la necesidad de asumir una mirada transnacional: “en vez de la cultura rusa lo que precisamos estudiar son las particulares configuraciones de la cultura mundial que han dado forma y que a su vez dieron forma al espacio cultural conocido como Rusia” (p. 57).

El análisis de los debates intelectuales que involucraron de modo protagónico al mencionado Stasov, que se abordan a lo largo del primer capítulo, y la presentación de “El *kruzhok* de Balakirev como segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa” de la que se ocupa el segundo capítulo funcionan entonces como elementos centrales para la tesis del libro. A partir de una exposición concisa de los antecedentes bibliográficos, el autor explica que “lo que definía la integración de un sujeto al conjunto de la *intelligentsia* era la realización de una actividad intelectual, pero sobre todo, y aquí radica el componente decisivo, su profundo sentido práctico y comprometido. (...) A lo largo del siglo XIX, la *intelligentsia* se convirtió en la conciencia social de Rusia y en guardiana

de los valores democráticos” (pp. 92-93). A su vez, plantea que el *kruzhok* (el “círculo”) de compositores reunido en torno a la figura del Mily Balakirev aproximadamente entre 1856 y 1881, del que además de Rimsky-Korsakov y Musorgsky formaron parte César Cui y Aleksandr Borodin, fue:

(...) un grupo de nóveles compositores que en la competencia por hacerse un lugar en un ámbito todavía bastante estrecho como era el medio musical ruso de ese entonces, unió sus fuerzas temporalmente para imponerse. Al mismo tiempo, y esto es lo más significativo, encarnó la corriente modernista dentro de la música rusa. En sus creaciones y sus intentos de desarrollar una música local, encontró su vía al modernismo y su modo de intervenir en los debates fundamentales de la época. El *kruzhok* funcionaba como un laboratorio de experimentación estética y al mismo tiempo como un foro de discusión de ideas que se veía reforzado por el primero. Este rasgo convertía definitivamente a estos compositores en destacados *intelligenty* (p. 102).

El sexto y fundamental integrante de este grupo, inventor de su sobrenombre *Moguchaia Kuchka* (“poderoso montoncito”) o simplemente *Kuchka*, fue el crítico, amigo y consejero estético Vladimir Stasov. El análisis de algunos de sus escritos más trascendentes le permite a Baña presentar la concepción del material musical “como el vector fundamental para responder al desafío planteado por Europa y para proyectar los problemas y las soluciones necesarias para la Rusia zarista” (p. 73) que el *kruzhov* defendería e intentaría plasmar en sus obras, y en particular en las tres óperas elegidas por el autor:

(...) no se trataba de un rechazo total de Europa sino más bien de una recuperación condicionada. Ese es el corazón del proyecto modernista en Rusia, o al menos del proyecto dominante en materia musical que iba a lidiar con la modernidad y a proponer modos de resolver los conflictos generados en su país: no hay que tomar exactamente a Europa pero tampoco se la puede dejar de lado. La música permitiría así presentar un proyecto moderno para Rusia que fuera estético y político al mismo tiempo (p. 80)¹.

Luego de esta necesaria aunque extensa exposición, los capítulos 3, 4 y 5 se ocupan respectivamente de *Pskovityanka*, *Boris Godunov* y *Khovanshchina*, entendiéndolas como tres momentos consecutivos dentro de un relato musical que involucra, al mismo tiempo, una interpretación histo-

1 Sobre el contenido concreto de esa modernidad musical, el autor reconstruye el rechazo de los músicos del *kruzhok* a aquella Europa clasicista “que apelaba a la tradición, al conservadorismo y a la esclavitud” (p. 119) y que asociaban a Alemania y su cercanía “con los músicos reconocidos como los más progresistas de Europa: Robert Schumann, Hector Berlioz y, sobre todo, Franz Liszt” (p. 120) quienes encarnaban “la nueva tendencia en la música, al menos las vertientes más progresivas, de cambio y experimentación dentro de la escena europea” (p. 121). Sin embargo, falta una exposición más clara sobre cuáles eran los elementos compositivos (armónicos, rítmicos, melódicos, formales, orquestales, etcétera) de aquellos otros compositores europeos que Rimsky-Korsakov, Musorgsky y sus compañeros recuperaron en sus óperas.

riográfica y una argumentación sobre los problemas de la modernidad en Rusia, sus razones y las vías posibles para su resolución.

Escrita entre 1868 y 1872, *Pskovityanka* de Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov traza una analogía entre la difícil relación del zar Iván IV *El terrible* y su hija ilegítima Olga, que finaliza con el suicidio de esta última, y la victoria de una Moscú símbolo del zarismo y la autocracia frente al impulso republicano e independentista de la ciudad de Pskov. Baña desprende “del análisis integral de la ópera”, pero especialmente de “tres elementos en los cuales prevalece el material musical: la disposición del coro, la distribución de los leitmotivs y la combinación entre la música y el texto”, una interpretación en clave histórica por parte del compositor:

(...) en el episodio de Pskov se dejan de lado valores y prácticas políticas fundamentales como la igualdad y la autonomía, que es precisamente lo que necesita Rusia para iniciar un camino moderno y de transformación de las condiciones políticas existentes. El problema radica precisamente allí, en la sofocación desde arriba de los elementos políticos que pueden colaborar en tal tarea desde *abajo* (p. 141).

