



TRANS 16 (2012)
RESEÑAS/ REVIEWS

Julio Ogas: *La Música para Piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades.* Madrid: ICCMU, 2010. 303 pp. ISBN: 987-84-89457-43-0

Reseña de Edson Zamprónha (Conservatorio Superior de Música de Oviedo)

La mirada que Julio Ogas nos ofrece sobre la música para piano en Argentina en este libro es de gran interés: busca entender cómo los compositores dialogan con su contexto histórico-musical para que se pueda comprender por qué componen de una cierta manera y no de otra. Es decir, llega mucho más lejos de lo que sería una descripción de obras y biografías de autores. Se trata de ver que el diálogo con el contexto fundamenta los principios constructivos de las obras sean éstas más modernas o más tradicionales, más regionales o universales. Incluso la música aparentemente más despegada de su circunstancia específica es una respuesta, un comentario, una propuesta, una reacción a un contexto específico que la justifica y que se refleja en su construcción interna.

Además, Julio Ogas busca que el método analítico sea capaz de detectar la presencia de este contexto que, de alguna forma, es parte del diseño de la obra y que hasta cierto punto la justifica. ¿Es posible un método con estas características? Este es otro de los potenciales más interesantes de este libro. Los métodos tradicionales de análisis musical, en su gran mayoría, analizan las obras como objetos aislados de su contexto¹. Es decir, estudian las obras como entidades que pueden ser explicadas exclusivamente por sus relaciones internas. Las relaciones de las obras con sus

¹ Para una visión general de diversos de estos métodos, consultar Dunsby (1988).

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



contextos son establecidas por el analista fuera de estos métodos. La construcción de un método analítico que de alguna forma sea sensible al contexto y que lo incorpore como dato analítico, identificando de qué modo interviene en la construcción de una obra, es una apuesta muy interesante y en este libro Julio Ogas da un paso importante en esta dirección, uniendo semiótica y análisis musical².

Los capítulos II, III y IV están dedicados a explicar al lector el contexto histórico-musical de Argentina desde el final del siglo XIX hasta poco después de la década de 1980. Esta visión histórico-musical es uno de los puntos fuertes del libro. Además, es fundamental para comprender el análisis de las obras en los capítulos siguientes. Los puntos históricamente clave son 1929, fecha en que surge el *Grupo Renovación* que busca “sincronizar” (término utilizado por Ogas) la música Argentina con la europea, y 1983, fecha del fallecimiento de Alberto Ginastera, y simbólicamente el marco de un giro de la música hacia propuestas postmodernistas.

Uno de los aspectos que llama la atención es la similitud que este contexto histórico-musical argentino mantiene con otros contextos latinoamericanos (y quizás no solamente latinoamericanos). Las fuerzas que impulsan el desarrollo histórico tal como es comentado por el autor son verdaderamente similares a otros contextos, y podrían ser utilizadas como directrices que, con los debidos y necesarios ajustes, pueden explicar otros contextos históricos. Por ejemplo, llama mucho la atención que el *Grupo Renovación*, de 1929, tuviera como propuesta estética fundamental el neoclasicismo. Se trata de una deliciosa cuestión entender qué contexto histórico-musical permite que un grupo denominado “renovación” esté basado en un “neo” + “clasicismo”. Es necesario deshilar las fuerzas histórico-musicales para comprender que esto no es una contradicción. La reacción a un “positivismo argentino” que cree suficiente recoger e introducir una melodía o ritmo nacional para que una música sea argentina; la búsqueda de una “sincronía” con la música europea (los términos son de Ogas) y el cuestionamiento de una identidad en un país con enormes cantidades de inmigrantes son algunas de las fuerzas que explican fenómenos como este, y son similares a otros contextos histórico-musicales. La síntesis de estas fuerzas y la forma como los compositores toman posición ante ellas es algo aquí muy bien detectado y merece ser considerado con mucha atención.

Su método analítico está explicado en el capítulo I, y los análisis ocupan los capítulos V, VI y

² Son diversos los autores que buscan unir semiótica y análisis musical como por ejemplo, Nattiez (1975, 1990), Tarasti (1994) y Martínez (1996). Ver Zampronha (2001) para una síntesis de los principales autores y tendencias que unen semiótica y música.

