



Introducción a la Producción y el Análisis Musical / 2017

Asignatura correspondiente al ciclo de formación básica. Integra los planes de estudio de todas las carreras del Departamento de Música.

Códigos de la materia:

- 11 A (Prof. / Lic. en Música, orientación **Música Popular**);
- 61 A (Prof./ Lic. en Música, orientación **Piano** y orientación **Guitarra**);
- 71 A (Prof./ Lic. en Música orientación **Dirección Coral** y orientación **Composición**);
- 81 A (Prof./ Lic. en Música orientación **Dirección Orquestal**);
- 91 A (Prof./ Lic. en Música, orientación **Educación Musical**)

Régimen: ANUAL | **Promoción:** DIRECTA / LIBRE | **Carga horaria:** 3 hs. semanales

Equipo Docente

Titular: Dr. Daniel Belinche

Adjuntos: Prof. Marina Buffagni
Prof. Verónica Benassi
Prof. Julio Schinca
Prof. Emiliano Seminara

Jefes de Trabajos Prácticos: Prof. Matilde Alvides
Prof. Ernesto Jáuregui
Prof. Matías Perrone

Ayudantes Diplomados: Lic. Ramiro Mansilla Pons
Prof. Facundo Codino
Prof. Ezequiel Villanueva
Prof. Guillermo Maza
Prof. Jorge Papadópus

Ayudantes Alumnos: Renata Bisocoli
Marina Arseygor
Mariel Barreña
Matías Santechia
Agustina Reynoso
Manuela Pita
Lucía Cornelli
Paula Loewy Montenegro

Ascripta: Melisa Mugni



Fundamentación

Introducción a la Producción y el Análisis Musical es una materia común a todas las carreras de música de la Facultad de Bellas Artes. Integra la currícula del Ciclo de Formación Musical Básica. Su régimen es anual con una carga horaria de 3 horas semanales destinadas a su dictado y 1 para consultas y entrevistas individuales. La nomenclatura actual mejora su precedente *Apreciación Musical*. Bajo aquel apelativo (apreciar, asignar un precio) se reunían un conjunto de prácticas de improbable congruencia. Este problema dio lugar a una investigación que llevamos a cabo a comienzos de la década pasada. El resultado fue un libro¹. Algunas de las líneas que lo componen pueden ser útiles todavía pero sus restricciones son evidentes ante el rigor del paso del tiempo. Esos primeros bosquejos se basan en conversaciones con el Profesor Luis Rubio entre 1983 y 1993 y en otras experiencias que se nutrieron con los aportes de colegas generosos y calificados.

El enfoque original no cambió. Bascula entre la historia, las teorías del arte y la crítica, entendiendo que ésta es parte indisoluble de la comprensión de la música a partir de producciones adecuadas a las posibilidades técnicas y expresivas de los estudiantes. Las clases parten de una propuesta de concertación que luego se expone y analiza. Los estudiantes intervienen en la transformación de las consignas. Allí se intenta que la escucha no se restrinja a la mera captación de un fenómeno físico o de la notación del código musical. La música depende más de los nexos entre los sonidos que de ellos mismos y un objetivo cercano se asienta en que adviertan esas concordancias.

Se trata de abordar la música como un fenómeno histórico. Por lo tanto trabajamos con experiencias desde expectativas que desbordan el campo de la consciencia individual. El ámbito demarcado por tal experiencia contiene lo consciente y lo inconsciente, lo individual y lo colectivo, lo propio y lo ajeno, lo personal y lo impersonal en un gesto de asir lo que todavía no existe. En ese ademán, experiencia y expectativa coordinan el pasado y el futuro en el espesor del presente.

En otros escritos hemos conjeturado acerca de las propiedades suspensivas de la música con relación al tiempo. "Los inaugurales y los últimos sonidos de una obra, aunque las horas los separen, componen un todo que se impone a lo que sobreviene en el segundo posterior a su final"². Un sonido es interno y otro externo a ese sentido de unidad. La suspensión que el arte ocasiona en el tiempo real es transitiva respecto del espacio. Si aquel no prescribe un recorte del tiempo, no es un pedazo de tiempo arrancado del tiempo estático, el espacio, en su faz emancipada, goza de similar autonomía. El espacio del arte opera como una entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, un fragmento o una repetición de otra esfera de la "realidad". Es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente"³.

¹ Daniel Belinche, María Elena Larrégle: *Apuntes sobre apreciación musical*, Buenos Aires, EDULP, 2006 (Segunda edición corregida disponible en versión digital 2010)

² *Ibidem*, pp. 76

³ Daniel Belinche y Mariel Ciafardo: "El espacio y el arte" en *METAL Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, La plata, Papel Cosido, 2015.



La cultura contemporánea suturó la muy lejana separación del espacio y el tiempo. Esta naturaleza indisociable deja captar su proceso crítico y en cada obra nos impone su presencia. Cualquier desgarramiento de esa totalidad, producto de necesidades de escrutinio, debería representar apenas un tramo que implique su reconstrucción. La referencia es útil para fijar postura respecto del contacto con la música y su enseñanza. En algún sitio del camino hay que asumirla como una totalidad. Así, la faena del docente se orienta más a unir que a desmembrar y dispone la tarea analítica. Pensar es destruir y recomponer. En esa recomposición se renueva el problema.

No hablamos aquí de una acción teórica escindida del cuerpo. El arte es difícil de comprender para quien no lo practica. Es necesario que los estudiantes toquen. El trabajo es una actividad intelectual aun cuando es manual. Si es cierto que el arte enseña conceptos, y, por lo tanto, estos conceptos moran en las entrañas de la música, su verdadera internalización no puede concretarse del todo si no es a través de su propia realización.

