

Rubén López Cano

***La música cuenta. Retórica,
narratividad, dramaturgia,
cuerpo y afectos***

Barcelona

EMUSC

2020

428 pp.

ISBN: 978-84-09-21074-9



SECCIÓN “RESEÑAS”

***Sobre La música cuenta. Retórica, narratividad,
dramaturgia, cuerpo y afectos, de Rubén López Cano***

Clarisa Eugenia Pedrotti

CONICET – Facultad de Artes (UNC)

clarisapedrotti@gmail.com

El texto de Rubén López-Cano, *La música cuenta*, de reciente aparición se nos presenta como una lectura amable, atractiva y sumamente interesante. El autor realiza una revisión detallada y amena de un amplio y difuso aparato teórico en torno a la retórica, la semiótica, la hermenéutica y las teorías referidas a la agencia musical, también presenta y discute los distintos y variados abordajes de la teoría tópica para concluir con una revisión de la narratividad, la narratología y las maneras en que la música hace posible el acto de “contar”. El libro está dedica-

Recibido: 31/10/2020

Aceptado: 08/12/2020

Cita recomendada: Pedrotti, C. E. (2020). Sobre *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*, de Rubén López Cano. *Revista 4'33"*. IX (19), pp. 162-167.

do principalmente a los estudiantes de interpretación musical de niveles de enseñanza superior a quienes pretende servir de guía a lo largo de sus derroteros académicos por la investigación artística. Además de los nóveles alumnos y alumnas, este texto puede ser de mucho provecho para los y las instrumentistas y cantantes profesionales y para las personas interesadas en conocer algunas de las principales líneas teóricas y abordajes analíticos actuales con el fin último de desentrañar los significados expresivos de la música.

El libro está organizado en once frondosos capítulos que se completan con un necesario y muy útil glosario. Luego del prefacio el autor realiza una introducción general que da cuenta de la estructura misma del libro y del contenido de cada uno de sus capítulos. En esta sección nos introduce en algunos de los procedimientos que servirán de base al sentido mismo del texto: la observación atenta de una obra de arte, pintura flamenca del siglo XVII, y la minuciosa descripción de las reflexiones que se suscitan en el espectador. Se proponen una serie de representaciones pictóricas que el autor utiliza para conducirnos por el fascinante y delicado mundo de la interpretación lo que le da pie para plantear una primera e importante discusión: los bordes y límites de la interpretación y los acuerdos tácitos entre los y las interpretantes, la “comunidad interpretativa” (Stanley Fish, 1980). En palabras de López-Cano:

los *modelos de interpretación* alegórica o simbólica eficaces se van afirmando con el tiempo hasta constituirse en una *tradicón* reconocida y avalada por cierta comunidad interpretativa. Esta tradición puede ir más allá de las intenciones explícitas de los y las artistas y en ocasiones pueden contradecirlas. El valor de estas tradiciones interpretativas yace en que estas suelen convertirse en una parte sustancial del *funcionamiento cultural* de cada obra. (López-Cano 2020, p. 29, cursivas en el original).

El capítulo 2 –“La caja de herramientas”–, tal como su título lo indica, presenta los recursos teóricos principales cuya propuesta se completará en los capítulos 5, 7 y 9. En este segundo capítulo, el autor hará una amplia demostración de su manejo de los conceptos fundamentales de la retórica musical, la semiótica y la hermenéutica como una posible “batería de recursos útiles” para abordar analíticamente una pieza musical. La presentación, siempre clara e ilustrada de modo muy placentero, pone al alcance de los y las estudiantes un vasto campo de conocimientos y recursos que luego, en los capítulos 3 y 4, serán aplicados al análisis de piezas del barroco musical: el madrigal *Dispietata piedade* de Sigismondo d’ India y la famosa cantata *Lagrima mie* de la pluma de Bárbara Strozzi. En cada caso, el proceso analítico, desde las propuestas de la retórica y la semiótica, se complementa con una reposición del contexto de pro-

ducción y las particularidades de la pieza y se extiende a la comparación de versiones realizadas por intérpretes reconocidos en el campo específico. Esta última herramienta, la contrastación de diferentes versiones sonoras, resulta de muchísimo interés como insumo para la construcción razonada de las *performances* de los y las intérpretes a quienes, en primera instancia, va dirigido el texto.

