

El problema metodológico de la relación entre las artes

WEBER, José Ignacio / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -
nachoweber@yahoo.com.ar

Eje: Epistemología en Ciencias del Arte Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Semiótica - Arte sonoro - Arte contemporáneo - Modos de producción signica

» Resumen

En el arte contemporáneo, el llamado arte sonoro ocupa un espacio no marginal. Una de sus características más salientes es el cruce entre diversos lenguajes artísticos. De esta forma nos enfrenta al problema de la relación entre las artes y de una metodología que permita dar cuenta de ella. Para ello se comentan tres propuestas teóricas realizadas por Emilio Garroni, Umberto Eco y la musicóloga Cintia Cristiá. Con el objetivo de reflexionar acerca de la producción artística contemporánea y de sus condiciones de lectura, me propongo estudiar el caso de *Nocturno* (Proa, 2012) de Edgardo Rudnitzky, a partir del análisis del trabajo de producción signica y del ensayo de su *topic*.

» Introducción

Al manifestar propiedades intelectuales, el texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía. Tanto para el autor (el destinador) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo. Resulta que desde este punto de vista la antigua metáfora “platicar con el libro” está llena de profundo sentido (Lotman, 1996: 81).

En el arte contemporáneo, el llamado arte sonoro ocupa un espacio no marginal.¹ Una de sus características más salientes es el cruce entre diversos lenguajes artísticos. De esta forma nos enfrenta al problema de la relación entre las artes y de una metodología que permita dar cuenta de ella. No se trata en absoluto de un problema nuevo, sin embargo, a lo largo del siglo XX se le sumaron, como particularidad, el desafío a las nociones modernas de obra, de autor, de los límites y fronteras, etc. De modo

¹ Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto “Herramientas teórico-metodológicas para el análisis semiótico de producciones visuales artístico-estéticas”, Proyecto de Reconocimiento Institucional de Investigadores Graduados (PRIG 2016-2018), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

concomitante aparecen otras dos cuestiones: la capacidad del texto artístico de generar sentidos y las condiciones de lectura del contexto contemporáneo-posmoderno.

Los antecedentes sobre estos problemas son de ardua reposición. Baste señalar algunas posiciones no sólo teóricas sino también éticas. Emilio Garroni (2006) se preguntó por la relación entre las artes preocupado por una metodología que permita describirla de modo acotado; *i.e.* abarcable y pertinente.² Señaló que el problema no es nuevo, es decir, no emana de lo que podríamos llamar rápidamente “obra de arte contemporánea”, sino que es consustancial a la producción artística, al menos, moderna.³ Sin embargo, el problema sí puede ser una de las claves para comprender la producción estética contemporánea, si partimos de la premisa observacional de que una parte importante de ella desafía los encasillamientos tradicionales —al menos de forma superficial—.

Garroni se refería al arte en tanto “actividad productiva”, *i.e.* un tipo especial de praxis. A qué está destinada esta praxis es una pregunta de ardua y siempre provisoria respuesta pero nos interesa señalar que esa praxis no sólo involucra —supone e implica— conocimientos generales y específicos precedentes sino que es una praxis que *genera* conocimiento. Asimismo, su producto, el texto artístico, se nos presenta como un mecanismo generador de sentidos (Lotman, 1996), como un dispositivo destinado a expandir la semiosis. En otras palabras, la generación/producción de conocimiento ocurre durante la propia práctica creativa (Borgdorff, 2010) y durante la lectura (Lotman, 1996) —sobre todo en “contextos lejanos” (Bachtin, 1982)—.

La propuesta de Garroni se trata de una clasificación tripartita para hablar del “intercambio entre las artes” —“analogías formales” e “influencias recíprocas y de unión”— en la actividad productiva. En primer lugar habría una *relación interna*, referida al modo en que “las actividades expresivas dependen de condiciones espacio-temporales comunes” (2006: 80),⁴ entonces se darían pasajes —hipotetizables y verificables— entre esquemas de un arte a otros.

