

ALBERTO RUY SANCHEZ

DEL MIEDO A LA MELANCOLIA
MUSICA, PODER Y AFECTO*A Kostas, que oyó estas notas, in memoriam.*

En una sala de conciertos vacía, más de mil sillas rígidas llevan en el respaldo el emblema de alguna obligatoria corporación de artistas. El concierto ya terminó o no ha comenzado, o tal vez se trate de alguna conferencia, homenaje oficial o congreso de compositores. Solamente perturba la monotonía de las hileras de sillas un bulto oscuro que resulta ser Dimitri Shostakovich. Un fotógrafo entra en la sala y sorprende un gesto de pesadumbre en aquel hombre que se lleva la mano a la cara, toca con las yemas de los dedos el borde de sus anteojos negros y deja escapar bajo su mano la mitad de una boca affligida que tensa exageradamente su arco hacia abajo.

La fotografía que resultó de aquel momento es de cierta manera una representación de la melancolía: no la habitual del rostro con la mirada fugitiva y una mano en la mejilla, sino esta otra del hombre reclinado con la mano que le cubre el rostro y que no ve ni quiere ser visto. Se trata de un melancólico que aparte de ensimismado, algo parece temer e incómodo esconde la mirada sin esconderse él. Ese gesto pudo haber sido instantáneo —y tal vez en otro momento cercano se le hubiera visto sonreír diplomáticamente a quienes llegaran a sentarse a su lado— pero el instante de profundo malestar bastó para imprimir una variante de la imagen típica de la melancolía, vista ahora en los límites que comparte con el miedo. No el miedo de lo inesperado que sorprende asustando, sino aquel que puede acompañar a alguien todos los días y que termina por ser el motor de sus gestos instantáneos.

Como en todos los íconos, los gestos y los objetos que aparecen aquí están sobrecargados de significado. Y para asegurar la insistencia del estereotipo en esta imagen, el melancólico no está rodeado de panales (las mieles de la melancolía mil veces pintadas), ni de libros, ni de paisajes exóticos al fondo, ni de sonrientes quimeras, sino de sillas idénticas en hileras uniformes repitiendo infinitamente un emblema. A diferencia de otras representaciones de la melancolía, en ésta los objetos que rodean al melancólico no son instrumentos o efectos de su vuelo moroso, sino que son las hileras que circunscriben su afecto, que lo cuadrícula marcando incluso el modo de su huida. Este hombre apesadumbrado perturba con su gesto la uniformidad y el vacío rígido de las sillas, pero al mismo tiempo está sentado ahí y no escapa a su orden. Es un melancólico ambivalente: está representado en un medio hostil que lo empuja a la melancolía pero que al mismo tiempo lo retiene en sus hileras. Esa



Dimitri Shostakovich

ambivalencia da forma a su afecto melancólico y a su representación. Su mirada, por ejemplo, no puede perderse simplemente en paisajes lejanos, tendría que mirar mil veces primero el vacío cuadrado que lo rodea. En el instante de esta imagen sólo puede dejar de mirar.

Esta fotografía de Shostakovich, verdadero ícono de la tristeza, figura en la portada del libro de pastas negras que contiene la versión inglesa de sus memorias, y prefigura parcialmente no sólo los afectos que se extienden a lo largo de su lectura, ilustra también el tema subyacente en este libro, el de los afectos en la vida de un reconocido compositor soviético que en algunas ocasiones fue "artista perseguido" pero casi siempre "artista oficial". Narrador melancólico, deja en sus memorias un tratado involuntario sobre los afectos en su relación con el poder. Incluso su obra musical es analizada por él observando su inadecuación o concordancia con los afectos que las autoridades esperaban de ella.

