

Representaciones, discursos y significaciones.

Fragmentos de visualidad pre-fonográfica de lo musical.

Lic. Santiago Videla
santiagovidela@yahoo.com.ar
Ciencias de la comunicación - F.C.S. U.B.A.

El fonógrafo es sin dudas un medio carente a priori de visualidad. Todo lo que puede hacer es transmitir sonidos despegados de su fuente emisora. Sin embargo su llegada a la ciudad de Buenos Aires fue acompañada de un interesante despliegue de visualidad.

Aunque no se trataba de un dispositivo pensado para la difusión exclusiva de la música –en sus orígenes se lo pensaba también como grabador y reproductor de la voz humana– fue la posibilidad de llevar cierto tipo de melodías al hogar lo que convirtió al fonógrafo y sus derivados en un medio de comunicación. Este proceso fue acompañado por una importante dosis de imágenes. Se mostraba al aparato en las publicidades, así como las posibles escenas de escucha.

Por esa razón es que se vuelve interesante reconstruir, en alguna medida, los modos en los que la sociedad procesaba posibilidades de visualidad de los fenómenos musicales en la etapa previa a la llegada del fonógrafo al Río de la Plata. Esto permitirá avanzar en la comprensión de algunas de las condiciones que hicieron posible la adopción de la tecnología fonográfica para nuestra sociedad.

La investigación se inscribe en la secuencia de trabajos realizados por el autor en relación a la descripción de los modos en los que la prensa escrita procesa lo visible de un medio ciego por definición. Desde sus orígenes, la relación con lo mostrable fue ambigua. Osciló entre lo “explicativo” (enseñar modos de escucha) y lo “figurativo” (exhibir los aparatos reproductores). Las imágenes de los intérpretes de música estuvieron ausentes cerca de treinta años después de instalado el dispositivo en la sociedad. En esta línea se planteó el interés de reconstruir, si es que la hubiera, la pre-historia de este fenómeno. El marco institucional en el que se desarrolla es el proyecto UBACyT S135 “Letra e imagen del sonido”, dirigido por José Luis Fernández.

1- La visualidad fonográfica.

El punto de partida de este trabajo es reconstruir las características de un fragmento de la vida de los fenómenos musicales en la etapa previa a la aparición de los dispositivos fonográficos en general.

En consecuencia se describirá sucintamente el tipo de imágenes que conformaron la primera etapa del fonografismo¹ en Buenos Aires. Las notas periodísticas que se dedicaron a acompañar este proceso, lo hicieron sin mostrar grabados, o dibujos ni del aparato ni de sus posibles usos. Fue la publicidad el espacio en el que se podía tomar contacto con alguno de estos elementos: se mostraban a los aparatos reproductores y las posibles escenas de escucha. Curiosamente se lo promovía como un indispensable grabador de la voz humana, por sobre su capacidad de grabación y reproducción de música.

Cuando mostraban a los aparatos, lo hacían mediante grabados en los que se podían apreciar las formas y las diferencias entre los tres tipos de máquinas (fonógrafo, gramófono y gramófono) que se disputaban la supremacía. Se las acompañaba de indicaciones sobre su condición de “cantar tan alto como la voz humana” o que permitían tener “el teatro en casa”.

El otro tipo de imágenes consistía en la exhibición de situaciones de escucha, desde una señora frente al fonógrafo sentada atenta al parlante, hasta grupos de gente bailando. La imagen por antonomasia de este modelo es la pintura de Barraud, *La voz del amo* (1898), que sería en adelante parte del identificador de la compañía RCA-Victor. Según Gutiérrez Reto (2003) es una de las primeras imágenes que intentaron educar sobre la posibilidad de la escucha atenta frente al parlante del modo en el que se escuchaba antes del fonógrafo. No hay que olvidar que hasta entonces, escuchar música era ver al artista ejecutando la pieza.

2- Primer aproximación a los verosímiles visuales de los fenómenos musicales.

