

El caso Shostakovich

Enrique Martínez Miura

Dimitri Dimitrievich Shostakovich hubiera cumplido cien años el 25 de septiembre de 2006, de no haberlo impedido, hace ya más de tres décadas, su quebradiza salud. Le tocó vivir una de las épocas más cruciales de su país y del mundo. Nacido al año siguiente de la fallida revolución de 1905, su primera obra dada a conocer, la *Sinfonía n.º 1* –un ejercicio de estudiante convertido en la pieza maestra inaugural del catálogo de un gran compositor– se escucha por vez primera en 1926, simbolizando el arte auspiciado y protegido por el régimen soviético, deseoso de aportar «lo nuevo» en todos los órdenes de la sociedad. Un instante único en la vida y en la obra de Shostakovich, cuando –al igual que ocurriera con el recién nacido orden de cosas– todo era posible, incluida la experimentación artística. Más tarde, los diversos avatares biográficos de Shostakovich se encontrarán íntimamente ligados a los sucesos de lo que se ha venido en llamar «el siglo soviético».

La propia historia de Rusia y luego la Unión Soviética aparece fuertemente asociada a los vaivenes de apreciación de la figura de Shostakovich en Occidente a lo largo de decenios. Desde luego, en la cuestión anidan varias clases de problemas, musicales, políticos, sociológicos y de otras clases. Los años peores fueron seguramente los de la Guerra Fría: los compositores occidentales más comprometidos con la vanguardia radical –supuestamente unida a posturas de la izquierda política– condenaban sin paliativos a Shostakovich por practicar un arte fácil y sin compromiso, postura que no carecía de un alto grado de cinismo, puesto que Shostakovich no hubiera podido, ni aun deseándolo, sumarse a las técnicas del dodecafonismo o el serialismo integral, cuya adopción o mera defensa teórica conllevó problemas no pequeños a los músicos que se aventuraron a ello incluso a las puertas mismas de la *glasnost*.

Por irónico o paradójico que pueda resultar, el caso Shostakovich es en buena medida el de su hipotético albacea ideológico, Solomon Vol-

kov. En la época de las «biografías no autorizadas» sobre las figuras creadas y manipuladas por los medios de comunicación de masas, este tipo de práctica, entre pseudoliteraria y delictiva, tenía forzosamente que salpicar a la música culta. El mayor escándalo de la musicología de los últimos treinta años —y, lo que no es baladí, el mayor éxito de ventas— lo ha constituido *Testimonio*, unas supuestas memorias que Dimitri Shostakovich habría transmitido oralmente a Volkov en el curso de varios encuentros de los dos hombres a comienzos de los años setenta. El hecho de que Volkov huyese a Occidente y allí publicase el libro cuando ya Shostakovich había muerto no hizo sino embarullar extraordinariamente las cosas. *Testimonio* provocó las iras de las autoridades de la URSS —que de inmediato promovieron contrabiografías oficiales, en las que Shostakovich se atenía a lo esperable de un «héroe soviético»—, garantizó a Volkov que todos los focos se dirigieran sobre su persona y abrió un debate académico que parece destinado a no tener fin acerca de la persona y, antes que nada, sobre el significado último de la obra del músico. Lo que se desprende de la lectura del libro de Volkov es que Shostakovich habría sido toda su vida un «resistente», todo lo pasivo que se quiera pero un resistente, que habría plasmado mensajes crípticos de descripción y condena del régimen estalinista. Los estudios más serios sobre la cuestión Volkov han llegado al dictamen de que *Testimonio* es una falsificación, muy bien hecha, eso sí, pero a fin de cuentas un fraude. Por cierto que el musicólogo escapado a Occidente se preocupó de introducir aquí y allá numerosos detalles verídicos que fueran fácilmente reconocibles por algunos músicos que trataron íntimamente a Shostakovich —el más famoso, probablemente, Mstislav Rostropovich—, pero ello no basta para contrarrestar la posición de la viuda, que afirma que el compositor y su supuesto biógrafo apenas pasaron unas cuantas horas a solas, período de tiempo a todas luces insuficiente para la confección de unas memorias de cientos de páginas, y sobre todo la callada por respuesta de Volkov ante la demanda generalizada de que dejase ver el original en ruso, autenticado por Shostakovich.

