



Entrevista / Entrevista / Interview

Ramón Pelinski. *Con los sentidos y la mente bien alertas*

por Jorge Castro Ribeiro (Universidade de Aveiro, Portugal)*

Ramón Pelinski nació en Argentina (Corpus, Provincia de Misiones). Es etnomusicólogo y músico. Realizó sus primeros estudios de música y filosofía en su país natal (Provincia de Córdoba). En París asistió a los cursos de Olivier Messiaen, Jacques Chailley y Maurice Merleau-Ponty. En Cracovia fue alumno de Roman Ingarden, antes de estudiar siete años musicología en Munich (Thrasylbulos Georgiades), donde se doctoró. En la misma ciudad fundó y dirigió el conjunto *Münchener Vokal Ensemble*, participó como intérprete en los conciertos de la serie *Neue Musik* y entre 1969 y 1972 fue coordinador musical de la Exposición Olímpica *Weltkulturen und Monderne Kunst*. En 1973 emigró a Canadá, donde se desempeñó como profesor de musicología en las universidades de Ottawa (1973-76) y Montreal (1976-95), mientras realizaba trabajo etnográfico entre los Inuit del Ártico Central. Fundó el primer conjunto canadiense de tango porteño, del que fue pianista y arreglista. De regreso a Europa, fue investigador del CSIC, docente de etnomusicología en las universidades de Granada y Barcelona, coordinador del Diploma de etnomusicología de la Universidad de Valencia y co-fundador y presidente de la SIbE (Sociedad Ibérica de Etnomusicología). Asimismo, fue profesor invitado en las Universidades de Poznań, California (UCLA) y del Master de Etnomusicología *online* de la Universidad de Maryland. En 1995 fundó *TRANS* –primera revista musical *online* de España–, cuya dirección cedió a la SIbE en 2000. Ese mismo año recibió el Premio Nacional de Folklore Agapito Marazuela. En noviembre de 2002 se estrenó en el Teatro Alvear de Buenos Aires su tangópera *Angora Matta*, sobre libreto de Marta Savigliano. En Todolella (Castellón) coordinó los trabajos de rehabilitación del eremitorio San Cristóbal y realizó trabajo etnográfico, cuyos resultados presenta en su último libro *La Danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. Por último, resta destacar sus contribuciones teóricas en las que se articulan la filosofía y la etnomusicología y las que han tenido como objeto de reflexión el tango, el cuerpo y la escucha, entre otros temas.

* jcribeiro@ua.pt



Jorge Castro Ribeiro: ¿Qué sentido tiene para usted hacer etnomusicología frente a un mundo que presenta grandes áreas de marginación y pobreza? ¿Es la etnomusicología una práctica que opera a espaldas de esas realidades?

Ramón Pelinski: Si usted formula la pregunta de esta manera, mi respuesta espontánea es: ¡no! Pues en estas condiciones no tiene sentido ocuparse de hacer etnomusicología (en adelante: EM). Más vale hacerse médico, enfermero, ingeniero, maestro, enrolarse en una ONG y partir a áreas marginadas para ayudar a algunas de las mil millones de personas que hoy viven bajo el nivel de pobreza, esto es, en condiciones de vida en las que ellos no eligieron vivir. Algunas de estas áreas son geográficamente remotas; otras se encuentran a una decena de kms. del centro de Madrid (o de la Plaza de Mayo)... Atención médica, agua potable, condiciones elementales de higiene, en una palabra, ocuparse en primer lugar de la infraestructura material de la existencia humana es más eficaz para combatir la miseria que escribir sobre “corporeidad y experiencia musical”, o investigar los “paisajes sonoros de un mundo coherente”... Además, aunque la EM puede y debe tener su propia agenda social, sería presuntuoso creer que con ella se lograría extirpar el hambre en el mundo o reducir la mortalidad infantil. (Podríamos recordar aquí los memorables versos de César Vallejo: [si] “*otro tiembla de frío, tose, escupe sangre/¿Cabrá aludir jamás al yo profundo?*”).

La EM no ha llegado por azar a la idea de desarrollar, junto a sus objetivos académicos, una agenda social. Veamos, los fundadores de la musicología comparativa, salvo pocas excepciones, no tenían experiencia de las condiciones de vida de los nativos cuya música estudiaban. Cuando en los años cincuenta los objetivos analíticos de la musicología comparativa cedieron su primacía a los culturales de la antropología, este cambio de régimen exigió trabajo etnográfico, esto es, inmersión en la vida de la comunidad para estudiar sus prácticas musicales en el contexto cultural, del cual emergen sus significados. Fue entonces que el etnomusicólogo se vio directamente confrontado con esas “áreas de marginación y pobreza” que usted menciona: a no ser que padeciera ceguera académica o, peor aún, insensibilidad humana, el investigador no podía “operar de espaldas” a lo que veía. Resultaba evidente que en un momento dado, la EM, cuyos orígenes habían sido lastrados por la prepotencia colonialista, tenía que reconocer que su misión no podía agotarse en producir conocimientos puros generalizados a partir de datos empíricos acumulados en el trabajo etnográfico con seres humanos a menudo desfavorecidos, sino que debía tomar en consideración las responsabilidades sociales que de dicho contacto emanaban. Pues el trabajo etnográfico no sólo proporcionaba material empírico para su elaboración teórica, sino que, realizado en un clima de igualdad y respeto, reciprocidad y colaboración, conducía a vincular en unión personal teoría con práctica, EM con realidad social. No bastaba con “representar” una cultura mediante textos eruditos. Por deber de reciprocidad el etnomusicólogo debía (o debería...) comprometerse activamente con dicha cultura, valiéndose de recursos tales como, por ejemplo, devolver a la comunidad los conocimientos y experiencias adquiridos en el trabajo etnográfico mediante textos o

documentos consensuados con los miembros de la comunidad. Dichos textos son portadores de la memoria de la comunidad y podrían ser experimentados en el futuro como huellas de su identidad. Más aún: el etnomusicólogo debería devolver a las comunidades las grabaciones originales de sus músicas y, previo consentimiento de la comunidad, hacer conocer su patrimonio coreo-musical por medio de grabaciones audio-visuales, además de hacer revenir a la comunidad las ganancias producidas por dicha difusión, etc. Promover mediante la música el activismo social comporta, además, sacar la EM del aislamiento académico al que tiende a confinarla el rigor de la teoría. Por cierto, nada nuevo hay en lo que digo: desde hace algunos años grupos de trabajo comprometidos socialmente desarrollan sus actividades desde el seno de la ICTM, la SEM, la SibE, etc. El concepto de EM aplicada desestabiliza la dicotomía de EM pura e impura, teórica y práctica, impuesta por una pretendida relación de poder del etnomusicólogo sobre sus “informantes subalternos”. Así, el proyecto de la EM aplicada se enfrenta a dos situaciones bien distintas: la que podríamos llamar “*fast food fieldwork*” y la EM socialmente comprometida de inspiración poscolonial. En el primer caso, el etnomusicólogo viaja a una comunidad para coleccionar la mayor cantidad posible de datos musicales en el menor lapso posible. Las entrevistas, realizadas con ayuda de un intérprete, se centran en las prácticas musicales y se limitan a pocas preguntas *ad hoc* relativas a lo que nuestro eficaz etnomusicólogo no solo se propone como hipótesis a investigar, sino muy kantianamente, ya (su)pone en las prácticas musicales antes de comenzar a estudiarlas. De modo que en los textos resultantes de sus análisis ya se encuentra, como por arte de magia, lo que se buscaba, y ¡listo el pollo!: el texto se puede presentar ante la pequeña tribu de los eruditos colegas, donde, a espaldas del Otro se hablará eruditamente de él, a pesar de lo poco que con él se había hablado durante el trabajo etnográfico (Fabian 1983).

En el segundo caso, el etnomusicólogo, más allá de investigar las prácticas musicales de un grupo étnico, presta especial atención a no silenciar la voz de sus miembros ni ocupar su lugar de enunciación, hablando en su lugar (de paso, ¿no había escrito Marx que los proletarios necesitaban ser representados?). Descartar al entrevistado “que no sabe qué decir” sobre su música, o si lo sabe, “no sabe cómo decirlo”, es excluirse a sí mismo de la capacidad de percibir y comprender otras maneras performativas, pre-predicativas de expresión, de las que por el contrario, el entrevistado suele disponer.

Brevemente, si por su condición de disciplina académica, la EM tiene como objetivo principal la adquisición de conocimiento a través del estudio de prácticas musicales distintivas de grupos humanos, a menudo pobres y marginados, es probable que no pueda explicar satisfactoriamente dichas prácticas ni comprenderlas, sin participar en las circunstancias que las rodean y en su eventual capacidad de configurar a su manera el significado de las mismas.

Ahora bien, más allá de participar en dichas prácticas y en someterlas luego a un proceso de elaboración “científica”, es razonable pensar que el etnomusicólogo dotado de sensibilidad para la condición humana pueda asumir en gesto de reciprocidad su

responsabilidad social frente a la comunidad cuyas prácticas musicales investiga –lo cual daría sentido ético tanto a la práctica de la disciplina como a la persona que la practica.

JCR: ¿Es la EM para usted una práctica hedonista? ¿Puede entenderse como la máxima expresión de ese hedonismo el acercamiento que han hecho varios etnomusicólogos a la fenomenología?

