

**Teoría, musicología y *Antón Pirulero*.  
(Rondó en varias secciones)**

**Melanie Plesch**

### **Teoría, musicología y *Antón Pirulero*. (Rondó en varias secciones)**

Ante los reiterados anuncios de la muerte de la teoría y el supuesto arribo de una era post-teórica, repaso en este artículo algunos momentos clave en la historia del debate alrededor del llamado giro teórico en las humanidades y su recepción por parte de la musicología. Examino el corpus bibliográfico que tematiza la idea del “después de la teoría”, ya sea para celebrarla o para resistirla, e identifico cinco alertas recurrentes que proceden tanto de la crítica de la teoría como de su propia auto-crítica.

A la luz de estas ideas, propongo una reflexión acerca de las maneras en las que nos relacionamos con la teoría en la práctica cotidiana de nuestra disciplina. Uso la tradicional canción infantil *Antón Pirulero* como estribillo para enmarcar los distintos “episodios” por los que discurre el texto; esta elección no es ni tan casual ni tan desenfadada como puede parecer. La historia del *Antón Pirulero* en la cultura hispano-americana desde el siglo XVII en adelante, que exploro hacia el final, proporciona la clave para la crítica propuesta en el artículo.

**Palabras clave:** musicología, teoría, epistemología, “muerte de la teoría”, “después de la teoría”.

### **Theory, Musicology and *Antón Pirulero*. (A Several-Part Rondo)**

In light of the numerous reports on the death of theory and the alleged arrival of a post-theoretical era, I review some of the key moments in the history of the debate around the so-called theoretical turn in the humanities, including its reception by musicology. I examine the body of scholarly literature that thematizes the idea of an “after theory”—whether to celebrate or resist it—and identify five recurring warnings proceeding from both the critical voices raised against theory and theory’s own self-criticism.

Against this background, I propose a reflection on our engagement with theory in the everyday practice of the discipline. I use the nursery rhyme *Antón Pirulero* as a ritornello to frame the different “episodes” through which the text perambulates. Even though it might seem so, this choice is neither casual nor flippant. The history of the *Antón Pirulero* in Hispanic-American culture from the 17<sup>th</sup> century onwards, which I explore towards the end, provides the key to the criticism put forward in the article.

**Keywords:** musicology, theory, epistemology, “death of theory”, “after theory”.

*Antón, Antón, Antón Pirulero*  
*Cada cual, cada cual, atiende su juego*  
*El que no, el que no, una prenda tendrá*

Sostiene Umberto Eco que cualquier idea original que uno tenga, seguramente Aristóteles ya la pensó antes.<sup>1</sup> El tema que nos convoca hoy –la relación (dicotómica o no, ya veremos) entre teoría y práctica– no es una excepción.<sup>2</sup> La separación –presente en las definiciones de los diccionarios– entre la idea de teoría como “conocimiento especulativo” y de práctica como “modo de hacer”,<sup>3</sup> y la percepción –aceptada en el sentido común– de la teoría como la reflexión y el pensamiento sobre algo, en oposición a la acción de hacerlo se remontan, desde luego, a los griegos y, en particular, a Aristóteles, quien en la *Ética a Nicómaco* establece la separación entre dos maneras de vivir: la vida contemplativa o teórica y la vida política o práctica.<sup>4</sup> Si bien Aristóteles elogia la vida contemplativa por encima de la vida política, no deja de admitir que ambas dimensiones están intrínsecamente relacionadas, dado que un buen político no puede dejar de ser un filósofo y viceversa.<sup>5</sup> Otro elemento clave en el desarrollo de la división entre conocimiento teórico y conocimiento práctico en la cultura de Occidente es la oposición binaria entre los conceptos de *epistêmê* (conocimiento) y *technê* (el saber hacer alguna cosa).<sup>6</sup>

La primacía de la especulación teórica sobre la práctica fue, como sabemos, central al pensamiento de la universidad medieval, y la música, precisamente, nos ofrece un ejemplo particularmente apto. Ya Boecio en el último capítulo del Libro I de su *De institutione musica* definía como músico a aquél que “domina el arte musical no a través del ejercicio mecánico sino por la investigación teórica a través

---

<sup>1</sup> Lila Azam Zanganeh: “Umberto Eco, The Art of Fiction No. 197,” *Paris Review* (Summer 2008), <http://www.theparisreview.org/interviews/5856/the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco> [Última consulta: 14-04-2016]

<sup>2</sup> Este texto, con ligeras modificaciones, fue leído como conferencia inaugural en la *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* celebradas en Mendoza entre el 31 de julio y el 3 de agosto de 2014, cuyo tema convocante fue “Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales”. Agradezco al Dr. Leonardo Waisman, presidente de la Asociación Argentina de Musicología y al Lic. Héctor Goyena, director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, por su amable invitación. Estoy en deuda con Leandro Donozo por su lectura crítica de un borrador temprano del texto y con Omar Corrado por sus comentarios sobre la versión final del mismo.

<sup>3</sup> Real Academia Española, “Teoría”, *Diccionario de la lengua española*, <http://lema.rae.es/drae/?val=teoría> [Última consulta: 16-07-2014]; Real Academia Española, “Práctica”, *Diccionario de la lengua española*, <http://lema.rae.es/drae/?val=práctica> [Última consulta: 16-07-2014].

<sup>4</sup> Distingue también una tercera manera: la búsqueda del placer, limitada a las masas y las personas vulgares. Cfr. Aristotle: *Nicomachean Ethics*, trans. Christopher Rowe (Oxford: Oxford University Press, 2002); Michael T. Ferejohn: *The Origins of Aristotelian Science* (New Haven: Yale University Press, 1991).

<sup>5</sup> Nikolaus Lobkowitz: *Theory and Practice: History of a Concept from Aristotle to Marx*, International Studies of the Committee on International Relations, University of Notre Dame (Notre Dame [Ind.]: University of Notre Dame Press, 1967), p. 26.

<sup>6</sup> Aristotle: *Nicomachean Ethics...*; Ferejohn: *The Origins of Aristotelian Science...*

del poder de la especulación”.<sup>7</sup> En el pensamiento medieval sobre la música, la práctica estaba relegada a las *artes mechanicae* en vez de las más prestigiosas *artes liberales*. En esto contexto se inserta el conocido comentario de Guido D’Arezzo:

*Musicorum et cantorum  
Magna est distantia.  
Isti dicunt, illi sciunt,  
Quae componit Musica,  
Nam qui facit, quod non sapit,  
Diffinitur bestia.*<sup>8</sup>

Tanto el mundo griego como el medieval están muy alejados de nosotros, pero quisiera no obstante señalar algunos paralelos que puede ser útiles para pensar ciertas ideas: la relación entre teoría, práctica y política en el mundo griego, y la supremacía del saber especulativo sobre el hacer en la Edad Media, cuya influencia sobre el prestigio de la teoría por encima de la práctica nos acompañan hasta hoy.

*Antón, Antón, Antón Pirulero  
Teoría, praxis, dicotomía,  
Aristóteles, Guido d’Arezzo o... una prenda tendrá.*

\*\*\*

Teoría y práctica se irán reconciliando a partir de la relación pensamiento/acción en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. Esta progresiva disolución de los límites entre teoría y práctica eventualmente se articulará en la visión marxista de la práctica como la teoría puesta al servicio de la transformación de la realidad,<sup>9</sup> tema sobre el cual no me explayaré porque, como bien dijo Guido, “*nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*”.

En 1983, el estudioso británico Terry Eagleton publicó su *Introducción a la teoría literaria*,<sup>10</sup> obra que, habiendo vendido más de 750.000 ejemplares, se

---

<sup>7</sup> Boethius: *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, ed. Gottfried Friedlein (Leipzig: Teubner, 1867), p. 224. El texto ha sido traducido al inglés por Calvin Bower y editado por Claude Palisca como *Fundamentals of Music* (New Haven: Yale University Press, 1989).

