

López Cano, Rubén
***La música cuenta: retórica, narrativa,
dramaturgia, cuerpo y afectos***

Barcelona: Esmuc, 2020, 428 pp. [e-book]

ISBN: 978-84-09-21074-9.



Recibir la noticia de que se está distribuyendo un material de estudio recién editado a cargo de un autor de referencia, de forma libre y gratuita, puede sonar como una oferta muy atractiva para muchos estudiantes, pero ¿para los estudiantes de música? No es que quiera señalar algún tipo de prejuicio acerca de que los músicos no leemos, pero es una situación muy posible que cualquier estudiante de instrumento titubee sobre si abordar una lectura de más de 400 páginas. Probablemente terminaría prefiriendo dedicar tiempo al perfeccionamiento técnico de su instrumento más que a la lectura de un libro cuyo título puede resultar un enigma, si nunca tuvo un curso de semiótica o algo parecido durante su formación.

Para grata sorpresa, López Cano ha trazado un mapa que nos llevará a poder comprender por nosotros mismos qué es lo que *La música cuenta*. Como buen maestro, planifica cuidadosamente, señalizando cada bache, cada pendiente y hasta

atajos. Nunca nos abandona a nuestra suerte, camina muy cerca, para que no perdamos de vista los lugares que ya hemos cruzado, los aportes expuestos allí, y cómo estos se convierten en una herramienta que nos ayuda a ir al siguiente nivel. Siempre precavido, desde el prefacio hasta el último capítulo, López Cano no deja que perdamos de vista los pequeños diagramas de avance que confecciona.

En su estrategia de enunciación, erige un aula donde no establece una relación asimétrica y distante con sus estudiantes, que bien podrían ser desde alumnos de distintas carreras de interpretación musical hasta investigadores formados. Más bien, a modo de *Senpai*, nos ofrece su experiencia como un andamio para alcanzar su objetivo, y este objetivo es claro: ayudarnos a reconocer cuáles son las estrategias de interpretación expresiva que tenemos a disposición para favorecer el estudio y la comprensión de la música.

¿Cuáles son las herramientas que el hispano hablante tiene a disposición para la construcción del discurso reflexivo musical desde y para la investigación artística? López Cano ha detectado la necesidad de explicitar las herramientas accesibles, las disponibles o las que haya que construir para satisfacer esa demanda y no piensa quedarse “de brazos cruzados”. De hecho, no lo ha estado desde hace más de veinte años. Publica desde 1997, y aunque al visitar su perfil de Instagram no encontramos promoción de su trabajo, en su blog personal se puede observar la copiosa (y buena) producción sobre la que ha trabajado todos estos años (<http://rlopezcano.blogspot.com/2020/04/la-musica-cuenta.html>). Ya sabemos por su “manual de autoayuda académica”, *Cómo hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento* (2012), de su vocación solidaria y empática, y en esta oportunidad será la de la enseñanza.

Pero su pasión por la educación no es lo único que transmite en sus líneas, ya que su fervor por Iberoamérica no pasa desapercibido. Percibimos ese entusiasmo desde los agradecimientos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de la Secretaría de Cultura de México (Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2018), figura en quien ve a los trabajadores de su país (México), hasta en su exaltación al reconocer las flaquezas y los baches teóricos que tenemos los iberoamericanos y que bien podríamos subsanar si nos enfocáramos en “producir teorías propias y bien fundamentadas que compitan con las hegemónicas” (p. 212). Pero no ve esto posible sin un debate crítico y bien fundamentado de por medio.

Vagabundear entre teorías no es su estilo y no derrocha palabras. Expone las contradicciones, señala las problemáticas, toma su tiempo para explicar por qué alguna vez *dijo lo que dijo*. Se vale de múltiples y variados recursos para objetivar

las cuestiones abstractas, desde pinturas, grandes *bits* de la música popular hasta un simpático chat de WhatsApp donde ejemplifica cómo funciona la isotopía. Sintetiza, sin hacer toscas amputaciones, los principios generales de la retórica, la hermenéutica y la semiótica al realizar un breve y conciso paneo general del origen, progresos, alcances y limitaciones de cada una de estas disciplinas.