La música es según Boulez (1984) es un arte no significativo que requiere de un saber intelectual y de una vocación artesanal en la ejecución. Tanto, que la primera ruptura respecto de esa especificidad sería, según Gerald (1987: 15) la difusión de la canción Cristiana. Aunque para nosotros sea normal asistir a un concierto a ver y oír un músico frente a nosotros, la música no estuvo necesariamente asociada a este tipo de escenas de contemplación. La música más antigua que conocemos es “en su mayor parte, la música de los reyes y los sacerdotes, los poetas o los filósofos” Estaba ligada a los ritos, como la música de prácticas de “templo Judío y de las sinagogas. Pero el hecho de que las congregaciones” católicas cantara sus himnos sin preparación previa parece haber

¹ Se entiende por *fonografismo* al conjunto de técnicas de grabación y reproducción del sonido. (Equipo Ubacyt S024 2003)

constituido una novedad (Gerald 1987 : 15). Es recién en el barroco que empieza el ejercicio de la música *pura*. Es en ese momento que aparecen los *juegos de la fuga, música por la música misma*. En ese sentido, Fernández (2004) plantea que la grabación es un paso de abstracción de la música. El intento de separar la música del propio músico.

Consecuentemente ha sido desde siempre una parte importante de la vida social. Tanto como para ser objeto de representaciones pictóricas desde el fondo de los tiempos. Con el advenimiento del fonografismo ocurre un hecho que marcaría definitivamente los imaginarios ligados a los fenómenos sonoros: la música pasaría a ser escuchada despegada de su fuente emisora. Escucharla, hasta aquí, era también ver a los músicos ejecutando su virtud. Oír una soprano era ver también su expresividad, sus gestos. Escuchar un pianista era tomar contacto con su rostro y sus manos. Emocionarse con una canción era también, emocionarse con una mirada o una postura.

Una primera mirada sobre estas imágenes permite ordenarlas en relación a sus contenidos. En el trabajo anterior sobre lo fonográfico se propuso un ordenamiento en relación a lo mostrado respecto de la música. El mismo no se pretendía como una taxonomía sino como un modo de presentar una articulación de las imágenes con cierto tipo de prácticas sociales. Así se pueden apreciar al menos dos grandes grupos. Aquellas que muestran las cosas que la sociedad hace una vez producidos los sonidos o aquellas que exhiben la fuente del sonido. Las primeras serán denominadas en adelante *imágenes de consecuencias*, las segundas *imágenes de causas*².

2.1-Imágenes causas

Cuando se piensa en las *causas* de la música se piensa en los instrumentos y la ejecución. Se piensa en la escena que el espectador o el bailarín tiene *delante de sus ojos, el lugar del que proviene la música*. Ese es el caso de obras como *El majo de la guitarra* de Ramón Bayeu o la obra del mismo nombre de Goya. Este último muestra a un músico destacado por el contraste lumínico respecto de los personajes que lo secundan³. Lo mismo con *Madame Manet al piano* (1868) de Manet o la casi contemporánea con el fonógrafo *Muchachas tocando el piano* (1892) de Renoir. La

² No está de más aclarar que en modo alguno se piensa que esta separación sea efectiva en la vida social, no que opere como segmentadora de recorridos perceptivos. Lo que se sugiere es que cierto tipo de imágenes comparten rasgos en relación a lo que muestran y los nombres asignados a estas regularidades retoman algún aspecto de esas regularidades

primera muestra a una dama ejecutando el instrumento. La otra un par de adolescentes frente al piano. Una de ellas toma la partitura mientras ejecuta con la mano restante. Su compañera tiene la vista fija en el texto. Todas las imágenes tienen en común el congelamiento de un instante que parece incorporado a la vida cotidiana. Un músico ejecutando más allá de si tiene público o no, una mujer en la sala en su casa, dos muchachas entreteniéndose (o estudiando) frente al piano. Aunque el objetivo del trabajo no es desarrollar un análisis desde la iconografía, la mirada que se aplica, se acerca a lo que Panofsky denomina como análisis del nivel *iconográfico* (Panofsky 1970)

En otro trabajo (Videla Koldobsky 2004), en relación al análisis de la figura del músico se había dicho que se trataba de imágenes de músicos ejecutando *para sí mismos* en relación a *Tres músicos* de Velásquez (1616) y *El concierto campestre* de Giorgione.

