

Rubén López Cano. *La música cuenta / Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC (Escola superior de música de Catalunya), 2020, 428 páginas. ISBN: 978-84-09-21074-9

La música cuenta es un libro fascinante. Intenta elucidar ese punto inasible, ese *Alef* en el que conocimiento e intuición se combinan para dar origen a una interpretación musical. Desde allí surgen valiosas reflexiones, con el empleo de estrategias teóricas de diversos orígenes que pueden atraer tanto al académico como al músico práctico. En el capítulo 1 (“Introducción”) Rubén López Cano nos sumerge en los problemas de la interpretación. Lo hace de un modo atrapante a través del análisis de varios cuadros del pintor flamenco Johannes Vermeer. Este ejercicio le permite derivar hacia los problemas que plantea el análisis del significado en la música, especialmente la cuestión del significado expresivo. A través del reconocimiento de reglas, estrategias y de los lindes de la interpretación el autor plantea los objetivos, alcances y limitaciones de su estudio. López Cano aclara desde un principio que no concibe al significado de la música como algo que esté incrustado en el objeto, ni que responda a las presumibles intenciones creativas del compositor. Por otra parte, no pretende que su exégesis sea unívoca o normativa de una posible escucha. Sintetizando sus objetivos, nos aclara:

De lo que nos ocuparemos aquí es del significado que construimos con las piezas musicales a partir de nuestro contacto directo con ellas en tanto obras de arte que degustamos con fruición extrema. En efecto, trabajaremos próximos a la órbita de la obra de arte autónoma sin caer en los problemas epistémicos de la doctrina de la música absoluta, pero eludiendo la práctica (etno)musicológica habitual de priorizar el estudio de las tensiones y conflictos de sus contextos históricos o sociales por sobre el análisis de los mundos interiores de cada obra (p. 35).

A continuación, en el capítulo 2 (“La caja de herramientas: Retórica, Semiótica y Hermenéutica”), López Cano presenta las herramientas metodológicas de las que se servirá en su análisis. Es así como realiza un resumen de las bondades y limitaciones de disciplinas como la retórica, la semiótica y la hermenéutica musicales. Para el lector apurado, el autor provee un resumen de las nociones básicas y procedimientos de cada disciplina en el último apartado del capítulo. Elabora allí una útil tabla (p. 76) de niveles, conceptos y estrategias para el estudio del significado expresivo en la música que cubre los principales enfoques de su exégesis.

En los capítulos 3 (“Dejadlo morir”) y 4 (“Sollozos de amor y culpa”) aborda respectivamente el análisis de dos piezas vocales del siglo XVII: el madrigal a cinco voces *Dispietata Piedade* (1615) de Sigismondo D’India y la cantata para voz y bajo continuo *Lagrima Mie* (1659) de Bárbara Strozzi. Al tener texto y un tema alrededor de los sufrimientos amorosos, ambas piezas permiten delinear una subjetividad singular que es apoyada o contradicha por la música. Para entender esta tarea que la música asume, López Cano utiliza fundamentalmente las herramientas que le brinda la retórica musical tal como era entendida en el entorno de los compositores. Con énfasis en las figuras retóricas y en la *elocutio* para *Dispietata Pietate* y en la *dispositio* para *Lagrima Mie*, la interpretación lleva al autor a elaborar un mapa del proceso anímico o *patémico* del narrador, con una digresión que apunta a vislumbrar los efectos corporales en los receptores, en clave erótica y sexual, aunque advirtiéndonos que estas reflexiones aún se encuentran en un estado incipiente y fragmentado, pudiendo servir como indicadores de los límites de la actividad exegética. Las conclusiones de su análisis son confrontadas con el estudio comparativo de versiones grabadas de las piezas, señalando coincidencias y discrepancias entre ellas, y apuntando a entender cómo la *performance* asume distintas soluciones creativas de los rasgos estudiados por la exégesis. El autor afirma así la postura de considerar a la interpretación musical como una actividad artística capaz de crear significado por sus propios medios: “En *La música cuenta* creemos a pies juntillas que la interpretación artística es productora de sentido estético y que por sí misma puede reconducir la historia de recepción de alguna pieza en concreto” (p. 39).

