

Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música

Fátima Graciela Musri

[Gabinete de Estudios Musicales en la Universidad Nacional de San Juan. AAM, Argentina]

RESUMEN

Se reflexiona acerca de los problemas teóricos y prácticos que surgen al indagar en temáticas histórico musicales locales. Se analiza la aplicación de nuevos enfoques y propuestas metodológicas en investigaciones recientes, tomados en préstamo de la «nueva historia cultural» y de la microhistoria en sus versiones italiana, española y mexicana. Asimismo, se indaga la factibilidad del diálogo y la circularidad entre estudios históricos de dimensión local, regional, nacional y global de la música.

SUMMARY

This article reflects about the theoretical and practical problems that arise to inquire into thematic historic local musicals. It discusses the implementation of new approaches and methodological proposals in recent research, taken on loan from the «new cultural history» and the microhistory versions Italian, Spanish and Mexican. It also explores the feasibility of the dialogue and the circularity between historical studies of local, regional, national and global dimension of music.

1 · LA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA EN SAN JUAN EN LOS 90

Este artículo esboza lineamientos teóricos que fundamentan perspectivas locales de la historia de la música en Argentina con el propósito de afianzar algunos marcos referenciales críticos y alentar las investigaciones regionales. En esta dirección, se proponen sugerencias metodológicas para los jóvenes que se interesan en la musicología histórica y que aún encuentran escollos en la ejecución de sus proyectos.

Existen dos trabajos ya publicados como antecedentes de este artículo (Musri, 2009; 2011), y ambos recogieron experiencias y reflexiones de varios años en la práctica investigativa en música de la región cuyana, lo que me permite identificar las debilidades de los 90 y las fortalezas adquiridas en lo que va del segundo milenio.

En la década de 1990, debido al requerimiento editorial del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, y a la solicitud de relevamiento de fondos musicales provinciales por parte del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega» en 1991, en San Juan se tomó conciencia de las carencias en el conocimiento científico de nuestras propias músicas.

Comenzó entonces la indagación pero se tropezó con las debilidades teóricas y fácticas del estado de la investigación musicológica en temas locales: pocas propuestas y materiales de archivo, escasa problematización de los supuestos epistemológicos y falta de métodos adecuados.

Otra dificultad teórica fue la relación entre una posible historia regional de la música y la historia nacional de la música argentina ya escrita. En el relevamiento bibliográfico realizado para conocer el estado del arte advertí los problemas de subalternidad, de alteridad y de falsa proporcionalidad en estas relaciones asimétricas entre saberes.

Ya en el artículo de 2009 mencionado traté los problemas que detecté en tal relación. Cuestionaba allí los límites de la representatividad «nacional» que se atribuye a sí misma la construcción discursiva instituida como «historia de la música argentina». Esa narración, que fue escrita desde una perspectiva metropolitana y centralizada no advirtió la parcialidad y las omisiones de su selección temática (Musri, 2009:305–320).

Señalo entre las omisiones la diversidad de las culturas musicales comprendidas entre los límites geopolíticos argentinos. Hay muchos baches respecto del conocimiento de las propias músicas y, sobre todo, en la música académica.

Tampoco se explicitó ni justificó sus valoraciones estéticas, y se dio por naturalizado el canon musical heredado de la cultura centroeuropea. Así, se

extraña la vigilancia epistemológica en la definición de las categorías empleadas y en la continuidad lineal que se pretende ofrecer en el relato histórico. Por otro lado, subyace una proyección pedagógica de los modelos del pasado centroeuropeo sobre el presente, que puede ensombrecer las particularidades que hacen diferente y singular la producción propia.

Alejandro Madrid, desde su lugar en la academia estadounidense, muestra otro rasgo en que se manifiesta la pervivencia del paradigma eurocéntrico en la musicología latinoamericana. Por un lado, esta última reproduce los valores estéticos «de aspiración universal» que acuñó su homónima germana¹ y, por otro, reproduce, aunque reinterpretado, el carácter nacionalista y colonialista de la musicología europea.²

En este punto se puede reconocer en el planteo de Madrid un acercamiento al «discurso de la incompletitud, de la transición» del que se ha dado cuenta en los llamados *Subaltern Studies*, impulsados por intelectuales asiáticos.³ Es así que las músicas latinoamericanas adolecerían de una «insuficiencia» para llegar a ser lo que deberían ser. En esta clave también podría interpretarse la concepción de Rodolfo Arizaga cuando juzga la música argentina: «el tiempo dirá, con el tiempo, cuando germinen todas las simientes sembradas y sus flores y frutos anuncien una primavera (...) que ha llegado el tiempo de ser» (Arizaga y Camps, 1990:8).

La narración de la transición descubriría, entonces, la violencia simbólica de la conquista musical de América por las culturas hegemónicas. Proporcionalmente, en algunas publicaciones de historia de la música argentina se ha trasladado esta actitud a la relación entre música académica de la metrópolis y del interior, entendida esta última como epigonal. Nuevamente remito a mi anterior artículo «Notas...» (2009) y cito como ejemplo el «Prólogo» de Rodolfo Arizaga: «Si se empieza a admitir, o advertir al menos, que Buenos Aires es la

1 Tales valores universales de la musicología europea son, para el autor, las ideas de música absoluta, de organicismo y la obra canonizada de determinados grandes compositores alemanes. Leo Treitler, en la misma dirección, analiza como «fuertes imperativos estéticos» de la cultura musical alemana la homogeneidad, la unidad de estructura, y la originalidad. Sin embargo Treitler considera que los mismos son valores que «están imbrincados en una historia» y por lo tanto no son valores universales, en Galán y Villar-Taboada (2004:3).

2 Madrid atribuye un carácter nacionalista a la musicología europea por haber nacido con el proyecto político de construcción nacional en la Alemania de fines del siglo XIX y formar parte de él. Y el impulso colonialista avanzó por exportar sus principios constitutivos (valores estéticos y nacionalismo) a la musicología de los países periféricos de Europa y de Latinoamérica. Madrid apunta que el estudio de la música en Latinoamérica está aliado, todavía hoy, con los proyectos locales de Estado-nación y su ideología de carácter esencialista. Sostiene que las músicas de los países europeos periféricos y de los latinoamericanos, debido a su lejanía de los valores germinales, solo pueden entrar en la narrativa de la denominada «música universal» si se ubican «en el rol del Otro exótico» (Madrid, 2010:19-20).

