

Martín Baña: *Una intelligentsia musical: modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017). ISBN: 978-987-3823-12-1, 256 pp.

“A pesar de lo que puede sugerir el título, este es un libro de historia. De historia cultural, si queremos ser más precisos. Sin embargo, la música ocupa un lugar central” (19). Estas taxativas líneas, que se encuentran al comienzo de la introducción, dejan en claro la postura de Martín Baña en relación con el campo disciplinar en el cual debe ser adscripto su trabajo y la conexión que éste guarda con la casuística que suscitó el volumen. Además, esta cita propone un acercamiento a una de las cualidades fundamentales de *Una intelligentsia musical*: la claridad y profundidad metodológico-conceptual empleada en un enfoque interdisciplinario que el autor plasmó en una fluida prosa. Esta cuidada publicación, cuyo atractivo estético merece ser destacado, se cimenta en la tesis con la cual Baña obtuvo su título de Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires, hecho que puede relacionarse en varios niveles con lo antedicho y, al mismo tiempo, permite dar cuenta de algunos de sus aspectos estructurales.¹ Es pertinente agregar que el multifacético trabajo del historiador, orientado en su vertiente musicológica hacia iluminar los alcances político-culturales de algunas músicas rusas y soviéticas, ostenta en la actualidad una amplia circulación más allá del espacio propiamente académico. En esta línea, resulta revelador señalar que tanto la obra de la que nos ocupamos en esta recensión como *Todo lo que necesitás saber sobre la Revolución Rusa* –de la cual Baña es coautor junto con Pablo Stefanoni– fueron publicadas en coincidencia con el centenario de la Revolución de Octubre.

Como su título permite aventurar, uno de los ejes principales de esta publicación consiste en concebir a determinados actores rusos de la segunda mitad del siglo XIX como *intelligenty*. A su vez, esta lectura constela con una serie de posturas teóricas para dar lugar a la construcción de un objeto polivalente que está basado, en gran parte, en el estudio de tres óperas con temáticas históricas. *Pskovityanka*, *Boris Godunov* y *Khovanshchina* son analizadas en función de los diversos elementos que convergen en ellas para ser concebidas como representativas de los posicionamientos de sus creadores frente a las problemáticas propias de la modernidad en Rusia. Ahondando en este

¹ Luego del peculiar e interesante prólogo a cargo de José Emilio Burucúa y de los agradecimientos el cuerpo del volumen está conformado por una introducción, cinco capítulos y las conclusiones para finalizar con notas sobre la transliteración y los cambios de calendario, un apartado dedicado a fuentes y bibliografía y un índice temático.

marco, Baña construyó una teleología mediante la cual la primera de estas óperas es entendida como una interpretación al respecto de cuáles eran esas dificultades, la segunda expone las causas y la última brinda posibles soluciones. Es importante destacar que para llevar a cabo este proceso el autor se aboca con frecuencia al análisis crítico de varias temáticas eminentemente musicológicas que, por un lado, le aportan sustento a su investigación y, por el otro, amplían considerablemente el campo de interés de la publicación.

La mayor parte de la introducción está dedicada a desplegar un estado de la cuestión sobre la ópera rusa. Allí, Baña pone en evidencia el rol preponderante que tuvo Vladimir Stasov tanto en la creación de parte de este repertorio como en la visión sesgada que se canonizó del género y que, paradójicamente, se mantuvo durante casi todo el régimen soviético. Estas curiosas circunstancias resultan definitorias para el devenir del trabajo y son examinadas meticulosamente a la luz de diversas cuestiones que van desde la idea de una esencia nacional hasta los intereses personales de los actores involucrados. En este *continuum* se inserta, por ejemplo, la tan difundida división stasoviana entre nacionalistas y cosmopolitas que el autor logra desmitificar convincentemente. A su vez, Baña explica cómo esta situación comenzó a modificarse recién en la década de 1980 gracias a la revisión historiográfica llevada a cabo por un grupo de investigadores anglosajones y expone un balance integral orientado hacia una síntesis dialéctica. La introducción se cierra con un breve apartado en el cual se destaca, por un lado, la importancia del análisis musical desde una óptica adorniana y, por el otro, la posibilidad propia de la música de ser abordada como fuente histórica en función de postulados dahlhausianos.