En segundo lugar aparece la *relación externa*, “la unión de varias artes en la producción de una obra” (*Ibíd.*: 81). Su ámbito característico es el espectáculo, donde las correspondencias formales y estructurales internas de las artes posibilitan su relación externa. Finalmente, el tercer tipo es la *combinación entre las artes*, donde y cuando, ajenas a las correspondencias, las artes se vinculan por agregación, por adyacencia espacial y temporal.

No dan vida a una obra, sino antes bien espectacularizan la vida misma: no la transforman en una obra internamente organizada, distinta de la vida, pero la representan en la forma de una exhibición

² Este problema fue abordado en el marco de la Bienal de Venecia de 1998 en una mesa de debate que se tituló “Lo scambio tra le arti del Novecento” en la que participaron entre otros Umberto Eco, Renato Barilli, Luciano Berio y Peter Greenaway.

³ Antigua también, pero lo que entendemos por arte es un constructo más bien de la Modernidad.

⁴ Hay una actualización de la oposición propuesta por Lessing entre artes temporales y espaciales, señalando la condición indisoluble entre tiempo y espacio en la experiencia. “Diremos entonces que [...] es más conveniente dividir las artes en artes con predominancia constructiva de la espacialidad o de la temporalidad” (Garroni, 2006: 80).

amplificada, intensificada e invertida de los contenidos espacio-temporales de la vida cotidiana en su propio espacio y en su propio tiempo (*Ibíd.*: 84).

El carnaval es la ocasión por antonomasia para estas combinaciones, siempre y cuando estén “contenidas dentro de límites precisos e institucionalmente destinados a esto” (*Ibíd.*).

Ahora bien, desde fines del siglo XIX en adelante, el desafío de la noción de obra produjo cambios en los modos en que se relacionan y combinan las artes en la actividad práctica-expresiva:

[...] en el interior de una destrucción de algún modo obligada, la obra se ha repropuesto continuamente como en transparencia, según un tipo de organización interna sin duda no tradicional, a veces directamente rompiendo cada evidente y regulada organización, y sin embargo aún organización, encubierta, aludida, disimulada, reducida a los mínimos términos y a veces a la paradoja, sí, y sin embargo organización (*Ibíd.*: 85).

Interesa aquí, de esta potente hipótesis de lectura del arte del presente, el señalamiento de una condición paradójica. Expresada en otros términos, el desafío constante de los límites, de la forma, de lo que en suma Garroni llama *obra*, devuelve, si bien mutada, la constatación de su inevitable presencia. Hay un señalamiento ético en esto. El *abandono de la obra*, como caso extremo, puede producir lo que llamó “una espectacularización carnavalesca de lo existente [...] por fuera de la ocasión carnavalesca [*i.e.* de sus límites y reglas]” (*Ibíd.*: 87); es decir, “[...] la sustitución de lo real en el lugar y en el tiempo de la misma realidad, duplicándola y aceptándola así como es [...]” (*Ibíd.*).

En cambio, la forma es lo opuesto a la reduplicación y sustitución de lo existente. Más que un *regreso a la forma o al orden*, la crítica de Garroni es contra el realismo en sentido rossilandiano, o sea, contra la lectura que reproduce aquellos sentidos más esperables, más aceptados culturalmente, *i.e.* hegemónicos (*cf.* Rossi-Landi, 1976); aquella lectura incapaz de elaborar sentidos nuevos a partir de la obra, que no produce conocimiento.

Volviendo al problema del abordaje metodológico de la relación entre las artes, la musicóloga Cintia Cristiá (2012), propone una categorización operativa (contrastada en el ámbito de pertinencia de las relaciones entre la plástica y la música) que distingue entre dos fenómenos básicos: la *migración* y la *convergencia*.

La *migración* hace referencia al “[...] pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte al otro” (Cristiá, 2012: 5), verificable en diversos niveles, a saber: emocional, material, morfológico, textural y conceptual. Las relaciones internas de las que hablaba Garroni (1998) participarían de estos fenómenos de pasaje o préstamos. Por su parte, la *convergencia* —de inspiración adorniana— tiene que ver con la “[...] la interacción de dos o más artes en una misma obra” (Cristiá, 2012: 5). Bajo esta categoría aparecen, además de la ópera, una gran porción de la producción artística contemporánea conceptualizada como video-arte, instalación o performance; es decir, con las *relaciones externas* a las que se refirió Garroni, pero también algunos de los fenómenos vinculables a la *combinación de las artes*.