VII incluyendo una selección de obras de autores representativos de cinco grandes focos dentro del contexto histórico-musical explicado en los capítulos anteriores. El mapeo de estos cinco grandes focos es una contribución de gran valor, ya que permite ver una rica filigrana cultural-musical que otras segmentaciones (regional-universal, por ejemplo) no permiten ver. Es decir, se puede reconstruir un contexto histórico-musical con muchos más detalles. Los cinco grandes focos identificados por el autor son (p. 262):

- 1) “la tradición rural y académica como elemento dignificador de la babélica sociedad urbana”, representado por Carlos Guastavino;
- 2) “una modernización centrada en la sincronización con los grandes centros internacionales de producción cultural”, representado por Juan Carlos Paz;
- 3) “un modernismo neoclasicista limitado al desarrollo tonal pero abierto a fuentes patrimoniales de diferentes procedencias y que se mueve entre el objetivismo y el contenidismo musical”, representado por Juan José Castro;
- 4) un modernismo “también acotado por los límites del neoclasicismo tonal, aunque adherido a las alusiones a lo popular”, representado por Luis Gianneo, y
- 5) “aquel que, dentro del neoexpresionismo, hace confluír una moderada sincronía con las tendencias internacionales y alusiones a diferentes fuentes culturales”, representado por Alberto Ginastera.

El análisis de las obras representativas de cada uno de estos cinco grandes focos tiene en cuenta las siguientes dimensiones analíticas (p. 27-34):

- A) *morfosintáctica*: se refiere al análisis de la sintaxis musical asociándola a las demás dimensiones. A su vez está subdividida en:
 - *índice alegórico*: el signo musical es “un símbolo de un estilo y remite indexicalmente a una determinada tendencia estilística” (p. 30);
 - *modo simbólico*: se detecta cuando las obras “presentan un claro desarrollo narrativo, con una curva de tensión climática muy marcada” (p. 31-2), y
 - *ready-made*: es la “cita textual del patrimonio musical” (p. 34).
- B) *semántica*: se refiere a “desentrañar la codificación de las diferentes fuentes culturales en el seno de la obra artística” (p. 27) tomando en consideración el contexto en que se genera la obra y el contenido de las fuentes que utiliza, y
- C) *pragmática*: se dedica a “completar la visión general del discurso presentada parcialmente en las dimensiones anteriores” (p. 29).

Cada obra analizada es explicada siguiendo estos pasos: empieza con la dimensión morfosintáctica y termina con la pragmática. Las tablas explicativas de los aspectos morfosintácticos están especialmente bien diseñadas y son claras. Sería muy interesante que el libro, además de incluir extractos de las partituras analizadas, incluyera también una obra con su partitura completa para que el lector pudiera seguir el recorrido analítico del inicio al final, y que pudiera evaluar por sí mismo la fuerza de la metodología empleada y de las conclusiones que aporta. Por esta razón, creo que la lectura de estos capítulos podrá parecer un poco larga tal como está. Sin embargo, posibilita una lectura no lineal de estos análisis, una lectura a modo de consulta que busque información específica sobre uno de los focos estudiados, o sobre una obra en particular. Por ejemplo, si uno busca informaciones sobre la Sonata nº 1 de Ginastera, puede ir directamente al capítulo VII dedicado enteramente a este autor, y encontrará una visión muy interesante sobre esta obra.

En lo que a la aplicación de la semiótica a la música se refiere, en algunos momentos la explicación ofrecida es quizás un poco técnica, requiriendo del lector algún conocimiento previo sobre semiótica para comprender con más claridad algunos de los pasos realizados. Es interesante comentar que si, por un lado, las dimensiones morfosintáctica, semántica y pragmática utilizadas para estructurar los pasos del análisis sugieren una semiótica triádica, por otro lado en el capítulo I y en la síntesis del libro (p. 259-270) encontramos conceptos muy poderosos de semióticas binarias como son los de la secuencia narrativa de Paul Ricoeur³ o la isotopía y el cuadrado semiótico de Algirdas Greimas⁴. Se observa en el libro un verdadero esfuerzo por sacar lo mejor de estos dos universos. Sin embargo, la fusión entre semióticas binarias y ternarias es algo difícil, y pequeños choques son casi inevitables. Por ejemplo, la definición de “pragmática” ya mencionada antes o la utilización de la tríada “ícono”, “índice” y “símbolo” (una tríada genuina de la semiótica de Charles S. Peirce⁵) para fundamentar la tríada “índice alegórico”, “modo simbólico” y “ready-made” (donde el “ready-made” parece caer en una forma especial de “índice alegórico”) revelan que en esta fusión casi siempre un término de la semiótica triádica queda a la sombra de un término de una semiótica binaria.