Todos estos *detalles* de organización y secuenciación le dan a su obra un aire de manual escolar: el emblema de la cultura escolar contemporánea, es decir, una obra escrita para el proceso de enseñanza-aprendizaje, convirtiéndola así en una valiosa publicación actualizada que seguramente anidará en cientos de bibliotecas (virtuales por ahora) por muchos años.

El libro se organiza en una sección donde se enumeran los enlaces de recursos en línea y el prefacio, luego, once capítulos que se referencian entre sí, donde introduce y desarrolla las discusiones, para finalizar con un glosario y la bibliografía.

En el capítulo 1, que oficia de introducción, expone cuestiones decisivas, como por ejemplo lo que él reconoce como un principio básico de su obra: “que la interpretación musical, la *performance*, es en sí misma una actividad artística capaz de crear significado por sus propios medios” (p.38). No comparte el postulado de la música encapsulada en la partitura, ni los dichos de Nicholas Cook sobre que “el significado de la música esté inscrito de una vez y para siempre en la partitura o en la obra tal y como fue concebida por el o la compositora y que, por lo tanto, la interpretación consiste simplemente en recuperarlo y reproducirlo con la mayor fidelidad posible” (p. 39).

A su vez, en el capítulo 11, el final, subraya que cada una de las exégesis presentadas no pueden ni deben ser juzgadas desde valores binarios excluyentes como las polaridades verdadero/falso o correcto/incorrecto. Su análisis, antes bien, tiene que ver con la subjetividad, no caprichosa o arbitraria, sino entendida como un posicionamiento específico: que el significado expresivo siempre es relacional y que “depende mucho 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).

Esta *secuencia final* (el capítulo 11) es un espacio de reflexiones y críticas sobre lo propuesto en la obra y del cual podemos sintetizar que:

1. este libro no pretende hacer una propuesta teórica unificada y comprehensiva del estudio del significado expresivo en música.
2. sí pretende reunir y organizar estrategias como una batería de recursos útiles.

3. su intención es compartir y discutir con sus lectores (nos deja su *email*) para aprender de sus lecturas y aplicaciones críticas.

Los capítulos 2, 5, 7 y 9 pueden agruparse como los capítulos fuertes en teoría o los que contienen las herramientas de análisis: una *caja de herramientas*, la explicación de la agencia musical, las voces y los personajes musicales, la teoría tópica, la narratividad y la narratología.

Al incluir esta terminología específica no pretende hacer de la interpretación una práctica rebuscada y rígida, sino que entiende que “la excesiva carga de complejidad termina por asfixiar la intuición” (p. 62). Critica las propuestas artificiosas y rebuscadas, ya que no es “como si la complicación trajera consigo mayor prestigio y eficacia” (p. 184). Él entiende que “el discurso teórico sirve de germen para la construcción de comunidades de interpretación” (p. 183) y objeta las teorías musicales que se desentienden de las consecuencias de la difusión intersubjetiva de sus resultados. López Cano asevera lo siguiente sobre tales teorías:

No se hacen cargo de que sus actos de interpretación fundan en sí mismos tradiciones de interpretación que pueden ser replicadas, alimentadas y desarrolladas de acuerdo a diversos factores como su eficacia analítica o la importancia que le atribuyamos a él o la teórica que las propone (p. 183).

Y concluye así que hay graves problemas en la aplicación de teorías a contextos musicales no previstos por sus iniciadores ya que terminan por hacerse inconsistentes.

En la presentación telemática de su libro para la FAUD de la UNCuyo (Mendoza -Argentina) el 26 de agosto del 2020, López Cano señaló el capítulo 7 como el más complejo. Él teme haber pecado de extenso e intenta redimirse ante sus lectores con una guía de acceso rápido a la teoría tópica, un decálogo de las principales teorías y una guía para trabajar con tópicos. En cada uno de estos capítulos teóricos no deja hilos sueltos con una excelente estrategia de conexión y secuenciación. Por ejemplo, en cuanto a los principios de la narratología y cómo pueden aplicarse a la música, aporta una definición operativa de lo que se entiende por narrativa musical, esboza su funcionamiento y señala su utilidad para el estudio del significado expresivo.