RP: Aparte de la satisfacción personal por el trabajo académico desinteresadamente bien realizado, creo que en el caso de la EM el placer mayor proviene de momentos que se viven en el trabajo etnográfico. Bela Bartók decía que, a pesar de las penurias ocasionadas por los desplazamientos en zonas rurales inhóspitas, los días pasados con los campesinos fueron los más felices de su vida.

Pero al responderle de esta manera, estoy esquivando la segunda parte de su pregunta. Estamos de acuerdo que en las últimas décadas algunos etnomusicólogos han tratado de renovar los útiles conceptuales de la EM, introduciendo, por ejemplo, algunos principios de la fenomenología filosófica (y de la hermenéutica), tales como “ser-en-el-mundo” (Heidegger), la perspectiva de la primera persona (Husserl) y la subjetividad. La sospecha de hedonismo proviene precisamente de la confusión de subjetividad fenomenológica con lo que Charles Seeger había llamado “orgía de subjetividad” (Ch. Seeger 1958). En efecto, abusos de subjetividad o subjetivismos que pueden ser tachados de hedonistas, aparecieron en las (etno)musicologías de la diferencia en los noventa, bajo el amparo de la Nueva musicología, con una doble finalidad: combatir el objetivismo dominante en la (etno)musicología tradicional y, sobre todo, comprometerse en la defensa de las diferencias, fueran ellas modestas o narcisistas. La tematización de la subjetividad en los estudios musicológicos se llevó a cabo en el marco general de la “crisis de la representación” desencadenada allá por los años setenta: consistía ella en cuestionar la pretendida autoridad etnográfica de un observador externo sábelotodo, presuntamente capaz de representar con objetividad y precisión la realidad de un grupo social. El protagonismo en esta crisis se condensaba en el principio epistemológico de la subjetividad, que, por otra parte, desempeñaba un papel importante como principio de la fenomenología. No ha sido por azar que, precisamente desde mediados de los ochenta, apareciesen en la EM conceptos tales como los de “yo”, “conciencia”, “ser-en-el-mundo”, etc.

Para responder de manera más pertinente a su pregunta sobre las presuntas relaciones entre hedonismo y fenomenología, me detendré, con su anuencia, sobre dos conceptos que subyacen a su pregunta: la perspectiva de la primera persona y su consecuente imbricación con la subjetividad. El uso de la perspectiva de la primera persona tiende a desautorizar el objetivismo que había eliminado de la ciencia la subjetividad en la convicción de lograr así una comprensión más exacta de sus objetos de estudio. Lejos de valerse del yo como manifestación narcisista, la perspectiva de la primera persona es, según Husserl, condición indispensable para entender la fundación del conocimiento, de la verdad,

del sentido, de la significación. Sirve para describir y analizar las propiedades de la subjetividad (entre ellas la intencionalidad, la corporalidad, la temporalidad, la intersubjetividad, etc.) como condiciones necesarias para investigar los fenómenos, esto es, sus modos de aparecer en el mundo y darse a la conciencia como objetos imaginados, experimentados, juzgados, comprendidos, recordados, vistos desde una u otra perspectiva, etc. Ahora bien, si uno quiere hacerse cargo de todas estas operaciones, tiene que saber que es un sujeto corporal quien las realiza, porque él es el correlato del objeto que aparece como fenómeno en la conciencia. Como decía Husserl, hablar de una realidad independiente del sujeto es hablar de un ángulo recto redondo...

Por otra parte, la subjetividad no se puede concebir sino como anclada en un contexto social, siendo el mundo inseparable del sujeto, como el sujeto lo es del mundo (Merleau-Ponty, Schütz). Entendida de esta manera la subjetividad, lejos de ser hedonismo asocial, es condición de posibilidad del análisis epistemológico-ontológico. Pues eso. De hedonismo: ¡nada de nada!

Bueno, discúlpeme si este calderón fenomenológico resultó poco hedonista. Pero es que, detrás del calderón, se esconde el recuerdo de haber leído, hace un par de años, una polémica porteña sobre un asunto ántropo-etnomusicológico en que los conceptos de subjetividad y fenomenología parecían extraídos del *Diccionario del Diablo*...

JCR: ¿Cuál es su opinión con respecto a la recepción que tienen y han tenido las principales teorías etnomusicológicas en los países que componen la Península Ibérica?

RP: De la recepción de teorías etnomusicológicas en Portugal me abstengo de hablar, no solo por falta de información, sino sobre todo porque siendo usted mismo portugués y profesor de EM en una universidad excelente como lo es la de Aveiro, lo más razonable es callarme. Solo quisiera decir que vuestras numerosas actividades en EM producen la impresión de que tenéis una organización académica activa y con objetivos de desarrollo bien diseñados.

En España la situación es más compleja, debido a que en el marco del Estado Español existen prácticamente cinco “países” con sus respectivas lenguas, culturas y tradiciones musicales. Me refiero a Euskadi, Cataluña, Valencia, Galicia y, desde luego, a las Autonomías castellanohablantes. El resultado de esta situación geopolítica no es solo la diversidad musical, sino también la tendencia natural de los investigadores a ocuparse prioritariamente de “sus” músicas. En general, dichos investigadores solían ser, y lo son aún, los folcloristas precedidos por una tradición biseular de dedicación a las prácticas musicales rurales. Como estas músicas están fuertemente vinculadas al sentimiento de identidad, sea local, regional o “nacional”, el trabajo de colección y publicación de cancioneros realizado por ellos goza del respeto de la comunidad en cuanto testimonio de memoria identitaria. Más tarde llegan los etnomusicólogos, quienes, aparte de músicas rurales, se ocupan también de músicas populares urbanas. A diferencia de otros países que

han tenido un pasado colonial o, como los EEUU, han ocupado una posición hegemónica en el mundo, y en los cuales la investigación de “músicas exóticas” obtuvo pronto el estatuto académico de EM, en España la investigación se ha concentrado sobre las tradiciones musicales locales o sobre las músicas populares massmediatizadas.

Una de las razones que, hace ahora unos veinte años, nos impulsó a fundar la SIBE (Sociedad Ibérica de EM) fue precisamente aunar esfuerzos para desarrollar esta disciplina a escala estatal, desde una perspectiva teórica y metodológica homologable, en la medida de lo posible, a la práctica de la teoría en países donde la EM ya había alcanzado un estado de madurez que nos podía servir de modelo.

La llegada de Marius Schneider al Instituto de Musicología del CSIC en Barcelona (creo que fue en 1944), abrió la posibilidad de conectar los estudios folclóricos con la Escuela berlinesa de musicología comparativa –un proyecto que, no obstante, parece haber dado escaso resultado. En efecto, los cursos de Schneider en la Universidad de Barcelona y sus investigaciones focalizadas sobre evolucionismo, totemismo, simbología y cosmología megalítica parecen haber tenido repercusión sobre todo entre círculos iniciáticos interesados en simbología cósmica. De sus cursos no salió ningún etnomusicólogo, que yo sepa. De modo que solo a principios de los noventa surgió una conjunción favorable de circunstancias que permitió fundar la SIBE, celebrar regularmente congresos de EM, instituir su enseñanza a nivel universitario y realizar los primeros cursos de verano. Entre los profesores invitados a dichos cursos pudimos contar, entre otros, con Simha Arom, Jean-Jacques Nattiez, Max Peter Baumann, Joselyne Guilbault, Carol Robertson, Ricardo Canzio y, por cierto, Susan McClary como representante de la entonces combativa Nueva musicología.

Por aquella época (hablo de principios de los noventa), aunque aires de renovación soplaban en la EM, pareció razonable introducir su estudio en España comenzando por el canon vigente: la antropología de la música (Merriam, Nettl, Keil, Blacking, etc.) –además de la EM sistemática representada por Arom– como marco teórico general para orientar los estudios de la disciplina.

La idea de que toda teoría está impulsada por los datos de los que parte (Agawu) sugería una alternativa interesante: construir una versión de la EM *more hispano*, lo cual en la época de la globalización, no parecía tener mucho sentido. Así, pues, pasamos directamente a la solución más viable que consistió en apropiarnos de las obras canónicas de la EM más avanzada entonces: la antropología de la música, sin olvidar los métodos de la musicología sistemática y, en menor grado, de la semiología musical. Ello nos permitía operar con conceptos especializados y modelos hasta cierto punto susceptibles de ser transpuestos a la música tradicional española. Su dominio hubiera simbolizado una especie de derecho de admisión tácito en la disciplina y en la modesta comunidad científica que era la SIBE.

Lo que le he contado es el presente del pasado reciente. Sobre el presente que está pasando, prefiero seguir la máxima de Adam Zagajewski: “sólo de tu silencio eres dueño.”

JCR: ¿Cuáles han sido para usted los abordajes más influyentes: los europeos o los norteamericanos? ¿Puede hablarse de la generación de un saber local en el área?