Esta figura aparecía por oposición al *músico haciendo música para otros*. Tal el caso de *Alfonso X rodeado de músicos y clérigos* (Miniatura S XII). Allí el músico aparece a la derecha del rey ejecutando una melodía en lo que parece ser una escena habitual de la vida en ese reino. De la misma época y de autor desconocido es *Músicos medievales*, una miniatura del siglo XIV. A diferencia del anterior, los músicos no se hallan en un corte sino en un ambiente indefinido y con atuendos más desalineados. Este tipo de motivos se pueden encontrar también, entre otros, en *Orquesta de la ópera* de Degás (1868)

Otro tipo de estas imágenes muestra a los instrumentos. Es el caso de por ejemplo un bodegón de Manet de 1862 titulado *guitarra y sombrero* en el que se muestra a estos elementos sobre una cesta con ropa. La misma está sobre una mesa ubicada en lo que sería una habitación indefinida.

2.2- Imágenes *consecuencia*

Esta idea de imágenes *consecuencia* permite pensar en una resolución visual de todo lo que sucede una vez que la música está en el ambiente. Así, el baile sería una *consecuencia* de ese estímulo. Este es el caso de obras como el *Baile en el Moulin rouge* de Toulouse-Lautrec (1890), o *Baile de máscaras en la ópera* de Degás. Son escenas en las que se ven personas en movimiento aparente, pero que el autor nos dice que están bailando.

³ No está de más aclarar que no se pretende un análisis iconográfico de la obra, que aunque de increíble riqueza, desviaría el objetivo de la presente indagación.

Levemente distinta es la escena que se muestra en *Baile de aldenanos* de Rubens (1862) que muestra la instancia de ejecución y la de la escucha. Se trata de una escena en la que se ve un baile popular en el primer plano, con gente que se incorpora a la fiesta, mientras en un segundo plano, entre las sombras se ve a un flautista ejecutar la música subido a la copa de un árbol.

De igual modo que frente a las imágenes de las *causas* nos encontramos frente a representaciones que se pretenden captando un momento de la vida cotidiana.

3-Segunda aproximación a los verosímiles visuales de los fenómenos musicales: la ciudad de Buenos Aires.

Según Schianca, en su *Historia de la música argentina*, eran frecuentes las tertulias entre los porteños a lo largo de buena parte del siglo XIX. Estas consistían en reuniones organizadas por la clase alta de la sociedad en las que por las noches se reunían a escuchar a algún virtuoso en alguna casa. Para 1870 existían según Carretero (2000) varios salones de baile, entre los que se destacaban los ubicados en varios prostíbulos, en los que se difundían los ritmos populares.

También se trataba de una ciudad con una importante cantidad de teatros en los que se ejecutaba principalmente música clásica. Sin embargo no solo se escuchaba música en teatros y circos. También según Carretero, se destacaban algunos salones en los que además se podía consumir un refrigerio o una cena.

Otra característica de la época fue la formación de sociedades musicales que se encargaban de propalar la música clásica. Buena parte de estas se encargaron de traer al país a algunos artistas destacados del momento. Lo mismo que la publicación de revistas dedicadas al tema⁴.

De la importante oferta de clases de música y baile en las publicaciones diarias se puede deducir también que en buena parte de los hogares existía al menos una persona capacitada para realizar algún tipo de ejecución musical.

Entre las pinturas de la época se pueden rastrear casos interesantes como *Prosesión de Nuestra Señora del Rosario* (1838), de Carlos Pellegrini. Allí se puede apreciar a un conjunto de cuatro músicos al frente. Detrás de ellos la imagen de la virgen sostenida por dos hombres y la iglesia de Santo Domingo de fondo. Los intérpretes de piel blanca

⁴ Tal es el caso de la *Gaceta musical*, que se encuentra en proceso de digitalización por parte del GCBA

tocan una tuba, Un violín y un contrabajo. Entre ellos un Mulato ejecuta un clarinete. La música se inserta en el contexto de una práctica litúrgica.

Distinto es el caso de los óleos de Carlos Morel, *Payada en una pulpería* (1840) y Mauricio Rugendas *Un alto en el campo* (1864). En ambos se trata de escenas que recogen un instante de la vida cotidiana en la naciente república. La obra de Morel incluye a dos payadores a la izquierda. Uno de pie y el otro sentado. Están rodeados de parroquianos y se distingue el ambiente de una pulpería. El otro muestra a un grupo de *gauchos* y *chinas* descansando delante de una carreta y tomado mate rodeados de perros y caballos. El personaje que se ubica abajo a la derecha tiene la mirada perdida mientras toma la guitarra.