Esta propuesta metodológica nos interesa porque, además de lo que tiene que ver con lo formal (que ya aparece en lo expuesto por Garroni), se tiene en cuenta el aspecto temático, la tematización de unas artes en otras. En este sentido, la obra que se analiza más adelante, participaría de ambos aspectos de las relaciones. Cabe destacar también que esta es una aproximación al problema desde la musicología, disciplina que no termina de abocarse al estudio de la producción del llamado *arte sonoro* y este método sí lo permite y está dando buenos resultados (v. Alesandroni, 2016; Cristiá, 2016; Sambade, 2016).

Con esto llegamos al desarrollo teórico-metodológico central de la perspectiva teórico-metodológica de este trabajo, la teoría semiótica de la producción sígnica y del texto de Umberto Eco (1990, 1991, 1995, 1999). La propuesta buscaba superar distinciones anteriores en una tipología de los modos de producción sígnica (Eco, 1991), *i.e.* los modos de construcción de expresiones que culturalmente correlacionamos con contenidos. En el artículo “Perspectivas de una semiótica de las artes visuales” (1990) realiza una articulación de aquella propuesta inicial con los fenómenos visuales, específicamente con los artísticos. Sostenemos aquí, que esta operación —como ya estaba prevista por Eco— puede extenderse a las prácticas artísticas contemporáneas que relacionan o combinan lenguajes artísticos.

Este método estudia la producción del signo —en este caso, del texto artístico como todo y de sus unidades menores analizables— y su lectura —que sigue *leyes intertextuales*—. En cuanto a lo productivo, la tipología tiene en cuenta (a.) el trabajo físico requerido para la producción de la expresión (*reconocimiento, ostensión, réplica e invención*), (b.) el modo en que se correlacionan expresión y contenido (*ratio facilis o ratio difficilis*), (c.) el *continuum* material (*heteromatérico motivado, homomatérico o heteromatérico arbitrario*) y (d.) la articulación (en unidades gramaticalizables o hipocodificadas). El estudio de estas modalidades permite detectar en el texto los indicios de la construcción de su *lector modelo* capaz de realizar los *paseos inferenciales* para reponer “[...] los esquemas narrativos, las relaciones codificadas de causa y efecto, situaciones típicas, para integrar lo que el texto no dice” (1990: 13) y se produzca la *cooperación interpretativa*. El resultado de la lectura es la enunciación de un *topic*, es decir, una actualización interpretativa de lo que el texto produjo generativamente.

Una interesante hipótesis que Eco realizó en el artículo mencionado dice que

Rara vez una obra visual particular encarna un solo modo de producción, y cuando más compleja es la obra y más se acerca a la multiplicidad de aspectos de un cuadro figurativo realista, todos van apareciendo en acción. Pero me parece que nunca como en el arte contemporáneo los artistas se han concentrado, por turno, en un solo modo productivo, haciendo de él el objeto mismo de su investigación y permitiéndole a la reflexión teórica extraer de las lecciones del arte enseñanzas que van más allá de la experiencia estética y que dicen muchas cosas sobre nuestras modalidades de producción sígnica en todos los niveles (*Ibíd.*: 9).

Sin embargo, Desiderio Navarro señala atinadamente que ese podría haber sido el panorama de las artes del presente de enunciación de entonces, pero para la década de 1990 necesitaba una actualización: “el

arte contemporáneo de mi afirmación es otro [...]. Es el arte posmodernista en su acepción más estrecha” (1995: 12). Esta actualización resulta de vital importancia porque la teoría semiótica para Navarro desatendió la práctica artística posmoderna. Desatención agravada por tratarse la posmoderna de una cultura esencialmente visual. A diferencia de lo que sostuvo Eco, dice:

[...] el arte postmoderno echa mano, sin concentración ascética alguna —al igual que el “arte tradicional”—, a varios modos de producción sígnica a la vez. Y su complejidad es mayor cuando, [...] se entrega, además, a experimentos semióticos que, apelando a la intertextualidad, la metatextualidad y la recontextualizaciones pragmáticas, reflexionan sobre su propio status textual, sobre el discurso, sus convenciones y supuestos ocultos, sobre la referencia y la representación, sobre sus condiciones de enunciación; cuestionan, subvierten, desconstruyen, o simplemente juegan libremente con los significantes y con la semiótica (y a la semiótica); reciclan el Kitsch [...]; canalizan eclécticamente estilos del pasado, los hacen objeto de copia, pastiche, parodia o ironía... (*Ibíd.*: 12-3).