En un sentido estricto, la música no es tangible sino en lo transitorio. Al menos no como una imagen fija. El devenir musical liga sucesos que se resignifican en el recuerdo y la anticipación, impregnando un instante mutable que le impide corporizarse del todo. En la intervención subjetiva, la interpretación de ese proceso requiere antes de la facultad de organizar. Apela a jerarquías témporo-espaciales mediante la captación de oposiciones primarias (arriba-abajo, delante-detrás, permanencia-cambio, lleno- vacío). Por eso, las categorías de tiempo y espacio son inseparables.

Por otro lado, la situacionalidad cultural traza una orientación metodológica: la paulatina internalización de las variables estéticas que constituyen la manifestación simbólica de los entramados sociales y de los entornos que motivan su emergencia.

El objeto de conocimiento de esta asignatura se emplaza, entonces, entre la inmediatez sensorial y el proceso de construcción de los conceptos musicales. Nuestra hipótesis sobre la escucha musical contiene las variables enunciadas: la obra, su sintaxis, el contexto y las condiciones de recepción, apuntando a la adquisición de una percepción relacional y analítica, partiendo de las obras más breves hacia las más extensas, de las más sencillas a las más complejas, de las más cercanas a las más diversificadas, atendiendo al tejido que pende en la intersección de las grandes configuraciones con el detalle. Hacemos aquí un distingo: el detalle remite a la totalidad e implica una intervención del sujeto. El fragmento es un corte arbitrario no referenciado al conjunto.

El eje clave que guía la organización curricular ancla en los materiales. Señalamos ya que la materialidad encierra una multitud de entidades y sistemas que existen y se mueven en el espacio y en el tiempo y posee una diversidad de rasgos que somos incapaces de registrar. Esas condiciones, aparentemente contradictorias, la convierten en un objeto de interés para futuras intervenciones. Pensemos en las alternativas con las que un sonido se nos vuelve pregnante. Los instrumentistas saben utilizar esas gamas con intenciones expresivas. Cada exploración tímbrica, formal, melódica, brinda una oportunidad. Esta definición abarca los objetos estudiados por la ciencia y el arte modernos y también los que puedan ser descubiertos ulteriormente. En eso reside su gran importancia metodológica. Comenzar por los materiales. Es precisamente la materia (y no la conciencia, no algo sobrenatural) la que estipula las distintas cualidades de los fenómenos y su unidad en el mundo circundante. En el sentido teórico-cognoscitivo, lo



material se contrapone a lo ideal.⁴ En su manipulación (sonidos, silencios, ideas que pueden provenir de determinados sistemas u organizaciones preexistentes, diseños formales con sus agrupamientos y disoluciones) ya están presentes las tensiones propias de la dinámica musical y es factible establecer congruencias, niveles de contraste y de identidad. Por ejemplo, en la conexión figura /fondo (una de las condiciones perceptuales elementales) aquello que funciona como figura, se instala con mayor ímpetu a causa de distintos factores más relacionales que sustantivos. Y es siempre el grado del contraste que se produce entre ambas configuraciones lo que especifica su nitidez. Un caso común al lenguaje musical, la melodía fundida con la palabra, motiva que significantes y significados emplacen al canto en un lugar de privilegio aun cuando una sola voz humana sea acompañada por una orquesta sinfónica. Los acontecimientos sonoros acaecen sobre un fondo, cuanto menos un fondo implícito. Psicólogos y lingüistas coinciden en señalar que en todo símbolo la figura descansa en fronteras más o menos indiferenciadas. Una palabra, una línea de sonidos sin acompañamiento, que parece flotar en el vacío, evoca significaciones y connotaciones potenciales que son descartadas, o mejor, reservadas para su aplicación en un contexto distinto. La frontera que delimitan figura y fondo no es tan nítida en la percepción como en la teoría musical. En su captación es clave el comportamiento dinámico de cada uno. La figura fascina y se dirige directamente al campo perceptivo; el fondo es cualitativamente más estático pero no por ello menos complejo. Mientras la figura es presente pareciera que el fondo se detiene en el pasado. En la lógica de Chateau, "(...) el fondo constituye una especie de reserva de actos posibles". "(...) el contraste, la oposición entre fondo y figura no puede provenir de conductas de las cuales una fuera motora y la otra no. (...) Se trata de una oposición entre un centro y una periferia que difieren más en intensidad que en naturaleza".⁵ El paso de los materiales en estado latente a su organización deliberada a través procedimientos compositivos necesita una intervención analítica que complejice la captación inicial sincrética y tienda a profesionalizarse.

El aporte potencial de la asignatura no reduce su implicancia al campo teórico. Para ello cualquier especulación debe verificarse en la música. Las clases cuentan con una matrícula aproximada de 800 alumnos por año, lo cual constituye una oportunidad y un reto. La complejidad de los temas previstos y la ubicación curricular en el plan de estudios demandan una atención singular a la formación de recursos humanos, para lo cual se implementan con regularidad reuniones de cátedra en las cuales se acuerdan y asignan tareas frecuentes en este nivel académico: el relevamiento bibliográfico, el tratamiento teórico de temas específicos y la producción de insumos para las clases. La cátedra cuenta con sus proyectos de investigación y de extensión y produce música y textos que están a disposición de los ingresantes.

El cambio de la nomenclatura alude al nivel introductorio. Una introducción es anticipatoria. En pedagogía atañe a dos sentidos: el de incorporar algo nuevo y el de resumir, otorgar herramientas y exponer de manera clara contenidos que serán desarrollados a mayor escala en los siguientes niveles.

⁴ Matilde Alvides, Daniel Belinche: *Materiales*. Publicación interna de la cátedra Introducción a la producción y el análisis musical. La plata, 2014

⁵ Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 34



Supone, además, una consideración delicada sobre las posibilidades técnicas y teóricas de los estudiantes y de sus hábitos de lectura y escritura, claves al momento de transferir imágenes sonoras al lenguaje verbal. La capacidad de comprender la música y desentrañar sus laberintos incorpora también aquella creada por los alumnos. Se estimula así una aproximación a categorías analíticas complejas. El objeto del análisis puede centrarse en los procesos y los resultados de concertaciones grupales en acto y de la confrontación de éstos con las soluciones que autores y ejecutantes que han marcado caminos escogieron ante planteos semejantes.