3 Cfr. Dipesh Chacrabarty (1982). Se enmarca en el paradigma de los estudios poscoloniales.

fragua vital de lo que se ha hecho y se sigue haciendo en el país en materia de música, y que el interior de la República cumple admirablemente con una actividad empeñosa pero no creadora» (Arizaga y Camps, 1990:7).

Como se ve, en algunos autores esta relación de subalternidad a la que se subordinó la música del interior respecto de las músicas metropolitanas existe, pero puede revertirse y, por el contrario, no considerarla bajo el signo de la devaluación sino de la diferencia.

¿Cómo dialogar si se palpa la inconmensurabilidad teórica entre la historiografía nacional y las historias locales? Desde ya que se cuestionan ciertas categorías de análisis empleadas en la visión tradicional, como las oposiciones binarias del tipo metrópolis/interior, música académica/música popular, música escrita/música oral, entre tantas otras. Las categorías y modelos de análisis se multiplicarán desde el momento en que se concientice que el «interior» del país es enormemente más extenso que Buenos Aires y que la diversidad musical es exponencialmente mayor.

En esta dirección, el musicólogo chileno Juan Pablo González se distancia del diagnóstico que Alejandro Madrid realizara de la musicología latinoamericana. González destaca que en los últimos años la tendencia nacionalista de la musicología ha sido revisada por los estudios de música popular, ocupados frecuentemente de los cruces de fronteras y migraciones genéricas transnacionales. Desde su vasta experiencia en el campo de la música popular, observa que:

Pareciera que la práctica social y el bien cultural que más ha logrado romper los cercos nacionales que dividen América Latina ha resultado ser la música popular. La presencia de la música de ciertos países latinoamericanos en el hacer musical de muchos otros de ellos —generando influencias, apropiaciones e hibridaciones— ha representado y representa una oportunidad y una necesidad de contribuir a los estudios latinoamericanos desde perspectivas locales volcadas en transnacionales. (González, 2009:64)

La revisión de la historia nacional y del canon musicológico aumentó durante los últimos años,⁴ con aportes de musicólogos latinoamericanos de actitud crítica e innovadora como Gerard Béhague y Juan Pablo González.

4 Pola Suárez Urtubey escribió: «Vicente Gesualdo, cuya Historia (...) es para nosotros excelente auxilio en algunos aspectos (biografía de músicos del siglo XIX), al margen de que carece radicalmente de espíritu crítico y selectivo, nos informa», en *Antecedentes...* (2009:106).

También Omar Corrado, Melanie Plesch y Gerardo Huseby, Silvina Mansilla, Esteban Buch, Bernardo Illari, entre otros, se comprometieron en análisis meticulosos, lecturas críticas y una re-escritura de diferentes tópicos de la historia musical en Argentina.

Finalmente, que se deba construir una historia nacional de la música y cómo no es una preocupación que aparezca en los intereses musicológicos argentinos de los últimos años. Así se confirma que el paradigma tradicional ya no es adecuado para investigar la amplitud de las realidades musicales del pasado local.

Luego de revisar las debilidades teóricas de los estudios microrregionales, falta hacer notar las dificultades empíricas, como la notable escasez de archivos organizados o de centros de documentación musical de acceso público, al menos en el interior del país, a las que se suman ciertas restricciones a la consulta de colecciones musicales que se encuentran en manos privadas. Entonces, es acuciante la necesidad de dedicarse al trabajo de archivos musicales en Argentina.

En este punto es encomiable el relevamiento de información periodística de temática musical organizada y publicada por Ana María Otero, que pone al alcance de los investigadores datos de la provincia de Mendoza del siglo XIX (Otero, 2010).⁵ Asimismo, debe considerarse el aporte documental e interpretativo de Pola Suárez Urtubey, que recoge escritos sobre música de las áreas patagónico-fueguina, pampeana, del Gran Chaco, del Litoral y del Noroeste argentino (Suárez Urtubey, 2009).

2 · LAS FORTALEZAS ADQUIRIDAS EN LA DÉCADA DEL 2000

Elegir entre una historia de la música local o una historia local de la música no es un mero juego de palabras, pues tomar una u otra posición modifica la amplitud del objeto teórico y el enfoque desde el cual se estudia.

La primera formulación alude al objeto a investigar, cuyo recorte podría resultar excluyente de músicas no producidas en la localidad o no consideradas propias por sus habitantes. La segunda recorta la perspectiva «situada en»⁶

⁵ El trabajo cuenta con antecedentes en relevamientos previos realizados para instituciones solicitantes y necesidades de la investigación local, donde colaboraron profesores y alumnos de la Universidad Nacional de Cuyo.

⁶ Utilizo el concepto de «[perspectiva] situada en» como un deslizamiento de la categoría «vanguardia situada» concebida por el Dr. Omar Corrado y expresada en su Seminario *Historia social de la música latinoamericana*, dictado en el programa de la Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, en noviembre 1998.

la localidad y fija una posición epistemológica, enfoca múltiples procesos histórico–musicales ocurridos en el lugar que afectan a músicas propias y ajenas, apropiadas, aculturadas o exportadas.

Luego de años de investigación, en la mira de los musicólogos latinoamericanos se empezaron a vislumbrar distintos horizontes, ciertas visiones macroregionales y la emergencia de estudios microrregionales. Se localizaron nuevos temas, sujetos sociales e identidades culturales, como la actuación musical pública de mujeres desde fines del siglo XIX, las prácticas de géneros populares, la composición musical en las provincias, la recepción de músicas de inmigrantes, la llegada de la industria cultural al interior del país, la organología arqueológica, que ubican las historias locales en el escenario de los intereses más actuales.

Alicia Giuliani, Héctor Goyena y Vilma García comenzaron en 1993 un plan de relevamiento y estudio de la música folclórica cuyana en la provincia de San Juan, sostenido por un convenio vigente hasta 1999 entre el Departamento de Música de la UNSJ y el Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega». Además del enfoque etnomusicológico que requirió, la investigación se adentró en la etnohistoria para explorar los cambios en los géneros tradicionales estudiados.⁷

El surgimiento de temas y sujetos de estudio no comprendidos en aquella historia tradicional abrió espacios institucionales intra y transdisciplinarios, como carreras de posgrado y programas de investigación en algunas universidades del país, donde se plantean estudios desde perspectivas locales durante los últimos veinte años. Allí se desarrollan investigaciones relacionadas con la identidad, la alteridad, la diversidad en el país desde perspectivas situadas en lo local.

