

las obras pictóricas que presenta el libro es pormenorizado. Muchas de estas correspondencias denotan el notable conocimiento que la autora tiene del mundo solariano a partir del estudio de todo el material que constituye su legado. En otros casos, claramente indicados, Cristiá opta por asociaciones con la obra o el pensamiento de otros autores, lo cual demuestra el sólido estudio que sustenta a este libro. Sin embargo, como es lógico, algunas de estas asociaciones pueden resultar un poco débiles, especialmente cuando la autora no puede demostrar un canal de conexión preciso entre Solar y las personalidades o las líneas de pensamiento aludidas. También se echa en falta, quizás por el afán divulgativo de la publicación, una visión más global del conjunto de signos solarianos. Las reiteraciones, iguales o con transformaciones, que Cristiá apunta en el análisis de cada obra pictórica, luego no se ven reflejadas en un compendio que apunte al significado global de la relación música arte visual. Pero esto no desmerece un trabajo que sabe conjugar rigor científico con un estilo de escritura ameno y conciso. Que no solo es un importante aporte para conocer y valorar una de las figuras destacadas de la cultura argentina del siglo XX, sino que permite apreciar el contexto musical argentino de la primera mitad de la centuria desde una perspectiva nueva y muy sugestiva.

Marcela González

Julio Ogas: *La música para piano en Argentina (1929-1983), Mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: ICCMU, 2010. 303 p. ISBN 978-84-89457-43-0

El período elegido para la realización de este estudio encierra una interesante coincidencia entre la creación musical y los procesos históricos que se produjeron en Argentina durante el siglo XX. 1929, con la fundación del Grupo Renovación, constituye un hito en cuanto a la modificación del rumbo compositivo iniciado en esa década. 1983 (año de la muerte de Ginastera) es otra fecha clave en el afianzamiento del posmodernismo en la música argentina. Pero ambas fechas se pueden relacionar, asimismo, con el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen y con el comienzo de la estabilidad democrática de finales de siglo. Esta coincidencia es relevante, ya que el libro propone un análisis musical basado en el estudio de las decisiones estratégicas de los compositores, insertos en un contexto musical local e internacional y en unas circunstancias socio-culturales ligadas a múltiples lecturas de lo “nacional”, que emanan de diversos centros de poder (políticos, sociales y culturales) del país. Justamente aquí reside buena parte de la originalidad de este trabajo, ya que aborda la conjunción entre valor estético y valor cultural en las obras musicales como parte del cruce de discursos identitarios que se generan a partir del “policentrismo” de toda sociedad. Con

ello se propone y consigue superar, como señala el autor, el “canon impuesto por la oposición nacionalismo-universalismo” evitando el estudio aislado de obras, autores y tendencias.

Para abordar un trabajo de estas características, es decir, teniendo presente en el análisis musical la información que aportan las circunstancias culturales, el autor combina diferentes métodos, procedentes de la semiótica y del análisis musical tal como se expone en el capítulo I. Este capítulo exige una pausada lectura, especialmente para quienes no poseen conocimientos previos de semiótica musical, ya que cada uno de los pasos que se exponen y que explican las decisiones metodológicas conllevan un trasfondo teórico complejo. Quizá en algunos pasajes hubiera sido necesaria una explicación más detallada, especialmente en cuanto a la relación entre la semiótica binaria y ternaria, aunque esto no resta valor y eficacia a las herramientas empleadas en el análisis musical. En este sentido el análisis se basa en las tres dimensiones de la semiótica pragmática (pp. 27-34): a) morfosintáctica, centrada en la sintaxis musical y sus tres “modos de significación”: índice alegórico, modo simbólico (el diálogo entre diferentes índices e iconos) y *ready-made* (la cita textual); b) semántica, que aborda como se codifican los valores culturales y el diálogo que se establece entre ellos en el discurso sonoro; c) pragmática, que atiende a la recepción y a las caracterizaciones de tales diálogos, a partir de las circunstancias históricas y personales que rodean su creación y difusión. Dentro de este esquema se engarzan instrumentos como la secuencia narrativa de Paul Ricoeur o la isotopía y el cuadrado semiótico de Algirdas Greimas, que le sirven al autor para ahondar en el valor semántico de la música y su capacidad de producir y reproducir significados en términos culturales.