³ Para una visión profunda de este autor, consultar la fuente primaria Ricoeur (1984).

⁴ Para una explicación técnica de los conceptos de Isotopía y del Cuadrado Semiótico de Greimas, ver Greimas (1966). Para una explicación más sintética y que requiere un menor uso de la compleja terminología de Greimas, consultar Nöth (1990: 314-320).

⁵ Para una introducción a la semiótica de Peirce y a los conceptos de “ícono”, “índice” y “símbolo”, ver Nöth (1990: 39-47). Para un estudio en profundidad, ver Santaella (1995) y la fuente primaria Peirce (1931-1935, §2.275 hasta §2.308).

Sin embargo, y más allá de estas pequeñas cuestiones semióticas, es importante destacar el gran valor de la tríada “índice alegórico”, “modo simbólico” y “ready-made” en este trabajo. Su valor es realmente grande porque es claramente a través de ella que su método analítico relaciona la obra musical con el contexto en el que se inserta. Esta es realmente la tríada clave del libro, ya que aporta la contribución más interesante a la hora de introducir e integrar en el análisis musical elementos contextuales o, de manera general, elementos que no sean reducibles a la estructura de la obra. Se trata de algo muy prometedor y que estoy seguro de que podrá producir fructíferas repercusiones en el debate sobre métodos de análisis que busquen trascender los tradicionales métodos analíticos por medio de la semiótica.

Finalmente, si esta publicación es una clara puerta de entrada a la música argentina para piano matizando con riqueza de detalles qué ofrece cada compositor y qué representa cada tendencia, es también una forma indirecta de comprender la música actual: la sincronización con la música europea que los compositores estudiados en este libro buscaban fue tan poderosa que, más allá de lograrla, estos compositores y toda una generación posterior de músicos argentinos han influido y cambiado la historia de la música a escala global. Basta con hacer un listado de nombres en la historia de la música reciente para confirmar la masiva presencia de personajes determinantes provenientes del contexto musical argentino en todas sus ramas. Este libro permite comprender el contexto inicial y las fuerzas histórico-culturales de donde salieron estos compositores que impulsaron contribuciones sumamente importantes, de un valor innegable y verdaderamente admirable a la música.

Julio Ogas es Doctor en Historia y Ciencias de la Música, desde 2001 es profesor del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, España, y previamente fue profesor en la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Como intérprete, ha grabado obras para piano de Alberto Ginastera, Juan José Castro y Carlos Guastavino (sello IRCO), compositores estudiados en este libro. Su labor como musicólogo tiene gran interés especialmente en lo que a la utilización de la semiótica compaginada al análisis musical se refiere, y de la que este libro es un buen ejemplo.

Referencias⁶

Dunsby, Jonathan and Whittal, Arnold. 1988. *Music Analysis in Theory And Practice*. London: Faber & Faber.

Greimas, Algirdas J. 1966. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse.

Martínez, José L. 1996. "Icons in Music: a Peircean Rationale". *Semiótica* 110 (1/2): 57-86.

Nattiez, Jean-Jacques. 1975. *Foundements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union générale d'éditions.

_____. 1990. *Music and Discourse*. Princeton: Princeton University Press.

Nöth, Winfried. 1990. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Peirce, Charles S. 1931-1935. *Collected Papers*. C.Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks (Eds.). Cambridge: Harvard University Press.

Ricoeur, Paul. 1984. *Time and Narrative*. Chicago: Chicago University Press.

Santaella, Lúcia. 1995. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Ática.

Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Zampronha, Edson. 2001. "Arte e Cultura: Música e Semiótica". En *Arte e Cultura-Estudos interdisciplinares*, Ed. Maria de Lourdes Sekeff, 21-35, São Paulo: Annablume.

Cita recomendada

Zampronha, Edson. 2012. Reseña de "Julio Ogas: *La Música para Piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]

⁶ La bibliografía mencionada en esta reseña es la que dialoga más directamente con el libro de Ogas y complementa algunos de los conceptos mencionados, y no necesariamente la más reciente.