La vigilancia epistemológica que preconizó Bourdieu sobre la propia práctica investigativa podría comenzar por la reflexión sobre nuestra propia formación, devenida de la academia musical europea. No implica «renegar» de las tradiciones heredadas sino mantener una actitud crítica frente a ellas. Es imprescindible rever y hacer visibles al investigador supuestos ya naturalizados, descubrir las lagunas y revisar que las categorías de análisis que se empleen sean las adecuadas al objeto de estudio. El investigador no debería olvidar que el aprendizaje por la lectura analítica de textos ligados al propio interés, la prác-

⁷ Los resultados a 2002 han sido tan relevantes como para merecer un Premio TRIMARG otorgado por el Consejo Argentino de la Música (CAMU) a la realización de un CD documental compilado por H. I. Goyena y A. Giuliani. Para conocer las investigaciones ampliar en Giuliani (2003).

tica musicológica y la exposición frecuente a la crítica de la comunidad científica forman parte de los procesos de la mencionada vigilancia.

La musicología, que en general comparte supuestos de los nuevos paradigmas históricos, ya admitió que la certeza no está en conseguir la «objetividad» aséptica del conocimiento científico sino precisamente en considerar lo que tiene de hipotético, fragmentario y provisorio.⁸

Entre muchos aciertos, Dahlhaus recordó la dudas sobre la categoría de continuidad en la historia, y dijo que no se conoce la totalidad del pasado, pues las «verdaderas cadenas causales entre acontecimientos del pasado son irreconstruibles» (Dahlhaus, 1997:53). Asimismo, se pueden seguir los hilos de la subjetividad en la construcción del conocimiento histórico–musical si se acepta que sólo podemos conocer «lo que pesca la red del historiador» (Dahlhaus, 1997:53). Tal conocimiento está guiado por el interés selectivo, las exigencias y las circunstancias del investigador, quien además propone en su tarea vinculaciones de hechos hipotéticos que construyó a partir de su interpretación de los datos ofrecidos por las fuentes.

3 · LAS CONCEPCIONES DE MÚSICA Y EL OBJETO DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA

En principio, se entiende que el objeto de estudio de la historia de la música es una porción de la realidad musical del pasado. En tanto, ya no se considera solamente a esa porción como una serie de objetos reificados (o cosificados), que llevó a entender la historia de la música como una historia parcial de las obras relevantes. Desde la recepción de los aportes de la historia social en la musicología, el pasado musical se investiga como un proceso contextualizado temporal y espacialmente, donde se exploran los cambios y las permanencias musicales. Incluye las acciones de los músicos, sus motivaciones, sus obras, las prácticas y la teoría, los contextos de creación, de comunicación y de recepción musicales.⁹

⁸ Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005:12) dicen: «Convencidos de que la historia es una disciplina fragmentaria, conjetural y propositiva, ofrecemos este texto como un eslabón de una cadena que, esperamos, sea cada vez más fuerte y prolongada en el rescate de experiencias humanas, de memoria y de escucha hacia el pasado».

⁹ Afirma Dahlhaus que el objeto central de la investigación histórico musical no es ya la obra de arte sino «la acción comprensible y explicable del hombre en el pasado», lo que implica el estudio de sus motivos. (1997:49. Es parte de la respuesta a la pregunta que titula el capítulo 3: «¿Qué es un hecho en la historia de la música?»).

Carl Dahlhaus afirma que los hechos histórico–musicales son hipotéticos, pues son «sucesos imaginados» por el investigador, se construyen a partir de la interpretación de los materiales existentes, de los datos que ofrecen las fuentes (Dahlhaus, 1997:48). Queda claro que por pertenecer al pasado tales hechos musicales se sustraen a la percepción directa, son conjeturales.

Por su parte, Timothy Rice revisa las distintas miradas desde las que es posible entender la naturaleza de la música. Ha llamado lúcidamente «metáforas»¹⁰ a estas maneras en que las sociedades comprenden y experimentan diversamente la música: la música es artefacto estético, es terapia, es un signo o es una práctica vital, por ejemplo. Estas metáforas moldean una concepción de mundo y guían la acción que en él se realiza, por lo tanto esa sociedad le adjudica un valor de verdad. De allí que existan tantas concepciones de la música como culturas que la practican.

Es así que la definición de música que da Timothy Rice resulta comprensiva de las diferentes naturalezas que ésta puede asumir: «la música resulta epistemológicamente una construcción cultural generada simbólicamente, comunicada socialmente y transmitida históricamente, la cual es capaz de proveer conocimiento acerca de la sociedad que la practica» (Rice, 2004).¹¹

Entiendo que esas miradas múltiples del investigador sobre el objeto —que escudriñan su naturaleza y significación— podrían superponerse en una misma investigación —aun con sus contraposiciones— y posibilitarían distintas respuestas a las preguntas iniciales. Sin duda, el interés del investigador genera una red de instrumentos para escudriñar el pasado y, como señala Dahlhaus, ese interés y sus exigencias tienen un carácter selectivo, perspectivista y categorizante de los objetos comprendidos en el conocimiento que va a construir (Dahlhaus, 1997:53).

4 · ¿CÓMO PARTICULARIZAR LA HISTORIA LOCAL DE LA MÚSICA?

Los estudios regionales en la historia socioeconómica argentina datan de la década del setenta. Sin embargo, la focalización teórica de las pequeñas localidades es una problematización mucho más reciente (Fernández, 2007), y sus aportes a la musicología local son muy enriquecedores.

10 Recurso para comprender un tipo de objeto a través de otro (Rice, 2004:109).

11 En realidad, la posibilidad que ofrece la música de dar a conocer la sociedad que la genera ya lo había advertido el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés en 1976, igualmente que la musicología provee a la historia materiales y puntos de vista que ésta no contempla. (Claro Valdés, en Musri, 1999:15).

De hecho, la musicología no nos provee de una cantidad de conceptos y de procedimientos necesarios para estas investigaciones, lo que ha estimulado a ampliar sus fronteras, a transitar otras disciplinas para tomar categorías y métodos en préstamo y traerlos al propio campo, o bien diseñar un «dominio híbrido», una intersección provisoria entre diferentes dominios especializados (Dogan y Pahre, 1993).¹²

La historia local de la música que se propone aquí puede considerarse un dominio híbrido resultante de la intersección provisoria de la musicología crítica, la nueva historia cultural, la antropología cultural y la semiótica.