RP: De lo dicho precedentemente, creo que, en términos generales, los abordajes más influyentes han sido:

- la antropología de la música, emergida y hasta hoy, con modificaciones y matices, dominante en los EEUU, y en buena parte de Europa;
- la EM de cuño sistemático, representada, por un lado, en Francia y la escuela de Arom, conocida bajo las etiquetas de sistemática musical, EM analítica, o EM sistemática, hoy influenciada por el cognitivismo; y, por otro lado, la tradición de la antigua musicología comparativa, aunque sus perspectivas disciplinares en los países germano-hablantes se hayan reorientado hacia la llamada musicología sistemática (acústica, fisiología de la audición, psicología de la música, etc.).

Emparentada con la EM sistemática se encuentra la semiología de la música en sus diferentes versiones, comenzando por los renombrados *Fondements d'une semiologie de la musique* (1975) de J.J. Nattiez. La “semió” reprochaba a la antropología de la música vaguedad hermenéutica y falta de formalización en sus procedimientos heurísticos para especificar significados musicales, mientras que con sus propios métodos trataba de concretizar las intuiciones metodológicas de la musicología comparativa, cuyo objetivismo compartía. Inmediatamente después de la presentación de la semiología en su versión 0, proliferaron seguidores, que pronto abandonaron la rigidez metodológica de la primera “semió,” o bien construyeron sus propios modelos de análisis (Tagg, Agawu, Desroches y otros), siendo hoy la semiología una alternativa posible entre otras tendencias de la EM.

Más allá de estas orientaciones, se despliegan senderos que se bifurcan y cuyo horizonte, como un espejismo, se desplaza incesantemente. Bastaría con hojear obras como *The New (Ethno)musicologies* (Stobart 2008), o *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (Clayton, Herbert, Middleton [2003] 2012) o leer el listado de especializaciones de los miembros de la SEM, para mostrarnos la diversidad de tareas y orientaciones teóricas que otorgan contenido a la EM a uno y otro lado del Atlántico. Esta diversidad de objetos y enfoques la legitiman como un campo de trabajo apasionante por su variedad y su proximidad a la vida real de la gente y al papel que en ella desempeña la música.

Tampoco se ha apagado en los EEUU ni en Europa el interés por los estudios folclóricos. Lejos de caer en un estado residual, los estudios de folclore prosiguen su senda propia, sin preocuparse mayormente por los problemas teóricos que azoran a la EM. Así, en los países del Este y del Sur de Europa se sigue cultivando el estudio de las tradiciones folclóricas locales, regionales y nacionales, –un interés sostenido a nivel institucional por el ICTM y avivado por sus respectivos nacionalismos. En España esta tendencia está representada por la *Revista de Folklore* de la Fundación Joaquín Díaz.

Antes de responder a la segunda parte de su pregunta sobre generación de un saber local, quisiera agregar un par de observaciones más sobre la EM estadounidense en su relación con Europa. En primer lugar, la cuestión del lenguaje. Como sucede con las ciencias en general, también en la EM que ambiciona circular internacionalmente, el inglés se ha “naturalizado” como lengua vehicular. Quizás con la generosa excepción del alemán y del francés. De poco sirve que el castellano sea la segunda lengua más hablada del mundo por el número de personas que la tienen como lengua materna, tras el mandarín en China. Lo que existe, prácticamente, es “la naturaleza estratégica e incestuosa de la citación mutua” (Agawu) que se practica en comunidades científicas cerradas: los norteamericanos y británicos se citan entre ellos; lo mismo hacen los franceses, y los alemanes, cada uno por su lado... En la literatura (etno)musicológica corriente del último decenio en el Reino Unido es muy raro ver citado a Carl Dahlhaus o a algún etnomusicólogo francés. Por azar encuentro en un estudio “empírico” de Judith Becker al chileno Francisco Varela (quien, por otra parte, no era etnomusicólogo sino inmunólogo y neurofenomenólogo). De hecho, publicar en castellano es exilarse a la periferia de la disciplina, esto es, dejar de ser “internacionalmente citable” e inscribirse por fuerza en la categoría de “saber local.” Esta es, desde luego, una perspectiva anglocéntrica: si no aceptamos el inglés como lengua franca de la ciencia, los hispanohablantes sólo podremos contrarrestar con talento, trabajo, recursos e instituciones equivalentes... (usted sabe, Jorge, que estoy respondiendo a sus preguntas desde Cambridge, en cuya renombrada universidad han estudiado o enseñado ya ochenta y siete premios Nobel. Aquí, el mejor refugio contra el frío húmedo son las bibliotecas, donde solo no se encuentra lo que no se busca).

Casi se me olvida mencionar que, aparte de la musicología comparativa, la contribución específicamente europea (o, más precisamente, anglo-europea) más importante a la EM se produjo a través de los Estudios culturales. Su influencia sobre la EM se ha ido produciendo vía investigación de las músicas populares urbanas y su massmediatización. Al punto de que en países, como España, donde la EM acababa de constituirse como disciplina académica, los estudios en músicas populares pronto han entablado un diálogo fructífero con los estudios en músicas tradicionales sobre la base de tropos e intereses comunes, tales como identidades y diferencias, usos políticos y educativos, nuevas tecnologías, globalización y localismo, etc. En este proceso, el advenimiento de internet ha desempeñado un papel decisivo. En efecto, su uso marcó entonces una bifurcación en la investigación etnomusicológica: por un lado estaban las músicas tradicionales, ancladas espacio-temporalmente en una comunidad, y, por otro, las músicas populares urbanas, vinculadas al espacio cosmopolita y a las comunidades virtuales. La difusión de internet marcó la globalización de los sonidos y las prácticas musicales que se desvincularon espacio-temporalmente de su comunidad y del ritmo anual de sus ritos (Giddens 1997). Ahora, como es obvio, internet crea comunidades virtuales mediante la circulación global de la música.

Hay que tener en cuenta que los objetos de estudio de la EM no se agotan en las músicas tradicionales. Creo haberlo dicho ya: no es el objeto sino la perspectiva de estudio

la que define la especificidad de una disciplina y por lo tanto su legitimidad como disciplina académica. Pero esta cuestión, aunque fundamental, no responde a la suya, a la cual regreso.

Usted me pregunta si se puede hablar de la “generación de un saber local en el área de la EM”. Saber local, usted estará de acuerdo conmigo en que este concepto es polisémico:

- puede aludir a un saber local nativo, una suerte de “archivo” de las prácticas y representaciones musicales producido por acumulación de la experiencia incorporada en la gente de un lugar, como resultado de su contacto con el entorno natural y cultural. A menudo, memoriosos del lugar, folcloristas y eventualmente etnomusicólogos textualizan dicho saber sin ambiciones académicas y con fines de divulgación e información entre sus usuarios.
- También puede aludir a un saber local producido a partir del trabajo etnográfico sobre el “archivo” experiencial de prácticas y representaciones musicales, pero esta vez textualizado según las exigencias de las normas académicas en ciencias humanas (descripción, análisis, explicación o comprensión, generalización), que aporta nuevas perspectivas a la disciplina y, según del grado de su formalización, puede ser replicado y transportado sobre otros casos semejantes. Y aquí, en este tipo de saber local, se podría distinguir, tanto por razones científicas como de hegemonía geopolítica, dos subtipos: el destinado al mercado internacional del saber consagrado en lengua inglesa al que ya aludí, y el destinado al mercado nacional o continental de otras lenguas. Así, pues, para responder escuetamente a su cuestión, le diré que, según mis informaciones (puede ser que me equivoque), la academia española, salvo alguna excepción, no ha producido aún textos etnomusicológicos sobre músicas y cuestiones musicales locales, destinados al mercado internacional anglófono.

JCR. ¿Cuál puede ser el futuro de la disciplina?

RP. Para conocer el futuro de una disciplina es más seguro conocer (la inercia de) su pasado que (los avatares de) su presente. Como es sabido, en la más que centenaria historia de la EM, solo se produjo un cambio de paradigma (o quizás simplemente de modelo): fue la transición de la musicología comparativa a la antropología de la música allá a mediados de los años cincuenta. El móvil de dicha discontinuidad fue externo a la disciplina: la expulsión de los etnomusicólogos y antropólogos judío-alemanes por el nazismo y su encuentro con los antropólogos estadounidenses dio, en buena parte, origen a la antropología de la música y a la SEM. Por cierto, hubo controversias sobre la pertinencia del nombre de la disciplina, sobre su origen colonial espurio y su legitimidad en tiempos poscoloniales, sobre su etnocentrismo, etc. Hace apenas una decena de años hubo una polémica en Alemania sobre la desaparición de la EM en el presente global: esta debería disolverse en la musicología, a la vez que la musicología y todas sus subdisciplinas deberían efectuar una apertura intercultural, por ejemplo, para estudiar al mismo tiempo la notación

china y europea del siglo X, y cosas por el estilo. En suma, estudiar todo sin límites geográficos, históricos o estilísticos (Greves: *Die Musikforschung*, 2002) –lo cual, a pesar de la “modernidad líquida” y de la globalización, sigue siendo una utopía porque tal evaporación de los límites se vislumbra, por el momento, en un horizonte lejano.

Ma in Ispagna, la EM es tan reciente, que se confunde con su presente. No hay, pues, punto de apoyo para activar el don de profecía. En la situación actual, podríamos ser optimistas si aceptáramos el principio enunciado por aquel filósofo alemán –a quien Mario Bunge llamó “el príncipe de las tinieblas” –: “La posibilidad está más arriba que la realidad”.