Habiendo estudiado cómo la música apoya y empodera los rasgos de una subjetividad literaria, López Cano se pregunta sobre la naturaleza de las acciones expresivas que pueden detectarse en la música instrumental. El capítulo 5 (“Agencia, voces y personajes musicales”) está entonces destinado a recorrer y examinar las teorías que abordan la agencia, la dramaturgia y la narratividad musical, en autores de distintas filiaciones como Cone, Hatten, Maus, Newcomb, Tarasti, Grabócz, Almén, Abbate y Cumming. Frente a la dificultad de encontrar o definir un sujeto narrador en la música instrumental, López Cano sostiene que no intenta en su análisis inferir las intenciones comunicativas de los compositores ni tampoco construir personajes específicos responsables de la narración. Por el contrario intentará que el análisis de las trayectorias expresivas permita incluir la subjetividad propia y la construcción de un arquetipo generalizador, lo que denomina una “subjetividad posicionada”:

Necesitaremos simplemente construir posiciones de sujeto para vivir en nosotros mismos la experiencia expresiva de la música. Es decir, ... en sentirnos como un sujeto arquetípico que ... responde a alguno de los múltiples mundos posibles que la música de arte europea ha tejido a lo largo de sus extensas y variadas tradiciones. En la música instrumental, toda acción expresiva suele ser parte de una *consistencia evanescente* (p. 187).

Las armas teóricas enarboladas en el capítulo 5 serán utilizadas en el capítulo 6 (“Ironía y lecturas oblicuas”) para el análisis del último movimiento del Cuarteto de cuerdas N° 11 Op. 95 de L. V. Beethoven. De especial interés resulta la identificación en la pieza de diferentes *escenas de expresión dramática*, como las denomina el autor, y su interrelación con la estructura formal. Motivado por el desconcertante final de este movimiento, López Cano estudia el recurso de la ironía en la música instrumental, siguiendo y reelaborando las ideas de Mark Evan Bonds sobre la pieza. Es así que el autor introduce el concepto de “lectura oblicua”:

Con este término me refiero a los movimientos exegéticos atípicos motivados por los obstáculos que, para la interpretación, generan elementos, momentos o procesos inconexos, incoherentes o contradictorios dentro de una obra musical, como pueden ser cambios abruptos o convergencia de diferentes estilos, referencias intergenéricas, temáticas discursivas o categorías estéticas (p. 204).

El capítulo 7 (“La ‘teoría tópica’ en su laberinto”) está dedicado a la discusión crítica de la teoría tópica y sus aplicaciones. López Cano comienza realizando un recorrido por las ideas de sus referentes principales (Ratner, Allanbrook, Agawu, Hatten y Monelle). Concebida originalmente para aplicarse a la música de la segunda mitad del siglo XVIII, la teoría tópica sin embargo es ampliamente utilizada en la exégesis de otras músicas, en especial en los estudios que utilizan enfoques semióticos. El autor señala contradicciones y problemas derivados de la recepción, adaptación y aplicación de la teoría tópica. Con una postura epistemológica y metodológica crítica, López Cano pasa revista a proyectos de investigación iberoamericanos (Piedade, Plesch y Sans) y a algunos trabajos propios, considerando que han alimentado la confusión en el empleo de la misma. Posteriormente, releva otros escritos en los cuales destaca cómo la teoría de referencia se ha utilizado críticamente y con buenos argumentos (Machado Neto, Pascoa, de Tarso Salles, Hernández Salgar). El capítulo es el más extenso de todo el libro. En la última sección “Conclusiones: guía de acceso rápido a la teoría tópica”, el

autor, piadosamente, ofrece al lector impaciente un resumen de la teoría y algunas recomendaciones metodológicas para su utilización.