5 · LOS APORTES DE LA «NUEVA HISTORIA CULTURAL» AL ESTUDIO DE LO LOCAL

La nueva historia cultural abandonó la historia de las grandes estructuras, la convencional historia social de los 50 y 60, para ocuparse de los individuos. Realza el abordaje de las subjetividades y aprovecha los métodos de lectura textual de la crítica literaria y de la semiótica para aplicarlos al análisis de las fuentes escritas y orales.¹³

Esta tendencia lleva a investigar las jerarquizaciones que los propios músicos hicieron respecto de los valores estéticos, géneros, estilos, intérpretes, sistemas de referencias en que vivieron, incluso en cuanto a sus afectos y pertenencias. En la dirección que propuso Carl Dahlhaus (1997),¹⁴ es apropiado observar las jerarquías atribuidas a los géneros por la comunidad practicante a partir de las funciones sociales y en relación con los lenguajes musicales empleados.

Es decir, en la singularidad se trata de comprender cómo los sujetos se reapropiaron simbólicamente del universo sociomusical en que vivieron. Si se trata de una colectividad como sujeto, se puede enfocar el comportamiento de la memoria cultural acumulativa y recreadora.

Para restituir las subjetividades que dieron sentido al pasado musical, se «escuchan» aquellas voces que salvan la distancia histórica, se siguen los recorri-

12 Los autores demuestran que en general estos dominios se forman en los márgenes de las disciplinas establecidas y solicitan la elasticidad mental suficiente para poder ampliar los márgenes, tanto personales como disciplinares.

13 Los trabajos de Roger Chartier y Peter Burke valorizan la conexión de la historia con la antropología (por el énfasis en la experiencias de los individuos) y la microhistoria (por la reducción de la escala y el microanálisis de la cultura cotidiana del pasado). La renovación epistemológica de la «nueva historia cultural» colabora en la teorización de una historia local de la música.

14 Primera edición Musikverlag Hans Gerig Köln.

dos de estas subjetividades por la red de instituciones urbanas, lo que ayuda a definir los diferentes espacios sociomusicales por donde circuló la música estudiada. Un claro ejemplo de estos procedimientos se encuentra en el trabajo de Octavio Sánchez sobre el folclorista sanjuanino Carlos Montbrun Ocampo (Sánchez, 2008).¹⁵

Las conexiones intradisciplinarias también se dan con la historia de la familia, con la historia regional (Ferrá de Bartol y García, 1985), la historia de las mentalidades y con el modelo del pluralismo cultural (Sábato, 1988) como el que ha postulado Hilda Sábato, enfoques relativamente recientes de la nueva historia, para adoptar categorías teóricas y métodos a fin de configurar una *historia regional de la música* que amplíe las fronteras disciplinarias iniciales y dialogue con la historia de la música nacional.

El repertorio de perspectivas disponibles es muy variado y, como vimos, caben los préstamos transdisciplinarios (Piaget y otros, 1985:153–171).¹⁶ Se ha vuelto frecuente el abordaje de las prácticas musicales en relación con la creación, ejecución, recepción, la enseñanza y los metadiscursos sobre la música. Los recortes de un fragmento de realidad musical del pasado eligen uno de tales momentos o bien abarcan todo el proceso integralmente.

En general, el análisis de obras o del lenguaje musical en sí mismo no centraliza los enfoques sino que se realiza en pos de explicar estilos y géneros en estudio. Del mismo modo ocurre con la organología. Las aproximaciones semióticas y la detección de las intertextualidades, de las apropiaciones y recreaciones, colaboran en el estudio de las migraciones y la circulación de géneros musicales.

Es importante considerar un equilibrio entre la perspectiva émica y la ética, en la valoración de los sujetos en estudio y de sus producciones, despojándose de prejuicios canónicos adquiridos en la formación del musicólogo. Este enfoque se ha visto actualizado con la discusión a la que lo sometió recientemente Federico Sammartino debido a su experiencia etnomusicológica en la Estancia La Candelaria de Córdoba (Sammartino, 2009:73–99).

15 La investigación se realizó en el marco del Proyecto *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan entre 1944 y 1960. Interrogación a los géneros de la música popular y académica*, dirigido por la Magíster Fátima Graciela Musri de la Universidad Nacional de San Juan, desarrollado entre 2003 y 2005.

16 También entre los requerimientos de los últimos tiempos tenemos las distintas maneras de colaboración multidisciplinaria que han dado en llamarse trans, pluri e interdisciplinaria. No es éste el lugar donde desarrollar las múltiples variaciones posibles del trabajo individual o grupal de colaboración disciplinaria y/o profesional, lo que puede ampliarse en una muy abundante bibliografía de fácil acceso. Sin embargo, me permito remitir a las posturas de Roberto Follari.

Si adoptamos perspectivas hermenéuticas se buscará la comprensión de significados de los fenómenos estudiados. Se tiene en cuenta que en los procesos histórico–musicales encontraremos polisemia, ocultamientos y conflictos de sentidos. Y en los sujetos músicos en estudio se pueden detectar adscripciones estilísticas e ideológicas que no siempre se leen en la superficie de sus actuaciones ni de sus obras, como advirtiera Omar Corrado (2010) en sus estudios de la vanguardia musical en Buenos Aires.

6 · APORTES DE LA MICROHISTORIA A LA HISTORIA LOCAL DE LA MÚSICA

La microhistoria es una rama de la historia social que apareció en la década del 80 en Italia y prosperó como concepción historiográfica y como método con una abundante producción en Europa y Latinoamérica. No existe una sola microhistoria sino que hay muchas variantes. Aplicada a la musicología, propone una profundización de una realidad musical examinada con lupa. Los préstamos más significativos a la musicología han sido la reducción de la escala, tanto espacial como temporal, el paradigma indiciario como método heurístico y la idea de circularidad.

6.1 · *La reducción de la escala espacial y temporal*

Reducir a lo local es ver allí problemas y experiencias musicales, como lo viene haciendo la etnomusicología con eficacia. El entorno de lo local se define a partir no sólo de fronteras físicas sino culturales. Lo local se sitúa frente a la entidad nacional y a lo global como reducción de la escala, no como antítesis, lo cual implica ver en la dimensión micro los procesos musicales particulares y los que también son universales.