El primer capítulo toma como núcleo el concepto de modernidad en función de las particularidades que su devenir tuvo en Rusia, principalmente durante el siglo XIX, y de cómo éstas estuvieron marcadas por una constante tensión con Europa. En este contexto, el historiador profundizó en la célebre disputa entre eslavófilos y occidentalistas, que tanto peso tuvo en la constitución del campo musical, lo cual le permitió abonar a su óptica que pretende develar las posiciones complejas y ambivalentes que adoptaron los compositores estudiados. Seguidamente, Baña propone una lectura de la vida musical en las principales ciudades rusas que deja en claro la precaria situación socioeconómica que atravesaban los músicos locales en función de las políticas culturales zaristas. El cierre del apartado inicial presenta la deconstrucción de dos debates claves en los cuales aparece, una vez más, la omnipresente figura de

Stasov. El primero, entre el crítico y Anton Rubinstein, se desarrolló en torno al lugar que debían ocupar el diletantismo y el folklorismo, entendidos por Stasov como posicionamientos estético-políticos privilegiados y por Rubinstein como males que aquejaban a la música rusa. La segunda querrela enfrentó a Stasov con Aleksandr Serov en función de diversas lecturas sobre las óperas de Glinka y del rol estético que el género debía cumplir. En estas circunstancias, Baña entiende como resultado que los compositores investigados se dedicaron a poner en práctica los ideales de su consejero teórico.

El segundo capítulo gira en torno a la noción de *intelligentsia* y a las complejidades que surgen al momento de definirla, lo cual permite al autor justificar su novedosa posición que sitúa al conjunto de personajes estudiados como un segmento fundamental dentro de este grupo social específico que se caracteriza, más allá de sus diversas actividades intelectuales, por un compromiso político-moral eminentemente enfocado hacia la praxis. Así, Baña recorre los avatares de la formación del *kruzhok* de Balakirev y da cuenta de las diversas actividades que lo caracterizaban. Este colectivo es presentado en función de una existencia complicada y, en cierta forma, contradictoria en la que se enfatiza, por un lado, la necesidad de sus miembros de unir fuerzas para hacerse lugar en el estrecho campo musical ruso de entonces y, por el otro, la tendencia predominantemente modernista de sus producciones. En palabras del historiador “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” (102). Es importante señalar que esta lectura atenta contra el canon que adjudica a estos compositores el epíteto de nacionalistas, cuestión que es tratada con seriedad en reiteradas oportunidades. La última sección de este capítulo se concentra en el caso particular de Musorgsky, especialmente a través del estudio de su correspondencia. Allí se pueden observar algunos rasgos de la ambivalencia mencionada debido a que inicialmente lo que él consideraba música europea, personificada en lo alemán, es tratada despectivamente como abstracta, oprimida y rutinaria pero luego parte de esta tradición pasó a ser entendida en sentido positivo como progresista. Para ejemplificar esta transformación Baña analizó *Klassik*, lo cual le permite aseverar que el compositor tomó elementos específicamente musicales de Europa para mostrar lo que no deseaba para Rusia. En definitiva, Musorgsky concebía una separación entre estas dos entidades pero la relación que las unía “no iba a ser de un antagonismo directo, sino más bien de una articulación selectiva” (118). Para concluir y dar pie al análisis de las óperas, Baña

sostiene que las ponderaciones del músico fueron decantando en dos vertientes complementarias. La primera se relaciona con el ideal de un artista que se ocupa de “hablarle la verdad al pueblo” (124) y la segunda se orienta hacia la necesidad de estudiar y reflexionar sobre la historia de su país para el mejoramiento de la sociedad.

