

- Sound and Programmatic Echoes of the 20th Century: the Music of Dmitri Shostakovich as an Expressive Means of Political Dissidence

16

# ECOS SONOROS

## Y PROGRAMÁTICOS DEL SIGLO XX:

### la música de Dmitri Shostakóvich como medio expresivo de disidencia política

Por:  Luis Daniel Martínez Álvarez · María Carolina Restrepo Gómez · Helena Bacon · Alfonso Carlos Espinosa Jaimes

#### RESUMEN



La música, a través de su idiosincrasia como lenguaje abstracto, permite crear las condiciones para una expresión de disidencia política distinta al de otras artes. La música sinfónica y de cámara de compositores como Ludwig Van Beethoven, Krzysztof Penderecki y Dmitri Shostakóvich evidencian el uso de múltiples armonías, melodías y ritmos orquestales empleados como medios de resistencia política de múltiples formas de represión por parte del Estado, conflictos bélicos y otros formatos de totalitarismo político desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. El presente artículo realiza un breve estudio historiográfico y musicológico de la relación política, social y cultural por parte de la música de diversos compositores académicos hasta llegar a la quinta sinfonía del compositor ruso Dmitri Shostakóvich.

#### PALABRAS CLAVE:

Arte · Dmitri Shostakóvich · Resistencia política · Disidencia



Martínez Álvarez L. *et al.* (2021). Ecos sonoros y programáticos del siglo XX: la música de Dmitri Shostakóvich como medio expresivo de disidencia política. *Entorno UDLAP*, 17.

 **Recibido:** 9 de diciembre de 2021  **Aceptado:** 28 de enero de 2022



# LA MÚSICA

18

1



Permite crear las condiciones para una expresión de disidencia política distinta al de otras artes.

2



La música sinfónica y de cámara de compositores como Ludwig van Beethoven, Krzysztof Penderecki y Dmitri Shostakóvich evidencian el uso de múltiples armonías, melodías y ritmos orquestales empleados como medios de resistencia política de múltiples formas de represión por parte del Estado, conflictos bélicos y otros formatos de totalitarismo político desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX.

## ◆◆ ABSTRACT

Music through its idiosyncrasy as an abstract language allows creating the conditions for an expression of political dissidence different from that of other arts. The symphonic and chamber music of composers such as Ludwig Van Beethoven, Krzysztof Penderecki and Dmitri Shostakovich show the use of multiple harmonies, melodies and orchestral rhythms used as means of political resistance against multiple forms of repression by the State, military conflicts and other formats of political totalitarianism from the end of the 19th century to the first half of the 20th century. This article makes a brief historiographic and musicological study of the political, social and cultural relationship by the music of various academic composers up to the fifth symphony of the Russian composer Dmitri Shostakovich.

## ◆◆ KEYWORDS:

Art · Dmitri Shostakovich · Dissent · Political resistance

## ◆◆ INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, en los epílogos de la libertad política, económica, cultural, religiosa o social, existe una abyecta convergencia con la irrupción de innumerables sistemas totalitarios que procuran discurrir en los funestos artilugios del sometimiento de la dignidad humana y del espíritu universal de la libertad. El trágico acontecer del siglo XX constata un retroceso y nocturno político de la democracia, la heterogeneidad cultural y fundamentalmente de las expresiones de disenso y disidencia política. A pesar de ello, aun en los más trágicos eventos históricos del totalitarismo, surgen oportunidades de resistencia, protes-

## EL TRÁGICO ACONTECER DEL SIGLO XX CONSTATA UN RETROCESO Y NOCTURNO POLÍTICO DE LA DEMOCRACIA, LA HETEROGENEIDAD CULTURAL Y FUNDAMENTALMENTE DE LAS EXPRESIONES DE DISENTIMIENTO Y DISIDENCIA POLÍTICA.

HANNAH ARENDT



En su crítica al mal radical del totalitarismo, imperialismo y xenofobia; es necesario replantear un nuevo principio político (1998, p. 5)

Permitieron sentar las bases de múltiples expresiones artísticas de protesta y disidencia política dentro de los marcos de la modernidad.

La noción de resistencia política que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX contra el sistema comunista y estalinista, el nazismo alemán, el fascismo italiano, los crímenes de la república española en las checas o el franquismo español (Muriá, 1995, p. 10).

19

www.udlap.mx

### EL TRÁGICO ACONTECER DEL SIGLO XX CONSTATA UN RETROCESO Y NOCTURNO POLÍTICO DE LA DEMOCRACIA, LA HETEROGENEIDAD CULTURAL Y FUNDAMENTALMENTE DE LAS EXPRESIONES DE DISENTIMIENTO Y DISIDENCIA POLÍTICA

tas y resiliencia social, que tal como menciona Hannah Arendt en su crítica al mal radical del totalitarismo, imperialismo y xenofobia; es necesario replantear un nuevo principio político (1998, p. 5) más integrador, humano, diverso y respetuoso de las libertades individuales y co-

lectivas. La noción de resistencia política que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX contra el sistema comunista y estalinista, el nazismo alemán, el fascismo italiano, los crímenes de la república española en las checas o el franquismo español (Muriá, 1995, p. 10), permitieron sentar las bases de múltiples expresiones artísticas de protesta y disidencia política dentro de los marcos de la modernidad.

Si bien es posible rastrear críticas políticas y sociales en autores y artistas del siglo XVII al siglo XIX, como fueron los casos de Paul Emile Boutigny en obras como *Henri de la Rochejaquelein à la bataille de Cholet* de 1793 que evidenció las tensiones entre los sangrientos revolucionarios franceses y la población civil francesa de la Vendée<sup>1</sup>, las pinturas y grabados de Francisco de Goya y Lucientes sobre temas críticos de su época y la intervención francesa en territorio

<sup>1</sup> La masacre de la Vendée es uno de los eventos históricos de la Revolución francesa más controversiales, tanto por el papel historiográfico de la época, como también por la responsabilidad política que implicó el asesinato en masa de toda una población por parte de las tropas revolucionarias francesas sobre la población civil de la Vendée (Secher, 2006, pp. 206-351).

SI BIEN ES POSIBLE RASTREAR  
**CRÍTICAS POLÍTICAS  
 Y SOCIALES**  
 EN AUTORES Y ARTISTAS DEL  
 SIGLO XVII AL SIGLO XIX



Como fueron los casos de Paul Emile Boutigny en obras como **HENRI DE LA ROCHEJAQUELEIN À LA BATAILLE DE CHOLET DE 1793** que evidenció las tensiones entre los sangrientos revolucionarios franceses y la población civil francesa de la Vendée

español, o la consciencia del mal como un problema político presente en la obra de Dostoyevski (Del Percio, 2016, p. 88); en textos como *Crimen y Castigo* (1866), *El Idiota* (1869) o *Los Hermanos Kamarazov* (1880). De los cuales, es viable indagar en los gérmenes del texto literario como fuente de crítica social y política sobre la sociedad feudal rusa durante el periodo Zarista, y el problema del sufrimiento humano.

