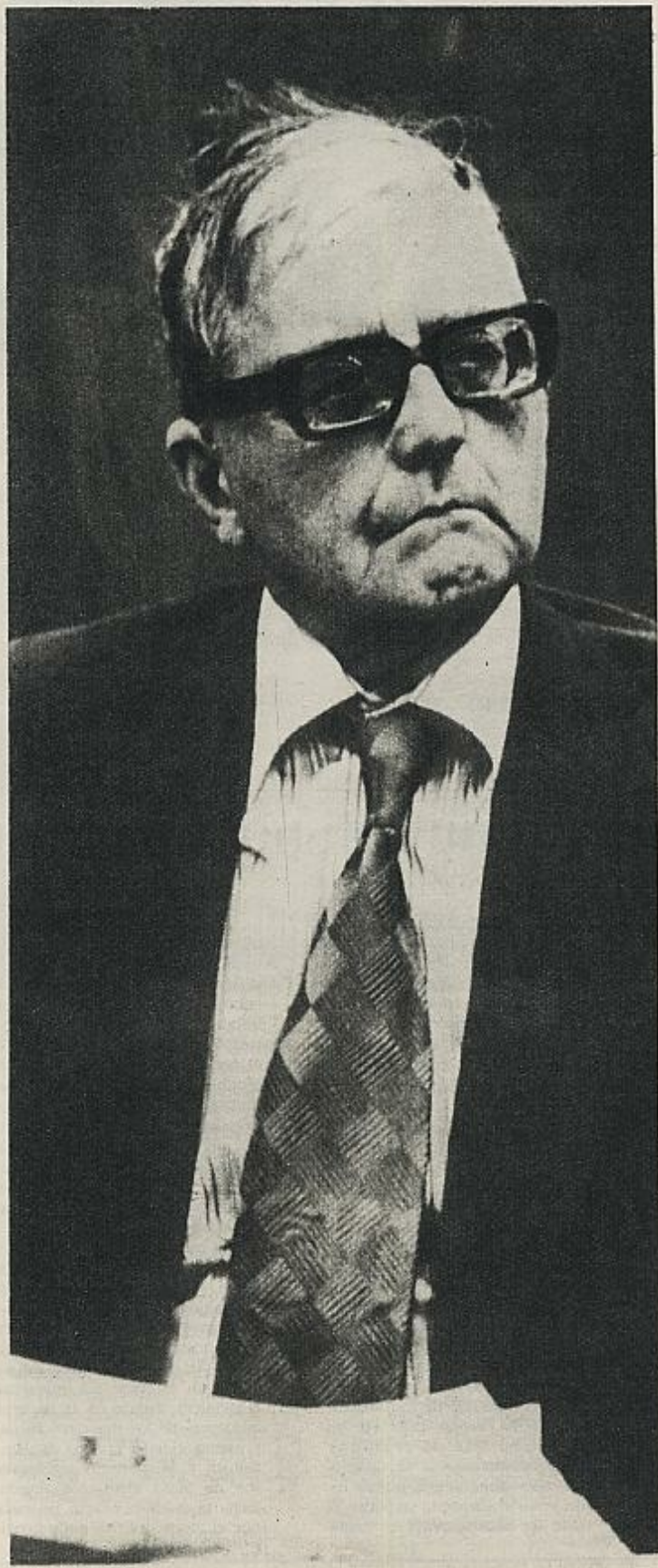


MUSICA Y PARTIDO

CUANDO Dimitri Shostakovich nació había pasado un año de la revolución de 1905, que algunos analistas consideran precursora de la de 1917, mientras que para otros fue un movimiento espontáneo prematuro que quizá retrasó la «verdadera» revolución, por su capacidad de vacuna del poder —que creó nuevas defensas—, o que por lo menos hizo que la de 1917 fuera más larga, más difícil y seguida de una guerra civil. Especulaciones históricas, Shostakovich nació en un San Petersburgo conmovido aún por la revolución abortada, y con un cambio político turbio y difícil. A los ocho años vería el comienzo de la guerra mundial y a los once años la revolución de octubre. Pero a los diez había hecho ya algunas composiciones musicales. Era un niño prodigio. Esto es, tenía una capacidad de madurez superior a la de sus coetáneos. Los niños que se desarrollan en periodos de grandes acontecimientos maduran mucho antes. No vamos a atribuir a los acontecimientos rusos de San Petersburgo la maduración musical de Shostakovich, pero sí es lógico ligar las dos formas de madurez: la artística y la humana.