El criterio de secuenciación arranca en un punto que, de algún modo, se va corriendo de acuerdo a quienes son sus demarcadores. Los futuros músicos. Los que llegan de todas partes, en el más amplio sentido del concepto. Ese paraje ancla en el corazón de la metáfora. Afirma Umberto Eco que, "cuanto más original haya sido la invención metafórica, tanto más el recorrido de su generación habrá violado cualquier costumbre retórica anterior"⁶. Contamos para ello con una atmósfera cultural favorable. Esos jóvenes, tantas veces subestimados y etiquetados, utilizan la imagen (sonora, visual, audiovisual) con una soltura y un desprejuicio que nuestras generaciones no habían conquistado. No son apáticos ante esas imágenes. Ni literales. Volvemos a Eco. "Para interpretar metafóricamente un enunciado el destinatario debe reconocer su absurdidad: si se lo entendiera en sentido literal, tendríamos un caso de anomalía semántica (*la rosa se desvanece*) una auto contradicción (*la bestia humana*) o una violación de la norma pragmática y por tanto una aseveración falsa (*este hombre es un animal*)"⁷.

Las operaciones retóricas, que ofrecen la posibilidad de exhibir y ocultar deliberadamente y en simultáneo, se tornan todavía más opacas en el devenir musical lo que les añade mayor valor simbólico. La música es, en cierto modo, un *lenguaje mudo*.⁸ El diseño de unidades cuyas consignas promueven concertaciones en las que los estudiantes tienen que cantar y ejecutar instrumentos, o el reconocimiento de disposiciones formales que podríamos denominar *primarias*, presume un escollo: de qué modo afrontar las esperables limitaciones técnicas de estudiantes recién ingresados en una asignatura que no enseña ni a cantar ni a tocar. Esta situación demanda estrategias definidas.

El carácter introductorio no debiera enredarse en aspiraciones fundacionales. Los jóvenes que dan sus primeros pasos con la música siempre saben algo. Cantan o se acompañan de "oído", frecuentan géneros y, un grupo considerable, acredita una sólida formación previa. Por lo tanto, los programas de estudio pueden aprovechar estos conocimientos asistemáticos o intuitivos en su potencialidad y sus límites. Aquí no hay tarea irrelevante o pequeña.

Otra propiedad de una asignatura introductoria es su devenir temporal y los diversos tiempos para su evaluación. Algunas investigaciones sugieren que, partiendo de trayectos desiguales, los ingresantes alcanzan metas equivalentes cuando media el esfuerzo constante y el compromiso con el estudio.

Ante tal panorama, la peor tentación para el docente es la de enseñarlo todo. En este nivel curricular, la austeridad es casi la razón que concede resultados modestos pero

⁶ Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992 pág.160.

⁷ Umberto Eco: *Ibidem*, pág. 161

⁸ Es una idea tomada de Jacques Rancière.



encadenados. Junto al despliegue de los contenidos que se organizan secuencialmente en los programas, se van conformando hábitos que facilitan la superación de problemas, la comprensión paulatina de textos complejos, la capacidad para agrupar en un análisis de cualquier tipo elementos semejantes y distinguir lo que irrumpe o lo que presenta una idea nueva. Y pocas veces es tan necesario el vínculo con colegas del mismo nivel curricular. La Universidad pública pierde gran parte de su matrícula durante el primer año.

La palabra 'producción' a su vez, hace referencia a la acción de generar al objeto producido y al modo en que se llevó a cabo ese proceso. Karl Marx caracterizó la producción como un proceso que parte de un material y, en el contacto con la labor humana, presupone una alteración que le agrega valor. El modo en que se lleva a cabo esta transformación no es determinado por el objeto o la magnitud de aquello que se produce. El término varía de acuerdo a su sentido histórico y el arte no es una excepción.

El itinerario trazado por las vicisitudes en la producción marcó el derrotero del arte y de la música. Toda obra es efecto de la intervención de un material a partir del manejo de herramientas, la aplicación de ideas y de conocimiento. En la incorporación de este enunciado al vocabulario pedagógico anida lo que constituyó un giro radical en el modo de concebir la labor docente. A través de la intervención de los alumnos en la elaboración de sus productos, comienza a desmoronarse el antiguo esquema de las clases expositivas, en el que el papel de la subjetividad y de la actividad de los estudiantes en la formación de nuevos conocimientos y conceptos era irrelevante.

La producción no implica necesariamente una novedad, la invención de un ente sin pasado. El arte problematiza las certezas y los tiempos lineales. Las obras contemporáneas tensionan entre la provocación y la restitución de asuntos e invenciones formales que se reciclan, se vivifican o fallecen. Si la oposición entre un arte social y un arte formal es anacrónica (Colombres sostiene que la esencia de un arte popular consiste en generar las condiciones para la liberación de sus formas)⁹ la entronización de lo disruptivo y la constante experimentación formal abjuró, en cierto espíritu vanguardista, de lo narrativo y, en el caso de la música, de lo tonal, por considerarlo subordinado a un encuadramiento reaccionario. Es, en nuestra opinión, una posición reduccionista y que, como sostiene Russo "restringe el concepto a algo atinente a la literatura (...) cuando en verdad hace a una función de alcance antropológico y universal"¹⁰.

El análisis musical ha experimentado una gran evolución en el siglo XX hasta conformar un campo relativamente autónomo, dentro del cual conviven varios enfoques. Genéricamente, alude a la indagación, comprensión, explicación y/o interpretación de una realidad determinada y, en el caso de la música, ésta suele plasmarse de maneras ambiguas y abstractas en las que la estéril escisión contenido/forma se disuelve. En esa concepción, el contenido sería lo interior, lo que se dice y la forma el contorno, el continente. Uno previo y otra postrera. El debate, no por agotado, deja de alimentar axiomas acerca de la música. Pero, el hipotético contenido, lejos de manifestarse en un recorte autónomo es identificable a menudo por la acción de la forma. Ante tamaños interrogantes, podemos distinguir dos grandes orientaciones que se resumen en las preguntas 1) ¿Cómo es esto? y 2) ¿Qué quiere decir esto? Estas opciones no excluyen otras

⁹ Adolfo Colombres: *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1987.