Escribir un autorretrato equivale, muchas veces, a retocar su propia imagen, cuando no a erigirla en monumento. En las memorias de Shostakovich el intento por modificar su imagen consiste precisamente en tratar de hacer menos fija y segura su reputación de artista oficial. Es cierto que Shostakovich está entre esos artistas que pertenecieron a las vanguardias de los años veinte, que fueron condenados y rehabilitados varias veces por el poder soviético, y es uno de los pocos que pudieron navegar en los vaivenes de "la política cultural" esquivando el peligro de las condenas públicas que para otros tuvieron resultados fatales. Pero ser un artista oficial no aseguraba definitivamente su suerte, otros más reconocidos que él perecieron en lo más alto de su fama. "No basta con amar al poder soviético, es necesario que él también te ame", dice el compositor citando a un humorista de los años treinta para dar a entender que no basta con entregar el cuerpo y el alma al poder estalinista para asegurar la vida. Las ilusiones y la moral del "compromiso" rápidamente se vuelven cinismo burocrático; pero ni siquiera el cinismo es salvación segura. Lo que queda, entonces, es el miedo habitando hasta los pasos de los mejor acomodados.

Describir su vida se vuelve, sin quererlo, una biografía del miedo; y la visión de un miedo tan prolongado no puede escribirse sin desesperación y melancolía. Shostakovich aporta a la historia de la cultura rusa de este siglo un testimonio del miedo. Lo que él cuenta de la vida en la Unión Soviética, de la represión, de la abyección cotidiana, son cosas que se saben de sobra y que hasta los defensores oficiales del poder soviético aceptan y justifican como "asuntos marginales" o "cosas del pasado". De su vida da una visión llena de amargura que no corresponde obviamente con lo que se esperaba del épico compositor de sinfonías patrióticas durante la Segunda Guerra Mundial, ya que incluso recordar su juventud se vuelve inevitablemente recuerdo de cómo murieron los que lo rodearon aquellos años. Es ese afecto inesperado en un supuesto héroe de mármol lo que acaso perturba en sus memorias. No hay en ellas reflexión especializada sobre la música (como en las memorias de Stravinsky, por ejemplo). Su revelación no es un contenido explícito sino este afecto que desgaja cualquier representación optimista de aquella cultura oficial.

Shostakovich nunca fue disidente y muchas veces se negó a firmar declaraciones de disidentes. Su testimonio del

miedo no es un acto militante, como en el caso de los disidentes soviéticos. Es un acto pasional que ni siquiera tiene una preocupación estética primordial. Es la expresión desnuda del miedo condensado en una vida: la melancolía echada a andar y dejada al azar de sus sobresaltos. Después de describir la enfermedad que ya lo consume, de decir su sensación de fragilidad, comenta casi al final del libro el giro que tomó su proyecto inicial: "Pensé que encontraría una distracción recordando a mis amigos y conocidos. Muchos de ellos fueron gente famosa y de talento que me dijo cosas interesantes, historias instructivas. Pensé que hablar de mis contemporáneos sobresalientes habría sido interesante. Ellos fueron importantes en mi vida y creí necesario recordarlos aún. Pero hasta ese intento se convirtió en algo triste. Pensaba que mi vida estaba llena de aflicción y que sería difícil encontrar otra más miserable, pero cuando comencé a recordar las vidas de mis amigos y conocidos quedé horrorizado. Ninguno tuvo una vida más fácil que la mía. Algunos tuvieron fines terribles, murieron con sufrimiento. La vida de otros puede considerarse más miserable que la mía. Y eso me puso todavía más triste. Estaba recordando a mis amigos y lo único que veía eran cadáveres, montañas de cadáveres. No estoy exagerando, quiero decir, montañas. Y esa imagen me llevó a una horrible depresión. Estoy triste y afligido todo el tiempo. Varias veces traté de detenerme en este intento por recordar que no me trala nada bueno. Pero por muchas razones continué. Me forcé a recordar incluso si era difícil para mí (...) Pensé que tal vez esto sería útil para otros más jóvenes que yo. Que tal vez ellos no tengan que enfrentar esta terrible desilusión y al oír la vayan más preparados, más fuertes para la vida que yo. Tal vez sus vidas se vean liberadas de la amargura que tife la mía".