Shostakovich nació en una familia de la pequeña burguesía. Su padre era ingeniero; su madre, maestra de música. No alude, sin embargo, a su madre cuando evoca sus primeros recuerdos musicales. Cita, en cambio, a un vecino estudiante de música. «En mi primera infancia me gustaba mucho oír música. Mi vecino estudiaba música, y yo solía rondar su apartamento, escuchando a través de la puerta». Shostakovich ha sido siempre parco en el recuerdo, en los datos de su autobiografía. Apenas se disponen de más datos que los oficiales. Pero alguno de estos recuerdos infantiles perduraron siempre: vio a la policía del zar disparar y matar a un niño como él, compañero de estudios. Puede ser un dato importante para comprender su espíritu revolucionario y claramente socialista, para conjugar con otro: hasta 1960, hasta tiempo después de la muerte de Stalin, Shostakovich no se afilió al partido comunista. Algo incomprensible para quien ya tenía los más altos galardones del partido y del país y para quien había participado en el extranjero en actos políticos. En 1949, por ejemplo, Shostakovich fue a los Estados Unidos para participar en un acto convocado por el Consejo Nacional de Artes, Ciencias y Profesiones, acto denominado Confe-



rencia Científica y Cultural para la Paz Mundial, y fue expulsado por el Departamento de Estado, a pesar de sus deseos de permanecer más tiempo en el país, por el tono de sus intervenciones: en los periódicos de la época se dijo que se trataba de construir un «Frente Rojo».

Shostakovich fue al Conservatorio en una ciudad que cambiaría tres veces de nombre —San Petersburgo, Petrogrado, Leningrado—; fue discípulo de Glazunov —un compositor más olvidado en Occidente de lo que merecería—, se sumó a la revolución, se integró en ella, y a los diecinueve años compuso la que hoy se llama «Primera Sinfonía», que sigue siendo —con la quinta y la séptima— la más popular del compositor. Compuesta en 1925, se estrenó en Leningrado el 12 de mayo de 1926. Era su pieza —su «tesis», podríamos decir— de doctorado. El éxito fue inmediato. La fecha tiene su importancia. Todavía la revolución era abierta en el campo de las artes: todavía la sombra del stalinismo o del jdanovismo no había caído sobre una vanguardia pictórica, literaria y musical que podía haber sido la más brillante de Europa. Shostakovich era un músico que explotaba mundos nuevos. Esta exploración, estas formas, estas tendencias que se revelaban en la «Primera Sinfonía», le identificaron, dentro y fuera, con el espíritu de la revolución. Los soviéticos le consideraron como el primer músico que surgía del mundo nuevo que estaban inaugurando, y en Occidente se le acogió como el primer gran producto musical de la revolución. Directores, intérpretes y compositores que desde el mundo capitalista seguían con minuciosidad el proceso soviético le acogieron, y la «Primera Sinfonía» de Shostakovich, a poco de ser estrenada en la URSS, lo era en Europa y en los Estados Unidos, dirigida por Bruno Walter, por Toscanini, por Stokowski. Produjo inmediatamente polémicas. La ya inevitable de arte nuevo-arte conservador. Y la de la política: la izquierda, la vanguardia, el progresismo se alineó inmediatamente junto a Shostakovich, músico y revolucionario, mientras que la derecha le atacó, y aun en sus elogios reducía la importancia revolucionaria de esa música para referirla a un «rusismo» o «eslavismo» que estaba presente en esa composición. Todos tenían razón. Por una parte, Shostakovich buscaba e importaba formas nuevas y se situaba en una vanguardia; pero, por otra, estaba firmemente an-