En el recorte sociogeográfico, ambiental, a la vez humanizado —como un pueblo, un municipio, una ciudad, una zona acotada por criterios político–económicos— se pueden localizar los espacios sociomusicales donde estudiar las posiciones y oposiciones ocupadas por los músicos, las instituciones, la circulación de géneros y las obras.

Más que los criterios administrativos, bien pueden tenerse en cuenta los entornos comunitarios, ya sean familiares, tribales, barriales o institucionales, donde lo local se caracteriza como lo próximo, lo espacialmente inmediato, lo

cotidiano. La decisión por uno u otro criterio de delimitación de la localidad deberá justificarse en cada caso.¹⁷

La nueva historia cultural de las ciudades (Fernández, 2007:130) también aporta a la microhistoria musical el análisis cualitativo del escenario urbano, de la ciudad no como mero continente sino como parte constitutiva de las configuraciones sociomusicales, de la ubicación de las culturas de elite y las populares, los lugares y tránsitos de las diferentes prácticas musicales, de las relaciones institucionales y de las espontáneas, de lo público y lo privado.

Hay pocos trabajos de investigación sobre las manifestaciones musicales callejeras del pasado, entre ellos, el que ha desarrollado Juan María Veniard, «Música en la calle», situado en el Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX (Gutman y Reese, 1999:383–392). El autor aplica la teoría del difusionismo cultural y considera el descenso social de los bienes culturales como una explicación del origen de las músicas de las murgas, de los carnavales, de los músicos ambulantes. No es el marco histórico que desde la microhistoria podría seleccionarse, y en cambio podrían proponerse como alternativas la visión de la nueva historia cultural o la de Michel de Certeau acerca del hacer cotidiano, de las apropiaciones creativas recreadoras y de los intersticios sociales donde encontrar los significados de algunas prácticas (De Certeau, 2000).

Otra de las cosas interesantes que propone la microhistoria es la circularidad entre la cultura letrada y la popular, entre lo microhistórico, lo macrohistórico y las distintas dimensiones intermedias desde lo local a lo global. ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para la circularidad? En principio, desestimar la relación de subalternidad y considerar la alteridad para dejar fluir una relación dialógica, donde se evidencien las diferencias y las asimetrías, las similitudes y los anacronismos.

Se destaca que esta reducción de la escala no hace perder relevancia al objeto de estudio. Se piensa un espacio concreto donde hay un hacer musical que es parte de las acciones humanas. Esta proyección otorga importancia al objeto por reducido que sea, la que aumenta en la medida en que se dialoga con los procesos histórico–musicales nacionales o transnacionales.

Es decir que muchos de esos procesos a gran escala pueden «verse con lupa» en el micro–objeto y, a la inversa, el estudio local puede confirmar procesos generales como, por ejemplo: los modos de integración sociomusical de los

¹⁷ Igualmente puede ser fecundo pensar, desde la semiótica cultural de Iuri Lotman, las ideas de centro y de bordes de la semiósfera.

inmigrantes, los cambios ocurridos en los músicos y los géneros cuando accedieron a la radio en la década del 30, los rasgos y problemas comunes a otras comunidades y cómo fueron resueltos por sus protagonistas. Esto es, el objeto microhistórico así valuado excede el interés de los habitantes de la localidad para interesar también a otros.¹⁸

Así se incorporan nuevos sujetos y prácticas musicales a la historiografía. Estudios comparativos entre comunidades pueden abundar en analogías que evidencien regularidades en los comportamientos musicales, y podrían arrojar resultados imprevistos y conclusiones significativas en pos de lograr generalizaciones. Es otro aporte a la musicología latinoamericana (González, 2009:65).

Esta dirección no implica la idea de que la historia regional sea una visión incompleta si no culmina en un estudio comparativo con miras generalizadoras. Se produce una reducción de la escala pero no de la relevancia del objeto de estudio. El estudio regional o local adquiere valor por sí mismo.

Un bache importante es el de las historias de cada orquesta sinfónica del país. La comparación de fechas y condiciones de aparición, de instrumentistas y directores, de los repertorios interpretados, de los encargos de composiciones, entre muchos otros temas, daría a luz un conocimiento todavía faltante de la música sinfónica en Argentina.

Si la escala se amplía de lo local a lo regional, son posibles varios enfoques provistos por la historia regional. El concepto de «región dinámica» que escapa a los límites administrativos, definido por Margarita Ferrá de Bartol y Ana María García a partir de ideas braudelianas, recorta el área cultural de estudio en un espacio físico donde predomina la asociación de rasgos culturales comunes al grupo, a pesar de que puedan interponerse distancias y espacios al conjunto humano. Es un concepto especialmente aplicable a los movimientos migratorios porque tiene en cuenta el espacio vivido, el relacionado con la experiencia del hombre, el espacio recorrido como distancia y como paisaje (Ferrá de Bartol y García, 1985:34).

Bajo este enfoque de historia regional de la música investigué la trayectoria artística del pianista y compositor español Inocencio Aguado Aguirre. Las vinculaciones de diferente orden que estableció Aguado Aguirre (musicales, fami-

18 Pons y Serna afirman que pensar en la historia local requiere considerar ese espacio como un lugar donde hay tratos humanos universales y no caer en las crónicas que describen lugares «exóticos» o pintorescos, o en la actitud del anticuario, que conserva y venera colecciones de datos u objetos. Este criterio salva a la historia local de reservarse únicamente al interés de los nativos (Pons y Serna, 2007:19).

liares, afectivas) permiten visualizar la unidad de una región dinámica entre Navarra en España y San Juan en Argentina (Musri, 2005).

Respecto de la consideración del tiempo histórico en sus diferentes dimensiones, su relación con la memoria colectiva y la temporalidad musical, remito a mi anterior artículo ya citado de 2009. Si bien debo mencionar el escollo que aparece al investigar en las historias locales de la música. Es decir, conservar sus lógicas periodizaciones a riesgo de apartarse de la propia historia nacional, trabajando en paralelo con ella, sin forzar las coincidencias y dejando registro de las divergencias y anacronismos propios de cada proceso histórico. Un ejemplo claro de ello se da en los procesos diferenciados de envejecimiento de géneros o en la recepción estética de novedades musicales.

También debe considerarse la posibilidad de un objeto microhistórico reducido en su escala temporal. El tiempo corto puede ser un lapso mínimo, como un acontecimiento de un día o unas pocas semanas, que se imponga como un hito musical que articule cambios musicales verificables en la vida de una comunidad.