Shostakovich no escribió directamente sus memorias. Las dictó a un musicólogo obstinado, Solomon Volkov quien, según cuenta, tuvo que vencer continuas resistencias conscientes e inconscientes en su maestro para dar cauce a las repetidas entrevistas que ahora forman este libro. Todo comenzó con el prólogo de Shostakovich para un volumen escrito por Volkov sobre los actuales compositores jóvenes de Leningrado. En ese prólogo el compositor hacía algunas alusiones a su juventud en el conservatorio de esa ciudad. Al publicarse el libro todos los pasajes sobre "el pasado" fueron censurados, y de ahí le nació un primer interés por escribir una versión de su propia vida diferente a la que ya daban sus biógrafos oficiales. En una parte del libro recuerda con estupor la corte de aduladores llamándolo "el Beethoven Rojo". Había sido necesaria una relación de más de siete años entre el joven musicólogo y el compositor para que pudiera pensarse siquiera en el proyecto de las memorias. Volkov comenzó a entrevistar a Shostakovich cuando éste tenía 65 años, pero muy mala salud: enfermo del corazón, débil de las piernas, difícilmente podía caminar; como tenía casi inmóvil la mano derecha trató de aprender a escribir con la izquierda. Era imposible utilizar una grabadora porque Shostakovich sentía frente al micrófono una intimidación que lo silenciaba, ya que ese aparato lo hacía sentirse de nuevo bajo las presiones que lo acosaban cuando tenía que hacer sus frecuentes discursos oficiales por radio o en grandes auditorios. Tenía muchas obligaciones de figura pública y cuenta que varias de las declaraciones que aparecían en los

periódicos bajo su nombre eran escritas por funcionarios que usaban su firma, en ocasiones sin consultarlo. Así que para romper la intimidación fue necesario dictar en taquigrafía largas conversaciones con preguntas laterales que agitaran a una memoria autoeducada para el olvido. Volkov cita un poema de Anna Akhmatova para describir el ambiente de aquellas sesiones:

...y una vez más cayó
palabra tras palabra,
la caja de música chillaba
y, sobre la botella de cristal, llena
de lenguaje oblicuo y amargo,
llameaba veneno invisible.

Volkov transcribió y editó las entrevistas, las sometió a Shostakovich quien corrigió y firmó los documentos que aseguraran su autenticidad. Los intentos por publicarlas, aún censuradas, en la Unión Soviética obviamente fracasaron y Shostakovich le pidió a Volkov que las publicara "en Occidente" después de su muerte. Casi un año después, en agosto de 1975, Shostakovich murió. En noviembre de 1979 se publican las memorias en Londres y en Nueva York desencadenando una inmensa polémica que aún continúa. Las autoridades soviéticas mueven sus fuerzas para establecer la falsedad del documento pero sin aportar ningún argumento convincente. Un crítico del *New York Review of Books*, conocido por sus funciones prosoviéticas, sostiene con gran escándalo que el temperamento y las opiniones del Shostakovich del libro no coinciden con la persona que él conoció; aunque él mismo dice haberlo conocido solamente durante un par de ceremonias oficiales. Musicólogos soviéticos lanzan innumerables ataques contra Volkov y contra el libro. Personas allegadas a Shostakovich y que residen en la URSS hacen sobre las memorias declaraciones que dejan ver fácilmente su carácter obligatorio y oficial. Seis meses después comienza a circular en inglés una biografía de Shostakovich escrita por dos musicólogos soviéticos en la que el compositor concuerda perfectamente con su imagen acuñada oficialmente. No se ha publicado hasta ahora ningún argumento de peso que permita considerar falsas las memorias de Shostakovich que, desde la portada, son anunciadas como entrevistas relatadas y editadas por Volkov.

Pero, hasta en el caso extremo de que fuera comprobable la falsedad de este Shostakovich, el personaje que lleva su nombre en el libro encarna un afecto histórico cuya verdad no puede ser negada. Encarna los límites de una melancolía cultivada en un medio hostil. Si se tratara de una novela se podría decir que todas sus referencias históricas son precisas. El narrador de estas memorias interpreta su medio como algo intensamente agreste, y los hechos históricos y sociológicos que argumentan su interpretación afectiva son innegables. La intensidad melancólica con la que este personaje Shostakovich vivió en ese medio no admite, ni refutaciones ni comprobaciones que pretendan reducir todo a una personalidad exacerbada (y en ese caso se desautoriza el juicio sobre la sociedad) o a una sociedad avasalladora (y en ese caso la persona queda fuera de juicio). Ante "las llamas de veneno invisible" son inútiles las explicaciones uniformes.