SHOSTAKOVICH

clado en los cantos tradicionales rusos, y no dejaría de estarlo jamás. Probablemente esta dualidad —no muy ajena a la de otros grandes artistas de su tiempo: por lo menos, Khatchaturian y Prokofiev— fue la que le permitió seguir adelante siempre. Una música de vanguardia pura no hubiese sido tolerada por la dirección cultural política, y una tradicional exclusivamente no hubiera pasado de ser «bonita».

De todas formas, en ese primer período juvenil y vigoroso se encuentra lo más avanzado de la vasta producción de Shostakovich. Pronto el freno oficial trataría de acomodarlo a la «línea general» de un arte que debía servir al partido en la vertiente del realismo socialista. Si Shostakovich recibió el encargo oficial de hacer una sinfonía en 1927, para conmemorar el décimo aniversario de la revolución, tuvo en cambio dificultades con tres producciones, como «La Nariz», basada en un cuento de Gogol, o «Lady Macbeth de Mtsensk». Operas atacadas oficialmente y retiradas de los carteles a pesar de su éxito popular: más tarde han sido reivindicadas. Precisamente la reposición de «La Nariz», a principios de este año, marca su última aparición en público, minado ya por la enfermedad.

La acusación más grave, la más considerable, le fue hecha al mis-



Meyerhold, Shostakovich, Malakovski y Rodchenko, en el año 1929.

mo tiempo que a sus compañeros de generación y revolución, Prokofiev, Khatchaturian y algunos otros de menor envergadura: el 11 de febrero de 1948, el Comité Central del partido comunista emitió una condena contra ellos por «izquierdismo» y, al mismo tiempo, por «decadencia burguesa». Efectivamente, la tendencia a la vanguardia estaba aún considerada oficialmente —y la interdicción no ha cesado

todavía de ejercer sus efectos en el arte inmediato— como el producto de una corrupción burguesa y capitalista que conducía a la degeneración de las artes, como una forma de agonía de una sociedad, lo cual no podía tener lugar en una sociedad como la soviética, considerada perfecta, si no era por contagio de los otros, por debilidad en los artistas que se dejaban llevar de un «formalismo», en el sentido

de un culto hacia las formas, aun descoyuntándolas por la vanguardia, pero con el objetivo de «arte por el arte» en lugar de arte «al servicio de». Shostakovich aceptó la crítica, esbozó su autocritica y prometió enmendarse. Con buen resultado. Obtuvo el Premio Stalin (1950) y fue oficialmente rehabilitado en un discurso de Chepilov, en 1957: Chepilov —entonces secretario del partido— le nombró

DIMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

HACE algunos meses me sorprendía ante una selección de los veinticuatro preludios y fugas de Dimitri Shostakovich. Ahora me sorprende la noticia de la muerte de este compositor. En ambos casos he sido lo suficientemente novato para ignorar que un crítico no debe sorprenderse por nada, y menos por un fallecimiento, ya que ha de saber que una gran parte de su tarea la consumen las ocupaciones de efemérido y necrólogo.

El tema central en torno al cual han girado todos los acercamientos a la persona y a la obra de Dimitri Shostakovich es el que suele aparecer en boca de una crítica anti-stalinista que gusta de airear la contradicción de un Estado que, diciéndose avanzado, amonesta por introducir avances en sus obras a músicos como Miaskovsky, Prokofiev... y Shostakovich. De un Estado que —cito textualmente— «pone en sus banderas la palabra Progreso» y presenta un elenco de compositores exclusivamente conservadores, como

Kabalewsky, Khrennikov, Khatchaturian... y, claro está, Shostakovich. Las producciones resultantes de esta contradicción han sido calificadas de «dilata-das, vulgares y disgresivas, sin presión» —de nuevo cito—.