¹⁰ Eduardo A. Russo: *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998



subsumidas en ellas: ¿Cómo funciona esto? ¿Qué me dice a mí esto? o ¿Cuántas interpretaciones podemos encontrar sobre esto?

En la tradición formalista una obra musical puede ser entendida como una entidad en sí. Nagore¹¹ habla de "artefacto" o "texto" términos a los que por el momento no recurriremos. En esa línea se inscriben ciertas atribuciones del formalismo y el estructuralismo. Aquí la búsqueda se orienta a situar y explicar los rasgos formales que cimientan la obra, su constitución interna y las funciones que cumplen en el entramado. Una música, tal la concepción de Boris de Schlöezer, es un todo cohesionado, una "totalidad globalizante"¹². De ahí se desprende la necesidad de dar cuenta de esa cohesión que requiere de procedimientos de segmentación y localización de comportamientos que recurren y varían mediante adiciones, sustracciones, sustituciones e intercambios. Esa tendencia admite, con luces y sombras, a vertientes del formalismo y el funcionalismo, la teoría de conjuntos y a las contradictorias versiones del estructuralismo armónico funcional, incluido el primer esbozo de análisis semiológico. El "significado" procedería de la coherencia interna de los componentes. La tarea analítica reside en develar esa coherencia. En nuestra propuesta, aunque un poco ajada, ensayábamos una crítica a las taxonomías tradicionales que sirvieron durante años (o siglos) para explicar conceptos operatorios (el ritmo, la textura y la forma). Así, se ponían en entredicho tipologías fijas. Las más recurrentes (monodía, monodía acompañada, homofonía, frase, motivo, célula) remontan a orígenes que no pueden prescindir del marco histórico que las vio nacer. Se postulaba en aquel momento la sustitución de taxonomías por conceptos generales que promovieran, en el análisis, la aprehensión de configuraciones en tanto entidades reconocibles, su dinámica interna y su comportamiento respecto a las otras integradas en la composición. Se intentaba proveer al estudiante, en el inicio de su carrera, de un vocabulario técnico amoldable a las exigencias de una escucha profesional y a sus potenciales reconsideraciones futuras. Son recursos que acreditan la ventaja de su simplicidad. Pero esa simplicidad puede convertirlos en nuevos esquemas. Afirmar que, texturalmente, una obra contiene dos configuraciones y que una de ellas subordina a la otra, no nos ilustra más que sobre el propio esquema, si no sabemos cómo, por qué y con qué sentido. Podría corresponder a Mozart, Spinetta o Ricardo Arjona.

En el segundo planteo, predominantemente relativista, la obra musical es concebida como algo dinámico, que se va forjando en el proceso de su existencia temporal que no culmina en su acaecer y deviene en el tiempo de la escucha. Aquella no es ni puede ser aprehendida al margen de su proceso histórico y compromete su recepción, su interpretación y su contexto. El significado derivaría, según Ingarden, de la culminación histórica de su devenir, que la ¹³"construye". Si se mantiene en un circuito de recepción y reelaboración, nunca llega al epílogo. El trabajo analítico se centra en la revelación de su significado, que se encuentra en permanente cambio y es la razón de su verdadera existencia. Allí recalcan el análisis de la recepción, las corrientes de tipo hermenéutico y derivaciones un tanto imprecisas de los estudios culturales, enfoques que se han impuesto a partir de las tres últimas décadas del siglo XX e inciden en la tarea docente. Combinados

¹¹ María Nagore: "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica" en *Música al Sur*, Madrid, Universidad Complutense, 2004.

¹² Boris de Schlöezer, Marina Scriabine: *Problemas de la música moderna*, Madrid, Editorial Seix Barral, 1960.

¹³ Ingarden, Roman, 1989 - *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?*(presentación y traducción del alemán por Dujka Smoje), París: Bourgeois.



con una posible tercera alternativa circunscripta al acto mismo de la recepción y que pone su acento en los mecanismos psicológicos (las teorías cognitivas y los análisis de tipo fenomenológicos para los cuales la obra no existe sino como un fenómeno perceptual) esta postura, si bien amplió inicialmente el horizonte del análisis, derivó en poco tiempo en un relativismo muy distante a sus posibles troncos comunes con la dialéctica negativa de Adorno, Benjamin y sus amigos. La distinción de aspectos culturales (el entorno histórico o social, las condiciones de recepción y las derivas del discurso) y de otros "objetuales", sugiere que la música y sus componentes formales serían, a priori, menos humanos que su significado. La idea de que nada es sino lo que significa ocasionalmente – que fue refutada en parte por sus mayores exponentes teóricos, tal el caso de Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* en un texto en el cual discute con su pasado de *Obra Abierta*- le ha brindado argumentación a varias generaciones para escudarse, en el momento del análisis, detrás de frases del estilo ("bueno eso depende del contexto" o "eso es de acuerdo a lo que siente cada uno") desplazando la cuestión a una zona imprecisa. Son silogismos que pueden servir para acometer el escrutinio de una Zamba armonizada con tres acordes o de una composición de Morton Feldman.

El siglo XX, tramo histórico en el que el análisis – y el análisis de la música en particular- adquiere rango de disciplina autónoma, fue signado por esas dos tendencias: las "formalistas" y las "contextuales." Pero, con frecuencia, los docentes apelamos a recursos y marcos teóricos difusos. El *texto* y el contexto no necesariamente demarcan surcos reconocibles.