Propone entonces retomar el legado bachtiniano que precisamente “señaló cómo un mismo modelo del mundo [...] realizado por un sistema sígnico en un determinado material semiótico [...] puede ser realizado en otro material semiótico” (*Ibíd.*:13). Mancuso (2005) ha insistido en reiteradas oportunidades en ello, sin diferenciar la concepción bachtiniana de la creación verbal de la creación artística en general. En este sentido hemos estudiado el año pasado la instalación sonora *Piotr* (Teatro Colón, 2016) de Mercedes Savasta y Hernán Kerlleñevich (Niño Amieva *et al.*, 2017). En esta oportunidad, propongo el estudio de otra, *Nocturno* (Proa, 2012) de Edgardo Rudnitzky con el objetivo de reflexionar acerca de la producción artística contemporánea-posmoderna y de sus condiciones de lectura, a partir del análisis del trabajo de producción sígnica de este texto artístico y del ensayo de su *topic* sustentado en los indicios que emanen de ese análisis.

› ***Nocturno de Edgardo Rudnitzky (2012)***

Edgardo Rudnitzky, nacido en Buenos Aires (1956) y radicado en Berlín, es percusionista y compositor. Estudió, entre otros, con Carmelo Saitta, Gerardo Gandini y Enrique Belloq (Weinstein, 1998). Compuso música para teatro, cine, video y danza. Asimismo, ha realizado importantes colaboraciones con Jorge Macchi (como en *Buenos Aires Tour*, *La ascensión* y *Little Music*).⁵ Su producción actual involucra

⁵ Jorge Macchi ha explorado las interrelaciones entre la plástica y la música en su producción, desde una aproximación más cercana a la *migración* tal como la plantea Cristiá (2012). Además, este artista trabajó con el mismo tema que Rudnitzky en el caso analizado —el nocturno como forma y tema musical—, brindando antecedentes hipotextuales de interés: v. Jorge Macchi, *Nocturno* [papel pentagramado y clavos sobre pared], 30x40x3cm., 2004. Esta obra retoma la partitura del Nocturno n°1 (1919) de Erik Satie. Ver también *Nocturno* [instalación], Buenos Aires: Sala 10 del Centro Cultural Recoleta, 2001.

objetos sonoros⁶ e instalaciones sonoras.⁷ Entre estas últimas está *Nocturno*, instalación sonora para quince monocordios (figuras 1 y 2), presentado en 2012 en el auditorio de Proa (Buenos Aires).

La instalación consiste en quince *objetos sonoros* llamados monocordios, colocados sobre pedestales y distribuidos por la sala. Se trata de instrumentos musicales ejecutados de modo “autónomo” (algo recurrente en la producción de Rudnitzky). La sala se encuentra en penumbras, iluminada solamente por el fuego de las velas, de cuyo calor proviene la energía que permite la acción del mecanismo percutor. Este punto constituye una particularidad que contrasta con la gran cantidad de instalaciones sonoras que se basan en tecnologías electrónico-digitales.⁸

Modos de producción sígnica y enciclopedias parciales

Es posible analizar los diversos elementos que constituyen la instalación sonora y clasificar sus modos de producción sígnica —sin pretensiones de exhaustividad—:

- El monocordio, elemento ostensivo [*ostensión*], es un *ejemplo* del objeto que representa el objeto mismo. A su vez, este elemento está compuesto por otros que constituyen asimismo *ostensiones*: caja de resonancia, cuerda, percutor (martillo), imanes, péndulo, balancín, resorte bimetálico y vela [*ejemplos*].
- La vela, al mismo tiempo, constituye una *reproducción estilizada* del calor y la energía, incluso del calor de un cuerpo humano que ejecuta el instrumento.
- Del mismo modo, el pedestal es una *ostensión* y una *estilización*. Además de su presencia y función como tal, el pedestal actúa como una potente estilización de lo que soporta, presentando en este caso al monocordio que sostiene no sólo como un instrumento, sino también como un objeto estético.
- La distribución de los monocordios sobre los pedestales traza cierta *vectorización* lineal y tridimensional.
- El producto sonoro —música— es el resultado de *pseudounidades combinatorias* cuya articulación está propuesta por el mismo texto, es decir, está hipocodificada.
- El auditorio, elemento fundamental del género “instalación”, es también una *ostensión*. Su presencia y permanencia constituyen el inicio y final de la obra —más allá del marco que proporciona la sala, que es el otro límite—.

Si bien predominan los elementos ostensivos (ejemplos) y las pseudounidades combinatorias, el texto, en su aparente ascetismo, es complejo en el sentido que señaló Navarro (1995).

⁶ Como *BorderMusic* (2014) y los proyectos en realización *Barbed Music* (2017) y *Time to the Time* (2017).

⁷ Como *Swing for Poe* (Berlín: Mario Mazzoli Gallery, 2014), cuarteto de cuerdas que ejecuta mediante activación electromagnética, (cf. Wischnewski, 2014); y *Cicadas*, “instalación sonora electromecánica en evolución” (Halle an der Saale: Naturkundliches Museum, 2012).

⁸ Puede verse aquí: <https://youtu.be/y2YIsfMS9wM?t=773>

Desde del título, el texto propone el campo semántico nocturno. Las enciclopedias parciales que activan estos elementos listados y el paratexto tienen que ver con: instrumentos musicales, formas musicales del romanticismo, sonoridades de la noche, el fuego, termodinámica, magnetismo, mecánica —por oposición a la electrónica—, ritmo mecánico, automatismo e instrumentos musicales automáticos —cajas de música, pianolas, etc.—.

Este inventario nos sugiere la explicitación de dos elementos fundamentales de la narración de la obra, dos *ilusiones* sobre las que se sostiene: la de no mediación del intérprete —el instrumento-automático—⁹ y la del azar —en el ritmo y la combinación de las alturas—. De aquí es fácil saltar a la puesta en escena de una obra “autogenerada” en su aspecto sonoro.

› **Conclusiones**

Siguiendo la terminología de Garroni (1998), es posible señalar que, en cuanto a las relaciones internas entre esquemas propios de diversas artes, en la actividad productiva —el trabajo de producción sígnica— que dio origen a *Nocturno* (2012) aparecen tematizadas la espacialidad del sonido y la mutación del espacio plástico por la acción de los cambios temporales del sonido. Asimismo, es un espectáculo —relación externa—, una puesta en escena de una música *autogenerada*, la composición de una música siempre única y distinta. El cuestionamiento que se abre a la lectura de este texto artístico a partir de la mirada de Garroni, es el posicionamiento ético que supone la instalación frente a esas condiciones que pueden comprenderse como inherentes a la música misma en su acepción más tradicional: la espacialidad del sonido, la autonomización de la forma como lo dado —el título de la instalación lo sugiere— y el acto único e irrepetible de su interpretación-ejecución.

Por su parte, el *topic* puede enunciarse como *del texto como mecanismo autónomo generador de sentidos*, escenificado o espectacularizado a través de las ilusiones —o ficciones— del *borramiento de la mediación del intérprete* y del *azar*; es decir, como expresó Navarro, una compleja reflexión acerca del mecanismo semiótico del texto —y por extensión de la cultura—.

Se contrasta de este modo, una vez más, la pertinencia del método de análisis propuesto por Eco que permite detectar en el texto los indicios necesarios para formular una hipótesis de lectura del texto artístico —un interpretante—. Al mismo tiempo, es una metodología que permite dar cuenta de la relación entre las artes —afirmación válida para la semiótica en términos generales, no sólo para este método—.