<sup>8</sup> Es grande la distancia entre los músicos y los cantores; estos dicen, aquéllos saben de qué se compone la música. Quien hace aquello que no sabe, se define [como] bestia. Agradezco a Bernardo Illari por su ayuda con la traducción de este texto. Guido D’Arezzo: *Guido D’Arezzo’s Regule Rithmice, Prologus in Antiphonarium, and Epistola Ad Michahelem: A Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories*, ed. Dolores Pesce (Ottawa: Institute of Medieval Music, 1999), pp. 330-332.

<sup>9</sup> Edward Andrew: “The Unity of Theory and Practice: The Science of Marx and Nietzsche”, en Terence Ball (ed.): *Political Theory and Praxis: New Perspectives* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1977), p. 117.

<sup>10</sup> Terry Eagleton: *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983).

considera un *best-seller* récord dentro del mundo de los libros académicos.<sup>11</sup> En esta obra, Eagleton pasa revista a una cantidad importante de tendencias y marcos conceptuales, tanto del pasado como –especialmente– del entonces presente. Más allá de su gran utilidad como texto introductorio y su atractivo como digesto de importantes corrientes de pensamiento –sin duda parte de la clave de su éxito– este libro constituyó un mojón en el *boom* de los estudios de la cultura en el mundo académico anglo-parlante desde donde, por las condiciones de circulación del conocimiento por todos conocidas, se diseminó globalmente.

¿Dónde radica la importancia de este manual? Por un lado, Eagleton desmitificó la literatura “alta” al afirmar que la vida de la gente común era tan digna de estudio como la obra de Shakespeare y Shelley, que ninguna obra literaria es apolítica, y que los enfoques formalistas del estudio de la literatura, basados en una lectura autónoma de la obra literaria,<sup>12</sup> reforzaban el sistema de poder en lugar de desestabilizarlo. Por otra parte –y este parece ser el fin último de su obra– hizo un llamamiento a estudiar la literatura como un fenómeno cultural al mismo nivel que otros fenómenos culturales, y a poner el foco en cuestiones de poder, ideología y resistencia; nada más ni nada menos que abandonar los confines elitistas de la teoría literaria tradicional para acercarse a la teoría de la cultura. De acuerdo a la visión del autor, la crítica así producida coadyuvaría a la denuncia del desequilibrio de poder en la sociedad capitalista, estaría al servicio de su eventual modificación y pondría en acto la capacidad transformadora de la teoría. Así, su libro contribuyó significativamente al fenómeno que Anthony Easthope denominó la transformación de “los estudios literarios en estudios culturales”,<sup>13</sup> y a la globalización de la llamada “Alta” o “Gran” teoría.

Ahora bien, veinte años más tarde, en 2003, Eagleton publicó un libro titulado *Después de la teoría*, donde afirmó que “la era de oro de la teoría cultural ha quedado atrás”.<sup>14</sup> En este texto, el pensador británico concluye que la teoría cultural, en lugar de constituirse en la fuerza intelectual que desenmascararía las dinámicas del poder en todas las formas culturales y permitiría encontrar formas de resistencia, se ha convertido en un ejercicio trivial y fútil, cuando no una farsa. Y este es el tema que propongo explorar en este texto, a partir de una reflexión sobre la articulación teoría y práctica en la praxis, o el hacer cotidiano, de la musicología.

Vale preguntar, a esta altura, de qué se habla en este contexto cuando se habla de teoría. No cabe duda de que el uso que hace Eagleton de esta palabra no es el mismo que el de Aristóteles. Teoría es un término con múltiples usos, por lo cual es difícil fijar su significado. Encontramos, por una parte, el concepto aristotélico de teoría como especulación considerada con independencia de toda aplicación práctica. En la música, la palabra teoría se refiere al área del conocimiento que es-

<sup>11</sup> “A Theoretical Blow for Democracy”, *Times Higher Education* (01-06-2001). Disponible en: <http://timeshighereducation.co.uk/news/atheoreticalblowfordemocracy/160508.article>.

<sup>12</sup> Como, por ejemplo, el “New Criticism”, muy de moda por entonces.

<sup>13</sup> Antony Easthope: *Literary Into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991).

<sup>14</sup> Terry Eagleton: *After Theory* (New York: Basic Books, 2003), p. 1.

tudia los materiales musicales en sí mismos y especula sobre su funcionamiento.<sup>15</sup> En las llamadas ciencias duras, las teorías son explicaciones acerca del mundo que permiten establecer relaciones entre ciertos fenómenos: relaciones que pueden ser replicadas, y por lo tanto probadas o refutadas. En el contexto de las ciencias humanas el término se aplica habitualmente a lo que podríamos llamar, quizás con un poco más de modestia, el marco conceptual. Deleuze, en una conversación con Foucault, definió a la teoría como una “caja de herramientas”.<sup>16</sup> Dichas herramientas no son otra cosa que aquellos conceptos pasibles de ser aplicados a campos de investigación diferentes del contexto que inicialmente les diera origen.

La “teoría” aludida en los debates que discutiré más adelante,<sup>17</sup> es un cuerpo de ideas generado en su mayor parte a partir de 1960 y que cobró notoriedad internacional en el último cuarto del siglo xx. En algunos casos, se la conoce también como “Alta teoría” o “Gran teoría”. Cabe destacar que esta no es un ente monolítico, sino un corpus de pensamientos y escritos muy diversos, mayormente de proveniencia francesa, y –en segundo término– germana.<sup>18</sup>

Pero volvamos a la década del 80. Tres años después de la *Introducción a la teoría literaria* de Eagleton, Joseph Kerman publicó su famoso *Contemplating Music*, en el que hizo un llamamiento comparable al de Eagleton en el marco de la musicología, partiendo de una fuerte crítica al positivismo y a la visión autónoma de la obra musical, visión que –según afirmaba– remueve a la música de la “ecología que la sostiene”.<sup>19</sup> Kerman, desde luego, no habla de teoría cultural, sino de lo que él denomina crítica, en la tradición humanística del concepto. Si bien no define claramente a qué tipo de operación se refiere con esta palabra, sus frecuentes referencias a los análisis e interpretaciones de obras producidas desde la historia del arte y la literatura permiten advertir la vocación inter-disciplinaria de su proyecto. El modelo implícito es el de la lectura atenta de los estudios literarios (*close reading*), un campo con el que el autor siempre tuvo una gran afinidad. Sus principales objeciones al estado de la musicología en esos años se centraban, en primer lugar, en torno a ciertos presupuestos del análisis musical (como la organicidad) que jerarquiza algunos repertorios en desmedro de otros y, en segundo lugar, en el positivismo ingenuo, entendido como la acumulación acrítica e irreflexiva de información fáctica. Pero más importante que la intención original del llamamiento de Kerman, cualquiera sea que esta haya sido, fue el efecto que causó: la recepción en la así llamada musicología central –especialmente la anglo-norteamericana– del

---

<sup>15</sup> David Carson Berry y Sherman Van Solkema: “Theory”, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press), <http://oxfordmusiconline.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/subscriber/article/grove/music/A22584266> [Última consulta: 23-07-2014]

<sup>16</sup> Michel Foucault: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Oxford: Blackwell, 1977), p. 208.

<sup>17</sup> Cuya primera etapa se conoció inclusive como las “guerras de la teoría”.

<sup>18</sup> Jonathan Culler: *Literary Theory: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 3 y ss.

<sup>19</sup> Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985), p. 73.

cuerpo teórico que habitualmente se subsume bajo la etiqueta de post-estructuralismo y que se difundió globalmente –una vez más– por la ya mencionada dinámica de diseminación del conocimiento.