Shostakovich se describe a sí mismo como un personaje melancólico desde pequeño. Era uno de sus rasgos de niño

prodigio, lo mismo que el miedo. Su amigo, el escritor humorista Zashchenko, que también era un melancólico abismal, le aconseja curar sus tristezas descubriendo los miedos de su primera infancia; pero cada vez que lo intentaba, "mi enfermedad empeoraba, dejaba de dormir en las noches y sufría un desmayo". Curando los miedos del niño no se curan los miedos arraigados en el adulto por las fuerzas hostiles que lo rodean, explica Shostakovich a su amigo; "uno puede pensar en la muerte como única salida".

Sin embargo, la salida elegida por él fue muy diferente. Desde 1926, a los 19 años, obtuvo ya un gran reconocimiento por su primera sinfonía, que fue interpretada en Leníngrado y en Berlín (dirigida por Bruno Walter, y luego por Stokowski, Otto Klemperer y Toscanini). Ese rápido prestigio internacional le valió el encargo de escribir una sinfonía para festejar los diez años de la revolución de octubre. Para la misma ocasión se le encargó a Eisenstein una película que sería *Octubre o Los diez días que conmovieron al mundo*. La experimentación artística era no sólo tolerada sino hasta incitada. Pero eso se iba a acabar en pocos años. A finales de los veinte ya las "asociaciones de artistas revolucionarios" perseguían por su cuenta a los artistas considerados como "formalistas", y declaraban "antirrevolucionarios" o "sospechosos" incluso a algunos instrumentos como el "elitista" trombón. Esas asociaciones de artistas fueron disueltas poco después y lo que parecía un respiro se convirtió en la centralización de las condenas a través de asociaciones únicas y estatales. Pero Shostakovich gozaba de un prestigio internacional, había escrito dos óperas: *La nariz* y *Lady Macbeth*. Esta última representada en toda Europa y en los Estados Unidos. Sus problemas con el poder soviético comienzan en 1936, cuando Stalin va a ver *Lady Macbeth* (que llevaba varios años representándose) y sale furioso del teatro. Al día siguiente aparece en el *Pravda* un artículo editorial contra Shostakovich aparentemente dictado por el mismo Stalin. Se titula: *Escándalo en vez de música*. Ese fue el momento en el que pensó suicidarse. "Antes de eso era un muchacho al que, a lo mucho, le daban una reprimenda, pero a partir de entonces me convertí en un criminal de Estado, siempre bajo observación, bajo sospecha." La ópera fue retirada y algunos días después otro artículo del *Pravda* critica un ballet con música de Shostakovich que se estrena en el Bolshoi. La primera crítica ya contenía una amenaza, la segunda parecía confirmarla. "Entré en una pesadilla" (...) "Dos ataques editoriales en *Pravda* en diez días era demasiado para una sola persona. Todos sabían con seguridad que iba a ser destruido, y ese presentimiento nunca me ha abandonado". Un alto funcionario, el general Tukhachevsky lo ayudó a salir de esa situación hablando con Stalin en su defensa. Durante mucho tiempo no dejó de ser llamado en los periódicos "enemigo del pueblo". "Aquella vez tuve suerte, no fui enviado a los campos de concentración pero nunca es tarde, después de todo depende de lo que sienta cada nuevo "líder y maestro" hacia tu trabajo; en mi caso la música". "En esa época todos escribían denuncias. Los compositores tal vez las hacían en papel pautado y los musicólogos en papel de rayas. Hasta donde sé ninguno de los informantes se ha arrepentido siquiera. A mediados de los cincuenta, algunos de los arrestados regresaron: los afortunados que sobrevivieron. Algunos de ellos pudieron ver sus expedientes, incluyendo las denuncias. Actualmente, ex pri-

sioneros y delatores se encuentran en los conciertos. A veces se saludan."