Igualmente se pueden abordar los acontecimientos histórico-musicales en tanto fragmentos de relatos de experiencias musicales: los rituales religiosos, los ciclos de conciertos, los estrenos de obras relevantes o películas musicales y sus efectos sobre los músicos locales, por dar sólo algunos ejemplos. Es una reducción temporal con opción a extender el lapso a la mediana o larga duración.

Entre los temas de investigación que sugiere la microhistoria, el tratamiento de la cotidianidad es uno de los preponderantes. Trasladados a nuestra disciplina, sugieren el estudio de las prácticas musicales domésticas, la música en la escuela, en la calle.

Se recuerda que la microhistoria focaliza el estudio de la singularidad, de la particularidad en el individuo y no en del «caso» representativo que dice cosas de la generalidad. La mirada sociológica en el estudio de caso es diferente de la mirada microhistórica. En ésta se busca comprender la visión de mundo del individuo, cómo es ese universo y cómo lo vive el mundo que lo rodea.

Generalmente, la microhistoria aplicada a la historia de la música no se ocupa de los grandes músicos ni de las grandes obras. Le interesan más el comportamiento musical del sujeto poco sobresaliente del pasado, los músicos desconocidos, los olvidados. Es proclive a indagar las relaciones del/los músico/s con su producción, con sus grupos de pertenencia, con su tiempo histórico, con los ámbitos contemporáneos y posteriores de comunicación de su música, teniendo en cuenta la historia de la recepción musical en su pequeña comunidad para encontrar el sentido que estas músicas tuvieron para tales comunidades.

La expresión «músicos inmigrantes», por ejemplo, es una categoría en sí misma que involucra sujetos históricos que sufrieron un largo y temerario proceso de desarraigo de su región y país natal, en muchos casos una empresa familiar riesgosa y sin retorno, acompañada por las dificultades del arraigo a una sociedad desconocida, la incertidumbre y la nostalgia durante muchos años. Los extranjeros de la inmigración masiva que, radicados en las diversas provincias argentinas desde el siglo XIX, contribuyeron a modificar sus campos musicales, generaron mediaciones entre su legado musical y la sociedad de adopción.

Nuevamente aparecen los problemas de identidad y alteridad en la música de estas colectividades, los conflictos en la convivencia con otras colectividades extranjeras y con la sociedad de recepción.

Junto con los temas propuestos por la microhistoria, aparece el paradigma de inferencias indiciales propuesto por Carlo Ginzburg (1999:138–175).¹⁹ Este método ofrece amplias posibilidades para la interpretación de las fuentes. Como ejemplo, el proceso que me permitió entender un conjunto de partituras olvidadas y luego halladas en un baúl abandonado como «indicios» de un mundo musical de mediano tiempo, pasado y desconocido.

Ése había sido un mundo construido por una familia de músicos italianos en San Juan desde fines del siglo XIX y hasta el terremoto de 1944, el que propuso una microhistoria musical con importante densidad de información, plena de experiencias, producciones y comunicación de música con la región y la nación.²⁰ El tema dejó de ser intrascendente para crecer hasta ser un asunto de dimensión sociocultural.

Una variante alejada de la microhistoria italiana de Ginzburg es la intrahistoria contada por Miguel de Unamuno (Escobar Borrego, 2003). Enseñó cómo relatar una secuencia de experiencias personales, casi anecdóticas, donde se puede leer la historia de la localidad. Según este autor, los periódicos sólo cuentan a diario acontecimientos que son «la superficie del mar» y no develan el trasfondo por donde transita la «tradición duradera». Con esta idea de «narrativa paisajística», tratando de revelar los íntimos sentimientos de un músico, narré el biograma del músico navarro Inocencio Aguado Aguirre, a partir del estudio de su diario íntimo, que conserva también artículos periodísticos seleccionados

19 En la investigación participa el procedimiento de la inferencia abductiva, que Ginzburg tomó de Charles Peirce. Otros modos de analizar las fuentes musicales es considerarlas, según el paradigma indiciario, como huellas (el molde vacío del que hay que reconstruir el contenido) y como síntomas (tomado de la medicina). Los microhistoriadores españoles han considerado, además, entender las fuentes como fragmentos y detalles, como mosaicos, rompecabezas, y como una pintura a restaurar.

20 Para ampliar, puede verse mi investigación acerca de músicos inmigrantes abruzeses en San Juan (Musri, 2004).

por él mismo y que recogen sus actuaciones musicales, su opiniones sobre otros músicos, sobre política y sobre los gustos musicales de San Juan.

La publicación de la investigadora mendocina María Antonieta Sacchi de Ceriotto, «La música en la petaca del misionero», da ejemplo de una narrativa fluida que es una de las recuperaciones que han hecho la microhistoria y la nueva historia cultural. Es un modo de exponer los resultados que exhibe la voz del autor a veces en polifonía con las voces de los sujetos investigados, exhibe sus recursos de búsqueda heurística y la sistematización de la documentación.

En este trabajo, la autora estudia la vida musical en una localidad rural de Mendoza incentivada por la Misión Salesiana de Don Bosco, cómo se formó una colonia agrícola allí y cómo fue practicando música, al punto de acuñar una colección superior a ochocientas partituras, con obras religiosas salesianas. La colección fue sistematizada por María Antonieta Sacchi. Es un libro no sólo para eruditos sino para interesados en la música y en la historia rural y religiosa de Mendoza.

La nueva escritura historiográfica recomienda hacer visible la relación intersubjetiva del narrador con los sujetos en estudio, que aparezca visible en los informes el diálogo polifónico con el objeto, lo que se dio en llamar el «diálogo con los muertos».

7 · LOS RESULTADOS, EN UNA MATRIZ EPISTEMOLÓGICA DISCIPLINAR POST-ESTRUCTURALISTA

Es imprescindible aún continuar revisando la matriz disciplinar de la musicología histórica local a partir de la detección de sus debilidades teóricas y operativas. Las categorías a repensar continuamente, como un *a priori* a cada investigación, son numerosas, sobre todo si aceptamos que el conocimiento histórico es recusable, provisorio y fragmentado.

Por empezar, la realidad musical del pasado, múltiple, polifacética, de naturaleza diversa, que se instaura como metáfora diferente para las diferentes culturas. El recorte teórico del objeto de estudio, de carácter procesual, polisémico y no puramente reificado, abre la musicología a una fase posestructuralista.