De este modo, la década del 90 asistió al establecimiento y desarrollo de una variedad de nuevos enfoques teóricos y metodológicos. Encontramos, por ejemplo, la crítica del canon, que, en su versión más radical, ha tenido como consecuencia última la incorporación de repertorios previamente excluidos al conjunto de objetos legítimos de estudio de la disciplina.<sup>20</sup> La crítica feminista primero y los llamados estudios de género después, instalaron en el ámbito de la musicología los conceptos de género y sexualidad como categorías de análisis, y contribuyeron de manera sustancial a la comprensión del rol de la música en la construcción social y cultural de las identidades de género. Por otra parte, los estudios sobre el exotismo y la alteridad en la música introdujeron la crítica poscolonial de la representación al espectro de temas posibles de la disciplina. La influencia del escepticismo post-foucaultiano se tradujo, entre otras cosas, en el desafío al concepto de autenticidad –reflejado especialmente en los debates sobre la llamada “fidelidad histórica” en la interpretación– mientras que, en consonancia con la disolución de la figura del autor, los estudios de recepción –en sus múltiples variantes– incluyeron el rol del oyente o las audiencias en la construcción del significado de la obra. Las ideas de Foucault sobre el poder, el disciplinamiento, y la naturaleza de la historia tuvieron asimismo una influencia enorme en el surgimiento de estudios que examinan las relaciones entre la música y el poder, la manipulación del deseo y la construcción de identidades, entre muchas otras importantes ideas.

No cabe duda de que los llamamientos de Eagleton y Kerman han sido escuchados. La diseminación de la teoría cultural ha cambiado significativamente el paisaje de las humanidades, y dentro de ellas el de la musicología: los cánones han sido desafiados, la autonomía ha sido puesta bajo sospecha y conceptos tales como hegemonía, género, raza, poder, representación y discurso se han instalado en el centro de las discusiones.

En los comienzos de la década del 90, la “Gran Teoría” pasó a tener una influencia y prestigios significativos en el ambiente académico global, primero conviviendo con las prácticas tradicionales de las disciplinas y eventualmente desplazándolas, para terminar convirtiéndose en una nueva ortodoxia que mira con recelo a quienes estudian el canon o se embarcan en proyectos “anticuados” tales como el relevamiento documental o la edición de partituras.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Si bien, en su versión más conservadora, también permitió a la musicología continuar visitando “el museo imaginario de obras musicales”, en palabras de Lidia Goehr, ahora con la excusa de reflexionar acerca de las operaciones que permitieron su constitución.

<sup>21</sup> Precisamente esta actitud es la misma que impugna Eagleton en su *Después de la teoría*, cuando despotrica contra émulo y epígonos de los grandes teóricos, quienes –sostiene– no han hecho otra cosa que convertir a la “alta teoría” en una nueva hegemonía desde la cual miran con sospecha a quienes se dedican a estudiar el canon o aplican perspectivas tradicionales a sus objetos de estudio. Eagleton: *After Theory...*, p. 3.

*Antón, Antón, Antón Pirulero  
 Canonicidad, Feminismo, Postcolonialidad,  
 Recepción, Desafío el canon o... una prenda tendrá.*

\*\*\*

Si bien el *Después de la teoría* de Eagleton es el texto que ha tenido posiblemente mayor visibilidad más allá de los confines específicos de su disciplina, no fue el primero ni ciertamente el único en anunciar el arribo a una etapa “post-teórica”. La idea puede remontarse hasta los impulsos “anti-teóricos” de la década del 80 y ha florecido en las últimas dos décadas en un amplio corpus bibliográfico que tematiza –ya sea para celebrarlas o para resistirlas– las ideas de la declinación de la teoría, el allende la teoría, y aún la muerte de la teoría.

En 1982, Steven Knapp y Walter Michaels publicaron en la influyente revista norteamericana *Critical Inquiry* un artículo titulado “Against Theory” que suscitó un inmediato revuelo en el mundo académico.<sup>22</sup> En este trabajo, deliberadamente polémico, los autores hicieron una apología de la intención autoral, problematizaron el estatuto del lenguaje literario y cuestionaron el rol de los presupuestos interpretativos del tipo de crítica que hoy conocemos como estudios culturales. La controversia que generó fue tal que dos años más tarde los editores de la revista publicaron un libro homónimo con una selección de las reacciones al artículo junto con una réplica de Knapp y Michaels.<sup>23</sup> En su contribución a dicho libro, titulada “Consequences”, el conocido teórico Stanley Fish declaró (de una manera mucho más poética que lo que mi traducción puede reflejar) que “el día de la teoría ha llegado a su ocaso; es tarde ya, y lo único que le resta por hacer al teórico es admitirlo”.<sup>24</sup>

Esta percepción de haber entrado en una etapa posterior a la teoría, ya vislumbrada por Fish en 1985, se manifestará en la década siguiente en la aparición de un número de textos provenientes de los más diversos puntos del espectro ideológico y en los cuales aparecen de manera recurrente las expresiones “post-teoría”, “después de la teoría” y “más allá de la teoría”.

Los pioneros fueron dos trabajos de 1996: *After Theory*, de Thomas Docherty, un especialista en literatura comparada y en filosofía de los estudios literarios, y *Post-Theory*, una colección desde el campo de los estudios cinematográficos, editada por Noël Carroll y David Bordwell.<sup>25</sup> En ambos casos, el “después de la teoría” no alude a un rechazo sino más bien a una superación de ciertos aspectos relaciona-

<sup>22</sup> Steven Knapp y Walter Benn Michaels: “Against Theory”, *Critical Inquiry* (1982), pp. 723–742.

<sup>23</sup> W. J. T. Mitchell (ed.): *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

<sup>24</sup> “[...] *theory’s day is dying; the hour is late; and the only thing left for a theorist to do is to say so*”. Stanley Fish: “Consequences”, en Mitchell (ed.): *Against Theory...*, p. 128.

<sup>25</sup> Thomas Docherty: *After Theory: Postmodernism / Postmarxism* (London; New York: Routledge, 1990); Noël Carroll y David Bordwell (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin Studies in Film (Madison: University of Wisconsin Press, 1996).



dos con su puesta en acto. Me detendré sobre ellos más adelante. Vale advertir, de paso, que este movimiento no está limitado al mundo anglo-parlante. Por ejemplo, en 1998, el intelectual francés Antoine Compagnon publicó un trabajo titulado *Le démon de la théorie* donde hace un llamamiento al sentido común para refrenar lo que percibe como “los excesos de la teoría”.<sup>26</sup>

En 2002 apareció *Reading after Theory* de Valentine Cunningham, un breve manifiesto en el cual este profesor de literatura de la universidad de Oxford, luego de pasar revista al desarrollo de la teoría literaria desde los 60, reclama “la primacía de los textos por encima de las teorías que se desarrollan acerca de ellos”.<sup>27</sup> De manera similar a la de Eagleton, si bien reconoce la importancia de la teoría y sus aportes, Cunningham objeta ciertas actitudes de quienes vinieron “después” de los grandes innovadores teóricos, quienes propician prácticas interpretativas en ocasiones éticamente cuestionables.<sup>28</sup>

En 2005, Daphne Patai y Wilfredo Corral editaron un impresionante volumen de más de 700 páginas que titularon *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*.<sup>29</sup> Esta verdadera antología del disenso registra las críticas hacia los efectos negativos de la teoría de un número realmente impactante de filósofos, lingüistas, sociólogos y estudiosos de la literatura tanto europeos, como norteamericanos y aún latinoamericanos.<sup>30</sup> La colección está dividida en varias secciones, en las cuales autores de la talla de Todorov, Chomsky y Fish, por citar algunos de los más notables, tratan acerca del surgimiento del “imperio” de la teoría, el descontento con la teoría, la institucionalización de la teoría, y la “profesionalización” de la teoría.<sup>31</sup>

El volumen *life.after.theory* [sic] es una serie de entrevistas realizadas a Jacques Derrida, Frank Kermode, Christopher Norris y Toril Moi, editado por Michael Payne y John Schad en 2003.<sup>32</sup> A la pregunta implícita en el título (¿hay vida después de la teoría?), los autores parecen responder que sí, pero todos coinciden en que no es la misma vida que antes.