En nuestro caso, estar más arriba puede significar varias posibilidades: desarrollar la EM como disciplina relativamente autónoma, fusionarla con la musicología, o bien desaparecer fagocitada por las ambiciones de poder de alguna otra asociación. Si le parece bien, le narraré brevemente un futuro imaginado de la presente SIbE, en cuya cofundación he colaborado hace ahora creo que veinte años. Más tarde, en 1999, se fundó, a su vez, IASPM-España. Como prácticamente todos los socios pertenecían a ambas organizaciones, parecía sensato fusionarlas. En efecto, ya en los noventa, si mal no recuerdo, se habían producido entre los miembros disensiones por las fronteras que separaban la EM de los Estudios Culturales. El resultado de tales divergencias fue que finalmente en 2004 IASPM-España se fusionó con el grupo de trabajo de la SIbE sobre músicas populares urbanas. De modo que en la actualidad, tanto IASPM-España, como la SIbE, su grupo de trabajo sobre músicas populares urbanas y su revista oficial *ETNO*, se cobijan bajo un único paraguas. Y puesto que nos interesa el futuro: le invito a echar una ojeada al boletín informativo de la SIbE (*ETNO*, N° 2, 2010, “revista de vocación periodística”), cuyo *Edit* profetiza:

Quando dentro de unos años miremos atrás y seamos capaces de analizar los cambios culturales que están teniendo lugar al principio del milenio, probablemente nos daremos cuenta de que una de las grandes transformaciones ha tenido que ver con la forma de tratar y presentar el conocimiento. Si durante generaciones fue la universidad la que se arrogó el monopolio del saber, o al menos la potestad de validarlo, en estos momentos las instituciones académicas sufren la erosión de esa antigua centralidad.

Y, a continuación, propone que “la actitud más sabia ante estos cambios sea la apertura hacia otras formas y espacios de conocimiento” que, en el caso de la música son el periodismo musical “en contraste con la marginalidad del conocimiento académico sobre el tema [de la música popular]”, y el trabajo de los documentalistas, cuyo conocimiento “llega más lejos y más profundamente a la sociedad”. Puesto que un conocimiento que no circula es “materia muerta, erudición vacía, meros ejercicios academicistas”, supongo que los mismos “(etno)musicólogos” que desde sus puestos universitarios divulgan tales opiniones, deberían ceder sus puestos a periodistas y documentalistas, y las universidades convertirse en editoras de periódicos... ¡Pues eso! El futuro de la EM sería devenir periodismo, a la vez que la Universidad debería transformarse en una especie de compañía líder en creación y distribución de contenidos culturales, educativos, de información y entretenimiento en los mercados

de habla española y portuguesa, gracias a su oferta multicanal de productos de máxima calidad (declaración programática del conglomerado transnacional de prensa PRISA).

Para Marshall McLuhan –*The medium is the message*–, el futuro había comenzado en 1964. Para la nueva SIBE, parece que el futuro está por comenzar.

¿Está usted todavía ahí, Jorge? Es que lo que le he narrado es solo una cara de la moneda. La otra es más grata: el programa del próximo Congreso de la SIBE (2012), “Sonidos del presente, propuestas de futuro. Investigación, innovación y aprendizaje de músicas populares urbanas y de tradición oral” promete un menú balanceado, a cuyo equilibrio contribuye la participación activa de numerosos compañeros portugueses y brasileños y hasta de representantes argentinos, colombianos y polacos. Esta circunstancia refuerza nuestra esperanza de que la SIBE llegue a tener un futuro acorde con la voluntad que presidió sus orígenes hace veinte años: ser una comunidad de investigadores coherente, cuyos miembros están unidos por un objetivo común y no desdeñen difundir sus conocimientos en la comunidad donde habitan.

En fin, si las fronteras entre las disciplinas son porosas y precisamente de esta confluencia emergen las ideas más sorprendentes ¿qué podemos hacer? Pues seguir trabajando nomás, en silencio, con el oído alerta y la mente lúcida. (Como escribía Freud, “la voz de la razón es suave”).

JCR: ¿Qué importancia tiene para usted la práctica musical en la construcción del conocimiento sobre música? ¿Es de facto importante ejecutar la música que se estudia?

RP: Sencilla en apariencia, su pregunta involucra una serie de problemas que necesitan ser aclarados antes de poder responderle adecuadamente. La relación entre práctica y conocimiento musicales presupone clarificar, por de pronto, los diversos momentos del proceso musical que se extienden desde la práctica hasta la teoría, esto es, desde la composición al discurso teórico, pasando por la *performance* (o ejecución), la sensación, la percepción, la experiencia y la emoción. Es posible que, al explorar dicha relación, lleguemos a la conclusión de que entre los polos de la práctica y la teoría nos encontremos menos con una oposición maniquea entre racionalidad e irracionalidad, subjetivismo y objetivismo, que con cierta continuidad entre los momentos “más bajos” e interiores del conocimiento corporal (sensación, percepción, emoción) y las regiones más transparentes (o aparentes) de la composición, o la conceptualización.

Como usted comprenderá, no podré detenerme en explorar cada uno de estos momentos, pues correría el riesgo de convertir esta entrevista en un improvisado epítome de teoría musical y, peor aún, de que su pensante oído no soporte el abuso de palabras que tal intento conllevaría. Me limitaré, pues, a algunas breves reflexiones sobre los momentos antepredicativos de la sensación, la percepción y la *performance*, que funcionan como condiciones de posibilidad de la conceptualización y eventual atribución de significados

musicales. Quizás le parezca que ocupando su tiempo con tales propósitos me estoy yendo por las ramas, pero, créame, no es así. Vea usted: ¿no es acaso sensato pensar que, si nos proponemos esclarecer la relación entre práctica y conocimiento musicales, deberíamos comenzar indagando el papel que en el proceso cognitivo juegan los momentos más prácticos y corporales de la experiencia musical en tanto mediaciones necesarias o condiciones de posibilidad para poder “construir un conocimiento musical” racional, dejando de lado otros momentos (composición e improvisación, recepción, semiosis) que por su complejidad exigirían no ya un epítome sino un tratado...?

Si usted me pregunta qué importancia tiene la práctica musical en la construcción del conocimiento sobre música, le respondo sin hesitar: su importancia radica en el hecho de que, en tanto *performance* u objetivación sonora, es el momento en el que reposa el *ser* de la música, vivido estéticamente como “producción de presencia sonora” (Gumbrecht, Seel, Fischer-Lichte). En efecto, de los varios momentos que configuran un proceso musical, la *performance* es, desde una perspectiva trascendente y objetiva, el momento que ontológicamente condensa el *ser* de la música como hacer sonoro, esto es, como acción sonora creativa que funda e “incorpora” la razón de ser de los demás momentos del proceso musical. O, más precisamente, la *performance* es el momento en que el ejecutante condensa el proceso musical para *enaccionar*, o hacer emerger, la presencia de la música como fenómeno sonoro. *Performance* es puesta en acción, *enacción* o cognición corporalmente activada de un proceso sonoro (Varela *et al.* 1992). Desde esta perspectiva, la *performance* ha sido descrita por Merleau-Ponty en términos del desarrollo de las capacidades neuro-motrices del cuerpo humano y sus efectos cognitivos. Contrariamente a Descartes y a Kant, que separaron al sujeto consciente del mundo dado en su experiencia del mismo, y a Husserl, que en la reducción (*epoché*) nos dió un mundo como producto de una síntesis subjetiva que transforma el mundo en el pensamiento del mundo, Merleau-Ponty eleva el cuerpo y sus posibilidades prácticas a fuente de conocimientos.

Una perspectiva del conocimiento fundado en las posibilidades cognitivas de la corporalidad ha sido descrita por Merleau-Ponty apelando al concepto de hábito y por Bourdieu mediante el de *habitus*.

Presentaré brevemente ambos conceptos para contrastarlos con la región “más elevada” del conocimiento racional, y luego responder a la segunda parte de su pregunta sobre la necesidad de la ejecución de una música como condición previa a su elaboración como conocimiento intelectual.

Según Merleau-Ponty, de cuyas palabras en su *Fenomenología de la percepción* (1945) me valgo, el hábito actualiza las capacidades neuro-motoras del esquematismo corporal puestas al servicio del aprendizaje y la vida profesional del músico, en quien se manifiestan como acción musical eficaz. El conocimiento deviene acción y esta, conocimiento. Merleau-Ponty da como ejemplo al organista que se prepara para ejecutar un concierto sobre un órgano que aún no conoce. Gracias al hábito, esto es, a la experiencia adquirida en años de profesión, pocos minutos le bastan para orientarse sobre la disposición

de los registros y teclados del nuevo instrumento. El organista ha aprendido sus movimientos, una vez que el cuerpo los ha comprendido. He aquí en qué términos Merleau-Ponty tematiza esta situación cuando habla de la espacialidad del cuerpo y de su motricidad. El ejemplo de los instrumentistas muestra claramente cómo el hábito no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo. En una breve exploración del instrumento, el organista incorpora las dimensiones y las direcciones del mismo, y se instala en el órgano “como uno se instala en una casa”. Su cuerpo y el instrumento son el lugar de pasaje del contenido musical que efectivamente habrá de ejecutar. Del mismo modo que se puede saber mecanografiar sin necesidad de pensar donde se encuentran sobre el teclado las letras, también un pianista sabe donde están situadas las notas del piano, como sabemos donde se encuentra uno de nuestros miembros. O el bastón del ciego deviene el análogo de la mirada, al expresar su poder de dilatar su ser en el mundo, anexándose dicha herramienta. Tampoco se puede aprender una danza analizando la fórmula de su movimiento, ya que es necesario que el cuerpo del aprendiz “comprenda”, ejecutándolos, los pasos y las figuras (Imaginemos por un instante a Descartes aprendiendo a bailar el tango según el “Sistema Dinzel de notación coreográfica” de *El Tango, una Danza...* Sin duda metódica alguna, ¡pasaría un papelón!). Es que, como afirma Merleau-Ponty, el cuerpo tiene un mundo o comprende su mundo, sin tener que pasar por representaciones intelectuales, sin subordinarse a una función simbólica u objetivante de su propósito.