Poco tiempo después, su protector, Tukhachevsky, sería eliminado por Stalin, lo mismo que su amigo y patrón durante algún tiempo, el director de teatro Meyerhold. La comparación entre los dos personajes y sus vidas: el artista megalómano que admiraba los uniformes y el militar intelectual que construía violines y protegía artistas, es una de las partes mejor narradas en el libro. Pero a esas vidas paralelas les sucede lo que a todas las historias irónicas o anécdotas gratuitas que contienen las memorias: rápidamente se vuelven tristes cuando no patéticas. Los hilos de todas las historias se anudan en el miedo.

La escena que Shostakovich hubiera preferido nunca haber visto: la del viejo Meyerhold, artista consagrado de 65 años corriendo hasta caerse detrás del automóvil del funcionario que vino a supervisar su última pieza y que salió de ella disgustado. Meyerhold "desaparecería" para siempre unos días después. Tukhachevsky, por otro asunto, también sería acusado de espionaje y ejecutado. Ambos estaban en lo más alto de su reconocimiento público. Ambos tenían como pasatiempo tocar el violín y, cada uno por su parte, antes de "desaparecer" le dijo a Shostakovich que deseaba haber sido quinto violinista en una orquesta desconocida y pararse o sentarse solamente cuando se lo ordenaran. Shostakovich describe también de qué manera Eisenstein aceptó montar una ópera de Wagner, *Las valquirias*, como parte de los eventos del pacto nazisoviético. "¿Por qué Eisenstein no rechazó el trabajo cuando se dio cuenta de lo que era real-

mente? Se dice con frecuencia que uno trabaja no por miedo sino movido por su conciencia. Bueno, ahí él no tenía ninguna conciencia y sí mucho miedo. Arriesgaba su cabeza." Cuando alguien era arrestado su nombre desaparecía de las conversaciones y los que tuvieran cartas o fotografías de esa persona las quemaban. "Primero todos se callan, cada uno piensa: yo soy el siguiente." Shostakovich relata cómo Stalin supervisaba todas y cada una de las películas que se hacían en esa época. Cómo gozaba las sesiones de miedo a las que sometía a los realizadores encerrándose con ellos en una sala de proyección para comprobar lo adecuado de sus películas. Más de uno no resistía la incertidumbre de los gestos de Stalin en la oscuridad. Junto a la sala había una enfermería y una lavandería para atender a los realizadores que se desmayaban o que ensuciaban sus pantalones al perder el control de los esfínteres.

En la época que fue criticado por el *Pravda*, Shostakovich estaba por estrenar su cuarta sinfonía. Ya había publicado sus obligatorias "auto-críticas" en el mismo periódico pero temía dar una nueva oportunidad para ser criticado y canceló el estreno de la sinfonía. El director de la orquesta también tenía miedo y hacía mal su trabajo. La cuarta sinfonía se quedó en un cajón durante veinticinco años. En todo ese tiempo otro de los miedos que carcomían a Shostakovich era el de saber que si llegaba a "desaparecer", su sinfonía podría ser atribuida a otro, porque el plagio y la falsificación llegaron a institucionalizarse en aquellos años. "Las autoridades se la hubieran dado a otro para su cuidado. Incluso yo sé a quien. Y en vez de ser mi cuarta hubiera sido la segunda sinfonía de otro compositor."

El escándalo sobre la probable falsificación de *El Don apacible*, atribuido al premio Nobel Mijail Sholójov, es banal comparado con la inmensa empresa de "creación" de una cultura nacional y socialista durante los años treinta. Lo que implicaba inventar, literalmente, a una inmensa cantidad de poetas populares y progresistas, supuestamente traducidos de las diferentes lenguas y dialectos locales. En realidad los poemas eran escritos por los "traductores" de acuerdo a las "líneas" de la política cultural. Hay un caso célebre, el del poeta Dshanbul Dzhabayev que tanto los hijos como los nietos de Shostakovich estudiaron obligatoriamente en la escuela. Ese poeta existió: hay fotografías de él y muchos lo conocieron en sus giras por las escuelas de la URSS. Su historia es increíble. Resulta que un periodista y poeta de la región del Kazajistán trató de publicar en el periódico del partido (editado en ruso) unos poemas suyos diciendo que era traducción de un poeta popular. Era la única manera de publicarlos. Como le gustaron a un alto funcionario de la región éste ordenó al periódico que se le encargara inmediatamente al poeta popular un poema sobre Stalin y que viajara a Moscú, a una feria de artes regionales, para leerlo en público. Encontraron a un viejo típico que no supiera una palabra de ruso, es decir, que necesitara traductor, y todo estuvo arreglado.