La actitud del sujeto que investiga, escudriñadora, de apertura y elasticidad en la elección del o de los enfoques, es básica para franquear las inconmensurabilidades del lenguaje y las fronteras disciplinares en búsqueda de abordajes pluri y transdisciplinarios, descentralizados. Es eficaz prestar oídos a los aportes

de la nueva historia cultural y de la microhistoria como alternativas teóricas a la historia de la música neopositivista.

Sintetizando las experiencias volcadas en este escrito, cabe recordar la importancia de evitar el punto de vista único, excluyente y hegemónico sostenido por las tradicionales historias de la música en Argentina. En esta dirección, encarar los objetos y procesos histórico–musicales reducidos en la escala témporo–espacial no disminuye el valor del conocimiento sino que, por el contrario, da la oportunidad de ver «con lupa» la singularidad, de oír lo específico y musicalmente peculiar que tiene la localidad.

Por eso es fundamental considerar la alteridad histórica y musical e incorporar al otro como diferente pero no subalterno. Se aspira a lograr circularidad en las relaciones entre las historias locales y la historia nacional a través del diálogo entre esos saberes, de la circulación de la información (datos históricos, repertorio musical, valoraciones) y la superación definitiva del difusionismo cultural.

La función de la historia local de las músicas latinoamericanas en el conjunto de las ciencias humanas ya no sería contribuir a la construcción de las naciones. Ya no sería parte de un proyecto político nacionalista, tal como Madrid considera el nacimiento de la germinal musicología alemana, sino que propenderá a conocer e interpretar las músicas, sus prácticas y variantes genéricas en las propias comunidades de la región, a indagar los procesos comunicativos que inauguran la circulación de las producciones propias y la recepción de las importadas.

Además, esta historia debe darnos a conocer la sociedad y los individuos que producen la música que estudiamos, aunque sean los músicos «sin nombre» o los olvidados en la memoria colectiva.

Por último, si bien esta matriz epistemológica está apenas bosquejada y, como el conocimiento histórico–musical, es recusable, provisoria y fragmentada, no deja de ser una mínima respuesta a mis propias dudas y falencias que, en el quehacer musicológico, se me plantearon desde los 90.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZAGA, RODOLFO Y CAMPS P. (1990). *Historia de la Música en Argentina*. Buenos Aires: Ricordi.
- BLANCO, PATRICIA (2008). *Mujeres, música y memoria en San Juan*. San Juan: EFFHA.
- BOURDIEU, PIERRE (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- BURKE, PETER (1987). *Sociología e Historia*. Madrid: Alianza.
- _____ (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (DIR.) (1999). *Arte, sociedad y política*. Vol. I y II. Colección *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CASARES RODICIO, EMILIO (DIR.) (1999–2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 10 Vol.
- CERTEAU, MICHEL DE (2000). *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1. *Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- CHACRAVARTY, DIPESH (1982). «La poscolonialidad y el artificio de la Historia: ¿Quién habla en nombre de los pasados “indios”?» *Revista Subaltern Studies*. Universidad de Chicago. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mexico/ceaa/pasados/chakra.rtf>
- CHARTIER, ROGER (1996). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- CORRADO, OMAR (2001). «Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación». En *Música e Investigación*, Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», n° 9, pp. 13–33.
- _____ (2004–2005). «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». En *Revista Argentina de Musicología*, n° 5–6. Buenos Aires: AAM, pp. 17–44.
- _____ (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires, 1920–1940*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- DAHLHAUS, CARL (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- DEVOTO, FERNANDO (2004). *Historia de la Inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (dir.) (2010). *Historiadores, ensayistas y gran público. La historiografía argentina. 1990–2010*. Buenos Aires: Biblos.
- DEVOTO, FERNANDO Y PAGANO, NORA (2010). *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. 2° ed.
- DOGAN, MATEI Y PAHRE, ROBERT (1993). *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*. México: Grijalbo.
- DUFRENNE, MIKEL (1983). «El arte». En Apostel, Leo y otros. *Interdisciplinariedad y ciencias humanas*. Madrid: Tecnos/Unesco, pp. 266–279.

- ESCOBAR BORREGO, FRANCISCO JAVIER (2003). «El concepto de intrahistoria como praxis periodística. En Andanzas y visiones españolas, de Miguel de Unamuno». En *Anuario de Estudios Filológicos*. Universidad de Sevilla, Vol. XXVI, pp. 103–116.
- FERNÁNDEZ, SANDRA (COMP.) (2007). *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria.
- FERRÁ DE BARTOL, MARGARITA (1990). «Historiografía de la Historia Regional». En *Historiografía de Cuyo, Historiografía Argentina*. Buenos Aires: Comité Internacional de Ciencias Históricas y Comité Argentino, Cap. III, pp. 110–128.
- FERRÁ DE BARTOL, MARGARITA Y GARCÍA, ANA MARÍA (1985). «Historia Regional y Región Histórica. Reflexiones y precisiones acerca de una definición y conceptualización». En *Estudios y Monografías, Revista de la Cátedra Libre de Historia Regional*. Departamento de Historia e Instituto de Historia Regional y Argentina. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. Universidad Nacional de San Juan.
- FLORES BALLESTEROS, ELSA (2003). «Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización». En *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*. Revista nº 3. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo, pp. 31–44.
- FOLLARI, ROBERTO (1982). *Interdisciplinariedad*. México: UAM-AZC.
- GALÁN, JESÚS MARTÍN Y VILLAR-TABOADA, CARLOS (COORDS.) (2004). *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Centro Buendía.
- GARCÍA ACEVEDO, MARIO (1963). *La música argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia.
- GARCÍA MORILLO, ROBERTO (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- GARCÍA MUÑOZ, CARMEN (1986). «Apuntes para una historia de la música argentina». En *Música e Investigación*, Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», nº 7. Buenos Aires: UCA, pp.109–136.
- GESUALDO, VICENTE (1961). *Historia de la Música en la Argentina. 1536–1900*. Buenos Aires: Beta.
- GINZBURG, CARLO (1989). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.
- GIRONÉS DE SÁNCHEZ, ISABEL (2005). *La ciudad perdida. Memoria urbana de San Juan preterremoto 1930–1944*. San Juan: EFFHA (Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes).
- GIULIANI, ALICIA (2003). «Algunas reflexiones, resultados y preocupaciones al cabo de diez años de bucear en la memoria oral. La música folclórica en San Juan». En Claudio Maíz (comp.). *La Memoria. Conflicto y perspectiva de un objeto múl-*