En esta misma línea de pensamiento encontramos los volúmenes *Post-Theory: New Directions in Criticism*, editado por Martin McQuillan en 1999,<sup>33</sup>

<sup>26</sup> Antoine Compagnon: *Le démon de la théorie: littérature et sens commun* (Paris: Seuil, 1998). Para este artículo he consultado la traducción al inglés, Antoine Compagnon: *Literature, Theory, and Common Sense* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004).

<sup>27</sup> “the primacy of text over all theorizing about text”. Valentine Cunningham: *Reading after Theory* (Oxford: Malden, Mass.: Blackwell, 2002), p. 169.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 54-164. Su evaluación de los aspectos positivos de la teoría se encuentra especialmente en el capítulo 4, “The Good of Theory”, pp. 38-53, mientras que su crítica toma la mayor parte del resto del libro, pero fundamentalmente en los capítulos 5 a 9.

<sup>29</sup> Daphne Patai y Wilfredo Corral: *Theory's Empire: An Anthology of Dissent* (New York: Columbia University Press, 2005).

<sup>30</sup> Véase, por ejemplo, la contribución del brasileño José Guilherme Merquior: “Theorrea and Kulturkritik”, en Corral y Patai (eds.): *Theory's Empire...*, pp. 234-246.

<sup>31</sup> Este último punto alude al surgimiento de la teoría como profesión en las humanidades y la emergencia de los así llamados “teóricos estrella”.

<sup>32</sup> Michael Payne y John Schad (eds.): *life.after.theory* (London; New York: Continuum, 2003).

<sup>33</sup> Martin McQuillan, Graeme Macdonald, y Stephen Thomson (eds.): *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).

*Post-Theory, Culture, Criticism*, editado por Stefan Herbrechter e Ivan Callus en 2004,<sup>34</sup> y *Theory after "Theory"* compilado por Jane Elliott y Derek Attridge, de 2011.<sup>35</sup> En su conjunto, los ensayos incluidos en estas tres compilaciones mantienen un compromiso renovado con el legado de la teoría pero a la vez plantean la necesidad de una autocrítica y una renovación post-teórica que rearticule "la relación entre teoría, práctica crítica, textualidad y cultura".<sup>36</sup> Esta renovación incluiría el imperativo de que la teoría dé cuenta de su propia institucionalización e internacionalización,<sup>37</sup> y produzca un discurso que permita, en palabras de Elliot y Attridge, "continuar practicando la teoría después de la alta teoría, el teoricismo y la teorrea (o la teoría como jerga auto-legitimante)".<sup>38</sup>

El corpus hasta aquí reseñado comprende una multiplicidad de enfoques y revela enormes polémicas a favor y en contra de la teoría, las que sería imposible detallar. Algunos autores apenas ocultan un fastidio reaccionario contra aquellos que aparentemente les han escamoteado el goce estético del texto sin cuestionamientos del que disfrutaban antes. Otros consideran que la teoría está desacreditada epistemológica o aun moralmente: critican elementos de la doxa actual, como el relativismo sin problematizar, el culturalismo exagerado, y una aparente indiferencia hacia la ética; hay quienes simplemente la ven pasada de moda y afirman la necesidad de buscar un reemplazo o reemplazos. Algunos juegan con las palabras (*after* en inglés también puede significar "en búsqueda de") y se embarcan a la búsqueda del último "giro" teórico arribado desde Europa para, finalmente, descubrir que la última teoría es que ya no hay más teoría.<sup>39</sup>

Pero hablar de un "después de la teoría" no implica prescindir de ella: hay consenso en que el mundo "post-teórico" no es un mundo "a-teórico" en el que reina una empiria insensata. Como advierte Eagleton "si la entendemos como una reflexión sistemática sobre nuestros presupuestos guías, la teoría continúa siendo tan indispensable como siempre".<sup>40</sup>

El giro teórico nos ha dejado como legado la concientización de los presupuestos sobre los cuales se basan nuestras interpretaciones, un rigor epistemológico mayor, y un conjunto verdaderamente formidable de herramientas para pensar. Su impulso inicial anti-hegemónico y democratizante ha tenido una importancia fundamental para contrarrestar la neutralización del hecho estético al cuestionar la supuesta naturalidad de sus códigos.

Si bien el "día después" de la teoría nos presenta una serie de interrogantes acerca del futuro, está claro que no es posible ya volver a un estado de "inocencia

<sup>34</sup> Stefan Herbrechter e Ivan Callus (eds.): *Post-Theory, Culture, Criticism* (Amsterdam y New York: Rodopi, 2004).

<sup>35</sup> Jane Elliott y Derek Attridge: *Theory after "Theory"* (New York: Routledge, 2011).

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>39</sup> Para una interesante crítica a los presupuestos del movimiento "post-teórico", véase Colin Davis: *After Poststructuralism: Reading, Stories and Theory* (London; New York: Routledge, 2003).

<sup>40</sup> Eagleton: *After Theory...*, p. 2.

pre-teórica” en el cual creamos nuevamente en la transparencia del lenguaje o la neutralidad ideológica de las interpretaciones.<sup>41</sup> El retorno del autor, con el renacimiento de la biografía, y la renovada atención hacia el denostado y maltrecho vértice estético, por citar dos de los ejemplos más notorios, no suceden a la intemperie, en un espacio inocuo de documentación positivista. Ernesto Laclau, por ejemplo, habla de un estado de “contaminación mutua” entre teoría y empiria.<sup>42</sup> Personalmente prefiero la imagen de la ósmosis que de alguna manera captura la idea de una interacción democrática pero sin las connotaciones de toxicidad: un reencuentro, si se quiere, entre una empiria que ya no es inocente y una teoría sin aspiraciones a la supremacía.

A pesar de su heterogeneidad, los textos que tematizan la “post-teoría” coinciden en la existencia de un cierto malestar cuyo diagnóstico puede resumirse en cinco aspectos que han afectado negativamente a la práctica, y que aun los más celosos defensores de la teoría admiten que deben ser tenidos en cuenta en el paisaje “post-teórico”: institucionalización, mecanización, eclecticismo, mercantilismo y opacidad.

En primer lugar, la mayor parte de los autores coincide que el giro teórico en las humanidades –vivido inicialmente como una renovación estimulante y llena de osadía que con su cuestionamiento del “orden de las cosas” puso a las disciplinas cabeza abajo– se ha osificado a partir de su institucionalización y academización. El propio Derrida señalaba que “es imposible disociar el trabajo que realizamos [...] de una reflexión sobre las condiciones políticas e institucionales del mismo”.<sup>43</sup> Efectivamente, las relaciones entre la teoría y la práctica cotidiana de una disciplina no se definen en un plano ideal, externo a su contexto político y social sino que, por el contrario, están fuertemente influenciadas por ellos. Este hecho se evidencia en los mecanismos estructurales que vinculan a la academia como institución con la práctica disciplinar (como, por ejemplo, las agencias gubernamentales que apoyan a la investigación, los subsidios, y los mecanismos de “recompensa” y estímulo a la investigación de las universidades), cuya autoridad, ejercida a través de tribunales, comités de selección, etc., influye sobre los mecanismos regulatorios internos de las disciplinas (referatos, comités de lectura), los cuales, a su vez, definen la legitimidad de la teoría y de la práctica profesional. Encontramos así una naturaleza recíproca y compleja entre la institución, la teoría y la práctica: si bien la teoría “disciplina” la praxis disciplinar, la academia –a través de sus mecanismos regulatorios– disciplina la disciplina. Así, como observa McQuillan, un sistema originalmente “concebido para asegurar y promover la calidad ha tendido a acelerar el proceso de banalización”.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>42</sup> Ernesto Laclau: “Preface”, en *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), p. vii.

<sup>43</sup> Jacques Derrida: “The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils,” *Diacritics* 13 (1983), p. 3.

<sup>44</sup> Martin McQuillan et ál.: “The Joy of Theory”, en *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), p. xii.