Pienso que Shostakovich no resulta, en verdad, muy ilustrativo para ninguno de los casos citados. Cierto que fue advertido por el formalismo de la primera versión de su «Katerina Ismailova», que llevaba el título de «Lady Macbeth de Mtsensk», pero no menos cierto que inmediatamente fue aclamado por su «Quinta Sinfonía», que presentó como «réplica creativa a una crítica justa», y que se atiene estrictamente a los cánones del «realismo socialista», sin dejar por ello de resultar una obra maestra. Como también es cierto que en ocasiones su particular interpretación de ese «realismo» le ha hecho caer en un colosalismo fácil de criticar como «discursivo» o «propagandístico» —aunque esta última calificación dejaría sin explicar el éxito de Shostakovich en Ingla-

terra y los Estados Unidos—, pero no lo es menos que ese mismo sello realista, en cuanto impronta de asequebilidad, se observa también en obras bastante poco o nada colosales, como el quinteto con piano, los cuartetos —en especial el segundo y el octavo, éste por completo autobiográfico—, o los ya citados preludios y fugas, que datan de principios de los 50 y representan un singular homenaje a Bach, quien, distanciado y aproximado a la vez por dos siglos de evolución musical, sigue estando presente.

Por otra parte, es arbitrario dejar en mero propagandista a quien ha sido calificado como «el mejor sinfonista del siglo». La trayectoria de Shostakovich en el campo sinfónico refleja, desde luego, los avatares de su evolución estética: así, mientras la primera, aparte de la natural influencia de los maestros rusos, presenta ciertos atisbos de Hindemith y Mahler, las siguientes son de plena exaltación revolucionaria, hasta la cuarta, retirada por el autor ante la mala acogi-

da, y la quinta, de la que ya hemos hablado, y que obtuvo un éxito extraordinario. Otra sucesión curiosa se produce entre la séptima, o «Sinfonía Leningrado», compuesta y estrenada en circunstancias dramáticas y merecedora de un éxito grandioso, y la octava, subtitulada «Stalingrado», acogida friamente; igual fenómeno se produce en la sucesión que lleva de la clamorosa acogida de la doce, subtitulada «1917» y dedicada a Lenin, a la trece, que hubo de retocar por haber incluido un controvertido poema de Evtushenko. De todas maneras, la evolución sinfónica de Shostakovich —que llega hasta la decimosexta, recién terminada— es, con la sola excepción de la lista de sus numerosos cargos oficiales, lo que mejor parece darnos a entender que ha sido un Prometeo muy particular, bastante a gusto con los condicionamientos en que se ha desenvuelto. No hay por qué especular qué habría hecho o no de habersele permitido expresarse más individualmente: sus escritos no le

secretario —al mismo tiempo que a Khatchaturian— de la Unión de Compositores Soviéticos. En 1960 fue miembro del partido, fue diputado en el Soviet Supremo... Pero tuvo también sus problemas con el poder. La muerte de Stalin no le había liberado del todo. Nikita Krutchev prohibió, en 1963, su «Sinfonía número 13». Razón: estaba basada en el poema de Evtushenko, «Babi Yar», y contenía algunas de sus estrofas. El poema, como se sabe, recordaba una matanza de judíos hecha por Stalin y presentaba una imagen de antisemitismo oficial soviético que Krutchev no podía aceptar.