Es así que, siguiendo a Nagore, las corrientes de los 80, para escapar del formalismo, debieron recurrir a factores externos a la música: el significado, la expresión, la interpretación, el contexto cultural. La difuminación de esa perspectiva del análisis musical fue notable. Hemos sido deliberadamente esquemáticos en su enunciación, pero podríamos abundar en subcategorías y tendencias que provienen de vertientes neopositivistas, de las teorías cognitivas, la sociología y la historia, que convergen en la negación de la auto referencialidad de la música y llevaron al musicólogo Leo Treitler a afirmar que "si no aceptamos el estatus autónomo provisional de la obra musical, corremos el riesgo de reducirla a un símbolo y hacerla transparente para el significado (extramusical) cuya explicación se convertirá en el último propósito del estudio musical; es decir, corremos el riesgo de que desaparezca como objeto estético una vez que haya cubierto su papel de significación" ¹⁴ (Treitler 1999: 376).

Las primeras aproximaciones al análisis musical son áridas. La adquisición paulatina del vocabulario técnico y de una mayor apertura a géneros, estilos y formatos, son aprendizajes decisivos. El análisis deviene, inevitablemente, en una contrapartida de orden verbal, instancia en la que debe ser puesto en palabras. Escuchar una simple melodía pide menos esfuerzo que explicarla. Allí el término *producción* se concilia con el de *análisis*. La mayoría de los potenciales músicos puede, si la suerte acompaña, intervenir en la factura de una obra. Por lo tanto, lo que Treitler denomina "estatus autónomo provisional de la obra musical", esto es, el reconocimiento de los comportamientos formales internos de la música, es un paso ineludible que puede apoyarse en la experiencia de jóvenes que tocan mejor de lo que leen. Es una praxis –la de comprender el

¹⁴ Leo Treitler, "The Historiography of Music: Issues of Past and Present" en *Rethinking Music* (eds. Nicholas Cook & Mark Everist), Oxford University Press, 1999 pp. 356-377



cuerpo de una composición- que no inhabilita recorridos, previos o posteriores, de orden semántico, psicológico, histórico o cultural. Partimos de la presunción de que cualquier tarea analítica debería contemplar tales coordenadas. Advertir cuáles son los bosquejos que el autor utilizó o que son ofrecidos para su tratamiento compositivo, reconocer flujos, repeticiones, irrupciones, intercambios, identificar segmentos, vínculos, zonas estables y alteraciones. Hoy suena tan necio deslegitimar el momento perceptual de una obra y la inminencia de su entidad analítica, como desconocer que, desde su concepción hasta su registro e interpretación, ésta se sumerge en un devenir dialéctico que la va trastocando. Pero, al menos en nuestra experiencia, pocas preguntas, ante la música, resultan tan paralizantes como *¿Qué quiere decir?* Borges opinó que el significado muchas veces es posterior a la poesía. Que se adquiere a partir de la forma. No damos clases de sociología o semiótica. Damos clases de música.

La compatibilización de lo contextual con lo formal se devela entendiendo la vitalidad de ambas esferas. No se adopta aquí un posicionamiento neutro frente a la obra. Los mismos científicos enrolados en el empirismo, para quienes la conciencia proviene de la experiencia sensible, se encargaron, no sin asombro, de descubrir, a comienzos del Siglo XX, que esa conjetura llamada hipótesis, que supedita toda constatación posterior, tiene, entre otras razones, su génesis en la imaginación, noción intuitiva y arcaica. En el presente, aun la ciencia positiva es incapaz de seguir soslayando el rol de la subjetividad en la elaboración del conocimiento. Esto jaquea el principio de observación y verificación neutral y demuestra, a partir de su misma base perceptualista, que no hay "ojo inocente" y que quien mira modifica el objeto de su mirada.

Finalmente, el núcleo de esta asignatura es la música. Todo tipo de música. Entendemos la música inserta en el entramado del arte y a éste como una de las entidades ontológicas capaces de promover elaboraciones simbólicas, aquellas que no se limitan a reflejar el mundo sino a recrearlo, en la medida en que algo simbólico es otra cosa que lo que representa pero simultáneamente se nos impone como real. En el arte, las particularidades del símbolo son aplicables a la metáfora. La aplicación metafórica crea un nuevo sentido en el que anida una paradoja: algo que se muestra y algo que se oculta. Las formas simbólicas no se agotan en las formas lógicas. El arte construye zonas de imposibles posibles, atravesando interdicciones en la virtualidad del universo simbólico y se defiende de lo irreversible simbolizándolo. La poética así, actúa por lo menos en dos planos. Actuar con dos planos quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad produciendo un desvío, una incerteza que ensancha los canales perceptivos.

La secuenciación de unidades temáticas parte, lo hemos señalado, de lo general (el arte, su poética, su ambigüedad) y desgrana en otras subsiguientes y contenidas en ella: operaciones, procedimientos, materiales; los conceptos de tiempo y espacio como paso previo para la comprensión de la textura, el ritmo y la forma; la intervención subjetiva en la recepción, el análisis y la interpretación; los estereotipos compositivos y culturales; los principios elementales de una ubicación temporo-espacial e histórica considerando la realidad nacional, latinoamericana y el mundo contemporáneo. Esa consideración ya no sólo es situacional o periférica. Constituye el ámbito desde donde pensamos la música. Una posibilidad futura de inversión de las matrices analíticas y fácticas. Con esas matrices se procesan fenomenológicamente (en sus planos individual y colectivo) los lazos entre imaginación y memoria, recuerdo, percepción y anticipación, algunas constantes en la realización de la música del pasado y del presente, (y del pasado en el presente) sin



confinarse a un género o a un estilo único. Se pretende que los estudiantes debatan las categorías de tradición, innovación e identidad. Esas premisas sirven para abordar unas pocas constantes reconocibles en la música clásica, las vanguardias, la música popular y aquellas obras que se resisten a ser clasificadas. El programa (que se organiza en cuatro unidades) es el punto de partida para esta tarea.