A partir de su popularidad e internacionalización, la teoría se ha dogmatizado, convirtiéndose en una nueva hegemonía en el ámbito de las humanidades. Ello no obstante, como señala David Lodge

el mismo éxito de la teoría ha producido un cierto cansancio en quienes alguna vez lucharon por ella, y su institucionalización le ha quitado mucho del entusiasmo y glamour original. La desilusión se ha instalado entre muchos de sus partidarios de la primera hora.<sup>45</sup>

Parte de esta desilusión con la teoría es atribuida a su mecanización. En efecto, la bibliografía objeta de manera recurrente la aplicación mecánica de conceptos y etiquetas, la cual –se aduce– ha producido una crítica derivativa, formulística, predecible, repetitiva y homogeneizadora. McQuillan, por ejemplo, advierte que esta encarnación de la teoría como “máquina de hacer salchichas, que introduce ‘textos’ por una punta y saca ‘nuevas’ interpretaciones por la otra”,<sup>46</sup> ha despojado a la teoría de su naturaleza radical y subversiva, y de su original fuerza anti-hegemónica, igualitaria y politizante. Esta percepción tampoco es exclusiva del mundo anglo-norteamericano, sino que, como advierten por ejemplo tanto Warren Breckman como Compagnon, se la detecta también en Alemania y aun en la misma Francia.<sup>47</sup> Para Compagnon la teoría se ha convertido en “una técnica pedagógica menor”, cuya dinámica innovadora se ha transformado “en un gesto repetitivo”.<sup>48</sup> Derrida lamentaba en 2000: “este tema inagotable [la deconstrucción] nos ha agotado hasta a nosotros; se está convirtiendo en algo más que un *topos* o un lugar común: se está convirtiendo en un género”.<sup>49</sup> En nuestras latitudes, Eduardo Grüner parece aludir a esta mecanización cuando deplora los “papers academizados, eternamente fríos, reciclados”.<sup>50</sup>

Este continuo reciclaje, con su reiteración de gestos predecibles, se entrelaza con otro problema: la mercantilización. Así, Fish advierte que un síntoma del progresivo desvanecimiento de la teoría no es su silencio sino, por el contrario, el exceso de su presencia en la producción académica: “más revistas, más simposios, y más concursantes en la lucha por el derecho a resumir la historia de la teoría”.<sup>51</sup> Existe, de hecho, un mercado para la teoría, sostenido por la industria corporativa

<sup>45</sup> David Lodge: “Goodbye to All That”, *The New York Review of Books* (27-05-2004), <http://www.nybooks.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/articles/archives/2004/may/27/goodbye-to-all-that/> [Última consulta: 14-04-2016].

<sup>46</sup> McQuillan et ál.: “The Joy of Theory”, p. x.

<sup>47</sup> Warren Breckman: “Times of Theory: On Writing the History of French Theory”, *Journal of the History of Ideas* 71 (3) (2010), p. 348 y ss.

<sup>48</sup> Compagnon: *Literature, Theory, and Common Sense...*, p. 2.

<sup>49</sup> Jacques Derrida: “Deconstructions: The Im-Possible”, en Silvère Lotringer y Sande Cohen (eds.): *French Theory in America* (New York: Routledge, 2000), pp. 13-32.

<sup>50</sup> Iván Pinto y Eduardo Grüner: “Entrevista a Eduardo Gruner: ‘La cultura como campo de batalla’”, *La Fuga*, <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-eduardo-gruner/41/> [Última consulta: 18-06-2014].

<sup>51</sup> Fish: “Consequences...”, p. 149. Véase también Cunningham: *Reading after Theory...*, p. 28.

de las grandes editoriales académicas, que producen incesantemente antologías, digestos, manuales y diccionarios. Dicha industria está a su vez entramada en el sistema universitario del capitalismo tardío, cuyas exigencias de productividad han trasladado el sistema de producción de la fábrica al del conocimiento y cuya vigilancia sobre la llamada “excelencia académica” –a través de sistemas de puntajes y rankings– se ha tornado cada vez más policíaca. Esta dinámica, que ha transformado a los académicos en incesantes productores de artículos y tesis, acorta los tiempos de incubación de los trabajos y fomenta el abandono de la cautela, la reflexión y la auto-crítica que alguna vez caracterizaron la labor escolástica. Esto ha resultado a menudo en un uso mecánico, “*prêt-à-porter*”, de la teoría, frecuentemente disociada de la práctica y meramente adosada a ella. Lodge caracteriza este uso de la teoría como “aburridamente predecible”,<sup>52</sup> una suerte de tributo mecánico que se paga a los grandes nombres (Foucault, Kristeva, Bhabha, Derrida, Deleuze, entre otros) y donde se hace la visita de rigor a los conceptos de moda, deslizados como al pasar: *habitus*, *différance*, tercer espacio, rastro, hibridación, episteme, campo, rizomas, etcétera.<sup>53</sup> En el ámbito latinoamericano, Coriún Aharonián critica “la mención forzada a miembros de un limitado santoral académico”, “casi siempre lanzados desde París”, advirtiendo que “no se trata del imprescindible respaldo bibliográfico sino de la cita por la cita, vacía de contenido”.<sup>54</sup>

El eclecticismo que surge de la mudanza acrítica de conceptos tomados de otras disciplinas es un elemento que también se critica de manera recurrente. Si no se realiza con prudencia, la apropiación de teorías y métodos provenientes de la crítica literaria, la sociología, la lingüística y la antropología, conlleva el riesgo de convertirse en una cinta transportadora de imperativos externos. Como señala Santiago Castro Gómez, algunos autores terminan armando una “monstruosa colcha de retazos” sin ninguna rigurosidad metodológica, falencia que a veces se oculta bajo “la pirotecnia del lenguaje y sofisticación retórica”.<sup>55</sup>

Esta auto-complacencia en el lenguaje, que produce

una teoría enamorada [...] de su propia retórica, en la cual las palabras y las frases están combinadas de formas excesivamente conocidas y por lo tanto banalizadas, degradadas, esgrimidas como un fetiche, reducidas a un gesto impotente [...], a un bostezo contagioso, con el mero objeto de señalar que aquí hay “Teoría”,<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Lodge: “Goodbye to All That...”

<sup>53</sup> Cunningham usa la imagen de la torre de Babel para describir este uso de la terminología en boga. Cfr. *Reading after Theory...*, p. 13.

<sup>54</sup> Coriún Aharonián: “Desde el Sur”. Entrevista realizada por Omar Corrado. *El Oído Pensante* 2 (2), <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Última consulta: 20-10-2014]. Agradezco a Omar Corrado por llamar mi atención sobre este texto.

<sup>55</sup> Santiago Castro-Gómez: “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios”, *Revista Iberoamericana* 69, (203) (30-05-2009), p. 345.

<sup>56</sup> McQuillan et ál.: “The Joy of Theory”, p. xii.

nos lleva a otro de los aspectos que más reaparecen en la crítica: la opacidad. El uso de un lenguaje esotérico, a veces casi impenetrable –aducen los críticos y aún los auto-críticos– revela una actitud elitista y se ha constituido en algunos casos en una herramienta de exclusión que mantiene a la teoría dentro de un círculo cerrado solamente comprensible para aquellos que, en virtud de su manejo del idiolecto, se consideran a sí mismos en una posición privilegiada dentro del espacio disciplinar.