El quinto capítulo presenta un panorama general de las teorías de la agencia musical, en su rama de estudios anglófonos, y la posibilidad de una escucha “antropomorfizando algunos de los elementos de la superficie sonora, [que] concibe ciertos eventos como la manifestación expresiva de la voz de un personaje” (López-Cano 2020, p. 177). De las revisiones principales asociadas a estas teorías, el autor de *La música cuenta*, destaca como la más completa la producción de Robert Hatten (2018) en cuanto a “conceptualizaciones más sutiles sobre qué es y cómo funciona la agencia musical” (López-Cano 2020, p. 179).

El capítulo 6 retoma la actividad analítica a partir del andamiaje teórico presentado en el capítulo anterior y lo aplica al *Cuarteto N° 11 Op. 95* de Beethoven. El autor nos advierte que en esta sección discurrirá acerca del propio significado expresivo de la música, pero en el campo instrumental, cuando no hay un texto que remita a alguna posible significación como en los casos anteriores (capítulos 3 y 4 en el estudio del madrigal y la cantata). Luego de un minucioso análisis de las secciones en que se segmenta el cuarto movimiento del cuarteto *Op. 95*, se plantean algunas cuestiones llamativas presentes en la tradición interpretativa de la obra en relación con la coda final que aparece como una suerte de contradicción en el discurso total de la pieza. Es en este momento en que López-Cano introduce su propio concepto de “lecturas oblicuas” (López-Cano 2020, p. 201) para acercar probables soluciones a la controversia sobre la coda entendida como una ironía musical. El autor de *La música cuenta* postula este concepto en relación con

[...] 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 estética. (López-Cano 2020, p. 204).

De esta manera, López-Cano suma una nueva posible lectura al tratamiento particular de la sección final del cuarteto beethoveniano.

El frondoso séptimo capítulo, casi un texto en sí mismo, presenta una discusión crítica e informada sobre la amplia variedad de abordajes de la teoría tónica, recorriendo minuciosamente las propuestas de diversos autores y sus aplicaciones al campo del análisis y la interpretación musical, entre ellos Ratner, Allanbrook, Agawu, Hatten y Monelle. Tal como el autor lo indica,

[e]n principio, estas teorías fueron ideadas para detectar, analizar e interpretar en los repertorios de la música de arte europea de la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX, un “vocabulario” de figuras expresivas referidas fundamentalmente a tipos, estilos o géneros musicales diferentes que aparecen a lo largo de una misma obra. (López-Cano 2020, p. 2011, comillas en el original).

Resulta particularmente provechosa la revisión de la aplicación de la teoría tónica a otros repertorios (jazz, música andina, rock chileno, música brasileña) y su aplicación por parte de autores de formación latinoamericana, entre los que destacamos a Piedade, Mendivil y el propio López-Cano. En tanto en el ámbito de la música académica, las aplicaciones se realizaron para el análisis de las relaciones entre música y política (Corrado), en la díada música-texto (Machado-Neto) y en las llamadas músicas nacionalistas (Plesch). En función de la longitud, amplitud y profundidad del tratamiento del tema de este capítulo, el autor propone a los lectores inquietos una síntesis general que se encuentra al final de toda la sección y permite acceder de un vistazo a los principales conceptos desarrollados.

El capítulo 8, por su parte, aborda el análisis de una obra instrumental de Mozart, el *Concierto para piano N° 20 en Re menor* (K. 466), a partir de los conceptos de *ombra*, *tempesta* y *Sturm und Drang* cuya aplicación ha sido realizada y discutida por distintos estudiosos del área desde principios del siglo XX. El terror es el sentimiento extremo que reúne a estas conceptualizaciones, principalmente provenientes del campo literario, utilizadas como rectoras del acto analítico. El análisis musical se complementa, en este capítulo, con el de algunas obras pictóricas para establecer relaciones entre éstas y la obra sonora.