Habiendo definido con claridad la noción de tópico, López Cano se sumerge ahora gozosamente en un nuevo análisis musical. En el capítulo 8 (“Un estudio sobre el terror”), analiza el primer movimiento del Concierto para piano K466 de Mozart. Luego de fundamentar su cuestionamiento a las categorías estéticas de *Sturm und Drang*, *ombra* y *tempesta*, el autor identifica los diferentes trayectos afectivos (“zonas patémicas”) y su interrelación, haciendo énfasis en la comunicación de los sentimientos de miedo y terror. La organización en escenas de las trayectorias afectivo/dramáticas permiten observar el delineamiento de la trayectoria narrativa. Se reconoce que el piano y la orquesta asumen distintos roles dentro de esta trayectoria, por lo cual López Cano realiza inferencias como la siguiente:

Por ejemplo, en el ritornelo central, antes de entrar al desarrollo (escenas 11 y 12), el terror y el llanto que le sigue, al aparecer en la tonalidad de fa mayor, matizan de algún modo su intensidad dramática. El proceso se intensifica en la escena 15 cuando la elocuencia del piano absorbe por completo el gesto del miedo y lo usa para sus fines en un proceso similar al de la escena 8, donde el piano asume la disfluencia expresiva y la *catabasis* con retardos para aminorar sus esfuerzos (pp. 301-302).

Luego de haber detallado un enfoque narrativo en el análisis precedente, en el siguiente capítulo (9: “Narratividad, Narratología y el contar de la música”) López Cano revisa categorías analíticas para abordar la dimensión narrativa de la música. Para ello visita diversas posturas teóricas de la narratología musical (Almén, Grabócz, Tarasti, Hatten). Con acento en las posibilidades narrativas de la música instrumental, López Cano asegura con cautela que ésta se resiste a narrar de manera lineal: “En música, la historia contada habitualmente solo se puede expresar por medio de un *metatexto* de naturaleza analítica que hurga en las fuerzas profundas humanizadas del deseo, la imposibilidad o la consecución o frustración de los anhelos...” (p. 311). El autor subraya la diferencia entre trayectoria dramática y trayectoria narrativa a lo largo de todo el capítulo y enumera sus aportes al significado expresivo de la música.

En el capítulo 10 (“La tragedia”) se aplican las categorías estudiadas para analizar el significado expresivo y narrativo del primer movimiento de la Sonata para piano en si bemol mayor D. 960 de Schubert. Reconociendo el análisis previo de la

misma pieza por Almén (2008), López Cano reformula algunas de las conclusiones de este estudio a la luz de nuevas referencias intertextuales. En un minucioso análisis, el autor observa cómo la música desde un contexto pastoral deriva hacia y anhela una expresividad heroica que nunca es alcanzada. Las vacilaciones de la música permiten vislumbrar una resonancia trágica de todo el relato. Toda la trayectoria narrativa está descrita con claridad y resumida en una tabla (pp. 345-346). El capítulo finaliza con el análisis de seis grabaciones del movimiento, tres de ellas con instrumentos históricos. El autor rastrea minuciosamente las diferentes maneras en que la posición del sujeto narrativo es construida por grabaciones de diferentes artistas, sin realizar, desde ya, un juicio de valor sobre las interpretaciones. López Cano también provee una serie de símbolos especiales para graficar en fragmentos de la partitura los rasgos analizados en los fonogramas.

El capítulo 11 (“Secuencia final: tomas falsas”) no es una conclusión convencional sino más bien reflexiones sintéticas y críticas sobre lo expuesto. Para López Cano, este libro no pretende ser una propuesta teórica unificada sino la reunión y organización de diferentes tradiciones de interpretación exegética y artística de la música. El autor procuró reducir la complejidad de los discursos teóricos originales, orientándolos a comunidades de artistas, analistas y estudiantes de nivel superior. Dentro de todas las estrategias teóricas visitadas reconoce dos aspectos principales: las convenciones, que brindan asidero para la exégesis sin recurrir a las intenciones autorales o suposiciones arbitrarias y la alteración de la norma que hace depender el significado “más de la ubicación de la escucha y del horizonte de expectativas de quien interpreta la música, que de un sistema universal ontológicamente estable” (p. 395). López Cano admite la dificultad presente en los modos de comunicar el conocimiento del análisis musical, en especial, el de la modelización teórica del objeto sonoro resultante de la interpretación musical. La escritura de los pasajes analíticos es ardua y de difícil lectura. Plantea replantearla acudiendo a formatos audiovisuales, medios digitales, sonogramas, gráficas, edición de audio y video, etc. El libro se completa con un glosario, la bibliografía y recursos *online* que acompañan la lectura.

Gabriel Pérsico