

Mahler asistimos a un resultado centrífugo de las ideas mientras en Shostakovich es totalmente centrípeto. Podríamos ilustrar esta postura con varias de las sinfonías pero casi ninguna tan concluyente en tal sentido como la presente que hace la *núm. 14* de su catálogo.

Nos hallamos sin duda ante una de las obras más negras y pesimistas del autor que continúa y ahonda la inmersión en el dolor que ya suponía su sinfonía anterior, la conocida como *Babi-Yar*. Por su desgarró, su intenso sentido de la muerte y su pesimismo se diría que es una especie de testamento de un autor a las puertas de su propia desaparición pero no es el caso puesto que el compositor aún vivirá varios años e incluso ni tan siquiera es su última sinfonía ya que aún compondría una *núm.15* que, además, muestra un curioso desenfado y un especial sentido del humor.

No se planteó Shostakovich la sinfonía con grandes medios ni tampoco con un estricto plan sinfónico. En realidad se podría considerar legítimamente la obra como una cantata, pero no deja de haber una voluntad formal que la lleva, como quería el autor, al terreno de la sinfonía. La obra utiliza una soprano, un bajo y una orquesta de cuerda y percusión y se desarrolla en once movimientos no muy extensos pero sí muy intensos. Algunos críticos han citado que tiene influencias del trabajo que había realizado el compositor arreglando las *Canciones y danza de la muerte de Musorgsky* pero, a mi juicio, el verdadero impulso lo da precisamente la *Sinfonía Babi-Yar* en la que había tratado la muerte y el exterminio desde un punto de vista concreto –los judíos– mientras que en la 14, la muerte tiene una presencia general e inexorable para todos y cada uno. Una muerte que no es liberación, transformación ni nada parecido sino desaparición pura y simple, destrucción absoluta.

Como en otras ocasiones, Shostakovich recurre a la impresión que le causaban los versos de García Lorca y los dos primeros movimientos usan sus textos. El primero, *De Profundis (Adagio)* usa el conocido tema litúrgico del *Dies Irae* pero desarrollado de manera dodecafónica, una técnica que el compositor había orillado después de su primera etapa y tras los rapapolvos oficiales. El bajo expone en registros graves el texto de Lorca con una desnudez estremecedora. El segundo movimiento, *Malagueña (Allegretto)*, usa también a Lorca pero contrasta con el anterior no sólo porque el texto se confía a la

soprano sino porque es un movimiento nervioso y agitado con un aire de danza pero de auténtica danza de la muerte. No hay muchos vestigios folclorizantes e incluso el empleo de las castañuelas se relaciona por algunos críticos más con el sonido de los huesos que con el dato andaluz.

Con *Lorelei (Allegro molto)* entramos en la parte más desarrollada de la obra y el texto usado es de Guillaume Apollinaire que trata la famosa leyenda del Rhin en la que se suicida la bella Lorelei pero con un enfoque muy distinto del romántico que le diera Heine y sí dotado de la acidez cubista propia del poeta francés. Soprano y bajo diseñan una nerviosa escena dramática en la que la técnica dodecafónica vuelve a hacer su aparición. El movimiento termina con un solo de violonchelo que además sirve de enlace con el siguiente, *El suicido (Adagio)*, que emplea otro texto de Apollinaire en el que la soprano dialoga con el violonchelo con una angustiosa intensidad que construyen un movimiento verdaderamente desolado. *En guardia (Allegretto)* es el quinto movimiento siempre con texto de Apollinaire y aquí aparece el Shostakovich sarcástico. Un soldado que va a morir recibe propuestas eróticas en la voz de la soprano. Ritmos de percusión inician una danza de la muerte teñida de un sentimiento grotesco. *¡Mirad, Madame! (Adagio)* vuelve a confiar a Apollinaire la palabra que, aunque esbozada por el bajo, es expuesta por la soprano en una especie de alucinación en la que se integra la risa macabra. Vuelve Apollinaire con *La Prisión de la Santé (Adagio)* a unificar el séptimo movimiento que es nuevamente serial y desarrolla un monólogo del bajo punteado por los ataques y articulaciones de las cuerdas y el ciclo Apollinaire de la sinfonía concluye en el octavo movimiento con la *Respuesta de los cosacos de Zaporagas al Sultán de Constantinopla (Allegro)*, un texto inspirado en un cuadro de Repin en el que los cosacos sentados a una mesa redactan un texto insultante para el Sultán. Texto que da pie para aunar lo trágico con lo grotesco y desarrollar uno de esos típicos movimientos shostakovichianos en los que lo paródico alcanza niveles expresionistas. Un movimiento cercano a lo que para Shostakovich fueron siempre los “scherzi”.

Con *¡Oh Delvig, Delvig! (Andante)*, pasamos a un nuevo escritor. El texto de este noveno movimiento está tomado de Küchelbecker, un poeta ruso del círculo decembrista que trata en su poema la muerte del poeta Delvig, un