Para Eagleton, “este tipo de jerga funciona como un carnet de pertenencia tribal”.<sup>57</sup> Según el autor, el problema no se encuentra en la dificultad del texto porque “se puede ser difícil sin ser obscuro. La dificultad es una cuestión de contenido, mientras que la obscuridad es una cuestión de cómo se presenta ese contenido.”<sup>58</sup> No cabe duda de que ciertos temas son complejos y no se los puede simplificar fácilmente. Ello no obstante, es posible escribir con simplicidad sobre temas esotéricos, la cuestión –según Eagleton– está en aquellos autores que “se las ingenian con heroica perversidad para escribir de manera esotérica sobre temas simples”.<sup>59</sup> Esta actitud, se afirma, ha contribuido a ampliar la brecha existente entre la academia y la sociedad que la sostiene y aquí reside la verdadera naturaleza del problema, no solo para Eagleton sino para los muchos otros que, como él, consideran que este uso de la teoría ha traicionado la raíz eminentemente democrática de la teoría cultural. Vale aquí recordar la visión dialéctica de teoría y praxis del pensamiento marxista que mencioné inicialmente, porque ese ideal (la praxis como la teoría puesta al servicio de la transformación de la realidad) se encuentra en el centro de la crítica de Eagleton y la de otros estudiosos como, por ejemplo, Thomas Reed, quien ya en 1992 alertaba que la fetichización de la teoría por la teoría misma conlleva el riesgo de olvidar que, como intelectuales, nuestro objetivo en la sociedad no es generar más teoría sino producir cambios que iluminen “nuestros intentos por convertir el mundo en un lugar mejor y más justo”.<sup>60</sup>

*Antón, Antón, Antón Pirulero  
institucionalización, mecanización, eclecticismo,  
mercantilización, opacidad ...o una prenda tendrá*

\*\*\*

No es difícil darse cuenta de que la relación perversa entre teoría y praxis disciplinar sobre la que nos alertan los investigadores desde otras áreas de las humanidades aqueja también a nuestra disciplina. Una recorrida sobre el campo muestra,

---

<sup>57</sup> Eagleton: *After Theory...*, p. 76. Cunningham denomina esta jerga “un conjunto de palabras claves [*passwords*] de entrada al club.” *Reading after Theory...*, p. 65.

<sup>58</sup> Eagleton: *After Theory...*, p. 77.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Thomas V. Reed: *Fifteen Jugglers, Five Believers: Literary Politics and the Poetics of American Social Movements* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 2.

en ciertos casos, una sobre-fascinación con marcos teóricos importados desde otras disciplinas, que a veces redundan en detrimento de la especificidad musical y musicológica. Si bien estos marcos nos trajeron inicialmente un bienvenido y necesario viento renovador, a partir de su entronización por la academia institucionalizada han terminado provocando una trivialización de la teoría. Nos encontramos así con que la retórica del proyecto o informe de investigación, o el prolijo y escolar relato del marco teórico, cuyo único lugar de residencia natural debería ser el capítulo primero de una tesis, aparecen con alarmante frecuencia transferidos como discurso dominante en la producción académica de ponencias, artículos y aún libros. Nos encontramos con la yuxtaposición ecléctica de ideas provenientes de campos diversos, muchas veces totalmente desarticulados del objeto de estudio, donde la teoría está presente solo como un gesto vacío. Nos encontramos con trabajos soberbios, pretenciosos, que solo parecen escritos para impresionar evaluadores, plagados de guiños cómplices y conceptos en boga, que se solazan en la repetición de gestos predecibles, con poca o ninguna base heurística y donde los aspectos específicamente relacionados con la música son mínimos cuando no inexistentes. Nos encontramos con un lenguaje hermético e inasequible, que apenas alcanza a ocultar la falta de trabajo de base o aún la falta de ideas. Nos encontramos, finalmente, con trabajos que, en el regodeo con la teoría, se han olvidado del objeto original de nuestra disciplina.

*Antón, Antón, Antón Pirulero  
Derrida, différance, Foucault, Episteme  
rizoma, referato o...una prenda tendrá*

En el ámbito de la musicología, las reacciones a la incorporación de la teoría cultural han sido también variadas y apasionadas. Las más notorias fueron las que se dispararon desde la musicología sistemática, con ejemplos como el ya famoso artículo de Kofi Agawu “Analyzing Music under the New Musicological Regime”,<sup>61</sup> o el encendido debate entre Peter van der Toorn y la musicología feminista en *Music, Politics and the Academy*.<sup>62</sup>

Las publicaciones de los últimos quince años muestran que la musicología se encuentra inmersa en un proceso de introspección y cuestionamiento. Este proceso incluye, por una parte, una reflexión sobre las relaciones entre la producción del conocimiento musicológico y su contexto institucional y, por otra, un llamado de alerta ante los riesgos del eclecticismo epistemológico y los denominados “excesos” del “giro postmoderno” en la musicología. Son ejemplo de ello *Constructing Musicology*, de Alastair Williams, un compendio de musicología de 2001 que, ade-

---

<sup>61</sup> Kofi Agawu: “Analyzing Music under the New Musicological Regime”, *Journal of Musicology* 15, (3) (1997), pp. 297-307.

<sup>62</sup> Pieter Van den Toorn: *Music, Politics, and the Academy* (Berkeley: University of California Press, 1995).

más de resumir las principales tendencias recientes en la musicología, propone una postura crítica frente a la relación entre la disciplina y la teoría de la cultura. Por una parte, Williams intenta “ganar un espacio para la musicología en los debates teóricos y a la vez negociar una posición teórica para la musicología”;<sup>63</sup> por otra, reivindica la especificidad de la disciplina al mostrar cómo muchos de los así llamados nuevos enfoques o problemas estaban ya presentes en la musicología que denomina tradicional, y hace una advertencia sobre lo que denomina “las variantes populistas del posmodernismo”.<sup>64</sup>

En su *Decentering Music* de 2003, Kevin Korsyn provee una mirada crítica al contexto institucional de producción del conocimiento musicológico y describe la lucha entre las distintas facciones que compiten por la autoridad epistemológica sobre la música.<sup>65</sup> Critica también la obsecuencia ante la autoridad corporativista que fuerza el discurso musicológico hacia una “uniformidad creciente”<sup>66</sup> y plantea el concepto de resistencia –y aún el de auto-resistencia– como estrategia para afrontar el desafío ético que esta situación nos impone.<sup>67</sup> Propone un estado “post-disciplinar” más democrático, reflexivo y dialógico: una “comunidad del disenso” alrededor de un espacio simbólico compartido,<sup>68</sup> en lo que podría describirse como un perpetuo estado de vigilancia epistemológica.

Finalmente, cabe mencionar *The Discourse of Musicology*, de Giles Hooper,<sup>69</sup> una “arremetida contra la musicología posmoderna”, en palabras de Juan Francisco Sans.<sup>70</sup> Hooper advierte que los nuevos saberes de la musicología postmoderna no han necesariamente implicado una renovación metodológica; presenta también una seria crítica a la opacidad del lenguaje, la cual, como señala Sans, “en muchos casos lo que hace es esconder una falta de rigor intelectual y musical”.<sup>71</sup>

En suma, las críticas al giro teórico en la musicología son comparables a las surgidas en el campo más general de la historia de la cultura, la literatura, y los estudios culturales: institucionalización, mecanización, eclecticismo, mercantilización y opacidad del lenguaje. A estas críticas, surgidas desde el centro, corresponde agregar al menos dos surgidas desde nuestro seno. En primer lugar, la advertencia realizada hace ya diez años por Omar Corrado en este mismo foro, sobre los riesgos inherentes a saltar etapas en un contexto como el nuestro donde el proyecto

<sup>63</sup> Alastair Williams: *Constructing Musicology* (Aldershot: Ashgate, 2001), p. ix.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>65</sup> Kevin Korsyn: *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2003).

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 6 y 26.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 186-187.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 177. Korsyn a su vez toma el concepto de “*dissensual community*” de Bill Readings: *The University in Ruins* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996).

<sup>69</sup> Giles Hooper: *The Discourse of Musicology* (Aldershot: Ashgate, 2006).

<sup>70</sup> Juan Francisco Sans: “Giles Hooper: The Discourse of Musicology”, *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review* 13 (2009), <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/71/giles-hooper-the-discourse-of-musicology> [Última consulta: 02-07-2016].