Hay que insistir en que estas prohibiciones, advertencias o sermones se hicieron siempre simultáneamente en una glorificación del compositor: se trata más bien de la historia de una discusión que de la de una represión, que a otro podía haberle alcanzado con mayor virulencia, pero que el respetadísimo Shostakovich podía soportar, como en otro género soportaba con relativa facilidad Ilya Ehreburg. Varios Premios Lenin, las declaraciones de artista emérito y de artista del pueblo, condecoraciones y homenajes fueron siempre más numerosos y más importantes que las reprimendas. Sin embargo, hemos de pensar que sin éstas, sin el ambiente de censura y vigilancia, la música de Shostakovich podía haber ido mucho más lejos de lo

que ha ido, de las acusaciones de «facilidad» que le suelen hacer los críticos occidentales, para quienes la falta de futurismo —o de electrónica— es un síntoma de regreso. Shostakovich, por su parte, ha negado siempre que este tipo de reprimendas hayan influido demasiado en su carrera. Escribió: «Mi obra ha sido criticada desde que comencé a escribir música. Admito que algo de mi obra es malo. Pero, ¿quién podrá decir que mi carrera ha sufrido por el criticismo? Mis obras se tocan en toda Rusia. El hecho de que una obra sea criticada no quiere decir que las orquestas dejen de ejecutar las demás. Y continúo componiendo, y el Gobierno ayudándome; incluso con mucha generosidad». Porque uno de los problemas que se plantean con la protección a las artes por un Gobierno —sobre todo como en el soviético, que sufraga carreras enteras, estudios de perfeccionamiento en el país y en el extranjero, y sufraga las promociones de los artistas— es que éste termina creyéndose que es propietario de las artes y puede encauzarlas como quiera.

La vida de Shostakovich es escasamente conocida. Se sabe que se casó dos veces —su primera esposa fue una especialista en la investigación de los rayos cósmicos—, que tiene dos hijos —del primer matrimonio— y que fue aficionado a algunos deportes —el fútbol, el voleibol, el tenis—, que no pudo practicar tanto como quisiera por la fragilidad de su salud. Tímido, miope, tenía escasa afición a las apariciones en público. Su salud comenzó a inquietarle a los sesenta años: tuvo que ser hospitalizado durante tres meses por una crisis cardíaca, y hubo de cesar como secretario de la Unión de Compositores. Poco a poco fue abandonando todas sus actividades: tuvo que dejar de salir al extranjero —los Estados Unidos habían reivindicado su expulsión de 1949, ofreciéndole una gira en 1959, que fue triunfal—, donde se le recibía con los máximos honores. Sus composiciones se hicieron más raras —la última sinfonía conocida es la 15, estrenada en 1972, pero ha hecho después otras obras— y desapareció del podio.

La noticia de su muerte ha sido dada en Occidente por Rostropovich. El gran violoncelista soviético estaba dando un concierto en Lennox (Massachusetts) con la Orquesta Sinfónica de Boston, en el que figuraba la «Quinta Sinfonía» de Shostakovich: antes de interpretarla, comunicó al público que acaba de recibir la noticia de la muerte del compositor, y que esta interpretación tendría el carácter de ser el primero de los homenajes póstumos. ■ P. B.

muestran partidario de ello, y no hay por qué presumirlos insinceros. Tampoco se le puede calificar de conservador a ultranza: sus últimos cuartetos tienen tintes schoenbergianos, y aun sus últimas obras «realistas» resultan tan deliberadas —su «Sinfonía Quince» llega a citar taxativamente la ópera de «Guillermo Tell»— que más que «realismo socialista» hay que ver en ellas eso que en otras ramas del arte se ha dado en llamar «hiper-realismo». Tal vez Dimitri Shostakovich pensara en algún momento de conflicto las ventajas que conlleva el gozar en esta época de un Esterházy colectivo, con lo cual su obra resultaría, aparte de todo, un comentario irónico de las de bastantes de sus contemporáneos: pero de lo que no hay duda es de que ha conseguido lo que se proponía en su oratorio «El canto de los bosques»: «describir la Naturaleza desde el prisma de la percepción humana, con ayuda de las poderosas fuerzas del proceso de creación». ■ JOSE RAMON RUBIO.

PARA LOS
ESPAÑOLES DEL
FUTURO:
LACTANCIA
NATURAL
Y
HERMANO LOBO



HERMANO LOBO

**LA REVISTA DE HUMOR
SIN ADULTERACIONES**