Aunado a Dostoyevski, es factible dilucidar vinculaciones entre las artes literarias del siglo XIX, como es el caso del artista Aleksandr Pushkin y la música de Modest Mussorgski. La interacción entre ambos creadores decimonónicos dirige a la búsqueda estética representativa de un nacionalismo literario, establecido en la indagación de una nueva escritura y voz rusa por encima de la predilecta escritura francesa y pangermánica de la época. Todo ello, en obras que preestablecieron las bases del pensar y escribir desde la posición filológica de la cultura literaria rusa. Acompañado de Pushkin, también Mussorgsky explora, mediante múltiples dimensiones programáticas de la música narrativa y operística, las condiciones del individuo y la sociedad desde una postura política activa, así como también, se centró en la búsqueda de una voz nacional que definiera en parte la idiosincrasia ontológica romántica de la nueva ópera rusa.

Obras como la ópera *Boris Gudonov* de Mussorgsky, orquestada por Rimsky-Korsakov (Fay, 2011, p. 17) muestran, no sólo un acto interactivo entre la literatura rusa y el medio performático de la música, sino también preestablecen una declaración política en la representación sonora de la coronación del zar bajo una este-

## Obras como la ópera Boris Gudonov de Mussorgsky, orquestada por Rimsky-Korsakov

(FAY, 2011, P. 17) MUESTRAN, NO SÓLO UN ACTO INTERACTIVO ENTRE LA LITERATURA RUSA Y EL MEDIO PERFORMÁTICO DE LA MÚSICA, SINO TAMBIÉN PRE ESTABLECEN UNA DECLARACIÓN POLÍTICA EN LA REPRESENTACIÓN SONORA DE LA CORONACIÓN DEL ZAR BAJO UNA ESTELA DE ARMONÍAS OSCURAS Y DE TONALIDADES MENORES

la de armonías oscuras y de tonalidades menores, que evidencian una expresión dramática del evento de proclamación del monarca.

A pesar de ello, las bases expresivas políticas del arte y en particular de la música decimonónica se vieron mayormente acentuadas a lo largo del siglo XX; en gran medida resulta-

do de las nuevas formas de opresión y totalitarismos ideológicos desarrollados a través de la primera mitad de siglo durante el periodo bélico de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Todo ello, producto de las radicales formas de violencia que surgieron en ambos conflictos internacionales:

Hay una falla, una secreta hendidura en la conciencia del intelectual moderno. Arrancados de la totalidad y de los antiguos absolutos religiosos, sentimos nostalgia de totalidad y absoluto. Esto explica, quizá, el impulso que los llevó a convertirse al comunismo y a defenderlo... Baudelaire cantó a Satán y habló de la orgullosa conciencia del mal... Los campos de exterminio me abrieron una inesperada visión sobre la naturaleza humana. Expusieron ante mis ojos la indudable e insondable realidad del mal. Nuestro siglo —y con el nuestro todos los siglos: nuestra historia entera— (Paz, 2014, p. 33).

La perspectiva de Octavio Paz, sobre los totalitarismos y en particular del comunismo durante la época de Iósif Stalin, representa una serie de diálogos entre intelectuales, artistas y politólogos que evidencian la esperanza en el modelo utópico del totalitarismo comunista, así como también de un profundo desencanto ideológico, resultado de múltiples crímenes de guerra, gulags y diversos genocidios a lo largo de la Unión Soviética, Europa del Este y en futuras réplicas totalitarias de posguerra del sistema comunista en otras naciones del mundo como la China de Mao Tse Tung o la Camboya de Pol Pot. La incursión de dichos sistemas represivos en el corazón de Europa y el resto



**LA PERSPECTIVA DE OCTAVIO PAZ, SOBRE LOS TOTALITARISMOS Y EN PARTICULAR DEL COMUNISMO DURANTE LA ÉPOCA DE IÓSIF STALIN, REPRESENTA UNA SERIE DE DIÁLOGOS ENTRE INTELLECTUALES, ARTISTAS Y POLITÓLOGOS QUE EVIDENCIAN LA ESPERANZA EN EL MODELO UTÓPICO DEL TOTALITARISMO COMUNISTA.**

## EL SIGLO XX EN LA MÚSICA

Se caracterizó por introducir la faceta estética de la experiencia subjetiva del compositor.



La música comenzó a aventurarse en una fragmentación plural de la realidad, expresada por diferentes tonos, tensiones y armonías musicales, no sólo características de la ruptura de la tonalidad, el uso de series matemáticas y la incursión de nuevas formas de graficación musical que dejaron fuera, en algunos casos, el tradicional pentagrama previamente establecido en la práctica de la música tonal.

del mundo durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial y en los periodos posteriores, se vieron constatados en el acto representativo musical de la evolución armónica de las atmósferas sonoras del siglo XIX, a una serie de expresiones musicales programáticas más radicales, cacofónicas y sombrías características de una nueva música; una de carácter más representativo en favor de las víctimas de la guerra, las distopías políticas y los totalitarismos del siglo XX. La estética expresiva musical del siglo XX, rompe con la noción de los cánones clásicos y románticos, salvo en algunos casos particulares como el caso de la obra *Pulcinella* (1920) de Igor Stravinsky en su etapa neoclásica; los compositores de la modernidad, abordaron una enorme serie de variantes estéticas desde el impresionismo de Claude Debussy, el expresionismo de Aleksandr Scriabin o el do-

decafonismo de Arnold Schönberg, entre otras corrientes musicales de inicios de siglo. Dicha irrupción de nuevas formas estéticas de heterogeneidad en la música, abrieron las pautas para la creación de maneras de poiesis creativa y de subjetividad por parte del compositor.

El siglo XX en la música se caracterizó por introducir la faceta estética de la experiencia subjetiva del compositor. Tal como sucedió con la pintura del impresionismo, el fauvismo y otras corrientes pictóricas de principios de siglo. La música comenzó a aventurarse en una fragmentación plural de la realidad, expresada por diferentes tonos, tensiones y armonías musicales, no sólo características de la ruptura de la tonalidad, el uso de series matemáticas y la incursión de nuevas formas de graficación musical que dejaron fuera, en algunos casos el tradicional pentagrama previamente estable-



DMITRI SHOSTAKÓVICH



BENJAMIN BRITTEN

Músicos que permitieron mostrar al mundo una visión trágica e ignominiosa de las megalomanías totalitarias del siglo xx.

Del desarrollo motivico al sarcasmo musical, ambos compositores realizaron a lo largo de su vida, una propuesta musical estética dedicada a la severa crítica política y social.

Reconocimiento del papel de la víctima y su inocencia política a lo largo del siglo pasado.

## LA PÉRDIDA DE LA PROSA QUE EXPRESA ZIZEK SOBRE LA REFLEXIÓN DE ADORNO EN LA MÚSICA, RECAE CON LA PÉRDIDA DE LA TONALIDAD EN EL CASO DE ARNOLD SCHÖNBERG Y SU PROPUESTA MUSICAL FORMALISTA.

cido en la práctica de la música tonal. Además de ello, también se insertaron en la necesidad radical de expresar nuevas formas de la subjetivización de la violencia política por parte del Estado, las guerras y los terribles genocidios perpetrados a lo largo del siglo xx. Tal como

lo afirma Slavoj Žižek, en su referencia y corrección de la cita del musicólogo y politólogo Theodor Adorno:

La famosa frase de Adorno necesitaría pues una corrección: no es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la prosa. La prosa realista fracasa donde tiene éxito la evolución poética de la insostenible atmósfera de un campo. Es decir, cuando Adorno declara que la poesía es imposible (o más bien bárbara) después de Auschwitz, esta imposibilidad es habilitadora: la poesía trata siempre por definición acerca de algo que no puede ser nombrado de forma directa, sólo aludido... la música de Schönberg articula la ansiedad y pesadillas de Auschwitz antes de la existencia de este campo como tal (2009, pp. 14-13).