<sup>71</sup> *Ibid.*



moderno de la musicología en realidad nunca se terminó de llevar a cabo.<sup>72</sup> Efectivamente, la llamada musicología postmoderna del primer mundo construye su discurso hermenéutico sobre una base heurística formidable; todo intento de llevar a cabo una tarea similar desde nuestras latitudes se encuentra en primer lugar con el problema de una base fáctica dispersa y fragmentaria, cuando no inexistente. Así, cualquier investigación que pretenda un mínimo de rigurosidad deberá hacerse cargo de este problema antes de poder siquiera empezar una tarea interpretativa. De no hacerlo, corre el riesgo de construir, como en la parábola bíblica, una casa sobre la arena, sin cimientos, que no resistirá la crecida del río que implica el escrutinio riguroso y, como dice el Evangelista, “grande será su ruina”.<sup>73</sup>

En segundo lugar, quisiera mencionar las reflexiones de Leonardo Waisman acerca de la importancia del sonido y su dimensión estética para nuestra disciplina en un trabajo reciente presentado en el primer congreso ARLAC-IMS en Cuba.<sup>74</sup> Efectivamente, la reificación de la teoría ha tenido como efecto el haber perdido de vista la música, y en esto Waisman coincide con preocupaciones similares articuladas por estudiosos de la literatura como Morris Dickstein, quien lamenta “la pérdida de lo literario a manos de quienes deberían haber sido sus más ardientes guardianes”.<sup>75</sup> Destaco además un aspecto importante del trabajo de Waisman: reivindicar la capacidad de la musicología de producir contribuciones importantes al debate teórico desde la especificidad de lo musical. Hablando del estudio del canon, plantea que la disciplina puede proponer respuestas “frente a las ópticas de semiólogos, sociólogos y culturólogos, que solo ven en la música un mensaje, una herramienta de posicionamiento social, una forma de lucha por el poder, un artefacto para confeccionar identidades y subjetividades”.<sup>76</sup> Porque si bien la música sin duda es o puede ser todo esto, también es el objeto sonoro con el que establecemos una relación de fruición estética. Nos pregunta el autor si, al fin y al cabo, ¿no nos metimos en esto de la musicología porque nos gustaba la música?<sup>77</sup>

Quisiera compartir a continuación la historia de cómo me metí yo en esto y relatar brevemente mis propios encuentros y desencuentros con la teoría; no porque considere que el mío sea un caso modélico, sino porque creo que puede servir para ilustrar la dinámica de aquel diálogo más igualitario entre teoría y práctica al que me refería anteriormente.

---

<sup>72</sup> Omar Corrado: “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones,” *Revista Argentina de Musicología* 5-6, (2004-2005), pp. 17-44.

<sup>73</sup> Lc. 6: 49.

<sup>74</sup> Leonardo J. Waisman: “‘Una que sepamos todos’: formación y funciones del canon musical en el folclore argentino”, Ponencia leída en la *I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe* (La Habana, Cuba, 2014). Estoy en deuda con el autor por facilitarme una copia de su trabajo, aún inédito.

<sup>75</sup> Morris Dickstein: “Thinking about Theory’s Empire”, en John Holbo (ed.): *Framing Theory’s Empire* (West Lafayette: Parlor Press, 2007), p. 131.

<sup>76</sup> Waisman: “‘Una que sepamos todos’...”.

<sup>77</sup> *Ibídem*.

Corría la guerra de Malvinas, cuando Juan Ortiz de Zárate y yo –que por ese entonces teníamos un dúo de guitarras– fuimos enviados por Juventudes Musicales a dar un concierto en una suerte de *pub, café concert* y centro cultural en Almagro–, cuyo nombre ya he olvidado. El escenario estaba relativamente cerca de las mesas donde la gente bebía y charlaba. Comenzamos tocando algunas piezas del Renacimiento, seguidas por el estreno de una obra de Juan. Como se podrán imaginar, la gente continuó departiendo amablemente haciendo caso omiso de nuestra presencia. Llegamos así a nuestro tercer número, la *Huella* de Aguirre, en transcripción para dos guitarras del maestro Martínez Zárate. En cuanto empezamos a tocar, abruptamente se hizo el silencio; cuando llegamos al compás 6 el público prorrumpió en aplausos y exclamaciones extemporáneas, entre las que recuerdo “Vamos Argentina”, “vamos todavía” y el ocasional “grande macho”. Me pregunté entonces qué había en el compás 6 de la *Huella* de Aguirre que pudiera provocar semejante reacción de identificación nacional. He pasado los últimos treinta años tratando de responder esta pregunta.

Formada en la tradición musicológica positivista, empecé mi recorrido en un estado que podríamos describir como de inocencia teórica. El comienzo fue en estas mismas jornadas, en 1988, con un trabajo que llamé “El nacionalismo en la obra de Jorge Gómez Crespo”: un intento –que hoy me resulta casi enternecedor– de dar cuenta del uso del folclore por parte de este autor. Mi arsenal teórico eran la definición de nacionalismo musical de García Acevedo por un lado,<sup>78</sup> los clásicos estudios de Carlos Vega e Isabel Aretz por el otro,<sup>79</sup> y unos inspiradores apuntes inéditos de Jorge Novati sobre el folclore en la llamada “música urbana superior” que había encontrado en el Instituto Nacional de Musicología. Mi pregunta era –y sigue siendo– bastante simple: ¿qué es lo que hace que el llamado nacionalismo musical argentino nos suene a “argentino”, y por qué?

A medida que iba avanzando en el tema, las respuestas que este marco teórico me proporcionaban no me satisfacían; inicié así un proceso de exploración y búsqueda en las así llamadas “disciplinas hermanas” y en distintos aportes del pensamiento contemporáneo. Fue así el encuentro con los historiadores y el descubrimiento de la visión constructivista del nacionalismo, la historia cultural y la interpretación semiótica de la cultura. Ello no obstante, desde el principio una de mis preocupaciones había sido encontrar una manera de dar cuenta de la dimen-

---

<sup>78</sup> “El transparentar consciente e intencionadamente las configuraciones rítmicas, melódicas, armónico-cadenciales y tímbrico colorísticas, asociadas con las expresiones del canto étnico y tradicional que caracterizan de modo más adecuado a un pueblo”. Mario García Acevedo: *La música argentina contemporánea* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963), p. 40.

<sup>79</sup> Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1986 [1952]); “Las canciones folklóricas argentinas”, en *Gran manual de folklore* (Buenos Aires: Honegger, 1964), pp. 193-320; *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango* (Buenos Aires: Ricordi, 1936); *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Centurión, 1944); Isabel Aretz, *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952); *Música tradicional argentina: Tucumán, historia y folklore* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946); *Música Tradicional de La Rioja* (Caracas: INIDEF, 1978).

sión musical del repertorio: cómo la música en tanto música articulaba otras ideas detectables en el resto de la cultura. Así tuve varios desencuentros con el análisis musical, dado que las teorías tradicionales no me brindaban muchas soluciones. Compartí algunas de mis reflexiones sobre este problema en “*También mi rancho se llueve...*”, un texto que presenté aquí en Mendoza en las IX Jornadas y VIII Conferencia de 1994.<sup>80</sup> Llegaron así el acercamiento a la retórica a través del clásico texto de Heinrich Lausberg y, finalmente, el encuentro con las ideas de Leonard Ratner sobre los tópicos musicales y la visión semiótica de la música de su discípulo Kofi Agawu, las que me proporcionaron pistas muy valiosas para comenzar a entender la eficacia comunicativa de esta música.<sup>81</sup> Sin embargo, mi adaptación de la llamada “teoría tópica” al estudio del nacionalismo musical se apartó desde el comienzo de la metodología de Ratner y Agawu, que pone un énfasis importante en la identificación tópica. Porque establecer que una cierta configuración musical alude a la guitarra, al malambo o al gato (como en mi viejo trabajo sobre Gómez Crespo) no resulta particularmente esclarecedor, sobre todo en el contexto argentino.<sup>82</sup> Para entender el significado de estas referencias me parecía ineludible preguntar qué elementos del mundo exterior representan, cuál es su significado dentro de la cultura, qué jerarquías y sistemas de valores contribuyen a construir y reproducir, y por qué fueron elegidos para representar a la nación. En este punto quedé por varios años, a pesar de ello no totalmente satisfecha, dado que, en la práctica cotidiana de la investigación, el manejo de la información recogida para intentar contestar estas preguntas y el contacto cercano con la música me seguían planteando interrogantes. Mis intentos de refinar estas ideas pueden observarse en las sucesivas encarnaciones de mi trabajo sobre el *topos* de la guitarra –que ya va por la cuarta–, desde una presentación en las jornadas de 1995,<sup>83</sup> un capítulo de mi tesis doctoral en 1998,<sup>84</sup> y una sección de mi trabajo “La lógica sonora de la generación del 80”,<sup>85</sup> en los cuales la articulación entre la guitarra como tópico musical y su presencia como tropo cultural en el resto del imaginario no está adecuadamente

---

<sup>80</sup> Melanie Plesch: “*También mi rancho se llueve*: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica”, en Irma Ruiz y Elisabeth Roig (eds.): *Procedimientos analíticos en musicología. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la AAM, Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998), pp. 127-138.

