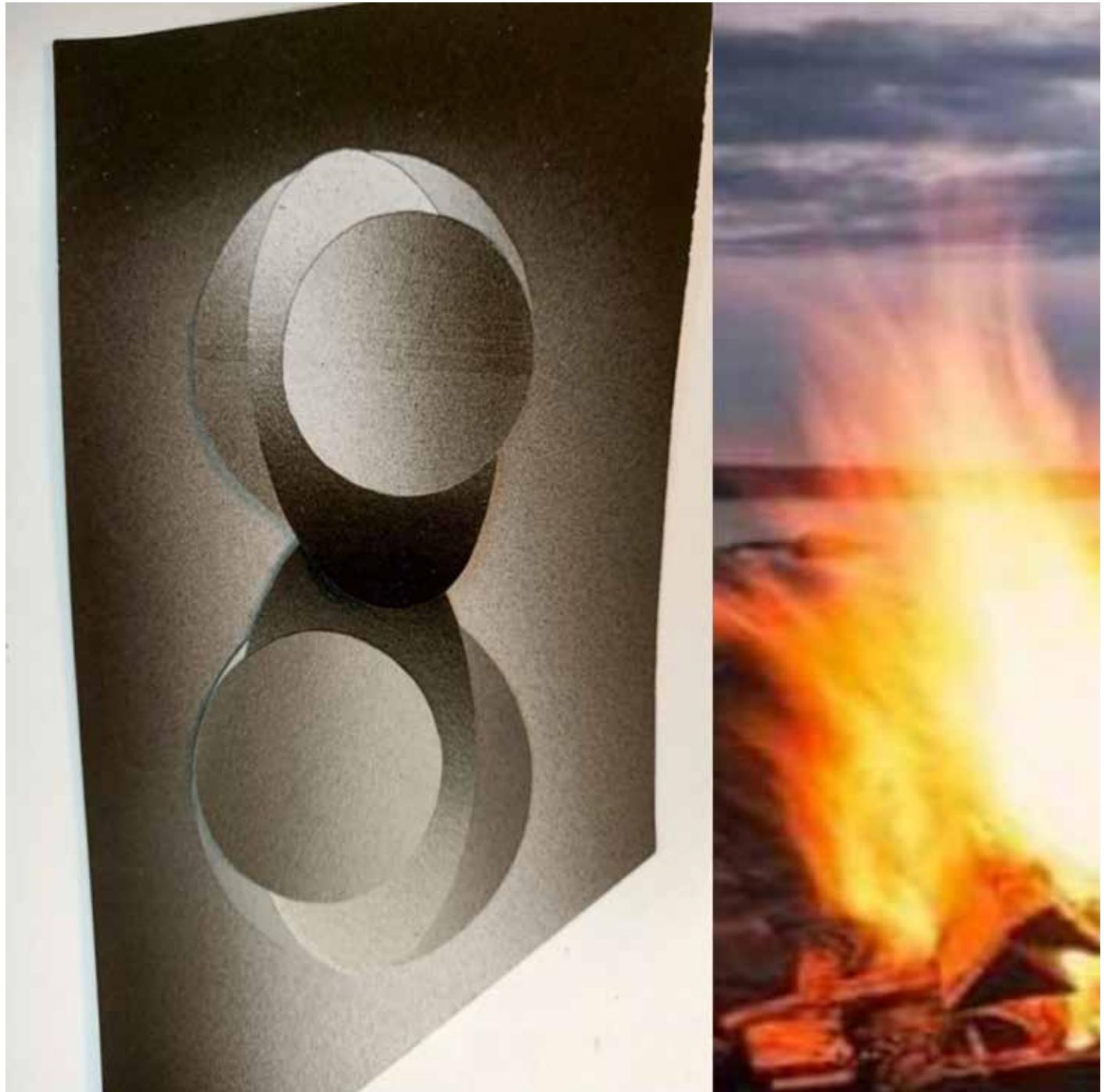


La música en nuestras vidas

## Música y censura: un baile de máscaras\*

Juan Carlos Pueo

La música en sí misma no significa otra cosa que su propia condición de hecho sonoro, ¿qué sentido puede tener censurarla?