Este diagnóstico se profundiza y es el eje de la segunda ópera estudiada, *Boris Godunov* (compuesta entre 1868 y 1872), en donde Modest Petrovich Musorgsky plantea de acuerdo al autor que “el problema político de la modernidad tienen que ver con la ilegitimidad del poder político en Rusia y el fracaso permanente de la revuelta popular en su país” (p. 152). La ópera se ubica en la llamada Época de los Disturbios, entre 1598 y 1605, que relata a partir del ascenso y caída del zar Boris Godunov (acusado de asesinar a su predecesor el zar Teodoro I, hijo de Iván IV), la conspiración del autonombrado [*samozvants*] Grigory y un último acto que comienza con una rebelión popular en favor de ese ilegítimo pretendiente al trono y termina con la intervención de un *iurodivy*² (a quien Baña identifica, siguiendo a Taruskin, con el propio compositor) que, en su lenguaje místico, revela que “la ausencia de toda política” y “los intentos infructuosos de todos los actores por poder resolver la cuestión es el verdadero porqué del problema” (pp. 169-170) de la modernidad en Rusia.

2 “Se lo suele traducir al español como ‘loco en Cristo’ o ‘tonto santo’. Se trataba de un personaje que solía vivir en harapos, que había renunciado a la riqueza y a los bienes materiales, que había sido elegido por el Espíritu Santo y que tenía la particularidad de transmitir la palabra de Dios a través de símbolos invertidos” (p. 168).

La respuesta al cómo, a la forma en que ese problema identificado y explicado en las dos obras anteriores puede ser resuelto, es sugerida en *Khovanshchina*, ópera que Musorgsky comenzó a escribir en 1872 pero que fue terminada por Rimsky-Korsakov a lo largo de los dos años posteriores a la muerte de su amigo (en 1881). Luego de una larga argumentación en la que se destaca la importancia de la intervención de Stasov, Baña decide atribuir la autoría a ambos compositores ya que, si bien fue Musorgsky el impulsor original de la idea y (contra lo que investigaciones previas plantearon) “Rimsky-Korsakov no hizo más que confirmar con su finalización una interpretación que siempre había estado presente en el proceso compositivo de la ópera”, “el elemento fundamental que le faltaba a la ópera, el elemento político que orientase el sentido de *Khovanshchina*, fue terminado” (p. 209) por este último. El argumento de la ópera es complejo pero se basa en las tres revueltas desatadas entre 1682 y 1696 que concluyeron con la asunción del zar Pedro I el Grande (una de las cuales, encabezada por el líder militar Iván Kohvansky, pasó a la historia justamente bajo el nombre de *Khovanshchina*). En cuanto a su “elemento político”, que de acuerdo al autor es el que define “el sentido historiográfico e ideológico de la ópera” (p. 209), se trata de una ponderación optimista de la modernización cultural y política en Rusia que, acaso un tanto contradictoriamente con lo postulado en las obras anteriores en las que se atribuía un papel decisivo al pueblo, aparece aquí simbolizada en la acción *necesaria* y “desde arriba” del zar Pedro I El Grande³.

En la introducción de *Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*, Martín Baña se pregunta: “¿Por qué no entender que un acorde colocado en un determinado lugar de la obra nos puede decir algo más que su significado dentro de la teoría armónica?” (p. 47). En su profundo estudio de las óperas *Pskovityanka*, *Boris Godunov* y *Khovanshchina*, las tonalidades y los motivos, los solistas y del coro, la

3 Esta valorización positiva de Pedro I es el principal argumento de quienes consideran que la tarea de Rimsky-Korsakov resultó fuertemente distorsiva, alterando y hasta invirtiendo el sentido historiográfico de la ópera originalmente planeada por Musorgsky (véase pp. 190-191). Baña ofrece argumentos para rebatir esta interpretación, lo que no deja de resultar un tanto contradictorio en relación al relato global que su libro intenta reconstruir a partir del análisis de las tres óperas.

relación a veces de complementariedad y otras tensa entre música y texto y otra gran diversidad de elementos compositivos se revelan como un lenguaje cargado de sentidos, entre ellos los historiográficos y políticos. Las explicaciones de Baña son claras y puntillosas, pero en absoluto inaccesibles: invitan a escuchar. Que ocupen en proporción cuantitativa un espacio relativamente pequeño dentro del libro resulta comprensible, aunque cabría preguntarse hasta qué punto no sería más fructífera una estrategia expositiva menos rígida, que en vez de hacer del análisis musical un punto de llegada combinara la explicación general con referencias más constantes al contenido de las óperas. En todo caso, no quedan dudas de que es la complementariedad con el trabajo en base a otras fuentes escritas (muy fundamentalmente con la correspondencia personal de los propios compositores), además del recurso a la bibliografía específica, lo que le permite al autor iluminar la historicidad del material musical y concluir que la música en Rusia “jugó un rol destacado en lo que supuso la relación con la modernidad europea y se manifestó como una herramienta fundamental a la hora de pensar alternativas políticas concretas que superasen el estado de cosas impuesto por el zarismo” (p. 217).