En general, se puede afirmar con Merleau-Ponty que “el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo”. El ejecutante adquiere mediante el hábito –que no es un conocimiento intelectual ni un automatismo– “un saber de familiaridad” adquirido por la práctica de un cuerpo y sus sentidos que son nuestro anclaje en el mundo. Así, pues, el comportamiento del ejecutante no es originariamente un “yo pienso” sino un “yo puedo” –una idea que, según Merleau-Ponty, ya se encuentra expresada por Husserl en sus manuscritos (archivados en Lovaina). Como observa Varela *et al.* en *De cuerpo presente* (1992), las percepciones están vinculadas con la acción y las situaciones mencionadas son, por lo demás, semejantes a las experiencias preconscientes y no-conceptuales del 90% de nuestro comportamiento cotidiano, que es práctico y prerreflexivo.

También Bourdieu, en el capítulo tercero de su obra *Le sense pratique* (1980), sitúa el concepto de *habitus* dentro de una perspectiva constructivista, en la cual los objetos del conocimiento son activamente percibidos, y cuyo principio es un sistema de disposiciones construidas en la práctica y orientadas hacia ella. Más precisamente, los *habitus*, si mal no recuerdo las palabras de Bourdieu, son “sistemas de disposiciones durables y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes”, esto es, que pueden generar prácticas adecuadas a su fin, sin intervención de “la acción organizadora de un director de orquesta”. De manera semejante a la concepción generativa que del lenguaje sostenía Wilhem von Humboldt, los *habitus* tienen una capacidad ilimitada de generar pensamientos, percepciones, expresiones, acciones, a partir de un limitado número

de acciones y percepciones, cuya única frontera son las condiciones históricas sociales de su producción. Según estas premisas, sería impensable que un grupo de tango incluyera en un espectáculo corales de Bach, o que una orquesta sinfónica en vez de ejecutar la sinfonía de Mahler programada, se pusiera a improvisar libremente sobre ella, desatendiendo partitura, director y expectativas del público... Sería inhabitual, ¿no le parece? Es que la historia incorporada de la cual el espectáculo o el concierto son productos, hace impensables tales desatinos.

Como observa Charles Rosen (2005), al hábito o al *habitus*, responde el ejecutante –y empáticamente también el oyente– cuando acompaña, o mejor, “imita la música” con sus “gestos que son inevitablemente una traducción visual del sentido musical...”. La música es gesto corporal además de sonido. Moción y emoción, música y visualidad parecen estar íntimamente conectados. Ya Darwin había señalado la importancia del movimiento en la expresión de las emociones de humanos y animales. Y, como es sabido, en diversas teorías contemporáneas el gesto y el movimiento son interrogados desde los intereses teóricos de las diferentes disciplinas. He aquí situaciones en las que la gestualidad aparece como parte integrante de una ejecución musical:

- el gesto corporal del ejecutante no remite semióticamente a una emoción, sino que es en sí mismo la actualización de la emoción. El sentido del gesto comprendido no está “detrás del gesto”, sino que “se superpone al gesto”, se identifica con él (Merleau-Ponty 1945).
- Los diferentes gestos del ejecutante parecen estar asociados con una visión específica de la música, a tal punto que el ejecutante los repite, aunque imagine ejecutar una determinada pieza “en seco”, simulando, por ejemplo, ejecutarla sobre una mesa, lo cual probaría que la intención expresiva prevalece sobre la finalidad práctica (Davidson 1993).
- *Last but not least*, las posibilidades de respuesta emocional del audio-espectador frente a los gestos (¡y a la música!) del ejecutante están avaladas por la actividad de las neuronas-espejo, cuya función empática es la de hacernos sentir, querer y actuar con el otro (G. Rizzollatti, L. Fogassi y C. Gallese). Por otra parte, este descubrimiento neurofisiológico confirma el punto de vista de Schütz sobre la “afinación mutua” en el hacer (o escuchar) música intersubjetivamente.

La *performance* está íntimamente ligada a la escucha musical. Espejando la vivencia de los sonidos articulados por el ejecutante, una persona puede escuchar tan profundamente la música ejecutada, que hasta llega a no sentir más su cuerpo, perder la noción del tiempo y no darse cuenta del espacio en el que se encuentra. Inmerso en la audición y en la visión de los gestos del ejecutante que son inevitables traducciones visuales del sentido musical (Rosen 2005), el cuerpo del oyente literalmente va incorporando la música mientras escucha. Lo comprendía el poeta T. E. Elliot cuando escribió:

*“...music heard so deeply
That it is no heard at all,
But you are the music
While the music lasts”¹*

Parece, pues, que antes de devenir pensante, el oído recorre un largo sendero deleitándose en la escucha prerracional de los ruidos y sonidos musicales del mundo...

Resumiendo lo dicho hasta ahora, podemos retener que, entre los hipotéticos polos de una práctica (a menudo) ciega y una teoría (a menudo) vacía, existen procesos corporizados de cognición experiencial antepredicativa, cuya tarea consiste en hacer emerger en la conciencia percepciones de mundos sonoros que, como veremos, pueden devenir objeto de conceptualización.

Dejemos entonces el dominio de la experiencia sonora directa para ejemplificar un proceso de economía cognitiva, cuya racionalidad ha ignorado tradicionalmente las preconceptualidad de las experiencias musicales incorporadas, tales como el hábito o el *habitus*, para concentrarse en un discurso racional centrado en la representación predicativa. Nada extraño habría en ello, si tomamos en cuenta que normalmente nos referimos a los hechos musicales valiéndonos del lenguaje. Las experiencias musicales acceden a la existencia como hechos musicales a través del lenguaje como horizonte absoluto de inteligibilidad (Foucault 1966). Me limitaré, pues, a dar dos ejemplos de este modo de discurso.

En efecto, aparte de las experiencias musicales, sean ellas cotidianas o privilegiadas, existen procesos de comunicación en los que la racionalidad recupera su dominio sobre la vivencia experiencial de la música para referirse a ella como descripción, interpretación o explicación. Así, para un racionalista-idealista como Heinrich Schenker –quien, aparte de teórico, era también compositor y renombrado pianista acompañante– la relación entre teoría y práctica era clara: “una vez que se ha entendido completamente el contenido de una pieza, la ejecución no es un problema”, escribía. La teoría sería más importante que la práctica a la que domina. Primero estaría la teoría, después la práctica. El sonido vendría a remolque del pensamiento. Otro ejemplo, entre miles, de la superioridad de la teoría sobre la práctica lo da Adorno cuando en su *Introducción a la Sociología de la Música* (1962) describe los rasgos del tipo de oyente “experto” que escucha la música “adecuadamente”, esto es, con un “oído pensante” en plena conciencia, sin pasar por alto detalle compositivo alguno de un proceso musical, cuya totalidad de sentido percibe en todos sus momentos –pasados, presentes y “los que vendrán”–, en una escucha estructural que entiende la necesidad causal de todos ellos (Dicho sea de paso, en contraste con el oyente experto, Adorno describe también otros tipos menos inclinados a la escucha racional. Entre ellos se

¹ “...música escuchada tan profundamente / que llega a no escucharse. / Pero tú eres la música / mientras la música dura”.

encuentra, por ejemplo, el que se guía menos por lo que escucha que por la irracionalidad de sus instintos. De lágrima fácil, este tipo de oyente sería poco frecuente en Alemania, se encontraría con cierta frecuencia entre anglosajones, en cambio abunda entre los eslavos, atrasados tecnológicamente, proclives a la irracionalidad y a la melancolía que en ellos suscita una música como la de Tchaikovski...).

En la actualidad, la construcción de un conocimiento musical guiado por la neurociencia, la lingüística cognitiva y otras disciplinas alejadas del intelectualismo idealista y florecientes en Norteamérica, están tomando como un “paradigma epistemológico mayor” (Reybrouck 2005) las perspectivas sobre un conocimiento experiencial, “incorporado”, que han guiado las reflexiones precedentes (Sin embargo, llama la atención que las aportaciones mencionadas de Merleau-Ponty y de Bourdieu, a pesar de haber sido traducidas al inglés en 1962 y 1990, respectivamente, no hayan sido tomadas en cuenta por la obra clásica ya de George Lakoff y Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*).