**LA POESÍA TRATA SIEMPRE POR DEFINICIÓN ACERCA DE ALGO QUE NO PUEDE SER NOMBRADO DE FORMA DIRECTA, SÓLO ALUDIDO.**



## DMITRI SHOSTAKÓVICH



El mundo en el que el compositor tuvo que crecer desde su infancia estuvo sometido a un cambio radical social y cultural de transición violenta entre el Zarismo Ruso de Nicolás II a la Unión Soviética (Feuchtner, 2002, p. 25).



Dmitri Shostakóvich jamás logró salir de la nación soviética, situación que lo sometió a una experiencia distinta a la de sus compatriotas músicos y artistas.

La pérdida de la prosa que expresa Zizek sobre la reflexión de Adorno en la música, recae con la pérdida de la tonalidad en el caso de Arnold Schönberg y su propuesta musical formalista. Sin embargo, la escalada de violencia por parte de los sistemas totalitarios en la primera mitad de siglo en Europa, no sólo se vieron expresadas bajo la estética de la matemática musical serialista de la Segunda Escuela de Viena. Contrario a ello, encontró en la heterogeneidad de la época, múltiples formas de expresar el horror de la muerte del «Otro», es decir, del prójimo. Obras como el *Treno a las Víctimas de Hiroshima*, de Krzysztof Penderecki de 1933, evidencian la misma articulación que menciona Adorno de las pesadillas de la muerte de miles de personas, aun antes del trágico evento de la detonación de la bomba atómica en territorio japonés. La dedicatoria posterior de la obra de Penderecki no sólo se presenta como un homenaje a las víctimas de la guerra, sino como una declaración política al papel de la protesta contra un acto megalómano e inhumano sobre la población civil de Japón. Este tipo de reclamación musical no sólo se dio en ejemplos completamente atonales como fue el caso de Schönberg en la mención de Zizek, o en la ruptura tonal de Penderecki en su *Treno*, sino también a través de múltiples recursos armónicos herencia de la expresividad de compositores románticos como fue el caso de Gustav Mahler, Piotr Ilich Chaikovski, Richard Wagner, entre otros, los cuales, encuentran un legado de motivos, armonías, síncopas, acentos y tensiones en compositores como Dmitri Shostakóvich y Benjamin Britten; músicos que permitieron mostrar al mundo una visión trágica e ignominiosa de las megalomanías totalitarias del siglo XX. Del

desarrollo motivico, al sarcasmo musical, ambos compositores realizaron a lo largo de su vida, una propuesta musical estética dedicada a la severa crítica política y social a los sistemas que niegan las libertades más esenciales y fundamentales del ser humano, así como también al reconocimiento del papel de la víctima y su inocencia política a lo largo del siglo pasado.

● **Disidencia política y el medio sinfónico: el caso de Dmitri Shostakóvich**

La característica ambigua de la música de cámara y sinfónica permite crear las condiciones para una expresividad indeterminada y complicada de ser interpretada por parte de los sistemas políticos hegemónicos del Estado. Intelectuales como Theodor Adorno mencionan las deficiencias idiosincráticas del lenguaje de la música, donde sus respectivas insuficiencias lingüísticas y semánticas concretas permiten constituir tanto su valor como código desde su ambigüedad (2006, p. 254), así como también su competencia como medio de protesta y demanda social. Dicha peculiaridad del lenguaje es presentada y practicada a través de la historia de la música, desde la dimensión de la música programa en la búsqueda de múltiples representaciones de imágenes, narrativas, sentimientos y motivos, hasta en la ambigüedad semántica y no figurativa de la música absoluta como la *Fuga en Re menor* de Johann Sebastian Bach o la afamada *Quinta Sinfonía* de Ludwig Van Beethoven. A lo largo de la primera mitad de siglo, la idiosincrasia ambigua del código musical que plantea Theodor Adorno posibilitó el desarrollo de nuevas exploraciones estéticas musicales que

permitirán la creación de música posicionada desde la disidencia política y protesta contra diversos Estados totalitarios. Todo ello, a través de la posibilidad de la indeterminación y el sarcasmo musical.

El mundo en el que el compositor Dmitri Shostakóvich tuvo que crecer desde su infancia estuvo sometido a un cambio radical social y cultural de transición violenta entre el Zarismo Ruso de Nicolás II a la Unión Soviética (Feuchtner, 2002, p. 25). A diferencia de compositores contemporáneos a Shostakóvich como Igor Stravinsky y Sergei Prokofiev que abandonaron la Unión Soviética en París y otros sitios, Dmitri Shostakóvich jamás logró salir de la nación soviética, situación que lo sometió a una experiencia distinta a la de sus compatriotas músicos y artistas. En los inicios de la etapa soviética en Rusia desde Lenin, y en particular, durante el periodo del dictador Iósif Stalin, se realizaron una serie de controles políticos sobre las múltiples praxis política, artística y cultural a lo largo de la nación.

A los artistas se les encomendó la misión de mantener vivos los sueños y las utopías. La libertad de prensa se había restringido desde muy pronto, hasta el punto de que Lenin llegó a prohibir incluso las publicaciones que incluían críticas constructivas y bien intencionadas, como la revista de su amigo Máximo Gorki. Entre los artistas se constituían constantemente nuevas agrupaciones que, al punto, emprendían una encarnadísima lucha contra las «ideas equivocadas» de otros. Todos querían el poder y, de haber podido, lo primero que habrían hecho habría sido censurar radicalmente a todos los demás (Feuchtner, 2004, p. 39).



**A LOS ARTISTAS SE LES ENCOMENDÓ LA MISIÓN DE MANTENER VIVOS LOS SUEÑOS Y LAS UTOPIÁS. LA LIBERTAD DE PRENSA SE HABÍA RESTRINGIDO DESDE MUY PRONTO, HASTA EL PUNTO DE QUE LENIN LLEGÓ A PROHIBIR INCLUSO LAS PUBLICACIONES QUE INCLUÍAN CRÍTICAS CONSTRUCTIVAS Y BIEN INTENCIONADAS**

# PIEZAS MUSICALES DE SHOSTAKÓVICH

## Anti-Formalist Rayok

Compuesta en 1948 y estrenada hasta 1989 denuncia de manera textual, sarcástica y caricaturizable (Fay, 2021, p. 255) los abusos de un régimen opresor sobre las capacidades creativas del artista en tiempos del totalitarismo.

La música de la contemporaneidad alcanza declaraciones más literales a través de la música y la textualidad

La música de Shostakóvich se estableció a través de motivos musicales ocultos en la armonía, melodía y pequeñas tensiones dentro de sus sinfonías y obras de cámara.