Programa

Unidad 1

Objetivos:

Introducción a la producción y el análisis musicales

Que los alumnos revisen sus propios imaginarios sobre el arte y la música.

Que se aproximen a la producción metafórica a través de la organización elemental de los materiales.

Que se introduzcan en el estudio de los rasgos culturales y estéticos del mundo contemporáneo.

Que consideren las características de la escucha profesional a partir de un estudio contextualizado de la percepción.

Contenidos

Imaginarios sobre el arte y la música. Poética y ficción. La imagen. Tema y trama. Signo/símbolo.

Condiciones de la organización formal elemental de la música: sustracción, adición, sustitución, intercambio.

Materiales. Sonido, silencio y ruido. De la materia a la idea. Operaciones, procedimientos.

Proximidades y tensiones de las figuras retóricas con la música. Configuraciones, relaciones. Agrupamiento, separación. Figura/ fondo.

Conceptos operatorios: organización témporo-espacial formal. Categorías tradicionales y alternativas. Introducción al análisis. Entre el formalismo y la hermenéutica.

Historia lineal, anacronismos y supervivencias. El pasado y el presente en el arte.

Percepción y música. Cultura y subjetividad. Oír, escuchar. Ver/ ser visto. Puntos de vista. Escucha distraída. El afán clasificatorio y lo inconmensurable.

Bibliografía

Imaginarios sobre Arte, poética y ficción etc.

BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, La Plata, EDULP, 2011. Capítulo 1. (Segunda Edición, 2013).

BORGES Jorge Luis: *Arte Poética. Seis conferencias*. Crítica. Barcelona (2001). Capítulo 2.

CIAFARDO Mariel: "Conversación con Liliana Porter". En *Breviarios*. La Plata, Papel Cosido, 2016.

PIGLIA Ricardo: *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2016.



Condiciones de la organización formal. Materiales, conceptos operatorios, percepción.

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, M.: *Apuntes sobre Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006. Capítulos 1, 2, 4.

Materiales

ALVIDES, Matilde y BELINCHE Daniel: "Materiales" en *Colección Textos Breves N° 1*. La Plata, Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015.

Conceptos operatorios, introducción al análisis.

AUTORES VARIOS: "Veinte obras, veinte análisis", en *Colección Textos Breves N° 2*, de la materia Introducción a la Producción y el Análisis Musical. La Plata, Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015.

SOLASSI Juana: *Problemas en el espacio y en el tiempo del arte*. Cortometraje producido por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL). La Plata, Papel Cosido, 2016.

Historia

BENJAMIN, Walter: (1942) "Sobre el concepto de historia" en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

HOBSBAWM, Erick: *Historia del Siglo XX Crítica*, Buenos Aires, 1999. (Prólogo).

Percepción

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, M.: *Apuntes sobre Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 3.

CIAFARDO, M.: *La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual*. Mayo de 2008. Disponible en www.lenguajevisual1b.com.ar y www.fba.unlp.edu.ar/apreciacionmusical

ONS, Silvia: "Videos procaces" en *Diario Página 12, edición impresa del 18 de febrero*, Buenos Aires, 2016.

Signo/Símbolo

COLOMBRES, Adolfo: *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires, Ediciones del sol, 2005. (Introducción y Capítulo 1)

Unidad 2

Objetivos

Que los alumnos comprendan en un grado de mayor complejidad la sintaxis musical en marcos históricos y culturales generales.

Que se aproximen al análisis musical en sus diferentes estadios y que produzcan textos básicos en consecuencia.

Contenidos

Espacio. Altura, profundidad, longitud, densidad. Textura: relaciones de subordinación (figura-fondo), complementariedad y texturas complejas. Melodía modal, tonal y movimiento melódico en la música contemporánea.

Tiempo: ritmo. Relaciones. Repetición y cambio. Tiempo/ material. Prosa vocal, danza, abstracción tonal: pulso, metro, división, compás, acento. Tempo y subjetividad. Multipolaridad rítmica. Ritmos dentro del ritmo.

Forma: relaciones. Principios de construcción: Identidad, semejanza, diferencia, oposición. Criterios de unidad y segmentación. Diferencia entre forma y estructura. Formas dentro de formas. Género.



Aspectos primarios del análisis musical: percepción inicial, descomposición analítica, reconstrucción simbólica. Corrientes analíticas: entre el formalismo y la hermenéutica. El giro cultural. Gestualidad poética, parte, detalles. De la escucha a la palabra. Recursos para la escritura analítica. El empleo de los nuevos soportes en la escritura.

Bibliografía

Espacio/textura/melodía

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 5.

BELINCHE D. y CIAFARDO M.: "El espacio y el arte" en *METAL Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, La Plata, Papel Cosido, 2015.

ETKIN, Mariano (trad.): "György Ligeti" en *Arte y opinión, Colección Breviarios*, Facultad de Bellas Artes, La Plata, 2006.

Tiempo/ritmo

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 6.

BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, La Plata, EDULP, 2011. Cap. I Pp.52 a 81. (Segunda Edición, 2013).

INDIJ, Guido (comp.): *Sobre el tiempo* Buenos Aires, La marca, 2008.

LARUE Jean.: *Análisis del estilo musical*. Cap. 5. "El Ritmo". Barcelona, Labor, 1989.

Forma

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 7.

KÜHN, Clemes: (1989) *Tratado de la forma musical*, Ed. Labor. Barcelona. 1992.

MONJEAU, Federico: *La invención musical*, Paidós, Buenos Aires, 2004. Capítulo 2 (Forma).

Análisis

NAGORE, María:"El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica" en *Música al Sur N° 1*, revista Electrónica Musical. Madrid Universidad Complutense, 2004.

PIGLIA, Ricardo: "Tesis sobre el cuento" y "Nueva Tesis sobre el cuento" en *Formas Breves*. Buenos Aires, Anagrama, 2011.

Unidad 3

Objetivos

Que los alumnos interpreten con criterios autónomos sus propias producciones y las confronten con otras, considerando un nivel inicial de complejidad.