Pero la falsificación era sólo uno de los problemas para la creación de la nueva cultura nacionalista y socialista. El otro era la censura de las culturas tradicionales consideradas no progresistas. Shostakovich cita el caso conocido del "primer congreso panukraniano de músicos populares", al que tuvieron que asistir todos los cantantes de la región. Ante el problema de cómo censurar la tradición oral, las autoridades



De pie: Vladimir Mayakovsky y Alexander Rodchenko. Sentados: el joven Shostakovich y Vaselud Meyerhold. Moscú, 1929.



Shostakovich muerto, Moscú 1975.

decidieron considerar criminales a los cantantes populares; muchas de sus canciones y leyendas eran religiosas, así que fueron eliminados durante el congreso. "Tengo la esperanza de que alguien escribirá la historia de cómo lo mejor de nuestro arte popular fue destruido durante los años veinte y treinta."

Como muchos otros artistas soviéticos, Shostakovich afirma que la guerra, a pesar de la movilización general y de todos los sufrimientos que trajo, fue vivida como una época de extrema libertad en comparación con los años anteriores. "En Leningrado, antes de la guerra, no había una sola familia que no tuviera algún muerto o desaparecido. Todos teníamos alguien a quien llorar pero había que hacerlo en secreto, que nadie nos viera, todos teníamos miedo de todos y nos sofocaba la pesadumbre". Según Shostakovich, en Rusia —por razones trágicas— hubo un florecimiento del arte durante la guerra y muchos tenían de pronto la oportunidad de expresar su aflicción. El hizo en esa época las dos sinfonías que lo reconciliaron con el poder soviético (la 7ª y la 8ª). Fueron consideradas ejemplo de patriotismo a causa de un malentendido. El quería expresar el sufrimiento de Leningrado durante la purgas estalinistas y Stalin lo había interpretado como el sufrimiento del pueblo frente a la invasión alemana. Como consecuencia Stalin le encargó la novena sinfonía para celebrar su victoria en la guerra. Shostakovich de nuevo perdió sus favores al hacer una sinfonía que no era de un tono tan grandilocuente como se esperaba. Un crítico escribió que consideraba esa sinfonía como un insulto personal.

Shostakovich habla tanto del afecto produce la música como del "tema" que lleva. Para él, o más bien, para el

medio cultural que él vivió, el afecto de la música es una especie de "contenido" susceptible de ser censurado o auspicado. El estalinismo establece el afecto de la música como ideología: es el afecto del arte lo que define una gran parte de sus relaciones con el poder. Shostakovich llega a afirmar que el desagrado de Stalin por Shakespeare es afectivo, no se debe al texto de las obras. Se supone que Stalin aborrecía a Hamlet porque veía en él retratados sus propios remordimientos, su conciencia culpable. Esa suposición es convencional e inocente, dice Shostakovich, lo que cuenta en Shakespeare más que los contenidos es la música implícita, el timbre, y eso es lo que disgustaba a Stalin. Es decir, el afecto de la obra, el flujo al que uno se entrega. Según esto, el poder estalinista trataba de producir en su arte ciertos afectos en ciertos momentos y Shostakovich parece haber puesto relativamente a su favor las ambivalencias de su propia melancolía cultivando el malentendido. También hizo la música claramente grandilocuente que se le pedía, pero sobre todo para el cine. Era un trabajo secundario, muy tedioso, que le valió los premios que afirmaron su posición dentro de la Unión Soviética.

Pero su música más íntima es claramente melancólica. "Casi todas mis sinfonías son lápidas", escribió en sus memorias, dejadas como una lápida más: la suya. En ese libro el melancólico dictó su propio *requiem*. Pero hay y seguirá habiendo un misterio Shostakovich debido a una de las fotografías que se incluyen en sus memorias: hacia la parte central del libro, como una imagen magnética, en un sarcófago rodeado de gente, el cadáver del melancólico Shostakovich luce una sonrisa perturbadora. ¿Por qué sonríe Shostakovich?*