Con respecto a la segunda parte de su pregunta sobre la importancia de ejecutar la música que se estudia: es obvio que, después de las consideraciones precedentes, mi respuesta a su cuestión es positiva. Aunque en materia de conocimiento musical tenga más dudas que certidumbres, estoy convencido de que ciertas realidades musicales solo se revelan a quien accede a ellas mediante la práctica. Lo cual puede ser una verdad, a condición de renunciar a la persistente metafísica cotidiana que sobrevive gracias a la promoción de dualismos ficticios: cuerpo/mente, práctica/teoría, músico/musicólogo, etc. Creo que, en vez de pensar la música en términos de dicotomía, es más eficaz pensarla en términos de interacción o complementariedad. Como escribía Anthony Seeger (2006), “si la práctica puede ser configurada por la teoría, y la teoría influenciada por la práctica, podremos ser más eficaces en ambas”. De modo que nada mejor para la teoría que una buena práctica, y viceversa.

JCR: En su experiencia académica, ¿fue relevante la unión entre práctica musical (composición, ejecución) y reflexión teórica? ¿Podría haber hecho su trabajo de reflexión sin acudir a la práctica musical?

RP: Estimado Jorge, como mi experiencia en la práctica musical es más bien modesta, y sobre la relación entre práctica y reflexión musical acabo de decirle exactamente 2.468 palabras, quisiera responderle esta vez de manera práctica, con una breve pausa de publicidad. Como sé que usted trae más preguntas bajo el poncho, le sugiero escuchar el tango con el que los acordeonistas callejeros persiguen a los argentinos nómades en Europa: “La Cumparsita”, o algo que pretende serlo... A finales de los setenta, yo trataba de aprender el estilo de tango porteño transcribiendo y reescribiendo, o mejor dicho, desarreglando arreglos de conjuntos populares por entonces en Buenos Aires. Una excusa para reescribirlos era confiar partes relevantes al violinista y al contrabajista, ambos miembros de

la Orquesta Sinfónica de Montreal a quienes les gustaba integrar un cuarteto de tango precisamente para brillar como solistas. La grabación en cuestión fue hecha en vivo en el Festival de jazz de Montreal. Tangox4 hacía entonces de telonero del Trio Mossalini, Beytelmann, Caratini. Bandoneonista era el inolvidable Arturo Penón, que había sido durante dieciséis años solista de la orquesta de Pugliese; violinista L. Grinhauz, y contrabajista Michel Leiter, asistente solista y solista, respectivamente, de la mencionada Orquesta sinfónica. El único músico mediocre era el pianista-“desarreglista”... Así sonaba, pues, aquella “Cumarsita” (www.ramonpelinski.com, SONIDOS, n° 9).

JCR. En la actualidad los discursos culturales están particularmente interesados en el fenómeno de la globalización. ¿No serían los etnomusicólogos rehenes de la conexión entre la práctica de la investigación y la capacidad de los discursos sobre globalización de hacer circular la información? O, por el contrario ¿podría la etnomusicología ambicionar una hermenéutica independiente de los discursos y prácticas de la globalización?

RP. Para comenzar, le diré de qué manera creo entender esta doble pregunta:

- los etnomusicólogos que prefieren investigar y escribir sobre temas frecuentados por un público más vasto, “globalizado”, son rehenes de la globalización, en cuanto esperan tener más posibilidades de que sus textos circulen globalmente.
- Hay etnomusicólogos que investigan y escriben sobre lo que les interesa, desentendiéndose de las imposiciones de los discursos globalizantes.

Si está de acuerdo en que no estoy del todo desacertado, supongo que tampoco discreparemos sobre el siguiente concepto básico de globalización, entendido como el fenómeno que más profundamente afecta la existencia humana en estos tiempos. La conocemos por sus efectos en nuestra vida cotidiana, aunque es invisible, como el *jací-yateré*, cuyo canto se aleja, a medida que creemos acercarnos a él. Escribía Fredric Jameson que la globalización es un fenómeno demasiado complejo como para que lo podamos totalizar conceptualmente en una sola teoría. Pero ya que no podemos totalizarlo teóricamente, una estrategia realista podría consistir en mostrar de qué manera parcelas de la práctica musical espejan aspectos de la globalización –aunque nos topemos con ella en los lugares más remotos del planeta. Al decirle esto, recuerdo a aquel *inuk* ya entrado en años que pude observar, a principios de los noventa, transcribiendo en una computadora del modernísimo *Igloolik Research Center*, cuentos tradicionales grabados entre los vecinos de la aldea de Igloolik. Transcribía los cuentos en escritura silábica, inventada en el siglo XIX, usando para ello un dispositivo de la tecnología contemporánea como imagen que condensa, o posibilita, varios momentos de la globalización: la movilidad temporal que vence la inercia del espacio, la tecnología que a cada nueva edición pierde peso, acelera el paso de su desarrollo y puede ejercer sus efectos “*in the middle of nowhere*”, desde donde se puede conectar con cualquier otro punto de la tierra... Ese hombre estaba embarcado en el proceso de globalización dentro del más aislado localismo (De paso, Igloolik, ubicada más al Norte

del Círculo Polar Ártico, goza en invierno de una temperatura media de -30°C . Lo que no les hace perder el humor a los Inuit, dicen que tienen dos estaciones anuales: este invierno y el próximo...).

Uno de los rasgos distintivos, el que probablemente más ha influenciado el desarrollo de la música contemporánea, es la emergencia de la “modernidad liviana” (Z. Bauman) capaz de provocar la eclosión de nuevas tecnologías de la comunicación. Su velocidad, puesta al servicio de la circulación de la música, es capaz de manifestar su omnipresencia virtualmente en todos los rincones de la tierra y desencadenar procesos de hibridación generalizada en los que “todas las distinciones se vuelven fluidas, los límites se disuelven y todo puede parecer su opuesto” (H. Ferguson). Todos estos fenómenos que cobijamos bajo el término de globalización son el gran contexto, de cuyo control no escapa práctica musical alguna.

Volvamos, pues, a su algo críptica pregunta sobre la tendencia de los investigadores a conectar la práctica de la investigación con discursos sobre la globalización, confiando en su capacidad de hacer circular la información. Pues me parece bien que lo hagan, si encuentran un objeto de investigación sobre el cual les plazca trabajar... El punto crítico es, sin embargo, no olvidar que, en el régimen de una disciplina, es la perspectiva la que crea los objetos (Saussure). En otras palabras, lo fundamental no es la globalización musical como tema, sino la coherencia y consistencia de un discurso disciplinado capaz de contribuir al saber sobre algún aspecto particular de la mentada globalización. Entonces quizás el investigador tenga la fortuna de que su manuscrito sea aceptado en una gran editorial perteneciente a un grupo transnacional, y así pueda seguir soñando...

Estas reflexiones nos llevan a la segunda parte de su pregunta: la posibilidad de una hermenéutica independiente de los discursos y prácticas de la globalización. Si consideramos la globalización como un proceso social configurado discursivamente, usted no podrá evitar que la mentada “hermenéutica independiente” esté irremediamente sobredeterminada por los discursos, más o menos explícitos, de la globalización. Comenzando por el mismo concepto de hermenéutica, en que la noción de prejuicio en tanto “pre-juicio”, presentado bajo la forma de tradición, o autoridad de la tradición, debería abrirnos el camino a lo que buscamos entender. Como lo ha indicado Habermas, el que prejuicio y tradición gocen de autoridad como fuentes legítimas de conocimiento hermenéutico en la época de la globalización es signo de un conservadurismo que se encuentra en el origen mismo de la hermenéutica gadameriana: ser una reacción moderada a ciertos excesos de la Ilustración que, como es bien sabido, combatió los prejuicios, la tradición y el autoritarismo del Antiguo Régimen.

Ahora bien, si valiéndose de la expresión “hermenéutica independiente de los discursos y prácticas de la globalización” lo que usted busca es un marco conceptual en el que razonar sobre fenómenos culturales y musicales, dejando de lado la problemática de la globalización, tópicos para tenerle ocupado no le han de faltar. Para comenzar, por aquellos que oponen la *performance* a la hermenéutica, esto es: el efecto de presencia a la

significación; de la experiencia a la interpretación; de la práctica a la teoría; de la inmediatez de la percepción a la economía cognitiva; en suma, de la fenomenología en lugar de la hermenéutica, sin mencionar las posibles mediaciones para deconstruir dichas oposiciones. Sin embargo, de la globalización no podrá librarse: ella es el abarrotado contexto que siempre nos guarece, controlándonos como el Gran Hermano orwellano.