Los autores más crédulos con las afirmaciones de Volkov han forjado una imagen poco menos que mítica de la música de Shostakovich como proclama anticomunista. De acuerdo con esta postura, casi cada grupo motivico de una sinfonía, cuarteto o lo que sea vendría a tener un significado extramusical. La afirmación apenas se sostiene de cara a un arte tan polisémico como es la música. Desde luego, la de Shos-

takovich contiene progresivamente una gran cantidad de citas, poco menos que como una premonición del postmodernismo, práctica que un Schnittke conduciría hasta el paroxismo, en una suerte de fagocitación de la entera historia de la música. ¿Pero cómo puede determinarse, por ejemplo, el verdadero sentido de la cita de una canción revolucionaria? Según avanza su producción, Shostakovich introduce más citas que proceden de sus obras anteriores, para culminar con la *Sinfonía n.º 15*, que conforma una auténtica autobiografía sonora, pues aun los temas que, en un ingenioso juego con el oyente, parecen haberse tomado de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini o de *La walkyria* wagneriana pueden hacerse derivar con sencillas transformaciones de temas de Shostakovich. Es cierto que el compositor declaró su postura favorable a la identidad entre programa y contenido musical. Pero ese programa sería más bien de orden interno, como en el caso de las sinfonías de Mahler únicamente instrumentales, y no dado a conocer al receptor.

Finalmente, sería necesario plantearse qué consecuencias de estimación estrictamente musical puede tener la veracidad o falsedad de esta imagen esquizofrénica de Shostakovich. Resulta más que dudoso suponer que el valor estético del *Octavo Cuarteto de cuerda* cambie si en vez del explícito «Homenaje a las víctimas de la guerra y el fascismo» fuese en realidad, como se ha propuesto, una descripción sonora del régimen de terror estalinista. O que fuera muy diferente nuestra apreciación de un movimiento de sinfonía como el segundo de la *Décima*, presunto retrato de Stalin, si sustituimos esta idea por una simple realización de abstracta fuerza musical. Los ejemplos, obviamente, podrían multiplicarse.

Ahora bien, la existencia de lo que durante decenios fue el problema Shostakovich —la mera existencia de un compositor obviamente mayor que no asumía posturas de avanzada en sentido estricto— tuvo no poco que ver con la aceptación que ganó su música entre los directores de fama —Toscanini y Stokowski, por ejemplo, dirigieron en seguida sus sinfonías— y los públicos de Occidente; cada vez más reacios a seguir las elucubraciones rupturistas de la vanguardia. Condenada su obra a sufrir el mayor número posible de equívocos e incomprendiones, se veía su producción como una muestra oficial del arte permitido y aun potenciado por el régimen estalinista. Claro que la decisión de Shostakovich de ingresar en el Partido Comunista en 1960 no ayudó precisamente a mejorar su imagen al otro lado del Muro.

También es verdad que puso música a todo tipo de celebraciones, Octubre, el año 1917 ¡y aun el plan de reforestación! (*El canto de los bosques*). Pero no lo es menos que en los peores años del realismo socialista dictado por la cúpula del PCUS —o lo que es lo mismo, el dictador en persona—, la más mínima desviación de una doctrina, por lo demás difícilmente reducible a reglas claras, era un billete para el *gulag*.

Es más: Shostakovich experimentó en carne propia el pisotón de la bota tiránica, cuando su extraordinaria ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, con pocas dudas una de las cuatro o cinco obras más importantes que diera el género en la pasada centuria, sufrió el interdicto, procedente según todos los indicios de Stalin mismo. Una historia de sexo, muerte y terror policial, en suma la pintura de todo lo contrario a la supuestamente idílica URSS de los años treinta, bañada con una partitura ácida y de soberano sentido dramático. Antes de la prohibición, un crítico sentenció: «Esto sólo lo podía haber escrito un compositor soviético, impregnado en las mejores tradiciones de la cultura soviética». Mas Stalin vio la obra y seguidamente apareció el celebrísimo artículo «Caos en vez de música», que pudo ser inspirado o aun escrito por el propio Stalin, en *Pravda*, el 28 de enero de 1936, y la ópera, que contaba hasta ese momento con 83 representaciones en Leningrado y 97 en Moscú, sufrió el síndrome orwelliano de 1984 y pasó a ser «una partitura neurótica y vulgar».

Al lado del Shostakovich más experimental, como en su ópera *La nariz*, sobre una surrealista narración de Gogol, estrenada en Leningrado en 1930, ciertamente una de sus afirmaciones más modernistas, el compositor, fuera por la situación política, fuera por sus convicciones, dejó de cuestionarse las grandes formas clásicas de la música absoluta, sinfonías, cuartetos, sonatas o tríos, ni abandonó —en este caso hasta donde le fue posible— la ópera y el ballet. Es evidente que si no siguió transitando el camino de la primera, para la que estaba muy dotado, fue por la prohibición de su *Lady Macbeth*, que intentó rescatar bajo una forma mucho más suavizada como *Katerina Ismailova* después de la muerte de Stalin.

Se ha instalado un cierto lugar común por lo que respecta a las relaciones entre algunas parcelas de su música, en especial sinfonías y cuartetos. De acuerdo con esta interpretación —parcial, mas no totalmente errónea—, la sinfonía habría sido el vehículo apropiado para el Shostakovich más vacuo y oficialista, en tanto que el cuarteto se habría

transformado en sus manos en una confesión secreta, un diario íntimo en sonidos. La cronología no apoya la hipótesis al cien por cien, pues ambos ciclos no corren en total paralelismo temporal. Las quince sinfonías se deslizan de 1925 a 1971, en tanto que los quince cuartetos lo hacen de 1935 a 1974.