En tanto, el capítulo 9 se dedica a los constructos teóricos referidos a la narratividad, la narratología y los modos particulares en que la música asume potencialmente la acción de “contar”. En palabras de López-Cano se pretende “aportar una definición operativa de lo que entenderemos por narrativa musical, esbozar su funcionamiento y señalar su utilidad para el estudio del significado expresivo” (López-Cano 2020, p. 303). Luego de presentar y analizar posibilidades de las teorías narrativas tradicionales, derivadas centralmente de la literatura y de las nuevas formas de narratología, el autor propone una posible “emancipación” por parte de la

narratividad musical, con sus particularidades, que posibilite dar cuenta de las maneras en que la música crea sentido en relación a su despliegue en un determinado lapso de tiempo y cómo se organiza a partir de él. El eje teórico que servirá para este propósito serán los trabajos de Byron Almén (2008).

El siguiente capítulo (10) propone un último análisis de la *Sonata para piano en Sib Mayor D960* de Franz Schubert desde el andamiaje teórico expuesto en la sección precedente (capítulo 9, Almén) y el aporte personal del autor de *La música cuenta*. Para ilustrar la propuesta analítica, el autor del texto se valdrá también aquí de la comparación de grabaciones de la pieza con el fin de “ver las diferentes maneras en que la posición de sujeto narrativo es construida bajo la mirada de artistas diferentes y cómo se encarnan en sus manos diferentes aspectos” (López-Cano 2020, p. 347) que se estudian a lo largo de la sección.

El último capítulo, a la manera del *backstage* de una producción audiovisual, intenta presentar el detrás de escena de la vasta obra teórico-analítica propuesta, con una actitud autorreflexiva y de cierta vigilancia metodológica sobre lo realizado que resulta sumamente provechosa y, a la vez, necesaria. Es ahí donde el autor deja abierta la puerta para que su trabajo se enriquezca con los aportes de los y las lectores y lectoras y se produzca, finalmente, la tan ansiada retroalimentación que estas empresas reclaman y merecen.

Destacamos, también que, a los fines de una mayor fluidez en la lectura, el autor ha indicado “atajos” para el abordaje teórico que se presentan como síntesis al final de algunos de los capítulos en los que la profusión de información teórica puede resultar abrumadora en una primera mirada. El objetivo principal con que este texto fue elaborado es, en palabras de su autor, “para vivir en nosotros mismos la experiencia expresiva de la música” (López-Cano 2020, p. 187). Creemos, luego de la lectura, que la constancia y esmero del escritor alcanza con holgura este precioso anhelo.

Una particularidad destacable y loable en todo sentido, máxime en los tiempos que corren, es la posibilidad de acceso abierto (licencia *creative commons*) a la lectura de *La música cuenta*. Gracias a un subsidio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de México se ha decidido poner este material al alcance del público interesado, lo cual, en estas épocas de distanciamiento y dificultades de acceso, se torna en una valiosísima posibilidad. La presentación digital se acompaña de las transcripciones (partituras) analizadas en el texto, de

imágenes que ilustran la argumentación del autor y de una batería interesante de recursos digitales que iluminan la lectura.

El texto ha sido presentado en varias universidades europeas y latinoamericanas y ha comenzado a dar muy buenos frutos en manos de sus principales destinatarios: los y las estudiantes de interpretación musical que obtendrán enormes provechos de su lectura.

CLARISA EUGENIA PEDROTTI es Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Profesora en Educación Musical por la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en la Facultad de Artes de la UNC y es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) bajo la dirección de Leonardo Waisman y Sonia Tell. Forma parte del Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH, SeCyT, UNC) dirigido por Marisa Restiffo. Ha desarrollado pasantías de investigación en el CENIDIM (México) junto a Aurelio Tello. Fue becaria de la Fundación Carolina en el Curso de Musicología para la Preservación del Patrimonio Artístico Iberoamericano (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Participa activamente en reuniones científicas de la disciplina en Argentina, Bolivia, Perú, México y España. Sus trabajos fueron publicados por reconocidas revistas de América y España. En 2017 obtuvo el Premio “Publicá tu tesis” del Ministerio de Cultura de la Nación (Argentina) y editó su trabajo doctoral bajo el título *Pobres, negros y esclavos: música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología y forma parte del Comité Editorial de la Revista Argentina de Musicología y del Comité de referato de esta Revista.