El hacer de la música en la pulpería ocupa el centro del motivo (en particular por la indicación del autor: no ejecutan música sola sino que acompañan un duelo verbal, la payada). Se trata de una inclusión que se asemeja más a la posición de los *músicos haciendo música para otros*. En cambio en el otro ninguno de los personajes dirige la mirada hacia el músico. Parece no estar tocando para el resto, sino para sí mismo.

4-Las publicidades de fenómenos ligados a lo musical

Este universo aparece ligado a, al menos, dos grandes fragmentos de la trama social: el de la sociabilidad general, que atiende al acceso a espectáculos públicos, y el de una sociabilidad de menor escala ligado a la ejecución de música en el hogar.

El primer grupo comprende los anuncios de bailes y conciertos. El otro, de venta de instrumentos musicales y clases de música. Entre ambos se ubicarían los avisos de academias de baile.

Una de las características de las publicidades es que desarrollan una muy baja visualidad. Existen pocas imágenes en la prensa escrita ligadas a este universo. Ese es el caso de los anuncios de conciertos. Estos consistían en un texto que ocupaba una de las columnas del diario. Allí se informaba el lugar, el intérprete, las piezas a ejecutar y en algunos casos el costo. Aunque no sea un dato menor que las posibilidades técnicas limitaban la inclusión de imágenes, no es menos cierto, que productos como los bragueros, las pastillas o los muebles, así como también los servicios de los profesionales odontológicos incluían en sus avisos algún tipo de grabado.

En el diario *La Nación* se informa que, entre las *Diversiones para el sábado y el domingo* es posible acceder en la casa de los correos a representaciones operísticas. O que al finalizar la presentación de una compañía española se podía escuchar “la

chistosísima petit pieza *buscando la suripanta* en la que la señora Macías cantará una bonita habanera titulada *chin-chin-chan* a las 8:15”. Tanto en este diario, como en La Prensa y La República se anunciaban al menos un espectáculo musical por día y no menos de cinco los fines de semana. Entre los lugares más destacados aparecen el *Parque tres de febrero*, *Teatro Rivadavia*, *Teatro colón*, *Casa de Correos*, *Circo Arena*, *Salón del Coliseum*, *Teatro Nacional*, *Teatro de la Alegría*, *Salón de cuarteto*, y *Circo Nacional*.

Un dato que no es menor y que se repite en todos los avisos y que marcará el modo de comunicar de lo fonográfico es que: se ofrece un nombre más una oración, que se incluyen en una clasificación –se supone compartida por todos–, y que eso, es equivalente a aquello a encontrar, al tomar contacto con el texto prometido (la canción) Los bailes se anunciaban en el mismo medio y en la misma sección del diario. En la época de Carnaval se anunciaban con frecuencia los bailes de máscaras. El del teatro Colón, de 1878, anunciaba que “el salón estará espléndidamente adornado, alfombrado e iluminado á giorno-Grande orquesta banda”. Mientras que la sociedad de la ópera indicaba el orden en el que sería ejecutada la música “1° Polka –2° Habanera –3° Cuadrilla (a la francesa) –4° Wals –5° Mazurca –6° Scottis –7° Cuadrilla (a la francesa)” explicando que “en la boletería del teatro se espedirán permisos para las máscaras”. Al mismo tiempo el teatro Coliseo anunciaba que la orquesta del “notable maestro Sr. Rajneri ha sido aumentada con seis profesores de primer orden”⁵

En todos los casos se trata de avisos que dan cuenta se una actividad normada que gira en torno al consumo de la música, destacando la presencia de muchos músicos en la escena. Se trata de a la vez la promesa de un sonido más fuerte (no existían los amplificadores) y de un mayor conjunto de *mirables*

Respecto de las clases de música, lo que merece ser destacado es su importantísima presencia en los matutinos de la época. Lo relevante de la publicidad de instrumentos musicales es el modo en el que los pianos se incluían en la oferta de muebles. Mientras que se ofrecían al menos tres tipos de mobiliarios (Lujo, Grande y Pequeño), que diferían en la cantidad de muebles y su tamaño, había un elemento que formaba parte del living junto con las mesas y los sillones. Se trata del piano. Las mueblerías lo incluían como un elemento equivalente a cualquiera de los otros, por su condición de “indispensable”. Es en este sentido que se afirmó anteriormente que se puede deducir la

⁵ Las citas son de Diario *La República* 9/3/1878, P.3

presencia de algún músico en todos los hogares. Ya sea para que los hijos puedan aprender y deleitar, o porque debía ser pertinente tener un piano para que alguien amenice una reunión.