Que los alumnos realicen una obra musical a partir de aspectos culturalmente cercanos y evitando los estereotipos.

Que analicen críticamente su propia producción.

Contenidos

Interpretación: dimensiones paralelas y entrecruzamientos. Interpretación en música. Recursos instrumentales: tempo, dinámica, articulación. Énfasis/ambigüedad. Géneros y estilos en el presente. Recursos en la composición textual.



Cosmovisiones: Cortes historiográficos y estéticos. Edad moderna, modernismo, modernidad. La sociedad cristiana, la sociedad burguesa, el siglo XX, el siglo XXI. La colonización en América. Imperialismos, cultura, centro y periferia. Arte clásico y música clásica.

Criterios básicos para la producción: punto de partida y operaciones en la música. Tensión entre lo pensado y lo materializado. De la materialidad a la idea. Austeridad, claridad, economía de recursos, fluidez.

Criterios básicos para la realización: técnicas de estudio y ensayo. Roles en el trabajo grupal. Precisión, coordinación, ajuste, interpretación. Continuidad/ interrupción. Concentración y exposición en público.

Bibliografía

Interpretación

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, EDULP, La Plata, 2006. Capítulo 8.

ECO, U.: *Los límites de la interpretación* Lumen. Barcelona, 1992. Prólogo.

SONTAG, S.: (1964) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996. Capítulos 1 y 2.

Cosmovisiones

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, Universidad nacional Autónoma de México, 1978

ACHA, J., COLOMBRES A. Y ESCOBAR T.: *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004. Prólogo

ARGUMEDO, A.: *Los silencios y las voces en América Latina*, Editorial del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 2004.

BELINCHE D.: "América, la tierra donde sopla el viento" en *La puerta, publicación de arte y diseño N° 4*, Secretaría de publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, La Plata, 2010.

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, EDULP, La Plata, 2006. Capítulo 9.

BELINCHE, D.: *Arte, poética y educación*, La Plata, EDULP, 2011. Capítulo 3.

CATTARUZZA, Alejandro: *Historia de la Argentina. 1916-1955. Siglo XXI*. Buenos Aires, 2009

COLOMBRES, A.: *Sobre la cultura y el arte popular*, México, Ediciones del sol, 1987. Prólogo y capítulo 1.

GONZALES, H., ARGUMEDO, A. Y OTROS: *Crisis de las Ciencias Sociales en la Argentina en crisis* Prometeo, 2005. Capítulo 4 (Ponencia A. Argumedo).

HOBBSAWM, E.: *Historia del Siglo XX* Bs. As, Crítica, 1999. Capítulo VI y XVII.

Unidad 4

Objetivos

Que los alumnos frecuenten la escucha y el análisis de obras actuales y del pasado reciente desde la perspectiva de la actualidad del presente.

Contenidos

La música en el siglo XX: vanguardias, música popular, industria cultural, música de masas. Entre la tradición, la innovación y la identidad. Las máquinas.

Posmodernidad. Narcisismo extremo y soledad. Las "nuevas tecnologías". Temporalidad y espacialidad en el circuito interconectado. Formatos emergentes. El videoclip y la vida como espectáculo. Totalidad y fragmentación.



Estereotipos culturales y musicales. Estereotipos analíticos y textuales. Los medios de comunicación y la música.

La música en la escena y en el lenguaje audiovisual.

La fantasía de la comunicación permanente. Diferencias entre arte, comunicación y cultura.

Argentina: modelos de estado y proyectos culturales. Crisis y tensiones. El arte y la cultura como ámbito de disputa. Un panorama de la música actual.

Bibliografía

La música en el siglo XX

Vanguardias

BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, EDULP, La Plata, 2011. Capítulo 4. (Segunda Edición, 2013).

ETKIN; Mariano: "Apariencia y realidad en la música del siglo XX". *Nuevas propuestas sonoras*, Ed. Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1983.

FISCHERMAN, Diego: *La Música del Siglo XX*. Buenos Aires, PAIDOS, 1998.

Música popular

AHARONIÁN, C.: "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" (1993) en *Hacer música en América Latina*, Montevideo, Tacuabé, 2012.

BELINCHE, D.: "El tango como metáfora de la ilusión perdida" en *Revista BOA N° 10* U.N.L.P. La Plata, 1992.

Varios

BENASSI, V., BELINCHE, D.: "Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie". En *CLANG*, N° 4. La Plata, Papel Cosido, 2016.

PUJOL, Sergio: *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos, 2012.

Estereotipos

CIAFARDO, M. y BELINCHE, D.: *El bueno y el malo. Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis*. En revista internacional de arte y diseño *La Puerta*, año 3 número 3, La Plata, Facultad de Bellas Artes UNLP, 2008.

Posmodernidad

CASSULLO, Nicolás: *El debate modernidad post - modernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989. Prólogo.

DÍAZ, Esther: *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos. 1999.

Diferencias entre arte y comunicación

PIGLIA Ricardo: Escenas de la novela argentina 1. Clases abiertas. En *Canal Encuentro*. Buenos Aires, TV digital, 2013.

La música en el lenguaje audiovisual

LARREGLE M. E.: "Baja la luz, empieza la música" En *Arkadín. Estudios sobre cine y artes audiovisuales. Año 6 N° 4*. La Plata, Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2012, p.66.

Ensayo

SOLASSI, Juana. *El ensayo*. Varios cortos. Producido por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL). La Plata, Papel Cosido, 2016.



Condiciones de Aprobación

Para la Promoción Directa

- 80 % de asistencia a las clases
- 100 % de los trabajos prácticos aprobados
- 100 % de los exámenes parciales (coloquios individuales o pruebas escritas) aprobados con un mínimo de 6 (seis) puntos.
- Aprobación de un trabajo final grupal con carácter de muestra pública con un mínimo de 6 (seis) puntos.