El tercer capítulo ahonda en *Pskovityanka* de Rimsky-Korsakov entendida como portadora de un discurso histórico orientado hacia exponer posibilidades que permitan la cimentación de una modernidad político-cultural basada en la igualdad y la autonomía. Para avalar esta interpretación, Baña se basó en la utilización por parte del compositor de tres “dispositivos musicales” (126) claves: el coro como representante del pueblo, los *leitmotifs* como claros indicadores de sentido y las diversas relaciones entre texto y música. A su vez, este análisis es acompañado por una exploración del origen de la ópera mediante la cual el historiador hizo hincapié en el posicionamiento progresista que ostentaba Rimsky-Korsakov desde lo ideológico-político y en la colaboración recibida por él del resto de los miembros del *kruzhok*. En relación con esto último, Baña incorporó un apartado específico para explicar y desarrollar las razones por las cuales *Pskovityanka* debe ser concebida como base del modernismo musical ruso.

Los dos últimos capítulos se ocupan respectivamente de *Boris Godunov* de Musorgsky y de *Khovanshchina*, la cual es concebida por Baña como una coproducción entre Stasov, Musorgsky y Rimsky-Korsakov. En estos apartados, cada uno con sus particularidades, se reproduce de alguna manera el *modus operandi* utilizado para el análisis de *Pskovityanka*. Es decir, Baña profundizó en los procesos compositivos y genéticos de las óperas para sustentar sus meticulosas interpretaciones basadas principalmente en las conexiones que encontró entre las tramas argumentales y los materiales musicales. En *Boris Godunov* la cuestión fundamental se orienta hacia “la ilegitimidad del poder político en Rusia y el fracaso permanente de la revuelta popular” (152). Así, el historiador ve la obra no solo como una denuncia sociopolítica sino también como una admonición para la clase dominante. En *Khovanshchina* lo central es “una narración de la historia rusa en la cual se pondera y se estimula el avance de la modernidad” (188). De esta manera, la ópera representaría positivamente el nacimiento de una nueva Rusia, extrapolable como proyecto actual, a través de la celebración de la figura de Pedro el Grande y de sus políticas modernizadoras. Esta cuestión, que de por sí resulta un tanto contradictoria, se obscurece debido a los posibles cambios de sentido operados a lo largo de la composición. En esta línea, el texto de Baña afirma que el

material compuesto por Rimsky-Korsakov no contradice las intenciones originales de Musorgsky pero, a su vez, presenta varios puntos de vista divergentes que resultan igualmente verosímiles.

A modo conclusión, proponemos una serie de consideraciones generales que devienen necesarias en función del potencial contestatario de la publicación y del nivel de interpelación que nos generó. La primera cuestión surge de la elección del año 1856 como comienzo del lapso temporal propuesto en el subtítulo debido a que esta fecha no es retomada en ningún momento durante el trabajo. Otro asunto, bastante complejo y profundo, es la tensión que Baña percibe, y a la cual abona reiteradamente, entre historia y musicología. En este marco, el historiador suele remitir a las investigaciones musicológicas como estrechas porque, según él, dejan de lado aspectos históricos, culturales, políticos, ideológicos e incluso estéticos de los objetos que abordan. A su vez, en relación con este punto llama la atención que el autor enfatice la necesidad, aunque insuficiencia, de aplicar un análisis musical que privilegie el polo inmanente mientras que la mayoría de los ejemplos que propone, según nuestro criterio, están parcialmente marcados por una orientación hermenéutica. Esta situación se torna aun más sensible debido a que, por un lado, el libro no contiene fragmentos de las partituras de las óperas –en su lugar se presentan indicaciones de compases y duraciones de registros fonográficos– y, por el otro, existe una carencia en relación con la adecuada utilización de algunos conceptos técnico-musicales. Por último, detectamos varias aseveraciones en las conclusiones que, si bien son pertinentes para abonar a los hallazgos obtenidos, se basan en aspectos en los cuales Baña no profundizó durante el desarrollo de la investigación. No obstante estos señalamientos, consideramos que el libro resulta de gran valor porque se presenta como modelo para un estudio de la música que enfatice su potencial transformador desde lo político y, además, porque en este camino invita a reflexionar sobre diversas cuestiones que van desde lo metodológico hasta lo epistemológico.

Pablo Ernesto Jaureguiberry