4.1- Imágenes del universo de las causas

En el semanario *El mosquito* aparecen dos grandes tipos de imágenes. Una que tiene que ver con los retratos caricaturizados de los músicos reconocidos. El otro con la mostración del músico ignoto.

Cuando venía al país algún artista importante se incluía un retrato de cuerpo entero de él con su instrumento. Más allá de que se lo ponga para ridiculizar la ignorancia de la clase alta o para celebrar la virtuosidad del intérprete. Tal es el caso de los grabados de Meyer sobre el violinista Paul Julien (18/10/1863), o el violonchelista Carlos Werner (12/6/1865). En ambos casos se trata de la imagen del músico de cuerpo entero, posando sobre un fondo neutro.

Ninguno de estos dibujos hace referencia a la inclusión de la música en una escena de la vida cotidiana. Se parecen más a las imágenes de o *Tres músicos* (1616) de Velásquez. No se trata de la imagen de sus rostros, como los casos de los retratos más conocidos de Hyden o Mozart⁶ ni se incluye el cuerpo y el instrumento como en *Madame Manet al piano*. No se los incluye en ningún contexto social en particular.

Por otra parte las escenas de músicos ignotos tiene que ver con las bandas militares que encabezan la marcha de un ejército o con músicos de circo (generalmente con bombos y platillos) que aluden, de alguna, manera al efecto *circence* de la burla, sobre el caso que se trata de ironizar en la publicación. Esto es lo que se puede encontrar en el número del 23/12/1866. Allí mientras se muestra a gente peleándose por entrar a los bancos Provincia y Nación y los textos se burlan del modo en el que se despilfarra el dinero de estos, un arlequín y un tamborilero se instalan en las puertas de las instituciones.

También debe destacarse la resolución gráfica de los avisos de conciertos y muebles, es decir, la indicación de nombres, precios o características generales. En este apartado deben incluirse, también, algunos grabados presentes en los avisos de mueblerías. Aunque no son frecuentes, se los podía encontrar en la cabecera del anuncio. Entre lo muebles se podía distinguir a un costado un piano.

⁶ Que en la actualidad ilustran colecciones de música clásica

4.2-El universo de las consecuencias

La invitación a los bailes incluía la mención de los ritmos que se bailarían. Esto presupone un conocimiento y un saber en la sociedad, sobre la clasificación y sobre el modo de bailar. Una de las maneras de adquirirlo es en las escuelas de baile. Lo interesante de la escolarización es que presupone un modo correcto y transmitible de hacer las cosas.

Existían pues, un conjunto de avisos que indicaban la existencia de escuelas de este tipo. De entre ellas, se puede citar como ejemplo la del “señor y la señora Pratesi” que indica “Baile” como título grande que triplica el cuerpo general de los textos con los que comparte el espacio de la página. Debajo se encuentra una pareja tomada de la mano en posición de baile. Ella con un vestido largo y su cabellera hasta la cintura suelta. Él con un traje con corbata. Ambos sobre un fondo indefinido. De alguna manera se parece a *Baile en el campo y Baile en la ciudad* de Renoir (1882). Se trata de obras que recortan como motivo a la pareja sin construir un fondo definible. En el caso del aviso aparecen además, rasgos del esquematismo gráfico de la época.

Lo interesante es que mientras los avisos de bailes anuncian los ritmos que se van a poder percibir, esta mención no aparece en la academia. La elipsis permite presuponer que, la posesión de un saber sobre el baile, implique el dominio de la totalidad de los ritmos. La posición de los bailarines de tres cuartos de perfil avanzando hacia el frente tampoco define un tipo de baile: es una posición que en algún momento de la danza se hace presente en el conjunto de los ritmos publicitados en los bailes (desde la habanera hasta la Polka y el Vals). Es como si la posición operara como la antonomasia del baile.

5-Conclusiones

De lo antedicho se puede afirmar que, en términos generales, existía en la sociedad un conjunto importante de imágenes ligadas a lo musical. Los géneros más destacados de fines del siglo XIX, como el retrato incluían motivos musicales. Ese es el caso de *La señora Manet*, o *Los Majo de la guitarra* de Goya y Bayeu (algo anteriores en el tiempo). Lo mismo para las escenas de prácticas ligadas a este universo. Las mismas van desde bailes populares en los que se muestra la escena completa de la ejecución y el goce de la escucha y el baile, hasta motivos de gente reunida, que solo sabemos que baila, porque el autor nos lo dice en el título.