- tipte. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, año 3, n° 4–5, pp. 221–228.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO (2009). «Musicología y América Latina: una relación posible». En *Revista Argentina de Musicología*, n° 10. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, pp. 43–72.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y ROLLE, CLAUDIO (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890–1950*. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas de Cuba.
- GREBE, MARÍA ESTHER (1993). «Perspectivas teóricas y metodológicas para el estudio de la música en su contexto socio-cultural». En Ruiz, Irma y García, Miguel (eds.), *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires: INM, pp. 17–23.
- GUTIÉRREZ DE ARROJO, CARMEN (2004). «La Música en Mendoza». En Roig, Arturo; Lacoste, Pablo y Satlari, María Cristina (comps.), *Mendoza, Cultura y Economía*. Colección Cono Sur. Buenos Aires: Caviar Bleu, pp. 399–433.
- GUTMAN, MARGARITA Y REESE, THOMAS (EDS.) (1999). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Colección CEA. Buenos Aires: Eudeba.
- LOTMAN, IURI M. (1994). «La memoria a la luz de la culturología». En *Criterios*, n° 31. La Habana, pp. 223–228.
- MADRID, ALEJANDRO L. (2010). «Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música». En *Revista Argentina de Musicología*, n° 11. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, pp. 17–32.
- MANSILLA, SILVINA LUZ (2002). «Problemas historiográficos en torno al Nacionalismo Musical Argentino. Una aproximación a partir del estudio de las *Seis Canciones de cuna* de Carlos Guastavino». En *Actas V Jornadas Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró»*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, pp. 257–270.
- MAURÍN NAVARRO, EMILIO (1965). *San Juan en la Historia de la Música. Arturo y Pablo Beruti. María Isabel Curubeto Godoy*. San Juan: Editorial Sanjuanina.
- MUSRI, FÁTIMA GRACIELA (1999). «Relaciones conceptuales entre Musicología e Historia. Análisis de una investigación musicológica desde la Teoría de la Historia». En *Revista Musical Chilena*, LIII/192, pp. 13–26.
- _____ (2004). *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan. 1880–1910*. San Juan: EFFHA (Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes).
- _____ (2005). «Los "libros" de Inocente Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural». En *Actas del 13° Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*. Academia Nacional de la Historia y Universidad Nacional de San Juan.
- _____ (2009). «Notas para pensar una historia regional de la música». En Diana Murad y María Inés Saavedra (coords.), *Artes en cruce: problemáticas teóricas actuales*. DVD. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 305–320.

- MUSRI, FÁTIMA GRACIELA (DIR.) Y OTROS (2007). *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944–1970)*. San Juan: EFFHA (Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes).
- OLÁBARRI GORTÁZAR, IGNACIO (1992). «La “Nueva Historia”, una estructura de larga duración». En *New History, Nouvelle Histoire: hacia una Nueva Historia*. España, pp. 29–81.
- OLÁBARRI GORTÁZAR, IGNACIO Y CASPISTEGUI, FRANCISCO JAVIER (DIRS.) (1996). *La «nueva» historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Madrid: Ed. Complutense.
- OTERO, ANA MARÍA (2010). *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*. Mendoza: Edición del autor. 2 tomos.
- PACHECO, MÓNICA (2003). «Nacimiento de la Fiesta Nacional de la Vendimia. Polifonía de lo popular y lo culto». En *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, nº 3. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, pp. 125–138.
- PIAGET, JEAN Y OTROS (1975). «La epistemología de las relaciones interdisciplinarias». En *Interdisciplinariedad. Problemas de la enseñanza y de la investigación en las universidades*. México: Biblioteca de Educación Superior. ANUIES, pp. 153–171.
- PLESCH, MELANIE (1996). «El “topos” de la guitarra en la formación del nacionalismo argentino». En Waisman, Leonardo e Illari, Bernardo (editores invitados). *Revista Argentina de Musicología*, nº 1. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, pp. 57–68.
- _____ (2008). «La lógica sonora de la generación del ochenta: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino». En *Los caminos de la música – Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 55–110.
- Rice, Timothy (1987). «Toward the Remodeling of Ethnomusicology». En *Ethnomusicology*, Vol. 31, nº 3.
- _____ (2004). «Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía». En Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (coords.). *Los últimos diez años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Centro Buendía, pp. 91–126.
- RODRÍGUEZ LEGENDRE, FIDEL (2002). «De la historia de la música a la historia cultural de la música.» En *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, nº 4 (julio–setiembre). Caracas.
- SÁBATO, HILDA (1988). «El pluralismo cultural en la Argentina: un balance crítico». En *Balance de treinta años de historiografía argentina*. Buenos Aires: Comité Internacional de las Ciencias Históricas, pp. 350–366.
- SACCHI DE CERIOTTO, MARÍA ANTONIETA (2007). *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*. Mendoza: EDIUNC.

- _____ (2010). *La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rodeo del medio. 1905–1930*. Mendoza: EDIUNC.
- SAMMARTINO, FEDERICO (2009). «Una reformulación pertinente: reglas *emic* e hipótesis de *emicidad* en el diseño de la investigación musical». En *Revista Argentina de Musicología*, n° 10. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, pp. 73–99.
- SÁNCHEZ, OCTAVIO (2008). «Intersecciones sociales en la circulación y recepción de Carlos Montbrun Ocampo». En *Huellas Búsquedas en Artes y Diseño*, año 2008, n° 6. Mendoza, pp. 185–195. Versión digital en Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2589/sanchezhuellas6-08.pdf
- SERNA, JUSTO Y PONS, ANACLET (2002). «Formas de hacer microhistoria». En *Ágora. Revista de Ciencias Sociales*, n° 7. España: Universidad de La Rioja, pp. 220–247.
- SUÁREZ URTUBEY, POLA (2009). *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: EDUCA. 2° edición.
- TORO, ALFONSO DE (s/f). *La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?* Universitat Leipzig. Centro de Investigación Iberoamericana.
- VENIARD, JUAN MARÍA (2000). *Aproximación a la Música Académica Argentina*. Buenos Aires: EDUCA.
- _____ (2002). «Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina.». En *Investigaciones y Ensayos*, n° 52. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia .

Registro bibliográfico

MUSRI, E: «Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 14, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2013, pp. 51-72.

Descriptor / Describers

Musicología · Enfoque Local · Historiografía