La visión política del Estado comenzó a establecer los márgenes de la opinión pública y los cánones culturales, dirigidos tanto por diversos aparatos políticos impulsados por el partido y su dirigente Lenin. Este tipo de praxis, aún siguen siendo la norma en muchos sistemas políticos actuales, herencia de los modelos totalitarios soviéticos, que inhiben la disidencia y la libertad de pensamiento a través de la prensa, lo político, cultural o artístico. Reporteros Sin Fronteras (2016), en su publicación *Cuba y la libertad de prensa: la pesada herencia de Fidel Castro*, evidencian dicho legado en naciones como Cuba, donde la represión alcanzó múltiples violaciones a las libertades individuales, de prensa y culturales, ubicando al país caribeño en el peor sitio de América Latina. Aunado a ello, movimientos culturales de disidencia política como el movimiento «San Isidro» continúan buscando establecer una for-

ma de protesta musical y artística para crear un sentido de disidencia política en pro de la libertad de un pueblo sometido por un sistema totalitario dictatorial que ha reprimido a Cuba por más de medio siglo. Casos como los fusilamientos, torturas y humillaciones en «la cabaña» al inicio de la dictadura castrista liderada no sólo por Fidel, sino por Ernesto Guevara, evidencian la mala praxis de respeto a la diversidad y la disidencia desde los inicios de la Revolución cubana (Jiménez, 2018, p. 543). De la misma manera que en la Unión Soviética se eliminaron a artistas e intelectuales como Nikolai Stephanovich, Nina Gagen Torn, Aleksandr Voronsky, Ivan Ivanovich Makarov, entre otros disidentes (Jiménez, 2018, p. 237), también en los sistemas totalitarios de América Latina como la Cuba castrista fueron eliminados disidentes como Juan José Catala, Nelson Figueras Blanco, Edelio López, entre otros intelectuales,

artistas y pensadores que fueron suprimidos por la mentalidad política del radicalismo intolerante y el oscurantismo libertario de la Unión Soviética, la Cuba castrista y de algunos otros ejemplos modélicos de dichos sistemas represivos.

Las convergencias entre los ejemplos de la contemporaneidad y las formas de disidencia política de principios de siglo tienen diversos puntos de encuentro, donde el arte y, en particular, la música, surgen como formas de expresión política para declarar y defender los principios de libertad. Desde Dmitri Shostakóvich hasta la música de artistas contemporáneos como Maykel Castillo, Luis Manuel Otero y el Funky en su pieza *Patria y Vida* de 2021, es posible rastrear una serie de motivos musicales y textuales que intentan posicionar la capacidad de disidencia a través de la música. Piezas musicales de Shostakóvich como *Anti-Formalist Rayok*, compuesta en 1948 y estrenada hasta 1989 denuncian de manera textual, sarcástica y caricaturizable (Fay, 2021, p. 255) los abusos de un régimen opresor sobre las capacidades creativas del artista en tiempos del totalitarismo. A pesar de ello, la música de la contemporaneidad alcanza declaraciones más literales a través de la música y la textualidad, mientras que las de Shostakóvich se establecieron a través de motivos musicales ocultos en la armonía, melodía y pequeñas tensiones dentro de sus sinfonías y obras de cámara. El ambiente de represión política y artística en el que se desenvolvió la obra de Shostakóvich no alcanzó una verdadera liberación, hasta algunas décadas posteriores a su muerte en los periodos de

las reformas soviéticas promovidas por Mijail Gorbachov a través del *Glásnot* (1985) que refería a una mayor transparencia y libertad de expresión (Loaiza, 2014, p. 470). La inserción de las reformas políticas de reestructuración en la Unión Soviética de Gorbachov tanto en el proceso del *Glásnot* y de la *Perestroika* posibilitaron la democratización de la cultura, la disidencia política y las bases de un arte más heterogéneo y políticamente activo. Obras artísticas del periodo no sólo de música, sino de literatura y cine como el caso del filme *Letters From a Dead Man* (1986) del realizador Konstantin Lopushansky, exhiben a través de la ciencia ficción una narrativa vinculada al desastre nuclear en tiempos del desastre de Chernobyl (Galichenko, 1991, p. 7).

A pesar de ello, no todos los intentos de búsqueda de libertad tuvieron éxito antes de la segunda mitad del siglo xx. Simulacros fallidos de disidencia política se dieron en casos totalitarios posteriores al estalinismo, en la China comunista de Mao Tse Tung. La campaña de las «Cien Flores» propuesta en 1957 por el mismo Mao, promovió falsamente la búsqueda de la crítica política, la protesta y la disidencia en el arte, la prensa y la intelectualidad. Sin embargo, tras las jornadas de «simulación de libertad», se realizaron purgas políticas y culturales a lo largo de toda la nación china, dando un estimado de alrededor de medio millón de artistas, intelectuales y personajes de prensa destinados a campos de concentración, fusilamientos, muertes civiles y actos de humillación público a los críticos políticos y sus familiares (Maillo, 2019, p. 144).



**LA CAMPAÑA DE LAS «CIEN FLORES» PROPUESTA EN 1957 POR EL MISMO MAO, PROMOVIO FALSAMENTE LA BÚSQUEDA DE LA CRÍTICA POLÍTICA, LA PROTESTA Y LA DISIDENCIA EN EL ARTE, LA PRENSA Y LA INTELLECTUALIDAD.**

En el plano inicial de la historiografía soviética musical, se desarrollaron dos líneas principales de estética sonora.

### LA PRIMERA

Representada por la Asociación de la Música Contemporánea vinculada a la exploración de nuevas armonías de carácter moderno, serialista y *avant-garde*.

El 31 de mayo de 1965, la poeta y periodista disidente Lin Zhao, de treinta y tres años de edad, se sentó en el banquillo de los acusados de la Corte Popular del distrito de Jing'an en Shanghái. Se le acusaba de liderar una «camarilla contrarrevolucionaria» que había publicado *Una chispa de fuego*, un periódico clandestino que denunciaba el despropósito del Gobierno comunista y el Gran Salto Adelante de Mao, a quienes acusaban de la hambruna sin precedentes que asoló el país entre 1959 y 1961, y que acabó, según cálculos, con al menos treinta y seis millones de vidas a nivel nacional... Lin Zhao también había aportado a esta publicación un extenso poema titulado *Un día en la pasión de Prometeo*. En él se mofaba de Mao describiéndole como Zeus con atributo de villano, que no conseguía que Prometeo apagara el fuego de la libertad (Xi, 2018). El terrible destino de Lin Zhao en su crítica política a través de la prensa y la protesta artística, por medio del poder de la letra, no fue el único caso de censura contra los artistas e intelectuales de la época. La herencia del totalitarismo soviético de Lenin y Stalin en el terri-

torio chino en los ámbitos musicales quedaron plasmados en la destrucción de instrumentos, partituras, libros, prohibiciones y asesinatos de artistas catalogados como burgueses o contrarrevolucionarios, de la misma manera que Shostakóvich había sido clasificado unas décadas antes. La revolución cultural impulsada por Mao contó con el apoyo de múltiples intelectuales de izquierda de la época, músicos y diversos artistas. El violonchelista mexicano Carlos Prieto denunció este tipo de atropellos contra la música y la libertad en su ensayo literario de la revista política mexicana de *Letras Libres*; como la esposa de Mao Tse Tung, Jiang Qing, acompañada de otros miembros del partido llegaron a interrumpir de manera inconveniente los ensayos de la Sociedad Filarmónica Central de Pekín al anunciar la muerte de la «Sinfonía Capitalista», la clausura de universidades, conservatorios y la prohibición de grandes autores clásicos como el caso de Ludwig Van Beethoven y William Shakespeare (2003). Este tipo de praxis represivas políticas, no fueron sino variantes de las propuestas de control político de la disidencia y la protesta política de sistemas totalitarios como el comunista, el pos-

## LA SEGUNDA

La Asociación de Músicos Proletarios (Chávez et al., 1948, p. 166), que buscaban expresar los estándares del realismo soviético, a través de un profundo conservadurismo musical, centrado en la búsqueda de una música de carácter más accesible para las masas.