De igual modo esas escenas están presentes en la ciudad de Buenos Aires. Existen grabados que retratan bailes en los salones del Club el Progreso (Carretero 2000), que

parecen retomar la *quietud* (por la ausencia de indicios de movimientos danzarines) de los motivos de obras como las de Degás en su *Baile en la ópera*. También encontramos escenas de gauchos y criollos ligadas a la música. En todos los casos se trata de escenas que remiten a algún tipo de práctica cotidiana.

Para las clases acomodadas el baile constituía una actividad reglada. Los avisos de bailes informaban los ritmos a bailar y en que orden. El acceso al baile implicaba una preparación y un goce adicional: confirmar las expectativas previas.

Al mismo tiempo, existía una importante cantidad de avisos clasificados que ofrecían la enseñanza del uso del piano. Éste además era un elemento incorporado al mobiliario de cualquier hogar. Se lo vendía como un mueble o un adorno más.

El correlato visual en la prensa escrita tenía momentos de pobreza. Se trataba de la construcción de un contrato de lectura que presuponía la visualidad en el contacto cara a cara. Así, el piano, se nombraba, pero no se mostraba en demasía. Del baile y la expectación de un concierto, lo mismo. Se indicaban características de acceso (el precio del tranway, y de la entrada).

La inclusión de imágenes estaba en algunos avisos de academias que mostraban a parejas de época en posición de baile y los retratos y escenas de revistas como *El mosquito*. Se puede así comenzar a reconstruir, en parte, los verosímiles (Metz 1970) ligados a lo musical. Se trata de su inclusión en la práctica litúrgica, en la distracción popular y en el espectáculo público, tanto para la contemplación, como para el baile.

De alguna manera el incremento de las posibilidades técnicas de reproducción colaboraron en la aparición de mayor cantidad de imágenes. Sin embargo el incremento que se da a partir de la aparición del fonógrafo no puede deberse solo a eso.

De lo antedicho resulta que las prácticas sociales ligadas a lo musical se encontraban normadas y estabilizadas. Las prácticas ligadas a lo fonográfico debían ser incorporadas a esa tradición. En consecuencia, es posible pensar a las *imágenes fonográficas* cumpliendo lo que Duboise (2000) denomina función educativa de los discursos escolta. Frente a la desaparición del cara a cara en la ejecución de una melodía, debe aparecer una nueva visualidad que *muestre* como posible esa situación de descorporización parcial. Es que en última instancia algo del cuerpo del cantante permanece presente en la escucha: su voz.

Bibliografía

- Historia de la música.* (1965) Madrid: Codex
- Pintura Argentina Vol 6.* (2001) Buenos Aires: Banco Velox
- Boulez, P. (1984) *Puntos de referencia.* Barcelona: Gedisa
- Carretero, A. (2000) *Vida cotidiana en Buenos aires.* Tomo 2. Buenos Aires: Planeta.
- Duboise, P. (2000) *Video, cine, Godard.* Buenos Aires: Los libros del Rojas
- Equipo UBACyT SO24 Subgrupo fonógrafo.(2004) *La visualidad en los inicios del fonografismo* Actas V Congreso AISV. Monterrey : AISV.
- Fernández, J. L. (2004) *Imágenes impresas de los medios de sonido.* Actas IV Congreso de la asociación internacional de semiótica. Lyon.
- Gerald, A. (1987) *Historia universal de la música.* Madrid: Taurus
- Metz, C. (1970) *Psicoanálisis y cine.* Barcelona: Ed. G. Gili
- Panofsky, E. (1970) *El significado en las artes visuales.* Buenos aires: Infinito
- Schianca, A. (1946) *Historia de la música argentina.* Buenos Aires.
- Videla, S. (2005) *Fragmentos de visualidad del disco: la comunicación de las compañías discográficas.* Actas III Congreso ALED. Bahía Blanca.
- y Koldobsky, D. (2004) *La figuración del músico en la publicidad gráfica de los años '60.* Presentado en las VII Jornadas de Investigadores en comunicación. La Plata