Inevitablemente, las sinfonías estaban destinadas a vastas audiencias, mientras que en los cuartetos, un género al que no entregó dos partituras iguales, era donde le resultaba posible no ya el repliegue íntimo, sino exponer reflexiones, aun una cierta «filosofía personal», todo ello hasta donde es posible en un arte tan poco unívoco como la música, al que por lo demás la psicología cognitiva ha negado toda facultad de comunicar con precisión ideas ajenas al propio arte sonoro.

En la sinfonía de Shostakovich, que obviamente sigue la senda de la tradición marcada por Beethoven, Chaikovski y Mahler, se encuentran todo tipo de obras, desde las más convencionales a los ejemplos en absoluto fácilmente clasificables. Las cuatro primeras obras fueron escritas todavía en los mejores tiempos de euforia cultural revolucionaria. Tras el estallido de creatividad de la *Primera*, la *Segunda* sólo por su título –*A Octubre*– puede considerarse «oficialista». En tanto que estructura y lenguaje musical es una obra de vanguardia plena. La *Tercera* parece intentar repetir algunas de estas fórmulas, pero en absoluto roza las cotas de la anterior. La *Cuarta* –acabada en 1936 pero estrenada sólo en 1961– fue el último intento del Shostakovich anterior a la Segunda Guerra Mundial por renovar a fondo el género sinfónico, sin renunciar por completo a las conexiones con el pasado. Ya no pudo ir más allá en mucho tiempo, y los dictados del realismo socialista provocaron la *Quinta Sinfonía*, la más tradicionalista –y seguramente por ello mismo la de mayor éxito público durante decenios– de sus composiciones en este campo, una partitura épica, de indudable sinceridad en su elegíaco movimiento lento y con un final socarrón de explosiones decibélicas, mediante la cual el compositor decía responder como artista soviético a una crítica justa. Luego vendría la sardónica *Sexta*, la heroica *Séptima*, escrita en pleno sitio de Leningrado, y tras la nuevamente colosal *Octava*, el gesto descarado de la *Novena*, donde Shostakovich burló todas las expectativas del gran formato a la manera beethoveniana a que su guarismo invitaba. *Décima* y *Undécima* vuelven a los grandes frescos, en especial la segunda de ellas –que rememora la revolución de 1905–, de trazo poco menos que cinematográfico. La *Duodécima* es un retroceso obvio antes de la formidable

trilogía final: la condena de la intolerancia y el antisemitismo en la *nº 13*, las reflexiones angustiadas sobre la muerte en la *nº 14*, probablemente la más compleja de todas sus sinfonías, donde se incluyen textos cantados de Lorca, y la enigmática, profundísima meditación de la que cierra el ciclo.

La situación del cuarteto de cuerdas en la URSS es difícilmente imaginable en la actualidad, por lo que la decisión de Shostakovich de replegarse sobre sí mismo –bien que sólo en parte– puede entenderse de muy diversas formas. Es demasiado optimista pensar, como han hecho algunos musicólogos, que esta actividad, dirigida a la minoría, pudiera entenderse como una proclama antisistema. Es indudable que, como señalara Richard Taruskin, la música rusa contaba con muy escasa tradición en la materia, pero no carecía por completo de antecedentes, y varios de ellos de peso, en especial, los ejemplos fundacionales de Chaikovski y Borodin.

Pero inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Shostakovich sólo ha compuesto dos de sus cuartetos, las autoridades tenían como una actividad aristocrática toda la música de cámara, y, por asombroso que esto pueda parecer, en 1948 fue denunciada abiertamente. La lista oficial de géneros soviéticos era: el sinfónico, el operístico, la canción, el coral y la danza. En la *Resolución sobre Música* de ese año del PCUS se condenaban finalmente los géneros dirigidos a los «estrechos círculos de especialistas y epicúreos musicales».

Aun así, Shostakovich se entregó a fondo al género del cuarteto de cuerdas, acariciando el proyecto de escribir veinticuatro de estas obras en todos los tonos mayores y menores, plan que recuerda inmediatamente los preludios y fugas del *El clave bien temperado* de Bach, compositor al que el músico ruso reverenciaba y al que rindió homenaje con sus propios *Preludios y fugas* para piano (1951). La muerte truncó tan magno proyecto pero a Shostakovich le dio tiempo de legar una de las series de cuartetos más importantes del siglo XX. Junto al ya citado *Octavo*, el de contenido más claramente programático, los cuartetos se mueven hacia una expresión cada vez más austera y reflexiva que culmina con la desnuda sucesión de tiempos lentos del testamentario *Cuarteto nº 15*.