Pongamos, por ejemplo, un estudio sobre las prácticas musicales de una pequeña población rural que, como suele decirse, desde tiempos inmemoriales, cultiva sus tradiciones coreo-musicales. Entre ellas destaca una danza procesional que incluye una danza de espadas del s. XV, aunque su fecha de recepción en la comunidad sea desconocida. Usted diría, quizás, que investigar dicha práctica es hacer localismo, investigación local en su más cruda expresión, y por lo tanto independiente de la mundialización. Pero, si, como sugiere Morin, debemos pensar globalmente cuando hacemos investigación sobre temas locales, nos daremos cuenta de que, efectivamente, muchos de los fenómenos locales que observamos en el trabajo etnográfico sobre las prácticas culturales de un pueblito tristón y silencioso están ya “contaminadas” por lo global. Vea usted si no: después de los ensayos de la danza tradicional del pueblo, acompañada de dulzaina y tamboril, pocos danzantes olvidan conectar su MP3 para escuchar la música que bajaron de internet con los *hits* de la semana; y cuando realizan un vídeo sobre el pueblo o sobre su danza, la música de fondo es la tradicional que alterna con músicas de moda. Y no le sorprenda ver a algunos danzantes venir al ensayo o a la ejecución en Audi. Sin embargo, la discriminación de las mujeres no cambia en nombre de la tradición: como faltan jóvenes en el pueblo para cubrir los ocho puestos de la danza, en lugar de hacer ocupar los puestos vacantes por chicas jóvenes del pueblo, prefieren hacer venir de la ciudad a los jóvenes de la diáspora, que, por razones de trabajo o de estudio, se vieron obligados a dejar su vida sedentaria en el pueblo. Y usted no me creerá si le digo que el alcalde de ese pueblo de 128 habitantes, quien hace algunos años creó una compañía de construcción, acaba de conseguir un contrato para realizar obras en Berlín... (¡así como suena!). Es que los cambios que han transformado el pueblo en estos últimos años responden a un doble patrón que durante siglos había controlado el espacio inmóvil y el tiempo estacional de la vida campesina. Hoy, en cambio, las contradicciones de la globalización por un lado impulsan la homogeneización del campo con la ciudad y, por otro, incitan a los paisanos a (re)identificarse con sus tradiciones seculares, pese al “contagio” con la cultura urbana dominante, cuyos cambios se enredan, a su vez, con otros más vastos y distantes. En tales circunstancias, a los jóvenes emigrados les toca desempeñar un doble papel: *representar* en la vida corriente de la ciudad su identificación con su aldea y *presentar* ritualmente la danza en la aldea produciendo una presencia corporal que actualiza la unidad de espacio y tiempo, aquí y ahora, y ofrece la danza a la percepción inmediata de los vecinos y eventuales visitantes que la *presencian*. Como pensaba la escuela italiana de la micro-historia (Ginzburg y otros), los cambios históricos se pueden comprender mejor si se los somete a un micro-análisis, donde las consecuencias de las macroestructuras sociales se hacen sentir siempre. En fin, lo que con estos datos quiero señalar es como en un caso

aparentemente tan insignificante como en la danza-patrimonio de una aldea, la tendencia global “perlabora”, hace pacientemente su trabajo, al mismo tiempo que tolera la persistencia de lo local en su interior. Dicho de otro modo: lo global se encuentra vinculado a lo local por una suerte de proceso dialéctico: lo local, para sobrevivir, se va transformando para encontrar su cumplimiento a un nivel más elevado, en un lugar dentro del sistema global –sin dejar de ser local.

Usted, Jorge, no se haga ilusiones: de la globalización no se librárá aunque ambicione una hermenéutica independiente. Porque lo global está incorporado en fenómenos concretos locales que se encuentran a diario en todas partes. Si bien es cierto que hoy “todos los problemas importantes son problemas globales” (Morin), también es cierto que lo global no podría existir sin estar incorporado en lo local –sea destruyéndolo, sea integrándolo.

JCR: Mirando hacia atrás a sus años de peregrinaje como estudiante y luego como profesor por varias universidades de diversos países, ¿cómo juzga usted la presencia de la EM en dichos lugares?

RP: Le responderé de manera sucinta, pues, a pesar del nomadismo, no hay mucho que contar. Es que durante mis años de aprendizaje en la universidad, la enseñanza de la EM aún no se había generalizado. No se enseñaba en la Universidad de Córdoba, como tampoco se enseñaba en la Sorbona, (donde hacía un par de años antes, creo que, junto a J. Chailley, había enseñado Brailoiu). En el Conservatorio de París tuve el privilegio de seguir un curso de Messiaen sobre rítmica griega e hindú, aunque su clase se llamara por entonces Filosofía de la música (No menor privilegio fue escuchar el último curso sobre estética fenomenológica que Merleau-Ponty dio en el Collège de France).

Donde sí había EM era en Varsovia. Allí enseñaba Zofia Lissa, quien formó una generación de etnomusicólogos polacos. Pero como mi empeño era seguir, en la Universidad de Cracovia, los cursos de Ingarden sobre fenomenología de la obra de arte, en esa ciudad pasé la mayor parte de mi estadía en Polonia (A Ingarden le agradaba improvisar al piano. Única limitación: lo hacía siempre en re menor...) En Múnich había en aquella época, poco antes de la entrada en escena de Dahlhaus, una musicología a lo Heidegger-Gadamer, esto es, muy distinta a la musicología de tradición histórico-filológica que solía enseñarse en otras universidades alemanas. Pero no se impartía EM. No la había “por principio”, esto es, “si usted estudia musicología no lo hace porque le gusta la música clásica, sino para dar testimonio de que la música europea (si sos criollo, añadís “sobre todo alemana”) es la expresión más elevada del espíritu humano” (si sos criollo... bueno, callate). Tampoco se enseña en la actualidad (en Múnich, digo). De modo que, una vez terminado el doctorado en musicología, decidí pasarme a la EM. ¡Y tuve suerte! Una oportunidad para entrar poco a poco en el mundo de las músicas “otras” y conocer de primera mano el estado de los estudios de EM en diversos países del mundo se presentó enseguida, en ocasión de los Juegos Olímpicos de Múnich en 1972. El Comité de Organización de dichos Juegos

quería una gran exposición sobre las relaciones artístico-musicales entre Europa y “los demás continentes”. El director de la exposición me encargó la organización de la parte musical de dicha exposición, con la asistencia de un etnomusicólogo venido de Berlín. Mi trabajo principal fue viajar a diversos países para requerir participación de las autoridades e informaciones de los respectivos etnomusicólogos y músicos de muchos “países no-europeos”, eventualmente interesados en el proyecto (En uno de dichos viajes, realizado con un equipo de la TV alemana, dimos la vuelta al mundo para filmar en diversos países músicas y danzas que de alguna manera estaban relacionadas con el tema de la exposición. Uno de los filmes se realizó en el Pabellón de música del Emperador de Japón...). La experiencia musical, particularmente en los países asiáticos, fue una epifanía de músicas insospechadas... (“que ya nunca olvidaré”, o algo así, como decía aquel tango, cuyo nombre ya olvidé). En dichos viajes pude comprobar que, por aquellos años, la EM académica de cuño euro-americano era un bien (o un mal...) raro. En general, la gestión de las actividades musicales estaba confiada a burócratas cultos, mientras que la enseñanza solía quedar en manos de músicos prácticos, expertos conocedores de su tradición musical. También aprendí entonces que las maneras de poseer un saber musical son variadas, y que la EM, como la conocemos, no es más que una forma de apropiarse del saber musical –una forma generalmente sometida al racionalismo positivista de la ciencia occidental.

Mi aprendizaje de la EM comenzó realmente en Canadá, con etnomusicólogos formados en los EEUU. En efecto, salvo en Toronto, donde enseñaba Mieczyslaw Kolinsky, que se había doctorado con Erich von Hornbostel (y bajo cuya dirección tuvo la suerte de hacer su tesis B. Cavanagh), los primeros etnomusicólogos que enseñaron en Canadá fueron estadounidenses, generalmente aves de paso que soportaban los rigores del invierno canadiense a la espera de conseguir un puesto en su país... De modo que durante los cuatro años que enseñé en la Universidad de Ottawa, tuvimos tres profesores de EM, entre los cuales J. Pacholczyk, que venía de la Escuela de Mantle Hood en la UCLA, y un alumno de N. McCloud: Charles Boilès, a quien considero mi maestro. Viajaba semanalmente de la Universidad Montreal para dictar sus clases a las que solía asistir con mis estudiantes. (En Ottawa tuve ocasión de tomar durante dos años cursos de Inuktitut para preparar mis primeras experiencias en etnografía musical entre los Inuit). Cuando me contrataron en la Facultad de Música de la Universidad de Montréal, a las enseñanzas de Boilès se añadieron las de Nattiez, famoso ya entonces por sus no menos famosos *Fondements d'une semiologie de la musique* (1975). Fue una excelente combinación: Boilès traía la versión semiótica de la antropología de la música *made in USA* y Nattiez lo más actualizado de la teoría semiótico-estructuralista europea. Lo demás era asistir a los congresos de la SEM en los EEUU y presentar de vez en cuando comunicaciones. También fue el intercambio de ideas con colegas de la Facultad de Música y de la Universidad de Montreal. Es que Montreal goza de una situación geo-cultural privilegiada: es un importante punto de encuentro de las culturas europea y norteamericana, francófona y anglófona. Pero esta es ya otra historia.

En general, la presencia de la EM en las instituciones de enseñanza superior se ha ido estableciendo lentamente como una disciplina algo marginal pero respetada por la calidad del trabajo canónico acumulado. Su enseñanza se ha extendido sobre todo en las universidades anglo-hablantes, mientras que en los países germano-hablantes (Alemania, Austria y Suiza) –donde en una época se había impuesto el prejuicio de que las músicas tradicionales sólo valían como material de composición erudita; y todavía hace un decenio se debatía sobre la desaparición de la EM–, su institucionalización ha sido más bien parsimoniosa: en 2010, de las sesenta y seis instituciones en las que se impartía enseñanza musical de nivel superior, sólo diez de ellas incluían la EM.