Emisor sonoro (Sergio Abraín)

Al determinar las posibles relaciones entre música y censura debemos tener en cuenta la forma en que pensamos ambos conceptos, en especial el primero. Entendemos la música hoy a partir del formalismo de raigambre positivista de Eduard Hanslick, quien negó toda relación entre la música y el sentimiento para encontrar la belleza de la música en la forma en que se relacionan los sonidos, ya sea en términos melódicos, armónicos, rítmicos o tímbricos. Ya en el siglo xx, el análisis formalista plantea la misma negación en términos más precisos, al concluir que la música no se constituye como un sistema semiótico complejo, dado que no existe un código que permita establecer relaciones estables entre significantes y significados, más allá de algunas convenciones que no tienen siempre el mismo valor. Aceptamos en algunas ocasiones un vínculo de carácter icónico entre el sonido de un trueno y el de los timbales, pero ese vínculo no funciona siempre así, pues una obra musical puede también hacer uso de este instrumento sin que ello signifique necesariamente una alusión al trueno.

En música, el significado es siempre fruto de una convención impuesta *a posteriori*: necesitamos que nos lo señalen para poder vincularlo a un elemento musical de forma satisfactoria, porque por sí solo, éste no dice nada. Quien escucha el motivo inicial de la Quinta Sinfonía (1808) de Beethoven sin conocer el significado que se le ha dado tradicionalmente, y que se atribuye al propio compositor, no encuentra en realidad ninguna pista para saber qué es lo que significa. Por el contrario, necesita oír o leer en alguna parte que ese motivo significa «la llamada del destino» para asociarlo como significante y significado. Por lo demás, no se trata de una asociación muy firme, pues ya desde el primer momento hubo quien negó que Beethoven hubiera manifestado que el motivo tenía ese

significado, y se ha llegado a afirmar que, de haberlo hecho, habría sido en broma. El mismo problema se da con la música programática, que recibe su nombre precisamente de la necesidad del programa que explique los significados asociados a la composición musical. Ocurre a menudo que el significado vinculado a una obra cambia con el tiempo. El primer movimiento del poema sinfónico de Richard Strauss *Así habló Zarathustra* (1896) ya no se asocia a un sencillo amanecer, desde que Stanley Kubrick lo empleó en *2001: una odisea del espacio* (1968): alejado de toda referencia a la obra de Nietzsche —a la aurora del Superhombre, quizás—, el tema adquiere en la película un nuevo significado, asociado a los albores de la Humanidad.

“ La música se convierte en muchas ocasiones en un sistema semiótico importantísimo ”

Así pues, si la música en sí misma no significa otra cosa que su propia condición de hecho sonoro, ¿qué sentido puede tener censurarla? En principio, ninguno: nada más inocuo que una obra musical que se presenta aludiendo únicamente a su género: una fuga de Bach, una sonata de Mozart o una sinfonía de Brahms no nos dicen nada ajeno a sí mismas, a su propia condición musical de sonidos dispuestos de una manera que nosotros, como oyentes, consideramos bella. Lo que ocurre es que nuestra recepción de la música no apunta únicamente al concepto estético de belleza, sino también al de emoción. La música es capaz de despertar emociones básicas como la alegría o la tristeza, o complejas como la ansiedad, la exaltación, la nostalgia o el triunfo. Escuchamos las *Gymnopédiés* (1888) de Eric Satie, y sin conocer las indicaciones del

tempo —«*Lent et dououreux*» la primera, «*Lent et triste*» la segunda, «*Lent et grave*» la tercera—, nos sentimos invadidos por la tristeza; escuchamos el «*Gran vals brillante*» (1834) de Chopin, y no podemos reprimir cierto contento vinculado, por otra parte, al propio ritmo alegre del vals. Pero estas emociones no las consideramos significados, porque no hay en ellas el proceso intelectivo que en un sistema semiótico lleva a vincular un significado con un significante. No interpretamos la música de la misma manera que interpretamos un lenguaje, con una semántica, una sintaxis y una pragmática. Lo extraordinario de la música, el misterio que desde siempre ha estado ahí, es precisamente su desvinculación del logos, el hecho de que despierte la parte irracional del alma, ésa que no se deja sujetar fácilmente. De ahí las sospechas que siempre ha despertado, sobre todo cuando aparece vinculada a algún significado que la conduce en un sentido determinado.

Pero cuando hablamos de música vocal, la cosa cambia mucho. Aquí sí que se asocia a la música con un significado del que no puede desprenderse, y aunque la música no tenga en sí misma posibilidad de significación, el vínculo que establece con el lenguaje es suficiente para que el receptor le asigne el sentido que da al mensaje manifestado por medios lingüísticos, hasta el punto de que la música ya no puede separarse de ese sentido, incluso cuando ya no cuenta con el apoyo del lenguaje. Si oímos versiones instrumentales de canciones como «*Imagine*» (1971), de John Lennon, o «*Libre*» (1972), de Nino Bravo, nos resulta imposible escucharlas sin vincularlas a su letra, o al significado que damos a ésta. Y todavía hay más: de la misma manera que la música se apropia del significado que le da el lenguaje, éste se apropia, en relación simbiótica, de la emoción que suscita la música. El

recitado de un texto poético resulta casi siempre más pobre que si ese texto es cantado y acompañado por música, hasta el punto de que una letra vinculada a una música puede resultar ridícula si el recitante se limita a «decirla». Piénsese en una posible recitación de la letra de La Marsellesa llevada a cabo sin cantar su melodía; el resultado carecería de la fuerza emotiva que caracteriza al himno nacional francés incluso para los que no somos franceses.