Para terminar, sugiero una discusión: si, como la definió Eco, la semiótica tiene por objeto “todo lo que puede usarse para mentir” (1991:22), hasta qué punto el texto artístico contemporáneo *juega a la*

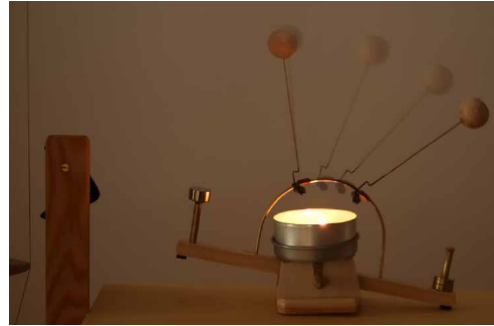
⁹ *Nocturno* y *Piotr*, la obra analizada anteriormente, por vías diferentes, eluden al intérprete musical, al músico: la segunda a través de la ficción —la fábula— de que cualquiera puede serlo —aun en relación al canon—; la primera, en cambio, convierte la mediación del intérprete en “puro azar” —o la ficción del “puro azar”—.

semiótica —como dijo Navarro—, es decir, nos propone una reflexión *sobre su propio status textual*, o bien —siguiendo la advertencia de Garroni—, las producciones estéticas posmodernas que ponen en el nivel de la fábula a la propia semiótica nos enfrentan a la *espectacularización carnavalesca fuera de la ocasión carnavalesca* de la lectura metasemiótica.

Referencias

- Alesandroni, D. (2016). La música en el pensamiento estético de Luis Felipe Noé. Caso de estudio: *Preludio en re menor* (1979). En Weber J. I. (ed.), *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología*, pp. 61-71. Buenos Aires, AAM, INM. En línea: <https://bit.ly/2LdNBYY> (consulta 16/07/2018).
- Bachtin, M. M. (1982 [1979]). *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Borgdorff, H. (2010 [2006]). El debate sobre la investigación en artes. En *Cairon*, 13: 25-46.
- Cristiá, C. (2012). Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16: 1-44. En línea: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_05.pdf (consulta: 16/07/2018).
- _____ (2016). Cuando Grieg jugaba al Tetris. Música y plástica en *Du Roi de la Montagne* (2007) de Max Gómez Canle, Nicolás Bacal y Violeta Nigro Giunta. En Weber, J. I. (ed.), *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología*, pp. 48-59. Buenos Aires, AAM, INM. En línea: <https://bit.ly/2LdNBYY> (consulta 16/07/2018).
- Eco, U. (1990 [1979]). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. En *Criterios*, 25-28: 221-233. En línea: <https://bit.ly/2mnwJB6> (consulta 16/07/2018).
- _____ (1991 [1975]). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- _____ (1995 [1984]). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- _____ (1999 [1979]). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- Garroni, E. (2006 [1998]). Relación interna, relación externa y combinación de las artes. En *La Puerta FBA*, 2: 80-88.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra.
- Mancuso, H. R. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires, Paidós.
- Navarro, D. (1995). La semiótica en tiempos del postmodernismo. Del *passe-partout* al *impasse*. En Valles, J., Heras, J. y Navas, M. I. (eds.), *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, pp. 11-16. Almería, Universidad de Almería y Asociación Andaluza de Semiótica.
- Niño Amieva, A. L. et al. (2017). Lineamientos metodológicos de la semiótica del arte. En *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: FFyL-UBA.
- Rossi-Landi, F. (1976 [1967]). Significado, ideología y realismo artístico. En *Semiótica y estética*, pp. 67-101. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sambade, R. E. (2016). La convergencia músico-plástica en León Ferrari. En Weber, J. I. (ed.), *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología*, pp. 73-81. Buenos Aires, AAM, INM. En línea: <https://bit.ly/2LdNBYY> (consulta 16/07/2018).
- Weinstein, A. E. (dir.) (1998). *Trayectorias musicales judeo-argentinas*. Buenos Aires, Milá-AMIA.
- Wischnewski, M. (2014). Edgardo Rudnitzky. *Swing for Poe*. En *Wall Street International*, 9/07/2014. En línea: <https://wsimag.com/entertainment/9643-edgardo-rudnitzky-swing-for-poe> (consulta 16/07/2018).

Anexo



Figuras 1 y 2: Monocordio y detalle. *Nocturno*, de Edgardo Rudnizky (Buenos Aires: Proa, 2012), catálogo de la muestra