A partir del concepto de policentrismo (utilizado por J. B. Metz, P. Togliatti o A. Argumedo, entre otros), Julio Ogas se posiciona dentro de las propuestas de la semiótica culturalista de Iuri Lotman. De este autor son fundamentales en este trabajo las nociones de semiosfera y fronteras, y de neomitologismo. En el caso de las primeras, son el punto de partida para abordar la generación de “sentido” en los diferentes centros de poder. En cuanto al neomitologismo, es la idea motora que permite conectar el discurso musical con los restantes que forman el contexto cultural, a partir de la necesidad que toda construcción identitaria tiene de crear personajes y situaciones ideales que expliquen el origen y la “esencia” de lo nacional que se defiende. En definitiva esta metodología presentada en el capítulo 1, constituye una propuesta que no solo es aplicable a la música argentina, sino que puede ser una herramienta útil para el estudio de otros repertorios.

En los capítulos siguientes se presentan esos centros de poder de la música Argentina y el análisis puntual de algunas de las obras para piano. Los capítulos 2, 3 y 4 abordan el contexto histórico-cultural de lo que el autor define como “alta modernidad”, en la etapa que va desde 1920 a 1983, en la que la música argentina consigue su anhelada sincronización con las tendencias europeas de

su época (p. 39). Se toman como punto de partida las referencias sobre identidad local que ofrecen algunos literatos destacados de la época, junto a la constitución de agrupaciones e instituciones relevantes. Luego, el trabajo se centra en tendencias y compositores en el ámbito de la música para piano, la absorción de las corrientes compositivas más destacadas del siglo XX, y el tratamiento que se hace de la música procedente del repertorio popular, ahondando en la delimitación del campo de lo “popular” según las zonas geográfico-culturales de procedencia.

En los capítulos restantes converge la información aportada en el análisis de algunas obras muy representativas, en tanto referentes de diversas tendencias compositivas. Entre los autores están Carlos Guastavino (diálogo entre tradición rural, academicismo y cosmopolitismo de la sociedad urbana), Juan José Castro (modernismo relativo abierto a fuentes patrimoniales de diversas procedencias), Luis Gianneo (prudente modernismo unido a fuentes procedentes del patrimonio popular local), Juan Carlos Paz (modernización basada en la sincronización con los centros culturales de Europa) y Alberto Ginastera (neoexpresionismo en contacto con tendencias internacionales y alusiones a diferentes fuentes culturales).

Aunque en ciertos momentos la lectura resulta algo árida por su densidad y complejidad conceptual, su estructuración esquemática y la riqueza de ejemplos musicales permite apreciar las caracterizaciones de las “unidades significantes”, propuestas en el primer capítulo, en las obras estudiadas. El estudio se completa con unas sugerentes comparaciones con algunas obras literarias, apreciaciones de los propios compositores, opiniones de críticos e historiadores que permiten comprender la ubicación de las composiciones musicales dentro del neomitologismo de la cultura argentina en el siglo XX.

Por todo ello, este libro demuestra que integrar el análisis semiótico-musical en el marco que proponen los estudios culturales es posible y que la musicología puede aclarar la relación entre música y modelos culturales, explicando los diálogos entre el discurso musical y otros discursos artísticos, literarios, historiográficos e incluso políticos. Incuestionablemente, Julio Ogas consigue superar algunas dicotomías muy arraigadas en la musicología tradicional (nacionalismo/universalismo, modernidad/tradición), y muestra como los compositores (en este caso los compositores argentinos) aprecian y construyen la cultura de su época, entre otras cosas afirmando, generando o reelaborando unos símbolos asociados a la construcción identitaria.

Celsa Alonso