La fuerza que ejerce la música sobre nuestras emociones es tremenda. Por este motivo, siempre ha estado muy vigilada, aunque no necesariamente reprimida. Por el contrario, la música siempre se ha considerado un medio muy útil de propaganda, en todos los sentidos: forma parte de los rituales religiosos, y es objeto de una reglamentación estricta para que no se salga en ningún momento de su función; forma parte igualmente de los rituales patrióticos, exaltando el espíritu nacional, militar o político; se incentiva su uso en ceremonias civiles de todo tipo y se impulsa su participación en los programas oficiales de festejos; forma parte de las programaciones de los medios de comunicación de masas, que incluyen contenidos musicales de todo tipo y para todo tipo de públicos; es esencial en las obras de ficción cinematográficas y televisivas, llegando incluso a estimular su éxito; también se emplea a menudo en la escuela, sobre todo en los primeros cursos, donde se les enseña a los niños canciones con las que enternar no sólo su oído, sino también la capacidad de socializar con otros niños por medio del canto conjunto. Ya Platón consideró la música como un elemento esencial en la educación, aunque conviene recordar que música y poesía formaban en la mentalidad griega un mismo concepto: Homero, Hesíodo, Alceo, Píndaro, etc., se escuchaban y se aprendían en forma musical, sobre todo cuando se interpretaban a coro.

Pero Platón también dice que no toda la música es válida: cuando sirve de soporte a las mentiras que propalan los poetas, éstos deben ser expulsados de la ciudad. La música podría ser peligrosa si no atiende a la formación ética y cívica de los jóvenes, y por eso las leyes deben vigilar que no se salga de los límites establecidos. Casi desde el primer momento se sintió la necesidad de reprimir ciertas manifestaciones musicales que no se ajustaban a los esquemas establecidos por el poder. De la misma manera que las obras literarias pueden considerarse peligrosas por el contenido que plantean, hasta el punto de que se considere necesario, por parte de diversas instancias, ejercer algún tipo de represión censora, la música no se ve exenta de esta amenaza, pues siempre es posible que el mensaje transmitido verbalmente se haga más atractivo a causa de la fuerza emocional que le imprime la música.

“ Lo extraordinario de la música, el misterio que desde siempre ha estado ahí, es precisamente su desvinculación del logos ”

Veamos el caso de un género musical específico, la ópera. Tenemos en cuenta la posibilidad de coordinar la música no con un solo código semiótico, el del lenguaje articulado, que ya por sí solo es bastante para darle un significado que ya no se va a poder quitar de encima. En el teatro, la música ya no va acompañada sólo de la palabra, sino también de los gestos, del vestuario, del escenario, de la iluminación... así hasta trece códigos, según algunos teóricos. La música se convierte en muchas ocasiones en un sistema semiótico importán-tísimo por las razones que he veni-

do exponiendo, da igual el género: ópera, opereta, zarzuela, musical, etc. Todos ellos emplean la música sabiendo que gracias a ella se puede intensificar lo que la obra teatral presenta. Recuérdese ya sólo que la ficción representada en el escenario tiene una capacidad de excitación impresionante: si nos dejamos atrapar por ella, entramos en un mundo en el que nos implicamos como si fuera el nuestro propio, hasta el punto de que nos preocupa qué es lo que va a pasar, y queremos que a los protagonistas les salgan bien las cosas, todo lo contrario que a sus antagonistas. Con la música, sobre todo con la música cantada, esta implicación del espectador se hace todavía mayor. De ahí que la ópera se haya dedicado desde el primer momento a la exaltación emocional de los sentimientos. No hay que olvidar que el nombre que se dio originalmente al género fue el de «melodrama». Al final triunfó «ópera», pero, curiosamente, el término «melodrama» quedó para el género pasional por excelencia.