En España, como ya he dicho, la EM es disciplina reciente y heterogénea. No existe un canon teórico y metodológico, ni un campo del saber que todos los etnomusicólogos (o etnomusicólogos a tiempo parcial) deberían dominar. Como corresponde a una época cuya “modernidad es líquida”, la variedad celebra más victorias que la unidad...

Particularmente en Europa no parece que exista consenso generalizado sobre métodos, objetivos y, en especial, sobre el sentido de la EM como disciplina académica –a no ser que se imponga como modelo la antropología de la música producida en los EEUU. Como corresponde a la época poscolonial y posdisciplinaria en que vivimos, la EM, además de apartarse de la identificación automática con lo exótico, a menudo suele ser percibida como una disciplina plural y divergente: privilegia la economía cognitiva del pensamiento teórico por sobre la experiencia presente del conocimiento incorporado. Dicho con otras palabras, una disciplina hecha con fragmentos de otras disciplinas que se dan cita en torno a la música... ¿Es eso la EM? Hace pensar en el ornitorrinco, que, como dice Eco que dice Borges, es un animal hecho de pedazos de otros animales... Feo, ¿no?

JCR. ¿Le ayudó alguna vez la perspectiva de análisis semiológico propuesta por su colega Jean-Jacques Nattiez a comprender el funcionamiento simbólico de la música? Mirando hacia el futuro, ¿cómo evalúa la utilización del análisis semiológico en la producción de conocimiento etnomusicológico?

RP. Como ya le dije, tuve el honor de ser colega de J.J. Nattiez durante dieciocho años en la Facultad de Música de la Universidad de Montreal. Mi deuda intelectual para con él es impagable. Asistí a sus primeros cursos de semiología musical en fase experimental y estuve entre los catecúmenos practicantes de aquellos sempiternos paradigmas... No se podía decir que no había hecho mis deberes. Nattiez tuvo la incauta gentileza de incluir un librito mío (*La musique des Inuit du Caribou*, 1981) en una serie de publicaciones semiológicas que él dirigía.

En su porfía por sistematizar la asignación de significados a la música, Nattiez rebautizó, siguiendo una idea de Molino, el viejo esquema producción-obra-recepción con nombres de más alcurnia –niveles *poiético*, *neutro* y *estésico*– y nuevas connotaciones (De paso, este modelo analítico es rasgo distintivo de la semiología de la música nattieziana:

mientras el semiólogo de la música usa la *tripartition* para articular el análisis musical, el musicólogo se conforma con la *partition*...). La formalización del análisis concernía particularmente al misterioso nivel neutro (= la partitura como objeto de análisis) sometido a un estricto análisis distribucional (ideado por el lingüista L. Bloomfield, 1933), cuyos resultados se procesaban, a su vez, en la construcción de un paradigma de equivalencias – procedimiento ideado por Nicolas Ruwet– sobre cuya base el analista podía finalmente hacer aserciones fundadas sobre la estructura sintáctica de una obra.

El racionalismo formalista, acompañado de una compulsión por la exhaustividad positivista, ambos separados de una experiencia musical inmediata, marcaron aquellos primeros ensayos de análisis, repudiados más tarde por el mismo Nattiez. Ello me apartó de aquella primera “semio” tardo-estructuralista.

En efecto, “Nattiez I”, como él mismo bautizó aquella fase de experimentación, me pareció un ejercicio intelectual vacío de experiencia musical: es la ausencia de la *performance* en la famosa tripartición, cuando, a mi modesto entender, es precisamente en el momento de la producción del sonido y su percepción como dado a la conciencia, donde reposa el *ser* de la música. La *performance* y la inmediatez de su dación a la conciencia en forma de sonido, es el momento primordial, originario, a partir del cual cobran sentido la composición y la recepción. Sea como fuere, entender la música como *performance* no obsta a pensar que la producción de significados se construye mediante el acto de la *performance* (Cook 2012).

A mi deserción contribuyeron también los arviamiut (Inuit de Arviat, entonces llamado Eskimo Point). Cuando les preguntaba cómo debía segmentar un *ajajai* (canto personal) y si debía hacerlo, los Inuit me aclaraban que un *pisirk* es una continuidad que no se puede fragmentar, pues si cantando cometes un error, tienes que comenzar del principio, y que la única manera de justificar breves cortes es por la necesidad de respirar... Además me decían que había cuestiones más importantes que la segmentación. Por ejemplo, que un *aiajai* es un canto personal que se identifica con el nombre y el alma del compositor, que si regalas tu canto a un amigo, regalas una parte de tu alma... Ello quiere decir que hay por lo menos un género musical de los Inuit, que no se deja manipular según los métodos de la semiología nattiezia. Quería decir, también, que en términos popperianos el sistema subyacente a aquella primera semiología era falsable. Parecía, en efecto, que el método de análisis propuesto rezumaba una racionalidad cartesiana con la que, al menos por entonces, los arviamiut no comulgaban.

De modo que, cuando a finales de los ochenta apareció “Nattiez II” (*Musicologie générale et sémiologie*, 1987) yo ya estaba en otras cosas (tango, fenomenología, teorías posestructuralistas). En vez de tratar de “comprender el funcionamiento simbólico de la música”, me interesaba más lo que sucedía en el encuentro de las ondas sonoras con la conciencia, ese momento mágico en que las ondas devienen sonido y este deviene música. La música emerge en nuestro cuerpo y por un momento somos la música que escuchamos. En otras palabras, me intrigaban más los fenómenos musicales presimbólicos, preracionales,

prepredicativos.

Una mirada retrospectiva a aquella época pionera, cuando Nattiez y Boilès estaban inventando la semiología musical, me trae a la memoria el ambiente de efervescente intercambio intelectual que reinaba entonces en la Facultad. Desafortunadamente, Boilès falleció joven. Y quedó Nattiez. Aunque no necesite que le dispense mis ditirambos, lo recuerdo como versión francesa de la “razón pura”, emigrada a Québec, rebosante de ideas claras y distintas con las que fue construyendo su imponente sistema de semiología musical. Pocas veces en mi vida he conocido una mente tan estructurada y una persona con tanta capacidad de trabajo. Cuando Nattiez escribe un libro con la mano derecha, con la izquierda va escribiendo otro. Créame. Además le gusta el tango. Dice.

Nada sé sobre el futuro de la semiología musical. Solo conozco estudios que tratan cuestiones de la antigua semiología musical (por ejemplo, las taxonomías) desde una perspectiva cognitivista –un paso crítico consumado también individualmente por algunos semiólogos, como U. Eco, a quienes la semiología quizás ya les parezca un anacronismo. Discúlpeme, pues, que sobre este tema prefiera no disparatar.

Y como creo que esta ha sido la última pregunta, aprovecho la ocasión para agradecer la paciencia que ha tenido en escuchar mis divagaciones etnomusicológicas, como así mismo quisiera expresar mi gratitud a Miguel García por haber tenido la gentileza de invitarme a hablar para *El oído pensante*.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1962. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bloomfield, Leonard. 1933. *Language and Linguistics*. New York: Henry Holt.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.) [2003] 2012. *The Critical Study of Music*. New York and London: Routledge.
- Cook, Nicholas. 2012 [2003]. "Music as Performance". En: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, pp. 184-194. New York: Routledge.
- Davidson, Jane W. 1993. "Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians". *Psychology of music* 21: 103-113.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard.
- Giddens, Anthony. 1997. "Vivir en una sociedad postradicional". En: Beck Ulrich, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, pp.75-136. Madrid: Alianza.
- Greves, Martin. 2002. "Writing against Europe. Vom Verschwinden der Musikethnologie".

Die Musikforschung 55 (3): 239-251.

- Lakoff, George and Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Merleau-Ponty, Maurice. [1945] 2012. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Nattiez, Jean Jacques. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'Éditions.
- _____. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Bourgois.
- Pelinski, Ramon. 1981. *La musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Reybrouck, Mark. 2005. "Body, Mind and Music: Musical Semantics between Experiential Cognition and Cognitive Economy." *Trans. Revista transcultural de música* 9. <<http://www.sibetrans.com> [consulta: 27 de diciembre 2012
- Rosen, Charles. 2005. *El piano: notas y vivencias*. Madrid: Alianza.
- Seeger, Anthony. 2006. "Lost Lineages and Neglected Peers". *Ethnomusicology* 50 (2): 214-235.
- Seeger, Charles. 1958. "Descriptive and Prescriptive Music Writing". *Studies in Musicology 1935-1975*, pp. 168-181. Los Angeles: University of California Press.
- Stobart, Henry (ed.). 2008. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch. 1992. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.



Biografía / Biografia / Biography

Jorge Castro Ribeiro es doctor en música (etnomusicología) por la Universidade de Aveiro. Es profesor asistente invitado por el Departamento de Comunicação (Universidade de Aveiro). Sus áreas de interés son la música en Portugal y Cabo Verde, música y post-colonialismo, música y educación.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Pelinski, Ramón. 2013. "Con los sentidos y la mente bien alertas". Entrevista realizada por Jorge Castro Ribeiro. *El oído pensante* 1 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].