<sup>81</sup> Heinrich Lausberg: *Elementos de Retórica Literaria* (Madrid: Gredos, 1975); Leonard G Ratner: *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980); V. Kofi Agawu: *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991).

<sup>82</sup> Con esto no quiero desmerecer la identificación tópica, que es una contribución válida e importante, sobre todo en el contexto internacional, donde los lectores potenciales no necesariamente tienen familiaridad con las músicas tradicionales argentinas.

<sup>83</sup> Melanie Plesch: “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología* 1, (1996), pp. 57-68.

<sup>84</sup> Melanie Plesch: “The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem” (PhD diss., The University of Melbourne, 1998).

<sup>85</sup> Melanie Plesch: “La lógica sonora de la generación del ’80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en Pablo Bardin et ál.: *Los caminos de la música (Europa-Argentina)* (Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55-111.

solucionada. Por mucho tiempo, les confieso, pensé que mi trabajo era un despropósito, con elementos de la literatura, las artes plásticas, la música y la musicología misma: una suerte de monstruo al que le crecían patas para todos lados. Llegó entonces el encuentro con la obra de Raymond Monelle, quien –como es notorio– intersectó magistralmente la historia cultural con la teoría tópica y la semiótica de la música.<sup>86</sup> Su libro *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral* me brindó las herramientas necesarias –pero sobre todo me dio permiso– para engarzar los tópicos musicales en estructuras más complejas del tejido mayor de la cultura que llamo tropos culturales.<sup>87</sup> Así surgieron la cuarta versión de mi estudio sobre el *topos* de la guitarra<sup>88</sup> y mi reciente trabajo sobre el tropo cultural de la “pena extraordinaria”.<sup>89</sup> Y este es el punto en el que me encuentro ahora. Diría que, treinta años más tarde, ya no estoy buscando la respuesta sino construyendo la pregunta. Porque creo que ese es el punto donde teoría y práctica dialogan: en la búsqueda de la pregunta de la cual la música y los materiales que tenemos entre manos son la respuesta.

Quizás valga la pena, entonces, repensar las maneras en las que relacionamos teoría y práctica en nuestro quehacer cotidiano. Presuponemos que el mundo de la teoría es eminentemente discursivo y el de la práctica exclusivamente empírico. Pero si cuestionamos estas (sospechosas) oposiciones dialécticas podemos reclamar una relación más productiva entre la práctica musicológica y la teoría.

La condición post-teórica actual en las ciencias humanas nos propone una re-articulación del discurso académico a partir de la re-evaluación crítica del rol de la teoría. Estaríamos así en un estado de alerta, no ya epistemológico sino ético: se trata de adoptar una instancia crítica sobre la propia práctica y ser consciente del riesgo que implica hacerle el juego a los mecanismos regulatorios de la academia corporizada. Porque este juego no es otra cosa que el *Antón Pirulero*, en el cual quien juega “hace como que” toca un instrumento pero en realidad no lo toca, se limita a imitar los movimientos. Y esta imitación no convence a nadie ni brinda la real satisfacción de la tarea bien hecha: ni al que juega, que se cree que toca cuando en realidad no toca, ni al que lo mira tocar, que en el fondo no se lo cree.

“Pirulero” es una deformación de una antigua palabra española: “perulero”, que según afirma Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611 es “el que ha venido rico de las Indias del Perú”,<sup>90</sup> y que en el siglo XVII aparece a menu-

---

<sup>86</sup> Raymond Monelle: *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000); Raymond Monelle: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

<sup>87</sup> Uso la palabra tropo por una cuestión de claridad terminológica, para diferenciarlo de la figura musical, para la cual uso el griego *topos* (pl. *topoi*) o tópic. Nótese, por ejemplo, que Monelle llama “tópico” tanto a la figura musical como al mundo de sentido mayor con el cual está relacionada.

<sup>88</sup> Melanie Plesch: “The *Topos* of the Guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina”, *The Musical Quarterly* 92 (3-4) (2009), pp. 242-278.

<sup>89</sup> “Una pena extraordinaria’: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”, *Acta Musicologica*, LXXXVI, 2 (2014), pp. 217-248.

<sup>90</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco: “Perulero”, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: L. Sanchez, 1611).

do como sinónimo de fanfarrón.<sup>91</sup> En la literatura del Siglo de Oro se lo describe frecuentemente como un pícaro que intenta ascender la escala social, que viste de manera extravagante, a menudo exagerando sus riquezas.<sup>92</sup> Alguien, en suma, que trata de aparentar lo que no es; y de allí el conocido juego de prendas, que no es otra cosa que un juego de apariencias.

Cabe preguntarse aquí qué sentido tiene para nosotros jugar al *Antón Pirulero*. Porque puestos a jugar a las apariencias, convengamos que hay juegos mucho más prestigiosos, mucho más glamorosos y mucho más rentables que la musicología. Nuestra disciplina, ni aquí ni en otras latitudes, atrae una remuneración conmensurable con el nivel de esfuerzo que conlleva. Se trata de una labor compleja, que requiere un altísimo grado de especialización, con un ínfimo nivel de reconocimiento por parte de la sociedad y un perfil extremadamente bajo dentro de la estructura de la academia. (Admitamos que, en la familia de las humanidades, la musicología es decididamente la Cenicienta.) Cabe suponer, por lo tanto, que quienes estamos en la práctica de la musicología lo hacemos a partir de una auténtica vocación, porque sin una vocación esto realmente no se entiende. Entonces, en el contexto de una verdadera vocación, de una pasión, este *Antón Pirulero*, este juego de la teoría que critican los autores a los que me he referido, carece totalmente de sentido. Porque no nos metimos en esto para jugar.

Quisiera proponer entonces un reencuentro con la musicología y con el placer de la investigación, ya sea que lo encontremos en la lectura de las fuentes, en la entrevista, en las horas pasadas en los archivos, en el viaje de campo, en la búsqueda de significados, en el análisis, la escucha y la ejecución de la música misma. Hagámoslo con honestidad, no para aparentar ni impresionar evaluadores, sino con la simple pero virtuosa intención de promover el avance del conocimiento, motor principal de la universidad desde su creación en la Edad Media. En la esperanza de poder escribir quizás un día un trabajo que no nos avergüence si llega a quedar como única prueba de que hemos pasado por este mundo.

---

<sup>91</sup> Estoy en deuda con Clara Cortazar, quien me alertó sobre este dato y sobre la obra de Rípodas Ardanaz.

<sup>92</sup> El personaje de Carrizales en *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes es un claro ejemplo del tipo del “perulero”. Véase Héctor Brioso Santos: *Cervantes y América* (Madrid: Fundación Carolina; Marcial Pons, 2006), pp. 125-178. Para una caracterización exhaustiva del indiano (incluyendo el perulero), véase Daisy Rípodas Ardanaz: *El Indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Biblioteca de autores españoles 294 (Madrid: Atlas, 1986); *Lo Indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca de autores españoles 301 (Madrid: Ediciones Atlas, 1991).