El realismo soviético musical se centró en el desarrollo de una estética antagonista a las corrientes *avant-garde* del occidente. La música debía tener un desarrollo tonal, armónico y melódico de carácter muy simple para que fuese entendida por la mayoría de la población.

terior fascismo italiano y el nazismo alemán. En el caso particular de Rusia, la música vivió una serie de prohibiciones que funcionaron de manera ulterior como réplica en la China de Mao. La música en los inicios de la Unión Soviética tuvo fuertemente prohibido interpretar a autores románticos como Franz Liszt por su sentido de individualidad, Johann Sebastian Bach por su idiosincrasia sacra, Piotr Ilich Tchaikovsky en algunos momentos por su vinculación con el zarismo y Alexander Scriabin por su extraño misticismo sonoro, entre otros grandes compositores europeos (2003).

En el plano inicial de la historiografía soviética musical, se desarrollaron dos líneas principales de estética sonora. La primera representada por la Asociación de la Música Contemporánea vinculada a la exploración de nuevas armonías de carácter moderno, serialista y *avant-garde*. La segunda, la Asociación de Músicos Proletarios (Chávez et al., 1948, p. 166), que buscaban expresar los estándares del realismo soviético, a través de un profundo conservadurismo musical, centrado en la búsqueda de una música de carácter más accesible para las masas. El realismo soviético musical se

centró en el desarrollo de una estética antagonista a las corrientes *avant-garde* del occidente. La música debía tener un desarrollo tonal, armónico y melódico de carácter muy simple para que fuese entendida por la mayoría de la población. Aunado a ello, las obras programáticas y absolutas debían buscar apelar de manera casi directa a los valores ideológicos promovidos por el totalitarismo soviético. A pesar de ello, también en este periodo surgieron grandes obras soviéticas musicales como las Sinfonías de Dmitri Shostakóvich o la afamada primera obra orquestal soviética en la *Sinfonía no. 6* compuesta por Miaskovsky (Juan Bach, 2011, p. 9). Gran parte de las obras musicales y artísticas de otra índole se vieron sometidas al escrutinio y revisión constantes por parte de diversos sindicatos y sectores públicos impulsado por la línea del Estado. Asociaciones como la RAPP de escritores del proletariado ruso se establecieron como los vigilantes del arte a través de «la doctrina ortodoxa de la política cultural» (Feuchtner, 2004, p. 39).

La revisión cultural a la que se sometió la música y el arte desde la época de Lenin y posteriormente bajo la autocracia estalinista, con-

# DMITRI SHOSTAKÓVICH

La obra musical de Shostakóvich se vio limitada, vigilada, prohibida y castigada en más de una ocasión.

La censura por parte del partido comunista y las asociaciones de músicos organizadas por el Estado, se encontraban configuradas por la línea ideológica propuesta por el marxismo de la época, así como también del realismo soviético propuesto por Máximo Gorky en 1934 (López, 2006).

La estética sonora de la ópera de Shostakóvich no se posicionó desde la propuesta ideológica de Maximo Gorky, ni del partido comunista.

tinuó estableciendo una ruptura con las formas de arte *avant-garde* y de otras corrientes estéticas europeas, bajo la relectura marxista-leninista de la filosofía hegeliana de la dialéctica del proletariado y la burguesía. Toda forma de arte que expresara una forma de individualidad o disidencia con la línea dura del Estado era silenciada o catalogada como «enemigo del pueblo». En este periodo en particular se prohibieron grandes compositores, literatos, autores y artistas de la Rusia anterior a la Unión Soviética; en múltiples casos, estos creadores fueron silenciados, castigados, enviados a campos de concentración o gulags, fusilados, torturados o incluso exiliados. Aunado a ello, también se destruyeron grandes obras de carácter sacro ortodoxo, se obligó a realizar una brutal autocrítica a compositores disidentes estéticamente a los cánones impuestos por la propaganda musical del Estado, de los cuales Dmitri Shostakóvich no se vio libre.

La obra musical de Shostakóvich se vio limitada, vigilada, prohibida y castigada en más de una ocasión. El terror que el régimen comunista infringió sobre el compositor, llegó a producir obras de carácter sarcástico como la ya mencionada *Rayok* o la *Sinfonía no. 4*, tuvieron que esconderse y estrenarse décadas después o incluso en tiempo posterior a la muerte de Shostakóvich. La censura por parte del partido comunista y las asociaciones de músicos organizadas por el Estado se encontraba configurada por la línea ideológica propuesta por el marxismo de la época, así como también del realismo soviético propuesto por Máximo Gorky en 1934 (López, 2006).

La represión musical contra Shostakóvich alcanzó su punto más álgido tras la interpretación de la ópera de *Lady Macbeth* (1932) donde el régimen publicó una serie de críticas severas en el periódico de Pravda de 1936, donde se le catalogó de «galimatías en lugar de música», así como también se le categorizó públicamente como «enemigo del pueblo» soviético (Feuchtner, 2004, p. 71). La estética sonora de la ópera de Shostakóvich no se posicionó desde la propuesta ideológica de Máximo Gorky, ni del partido comunista. Situación que lo terminó marginando de la opinión política y pública hegemónica del Estado, ya que su armonía fue acusada de tener características burguesas y extranjeras, lejanas al entendimiento popular. La posibilidad de experimentación y de inserción en las múltiples corrientes subjetivas y *avant-garde* de la música de la primera mitad del siglo xx, sólo era viable desde el exilio soviético.

Compositores como Igor Stravinsky tuvieron la libertad de explorar los contrastes dialécticos de lo primitivo y moderno en su *Consagración de la Primavera* (1913) en su estreno en París. Que, a pesar de su aparente escándalo entre sus modernas armonías y la audiencia parisina, el compositor ruso Stravinsky tuvo la libertad de experimentar con formas innovadoras de crear música sin ser castigado, amenazado o humillado públicamente. La obra de Shostakóvich adquirió un mayor activismo político tras su violento fracaso operístico. Las repercusiones de *Lady Macbeth* de Dmitri Shostakóvich generaron no sólo un cambio radical en la praxis creativa del compositor a manera de protesta y disidencia musical desde las capaci-

## LA OBRA DE SHOSTAKÓVICH

1

Adquirió un mayor activismo político tras su violento fracaso operístico.

2

Las repercusiones de *Lady Macbeth* de Dmitri Shostakóvich generaron no sólo un cambio radical en la praxis creativa del compositor a manera de protesta y disidencia musical desde las capacidades de la dialéctica y el sarcasmo musical, sino también afectaron de manera directa su propia sobrevivencia y la de su familia.

3

La obra de *Lady Macbeth* de Dmitri Shostakóvich expresa desde sus primeros motivos musicales y líricos el papel de la víctima y de la individualidad en el personaje de Katerina.

dades de la dialéctica y el sarcasmo musical, sino también afectaron de manera directa su propia sobrevivencia y la de su familia.