Su propuesta de organización de la obra intercala entre cada capítulo teórico el análisis de una obra. El capítulo 3 propone un análisis de *Despietata Piedade* de D’India; el capítulo 4, el de *Lagrima Mie* de Strozzi; en el capítulo 6 analiza el

Cuarteto de cuerdas N° 11, op. 95, de Beethoven; el capítulo 8 aborda el *Concierto K 466*, para piano y orquesta, de Mozart, y en el 10 analiza la *Sonata D 960*, para piano, de Schubert.

Los primeros capítulos de análisis musicales son introducidos con una gran cantidad de páginas que describen óleos, entonces, me pregunto ¿hacia dónde vamos? Ante la imposibilidad de cotejo estático de la música aparece el objeto sonoro (grabaciones) y los ejercicios prácticos sobre pintura se corresponden con esa intención. No es vana la extensión que dedica a que podamos observar elementos puntuales de una composición pictórica para comprender lo que significa y, en este caso, las *performances* grabadas que utilizaré, análogamente, serán tratadas como objetos sonoros.

El significado expresivo de la música instrumental pura, lo deja para el final, ya que allí los procedimientos de significación son más complejos. En cada obra instrumental, se vale de un cuadro comparativo del esquema formal y del recorrido expresivo e introduce siempre un poco de calor humano dando su opinión sobre asuntos discutidos por muchos analistas, como en el cuarteto de Beethoven del cual estima: “me gusta la imagen de un despiadado y arrogante genio burlón escondido tras estos retruécanos estilísticos” (p.205).

Después de Beethoven pasa a Mozart, donde señala el movimiento de la trayectoria dramática a la narrativa y nos adelanta algo sobre ese “proceso mediante el cual los agentes implicados en los procesos de transformación narrativa a lo largo del tiempo, transmutan, intercambian o fusionan valores, marcas, cualidades y características” (p. 208), es decir, la transvaluación.

La obra de Schubert que aborda cuenta con un trabajo de análisis previo importante, pero López Cano entiende que él aporta una serie de informaciones intertextuales que Almen, el autor del análisis existente, no contempla. Nos muestra un campo semiótico intertextual muy productivo, pues sugiere modelos de interpretación especialmente fructíferos que pueden aplicarse a más obras de Schubert.

La estrategia didáctica es la comparación de grabaciones, de las cuales obtiene conclusiones concretas sobre cómo las diferentes interpretaciones tienen maneras muy distintas de gestionar el proceso de ascenso del tema principal desde lo pastoral hasta lo heroico. Detecta consistencia en los puntos críticos interpretativos y concluye que “el fin de este análisis comparativo de *performances* es ver cómo cada intérprete construye diversas posiciones de sujeto en algunos momentos críticos del movimiento” (p.392).

Después de estos detallados capítulos analíticos, continúa reflexionando sobre

su trabajo y nos comparte una interesante inquietud: ¿debemos insistir en escribir extensos textos y en perseverar en arduas lecturas? ¿Es este realmente el camino? A lo que se responde:

Quizá sea tiempo de replantearnos la idoneidad del formato escrito para transmitir estos conocimientos. A los gráficos o esquematizaciones analíticas se podrían añadir explicaciones discursivas en formato audiovisual en las cuales, con los ejemplos ejecutados en un piano u otro instrumento, se expondrían los argumentos analíticos para una mejor comprensión y una gestión más agradecida de la atención de las personas destinatarias de este tipo de trabajos (p.394).

Todos los que hemos hecho carrera de instrumentista hemos vacilado alguna vez sobre si estamos heredando, copiando o inventando interpretaciones. La abundante y surtida cantidad de *performances* y clases magistrales que ofrecen las plataformas como Youtube, las tesis y resúmenes que descargamos de Scribd y Academia.edu ayudan, pero no trabajan en aras de un criterio sólido, simplemente están. Por mi parte, estudiante universitaria *millennial*, graduada como instrumentista, docente de Educación Musical e investigadora en formación recibo con agrado y agradecimiento el trabajo de Rubén, quien ha logrado organizar una gran parte de sus conocimientos sobre este asunto y ponerlos a nuestro alcance.

Laura Elisa Villagra