Para el Régimen Libre

- Análisis de un registro grabado in situ, seleccionado por la cátedra.
- Exposición y discusión de los libros *Apuntes sobre apreciación musical y Arte, poética y Educación*.
- Exposición de una de las cuatro unidades en las que se divide el programa y, dentro de ellas, uno de los puntos que la conforman. Por ejemplo: en la unidad 1, el punto 3: *materiales. Sonidos, silencio y ruido. De la materia a la idea. Operaciones, procedimientos*.
- Los textos señalados con un asterisco son de lectura obligatoria. El resto de la bibliografía podrá ser consultada para profundizar la unidad seleccionada.



Bibliografía para el Examen Libre

Los textos señalados con un asterisco son de lectura obligatoria

ACHA, J., COLOMBRES A. Y ESCOBAR T.: *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004. Prólogo.

AHARONIÁN, C.: "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje"(1993) en *Hacer música en América Latina*, Montevideo, Tacuabé, 2012. *

ALVIDES, Matilde - BELINCHE Daniel: Colección textos breves "Materiales" *Colección Textos Breves N° 1*. Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015. *

ARGUMEDO, A.: *Los silencios y las voces en América Latina*, Buenos Aires, Editorial del Pensamiento Nacional, 2004.

AUTORES VARIOS: "Veinte obras, veinte análisis", en *Colección Textos Breves N° 2*, de la materia Introducción a la Producción y el Análisis Musical. Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015. *

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006. *

BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, La Plata, EDULP, 2011. (Segunda Edición, 2013). *

BELINCHE D. y CIAFARDO M.: "El espacio y el arte" en *METAL Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, La plata, Papel Cosido, 2015. *

BELINCHE D.: "América, la tierra donde sopla el viento" en *La puerta, publicación de arte y diseño N° 4*, La Plata, Secretaría de publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 2010.

BELINCHE, D.: "El tango como metáfora de la ilusión perdida " en *Revista BOA N° 10*, U.N.L.P. La Plata, 1992

BELINCHE D. y CIAFARDO M.: "El espacio y el arte" en *METAL Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, La plata, Papel Cosido, 2015. *

BENASSI, Verónica, BELINCHE, D.: "Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie". En *CLANG*, N° 4. En prensa. La Plata. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, 2014.

BORGES J. L.: *Arte Poética Seis conferencias*. Barcelona, Crítica. (2001)

CASSULLO N.: *El debate modernidad post - modernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989. (Prólogo)

CIAFARDO, M.: *Cuáles son nuestras sirenas* en revista Interamericana de Educación, OEI, N° 52, Marzo de 2010 en www.rioei.org/deloslectores/3568ciafardo.pdf

CIAFARDO, M., BELINCHE, D.: *El bueno y el malo. Los estereotipos: un problema de la educación artística*. En revista *La Puerta* - Publicación Internacional de Arte y Diseño. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Año 3 N° 3. Junio de 2008, pp. 17-28. *

CIAFARDO M., BELINCHE D.: *Problemas de espacio*: apuntes de cátedra. La Plata, 2013. Disponible en http://fba.unlp.edu.ar/introduccionyelanalisis/?page_id=91

CIAFARDO, M.: *La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual*. Mayo de 2008. Disponible en: www.lenguajevisual1b.com.ar y www.fba.unlp.edu.ar/apreciacionmusical *

CHATEAU, J.: *Las fuentes del imaginario. I España*, Fondo de Cultura Económica (1972). 1976. (Capítulo 1)

COLOMBRES, A.: *Sobre la cultura y el arte popular*, México, Ediciones del sol, 1987.

DÍAZ, Esther: *Posmodernidad* Bs. As., Biblos. 1999.

ECO, Umberto: *Los límites de la interpretación* Barcelona, Lumen. 1992 (Prólogo)

ESCOBAR, Ticio: *Imagen e intemperie. El marco incompleto*. España, Capital Intelectual, 2015.



ETKIN, Mariano (trad.): *György Ligeti* en Arte y opinión, Colección Breviarios Facultad de Bellas Artes La Plata, 2006.

ETKIN, Mariano: "Apariencia y realidad en la música del siglo XX". *Nuevas propuestas sonoras*, Buenos Aires, Ed. Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1983.

FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven, Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, PAIDOS, 2004. (Completo)

FISCHERMAN, Diego: *Escrito sobre música*, Buenos Aires, PAIDOS, 2005. (Completo)

FISCHERMAN, Diego: *La Música del Siglo XX* Buenos Aires, PAIDOS, 1998. *

GALENDE, Emiliano.: *Historia y repetición* Buenos Aires, PAIDOS, 1993. Último capítulo

GONZALES, H., ARGUMEDO, A. Y OTROS: *Crisis de las Ciencias Sociales en la Argentina en crisis*, Buenos Aires, Prometeo, 2005 (Ponencia de Alcira Argumedo) *

HOBBSAWM, Erick: *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1999. (Prólogo y capítulos VI y XVII) *

HORKHEIMER Mark y ADORNO Theodor: (1944) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sur, 1971(Partes 1 y 2)

KÜHN, Clemens: (1989) *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Ed. Labor, 1992

LARREGLE; M, E.: "Baja la luz, empieza la música" En *Arkadín. Estudios sobre cine y artes audiovisuales. Año 6 N° 4*. La Plata, Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2012, p.66. *

ONS, Silvia: "Videos procaces" en *Diario Página 12, edición impresa del 18 de febrero*, Buenos Aires, 2016.

PIGLIA, Ricardo: *Formas Breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editor SRL. 1999. (Tesis sobre el cuento) *

Videos

PIGLIA Ricardo: Escenas de la novela argentina 1. Clases abiertas. En *Canal Encuentro*. Buenos Aires, TV digital, 2013. *

SOLASSI Juana. *El ensayo*. Cortometrajes breves producidos por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL). La Plata, Papel Cosido, 2016. *

SOLASSI Juana. *Problemas en el espacio y en el tiempo del arte*. Cortometraje producido por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL). La Plata, Papel Cosido, 2016. *