La obra de *Lady Macbeth* de Dmitri Shostakóvich expresa desde sus primeros motivos musicales y líricos el papel de la víctima y de la individualidad en el personaje de Katerina que, si bien, comete actos de carácter inmoral, Shostakóvich trata de posicionarla como una víctima del sistema y de sus verdugos dentro del relato (Feuchtner, 2004, p. 72). El trágico devenir de Katerina Ismailova a lo largo de la ópera funge a manera de crítica social de una colectividad y sociedad que impone sobre la protagonista una serie de desventuras e injusticias que, si bien, no son un ataque directo al sistema comunista, sí plantean una acometida contra una forma de colectividad. Dicha situación no fue bien recibida por el partido, ya que cualquier noción de individualidad en el sistema totalitario de la Unión Soviética de Iósif Stalin era considerada como un acto de rebeldía y lejano a la propaganda del Estado. Este mismo tipo de críticas sociales es posible de rastrear en autores como Fiódor Dostoyevski en cuyo texto *Crimen y Castigo* (1866), un joven asesino llamado Rodión Raskolnikov, al igual que en el caso de Katerina Ismailova, es sometido a cometer actos terribles producto de una fría ciudad y sociedad indiferente al sufrimiento humano.

La consciencia de la individualidad es sometida a juicio en ambos casos, bajo una invocación a lo más oscuro y siniestro de la condición humana. La crítica política de las obras de Dostoyevski y Shostakóvich se convirtieron en la trágica prefiguración de su tiempo. La posibilidad de introspección de los límites de la individualidad y la colectividad en sus extremos más abyectos permite crear páramos reflexivos no sólo de disidencia política, sino de cambio y de mejora. El arte tiene la responsabilidad social de posibilitar el progreso a través de la recomendación, la advertencia y la exhortación a la libertad, la tolerancia y la diversidad democrática de los individuos y colectivos sociales.

En el caso particular de Shostakóvich, la defensa de la libertad individual y de pensamiento no sólo se presentó en el personaje de Katerina Ismailova, sino en una apologética a su propia subjetividad como compositor, escondida en una autodedicatoria a sí mismo oculta en las notas de la obra.

El lenguaje musical de Katerina es el único que escapa a la parodia, mediante la cual todos los demás personajes quedan expuestos al sarcasmo más hiriente. Desde la primera aria introductoria, en la que Katerina se lamenta de su soledad, Shostakóvich da fe de que se identifica con el destino de la protagonista entretejiendo en la partitura de orquesta las notas musicales que corresponderían a sus iniciales en la nomenclatura alemana: «D.Sch», es decir: *re (d) - mi bemol (es)-do (c)-si (h)* (Feuchtner, 2004, p. 72).

El posicionamiento estético de los motivos musicales de Shostakóvich vislumbran la indagación de un artista en búsqueda de una voz propia, que se le niega sistemáticamente por el sistema totalitario comunista. La individualidad y la subjetividad que se exploró en la escena estética *avant-grade* musical de la Europa de inicios de siglo, posicionó a diversos compositores rusos y del resto del continente en la prospección de su identidad, exhibidos en la ruptura tonal y serial de la «Segunda Escuela de Viena» de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, las estridencias armónicas de Igor Stravinsky, el impresionismo de Claude Debussy y Erik Satie, las armonías modernas de Sergei Prokofiev o la semiótica dialéctica, sarcástica y oculta de Dmitri Shostakóvich. La ontología abstracta del código musical en cada uno de los casos mencionados permite una serie de expresiones diversas, ambiguas y semióticamente ricas en el ámbito de lo programático. En este sentido, la música posterior a la ópera de Shostakóvich, tuvo que instituir nuevos recursos sonoros que le permitieran establecer complejos códigos estéticos irrastreables por parte del gobierno soviético, como fue en el estreno de la afamada *Sinfonía no. 5 Op. 47* en Re menor. La obra sinfónica de Shostakó-



## LA CRÍTICA POLÍTICA DE LAS OBRAS DE DOSTOYEVSKI Y SHOSTAKÓVICH SE CONVIRTIERON EN LA TRÁGICA PREFIGURACIÓN DE SU TIEMPO.

# LA OBRA SINFÓNICA DE SHOSTAKÓVICH



Fue recibida de manera positiva a lo largo de toda la Unión Soviética.

33

La *Sinfonía no. 5* de Shostakóvich, es una de las obras más controvertidas de la historia de la música.

Su significación es tan compleja y oculta que aun al día de hoy es tema de discusión por múltiples musicólogos.

vich fue recibida de manera positiva a lo largo de toda la Unión Soviética. Todo ello, en gran medida porque fue aprobada por el propio Stalin y diversos personajes del partido comunista y de los sindicatos vinculados al arte, la cultura y la propaganda del Estado.

La *Sinfonía no. 5* de Shostakóvich, es una de las obras más controvertidas de la historia de la música. Su significación es tan compleja y oculta que aun al día de hoy es tema de discusión por múltiples musicólogos. Sin embargo, la carga política que rodea la obra sinfónica, tras la crítica de Pravda, los castigos y amenazas por parte del Estado sobre Shostakóvich, la respuesta del compositor no sólo era esencial para su supervivencia, sino para su posicionamiento en la búsqueda de una voz propia, identidad e individualidad en un mundo donde todo lo que no aludiera a lo colectivo era un ignominioso crimen de Estado. El legado de la *Quinta Sinfonía* de Shostakóvich presenta una serie de refe-

rencias estéticas musicales de compositores como Ludwig Van Beethoven, Gustav Mahler y Piotr Ilich Tchaikovsky (Feuchtner, 2004, p. 111). Los cuales le permitieron utilizar múltiples recursos musicales dialécticos, orquestales, programáticos e incluso climáticos que le posibilitaron expresar su individualidad y opinión política escondida entre líneas. La obra de Shostakóvich, al igual que la de algunos otros grandes compositores soviéticos de la época como el caso de Sergei Prokofiev quien regresó a la Unión Soviética en 1936 (López, 2010, p. 69), tuvo que encontrar la voz de un verdadero sentido soviético y ruso, desde su pasado, su terrible presente y su escéptico futuro, así como de un sentido propio de individualidad por parte de los compositores y de una colectividad responsable, crítica y políticamente activa. Todo ello, en una época donde el Estado y la propaganda musical narrativa se centró fundamentalmente en múltiples



**EL ARTE TIENE LA RESPONSABILIDAD SOCIAL DE POSIBILITAR EL PROGRESO A TRAVÉS DE LA RECOMENDACIÓN, LA ADVERTENCIA Y LA EXHORTACIÓN A LA LIBERTAD, LA TOLERANCIA Y LA DIVERSIDAD DEMOCRÁTICA DE LOS INDIVIDUOS Y COLECTIVOS SOCIALES.**

## LA OBRA DE SHOSTAKÓVICH

Tuvo que encontrar la voz de un verdadero sentido soviético y ruso, desde su pasado, su terrible presente y su escéptico futuro, así como de un sentido propio de individualidad por parte de los compositores y de una colectividad responsable, crítica y políticamente activa.

Las obras de compositores como Shostakóvich no sólo buscaron crear nuevas formas estéticas responsables con alto carácter de disidencia política, sino también sentar nuevas formas de creación musical dirigidas a inspirar los valores centrales de la democracia y la dignidad humana

La obra de Shostakóvich, desde su declaración como sujeto libre y ajeno a la totalidad absorbente del Estado en su autodedicatoria melódica, evidencia un sentido natural de disidencia anti revolucionaria en el concepto de la individualidad.

filmes que enaltecieron al régimen totalitario y fundamentalmente a la figura del dictador soviético. Las obras de compositores como Shostakóvich no sólo buscaron crear nuevas formas estéticas responsables con alto carácter de disidencia política, sino también sentar nuevas formas de creación musical dirigidas a inspirar los valores centrales de la democracia y la dignidad humana, posicionados desde el concepto central de la libertad.