La ópera ha despertado reticencias casi desde su aparición. Cuando empezó a representarse en los teatros públicos venecianos, la ópera de Claudio Monteverdi *La coronación de Popea* (1643) suscitó un debate sobre la licitud de representar una acción que terminaba con el triunfo de la maldad de los personajes protagonistas, el emperador Nerón y su esposa Popea. Es cierto que los espectadores de la época —al menos los que habían recibido una educación humanista— estaban al tanto de que dicho triunfo de la maldad era muy precario: Popea moriría poco después de haber alcanzado su sueño de convertirse en emperatriz, asesinada por el propio Nerón, que a su vez acabaría haciéndose matar por un esclavo al perder su trono. No obstante, el problema era que, a pesar de conocerse la historia, la música de Monteverdi embellecía el relato, sobre todo al final, cuando Popea

y Nerón cantan juntos el dúo «Pur ti miro, pur ti godo»: una bellísima canción de amor que glorificaba a los dos personajes haciendo olvidar que se trataba de dos adulteros asesinos.

Fuera de Italia, la ópera fue durante mucho tiempo un espectáculo más cortesano que popular. De ahí que en muchos países no se considerase especialmente peligrosa, mientras mantuviera las debidas precauciones. Un caso muy interesante es el de *Las bodas de Fígaro* (1786), la ópera de Mozart basada en *El día de locos o las bodas de Fígaro* (1784) de Beaumarchais. Esta comedia había sido prohibida por el emperador José II, ya que presentaba el subversivo caso de un sirviente que se negaba a cumplir la voluntad de su señor cuando éste quería seducir a su prometida, en una especie de reviviscencia del derecho de pernada medieval. Sin embargo, el mismo emperador que había prohibido la comedia permitió primero que se publicara, y luego que se hiciera una versión operística en italiano, pues lo que quería impedir era que se representase en alemán: el pueblo llano no sabía leer, y tampoco entendía las óperas italianas, por lo que consideraba que el peligro era menor. Con todo, algunas partes de la comedia original, como el discurso de Fígaro sobre la libertad de prensa, fueron eliminadas.

Aun así, la vigilancia mantenida por la censura no cesó un solo momento. Los problemas a los que hubieron de enfrentarse los compositores fueron bastante numerosos. El poder de la música se pudo comprobar con el coro «Va pensiero, sull'ali dorati» de *Nabucco* (1842), de Giuseppe Verdi, convertido en himno oficioso del *Risorgimento* italiano: el pueblo judío cautivo en Babilonia sueña con la libertad, anheló con el que comulgaban todos los que aspiraban a la reunificación de Italia. La increíble popularidad de Verdi entre un público multitudinario que, literalmente, adoraba

la ópera hizo que los censores anduvieran muy cautelosos. *Rigoletto* (1851), basada en *El rey se divierte* (1832), de Victor Hugo, tuvo que ser modificada por decisión de las autoridades austriacas, a las que les molestaba que un rey tuviese un comportamiento tan poco ejemplar como el de Francisco I de Francia, y más todavía que un sirviente —un bufón, lo más bajo de la escala social— quisiera matarlo para vengar el rapto de su hija. El rey se cambió, así, por un duque de Mantua ficticio. Un problema similar se planteó con *Un baile de máscaras* (1859), según el libreto de la ópera *Gustavo III* (1833), de Eugène Scribe, que a su vez estaba basado en un hecho real, el asesinato del rey de Suecia en 1792. La censura napolitana obligó a que el rey fuera sustituido por otro duque, esta vez de Pomerania. Cuando, ya cansado, Verdi rompió su contrato con los empresarios del Teatro San Carlos, intentó representar la ópera en Roma, donde también le obligaron a hacer cambios: la acción transcurriría a partir de entonces en Boston, y el rey pasaría a ser el gobernador Ricardo, conde de Warwick. No cabe duda de que poner música a un regicidio suponía un grave problema, tanto en la Venecia de los Habsburgo-Lorena de *Rigoletto*, como en la Nápoles de los Borbones y la Roma pontificia de *Un baile de máscaras*.

Hoy la ópera no tiene tanta repercusión, porque tampoco tiene tanto público como antaño. No obstante, el peligro de una representación teatral con música sigue siendo una amenaza para algunos. Tengo recordando únicamente que el musical *Billy Elliot* fue suspendido en 2018, hace sólo tres años, en Budapest, después de que un diario próximo al gobierno nacionalista de Viktor Orbán lanzara la acusación de que incitaba a los jóvenes a la homosexualidad. No cabe duda, pues, de que la música teatral continúa y continuará provocando escozores en quienes son

incapaces de entender qué es eso de la libertad de expresión, lo mismo que cualquier otro tipo de música: sólo es necesario que se permita el lujo de apoyar una idea y hacerla así más atractiva y más fuerte.

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación de Referencia HERAF: Hermenéutica y Antropología Fenomenológica H05-17R de la Universidad de Zaragoza, financiado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.