La música de Shostakóvich, tal como lo posiciona en la imagen de Katerina Ismailova, en la dialéctica de la *Quinta Sinfonía* o en la dedicatoria a las víctimas del totalitarismo nazi en la *Sinfonía no. 7* denominada *Leningrado*, la obra se centra en la figura de la víctima de los movimientos totalitarios y de la guerra sin importar la ideología específica que viole las nociones esenciales de la dignidad y del valor de la vida humana. Todo ello, de la misma manera que Benjamin Britten y su obra sinfónica *War Requiem* o el *Treno* de Penderecki, que denunciaron de la misma manera los crímenes de guerra de cualquier banda política, cultural, social o ideológica. El papel fundamental del artista en compositores como Shostakóvich, Britten, Penderecki o incluso el mismo Beethoven no se limita sólo al excelso manejo estético de las armonías, contrapuntos y melodías. Más allá de ello, se vislumbra en reconocer el papel activo del individuo como sujeto responsable con el otro. Es decir, permiten distinguir y figurar la función central de la responsabilidad política tanto individual como colectiva por parte del artista, como sujeto disidente y autodeterminado en la búsqueda de las libertades que fundan las bases de la dignidad humana desde lo político, lo económico, cultural, social y espiritual. La obra de Shostakóvich, desde su declaración como sujeto libre y ajeno a la totalidad absorbente del Estado en su autodedicatoria melódica, evidencia un sentido natural de disidencia antirevolucionaria en el concepto de la individualidad, hasta en sus posterio-

res declaraciones sarcásticas de la *Sinfonía no. 5* y la posterior *Sinfonía no. 9* dedicada a Stalin a modo estético de burla *quasi* bufonesca y circense. Constatan el papel intrínseco de la sinfonía y las obras de cámara como una especie de proto lenguaje abstracto sonoro que sirvió para sentar las bases de la disidencia, la crítica y la denuncia política en múltiples sistemas represivos no sólo soviéticos, sino de distintas índoles a lo largo de la posteridad.

## ◆◆ CONCLUSIONES

En la contemporaneidad es posible rastrear diversos fenómenos artísticos que permiten expresar múltiples formas de disidencia política basadas en la búsqueda de libertad y dignidad humana. En los esquemas políticos de las sociedades con praxis económicas más estáticas y centralizadas, no sólo en naciones de la Europa totalitaria de principios del siglo xx, sino también en la actualidad en Estados naciones como Argentina, Venezuela o Cuba, el papel del Gobierno es de carácter esencial en el desarrollo de las prácticas culturales. De la misma manera, en las sociedades neoliberales, el Estado también delimita gran parte de las estructuras de las «industrias culturales». Todo ello en función de las normas del sistema capitalista de la oferta y la demanda (Reyes, 2018, p. 132). Ambas dinámicas políticas, económicas y culturales establecen una serie de tensiones entre la sociedad civil, la tecnología y el Estado. Es por ello que en ambas praxis políticas el arte debe tener un papel esencial para poder establecer ambientes de distensión social, protesta y disidencia. En cada uno de estos procesos, es importante recalcar que a través de las manifestaciones del arte también se tejen importantes diálogos en torno a lo político. Las diversas manifestaciones culturales interpelan a los ciudadanos, haciendo lecturas críticas, pero también construyendo diálogos con distintos actores, contribuyendo a la construcción de la memoria histórica de los conflictos. Actores culturales

posteriores a los grandes conflictos de la primera mitad de siglo como Zhu Xiao Mei con su incursión en la estética absoluta, burguesa o incluso sacra de Johann Sebastian Bach o la estética plástica de Ai Wei Wei, *Cuba Libre* de Willy Chirino, *Venezuela Libre* de Haitam o *Patria y Vida* de El Funky, Gente de Zona, Yotuel Romero, Descemer Bueno y Maykel Osorbo, son sólo algunos brillantes ejemplos de múltiples estéticas sonoras que aprendieron el papel revolucionario y libertario de la música desde compositores como Beethoven, Britten, Penderecki y el mismo Shostakóvich. El papel fundamental de la música debe aprovechar todas sus posibilidades expresivas, estéticas, abstractas e incluso de las más textuales, para poder ejercer una presión política de disidencia en favor de la libertad y la dignidad humana.

Sin importar la orientación política, la cultura debe ejercer un contrapeso constante en todos los ámbitos de la vida pública: el arte precisa en el escudriñamiento de los valores esenciales de la democracia, la tolerancia, la diversidad y la libertad. Tal como hace mención Octavio Paz en sus reflexiones políticas y literarias: «Sin libertad la democracia es despotismo, sin democracia la libertad es quimera» (Paz, 2001, VII). De la misma manera, el arte ha ejercido un papel esencial en la construcción de la democracia, denuncias de dictaduras e injusticias políticas y sociales u otras quimeras totalitarias. Desde la *Sinfonía no. 3 Heroica* de Ludwig Van Beethoven y su negativa al homenaje a Napoleón Bonaparte, por su declaración como emperador y su traición a los valores democráticos, así como sus conquistas por Europa, hasta las obras de Penderecki, Shostakóvich o Britten mencionadas en el texto, la música alcanzó nuevas praxis estéticas de disidencia contra el totalitarismo, la iniquidad y en favor de la voz de las víctimas de estos sistemas represivos.

La música en su lenguaje abstracto sinfónico y de cámara desarrollada en el siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX posi-



**EN LA CONTEMPORANEIDAD ES POSIBLE RASTREAR DIVERSOS FENÓMENOS ARTÍSTICOS QUE PERMITEN EXPRESAR MÚLTIPLES FORMAS DE DISIDENCIA POLÍTICA BASADAS EN LA BÚSQUEDA DE LIBERTAD Y DIGNIDAD HUMANA.**

litó el desarrollo sonoro de la estética programática y de una significación musical escondida en motivos, melodías, ritmos o armonías con carácter libertario, democrático y disidente. La obra de Dmitri Shostakóvich, salvo en sus declaraciones ocultas durante décadas manifiestas e ineludibles como *Rayok*, se centró en la creación de un lenguaje musical encubierto y dialéctico que permitiese confundir a los poderes hegemónicos del Estado. A diferencia de obras plásticas o literarias como los trabajos contra franquistas de Rafael Armengol y Ana Peters, o la propuesta literaria *1984* de George Orwell que presentó los horrores distópicos impuestos por Iósif Stalin en el contexto de la Guerra Civil Española en las torturas y violaciones contra los derechos humanos por parte de los comunistas soviéticos y españoles en los primeros campos de concentración en España y las casas de torturas denominadas «checas» en Valencia, Barcelona y otros sitios de la península ibérica pocas veces mencionadas en las relecturas y revisiones de la historia de la Guerra Civil. La música adquiere un papel dinámico, sublevado, subliminal e insurrecto, que en los brillantes, pero más francos formatos literarios, plásticos o visuales como los de Orwell, Armengol, Peters y de múltiples artistas reflexivos de la crítica política de las inequidades sociales. En cada uno de estos ejemplos artísticos, se buscó evidenciar una ruptura con el pensamiento hegemónico del totalitarismo donde los artistas tuvieron que vivir o sobrevivir respectivamente. Los sistemas totalitarios no distinguen la praxis política. A pesar de que el presente artículo se centró principalmente en una crítica estética-política a las praxis comunistas del siglo XX y sus respectivas herencias en el castrismo cubano, la España de las checas comunistas y el socialismo chavista del siglo XXI, la música expresa formas de libertad en todo tipo de sistemas represivos como pueden ser los de la España franquista, el Chile posterior a Salvador Allende e incluso en la misma democracia. La libertad y la búsqueda de la dignidad humana debe ser la base de toda disidencia política desde lo estético. Cada uno de estos valientes artistas consagra la posibilidad de la virtud esencial de la trascendencia de lo humano y el respeto integral de la vida. La obra de Dmitri Shostakóvich creó las condiciones para una nueva forma de hacer disidencia o crítica política y social, a través del sarcasmo musical, que si bien ya existía el uso de la ironía en múltiples melodías y armonías en épocas anteriores como fue en el caso de Gustav Mahler, Héctor Berlioz o Franz Liszt, el

caso de Shostakóvich se distinguió por un uso de la ironía musical de mayor riesgo debido a su profunda crítica al totalitarismo stalinista. Las obras musicales posteriores al compositor ruso, si bien no siempre tienen una influencia directa en los cánones y procesos estéticos de la disidencia musical del siglo XXI, si exigen una responsabilidad activa similar a la de Shostakóvich por parte del creador musical para estimular la conciencia política y la praxis política de las naciones donde se desarrolla su pensamiento estético.



### **Luis Daniel Martínez Álvarez**

Licenciado en Música por parte de la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), maestro en investigación en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), máster en estudios sobre orquestación y composición para cine,

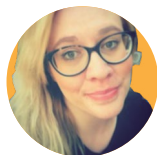
televisión y videojuegos por el Berklee College of Music of Boston, y doctor en Creación y Teorías de la Cultura por la UDLAP. Además de ello, cuenta con cursos sobre arte en Universidades Internacionales como Yale sobre música clásica y su relación musicológica y teórica. Es autor de varios capítulos de libros y artículos sobre temas relacionados con la música, filosofía, arte, sociología, el cine y la animación en México, Oxford, Reino Unido, Bélgica, Alemania y la India. Su investigación vigente se centra en estudios sobre filosofía, sociología, cine animado, musicología e historia del arte. [luis.martinez@udlap.mx](mailto:luis.martinez@udlap.mx)



### **María Carolina Restrepo Gómez**

Doctora en Ciencias de Gobierno y Política por el Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y maestra en Opinión Pública y Marketing Político por la misma universidad, y licenciada en Administración de Negocios

con mención en Negocios Internacionales por la Universidad del Quindío, Colombia. Ha sido docente en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Colegio de Tlaxcala y la Universidad Anáhuac Puebla. [restrepcarolina91@gmail.com](mailto:restrepcarolina91@gmail.com)



### **Helena Bacon**

ha dado cátedra en las Universidades de East Anglia, Universidad Anglia Ruskin, la Universidad de Suffolk y la Universidad de Nottingham en temas vinculados a la literatura, cine, televisión y escritura. Ha publicado múltiples trabajos vinculados a la otredad en journals

y asociaciones internacionales como Essays and Studies, Gothic Studies, Horror Studies y Gramarye. Asimismo, se ha presentado en diversos congresos nacionales e internacionales, y cuenta con algunos proyectos en activo como su primera monografía «Nuclear Gothic: Textual and Cultural Fusions» programada para el 2023. [helena.bacon@uea.ac.uk](mailto:helena.bacon@uea.ac.uk)



### **Alfonso Carlos Espinosa Jaimés**

Licenciado en Música, maestro en Docencia con una especialidad en Diseño de Ambientes de Aprendizaje y doctorando en Creación y Teorías de la Cultura por la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Ha impartido cursos sobre cultura hispanoamericana en la

Universidad Prefectural de Aichi en la ciudad de Nagoya, Japón. [alfonosajs@udlap.mx](mailto:alfonosajs@udlap.mx)



## LA MÚSICA EN SU LENGUAJE ABSTRACTO SINFÓNICO Y DE CÁMARA DESARROLLADA EN EL SIGLO XIX Y DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, POSIBILITÓ EL DESARROLLO SONORO DE LA ESTÉTICA PROGRAMÁTICA Y DE UNA SIGNIFICACIÓN MUSICAL ESCONDIDA EN MOTIVOS, MELODÍAS, RITMOS O ARMONÍAS CON CARÁCTER LIBERTARIO, DEMOCRÁTICO Y DISIDENTE.

### REFERENCIAS

- Adorno, T. (2006). *Escritos Musicales I-III. Figuras sonoras/Quasi una Fantasía/ Escritos Musicales III*. Madrid: Akal.
- Arendt, H. (1998). *Los Orígenes del Totalitarismo*. España: Taurus.
- Bach, J. (2011). *Música Soviética: de la revolución a Stalin. Con motivo de la exposición. Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*. España: Fundación Juan March.
- Chávez, C. et al. (1948). *Nuestra música*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Del Percio, D. (2016). El Mal como problema político: el «Paradigma Dostoievski y el nacimiento de la distopía». *Journal de Ciencias Sociales*, 4, 88-111. Recuperado de <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/jcs/article/view/528>
- Fay, L. (2011). *Boris Gudonov*. Londres: Overture.
- Fay, L. (2021). *Shostakovich and His World*. Reino Unido: Princeton University Press and Oxford.
- Feuchtnr, B. (2004). *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*. Madrid: Turner.
- Galichenko, N. (1991). *Glasnot-Soviet Cinema Responds*. Texas: University of Texas Press.
- Jiménez, F. (2018). *Memorias del Comunismo. De Lenin a Podemos*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Loaiza, R. (2015). *Revista de Lenguas Modernas*, 22, 469-476. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/285617978\\_La\\_Perestroika](https://www.researchgate.net/publication/285617978_La_Perestroika)
- López, E. (2006). Los dos rostros de Shostakóvich. *La jornada semanal*, 601. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2006/09/10/sem-agui-lar.html>
- López, L. (2010). Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el periodo Stalinista. El caso de la película Alexander Nevsky. *Artes las Revistas*, 16, 64-75. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24269/19831>
- Maillo, I. (2019). *Wang Xiaobo, un ensayista revolucionario (traducción y estudios de sus ensayos más representativos)*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Muriá, J. (1995). *La resistencia al totalitarismo*. México: Colegio de Jalisco.
- Paz, O. (2014). *Octavio Paz. Ideas y costumbres. La letra y el cetro usos y símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. y Grenier, Y. (2001). *Sueño en libertad: escritos políticos*. México: Seix Barral.
- Prieto, C. (2003). Las músicas prohibidas del siglo xx. *Revista Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-musicas-prohibidas-del-siglo-xx>.
- Reporteros Sin Fronteras (2016). *Cuba y la libertad de prensa: la pesada herencia de Fidel Castro*. Recuperado de <https://rsf.org/es/noticias/cuba-y-la-libertad-de-prensa-la-pesada-herencia-de-fidel-castro>
- Reyes, J. (2019). Streaming México: Netflix y el cine mexicano vistos desde el neoliberalismo. *El ojo que piensa*, 18, 129-143. Recuperado de <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/311>
- Secher, R. (2006). *La Vendée vengé: le génocide franco-français*. París: Éditions Perrin.
- Xi, L. (2018). *Cartas de Sangre. La historia jamás contada de Lin Zhao, mártir en la China de Mao*. Madrid: Encuentro.
- Žizek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.