



FACULTAD DE
ARTES Y HUMANIDADES

Sin duda, este libro resultará valioso para un público muy amplio, en principio filósofos y músicos; pero está escrito con tanta claridad, belleza, riqueza en metáforas, y con un cuidado por hacerse comprender y de llegar a los otros, que no dudo que resulte interesante mucho más allá del ámbito cerrado de estas disciplinas. Este trabajo permite comprender desde otra perspectiva algunas ideas centrales del pensamiento de Foucault; además, permite descubrir otras facetas de algunos filósofos como Agustín y Descartes a la luz de una arqueología de la estética musical.

Es un estudio indudablemente muy serio y riguroso, cargado de sugerencias y de múltiples caminos de indagación. Se trata de un texto maduro que presenta una filosofía que quiere ser crítica, que quiere, en cierto modo, violentar, mover el piso, sacudir, pero que a la vez no quiere renunciar a la esperanza, a la promesa del encuentro, de los abrazos, de la conversación. Pedro le apuesta a la filosofía como encuentro con los otros y que, como destaca Agustín en el caso de la música, se presenta como algo que convoca y abre la posibilidad de lo común, de la comunidad.

Adolfo León Grisales Vargas



Michel Foucault, la música y la historia

Michel Foucault, la música y la historia

Una lectura arqueológica de la estética musical

| Pedro Antonio Rojas Valencia



N.º
76

LIBROS DE INVESTIGACIÓN

Pedro Antonio
Rojas Valencia

Profesional en Filosofía y Letras, Magíster en Estética y Creación y Candidato a doctor en Diseño y Creación. Profesor del Departamento de Artes Pláticas de la Universidad de Caldas. Ensayista y músico aficionado. Su interés principal es la estética y la crítica de arte. Entre sus publicaciones se encuentran: *Variaciones del paisaje* (2020), *Cerdos y Cerditos* (2019) y *Levedad: La desnudez de Rosa Sélavy* (2018).



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE CALDAS

Primera parte

Estética musical, lenguaje y discontinuidad

Siento la belleza en algunas cosas que han sido bastante enigmáticas para mí. Existen algunas piezas de Bach y Weber de las cuales disfruto, pero lo que es para mí realmente bello es: una phrase musicale, un morceau de musique [frase, una pieza de música] que no pude entender, algunas cosas de las que no puedo decir nada. Tengo la opinión, quizás ello es demasiado arrogante o presuntuoso, que podría decir algo acerca de algunas, o de la mayoría, de las pinturas del mundo. Por esta razón ellas no son absolutamente bellas.

Michel Foucault

Gran parte del pensamiento que circunda la música del siglo XX se reduce a la elaboración de juicios del gusto, son numerosas las diatribas inquisidoras y las apologías vehementes. Este tipo de reflexión se puede encontrar tanto en las publicaciones de los expertos, como en los escritos periodísticos y en las opiniones espontáneas del público⁹. Sin embargo, no toda la estética de la música quedó atrapada en el ruido causado por esa especie de bipartidismo artístico¹⁰. Michel Foucault, en una entrevista,

⁹ Tal vez la anécdota más llamativa del escándalo producido por la música del siglo XX fue el estreno de *Le sacre du printemps* (1913) (La consagración de la primavera) del compositor Ígor Stravinsky. A medida que la obra avanzaba se desencadenaban pugnas entre el público, las cuales se convirtieron en insultos, bofetadas y daños en la silletería del *Théâtre des Champs Élysées*.

¹⁰ En algunos apartados del presente libro prefiero utilizar el término “estética de la música”, al de musicología o filosofía de la música; tomo esta decisión, que sin duda es problemática, teniendo en cuenta que el primer término es más amplio que los otros, porque no solo dialoga estrechamente con la acústica, la sociología, la antropología, la psicología y la historia de la música, sino con las opiniones del aficionado y del melómano. En este sentido conviene recordar la postura del musicólogo italiano Enrico Fubini (1935), según la cual el pensamiento estético en torno a la música es anterior a los años en que Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) comienza a utilizar el concepto de estética. En la introducción de *Música y estética en la época medieval* (2008) declara que la estética, en un sentido amplio, debe ser entendida: “como el conjunto de reflexiones y de pensamientos sobre la música, que a menudo se mezclan de forma indivisible con la preceptiva, las instancias de orden religioso

confiesa que la música contemporánea le había sido enigmática, porque al escucharla experimentaba una forma particular del silencio: un silencio desencadenante del pensamiento. Muchas veces me he preguntado por ese silencio, comprendo que no se trata de un mutismo infértil; por el contrario, se refiere a una experiencia que conduce a lo impensado, al límite del pensamiento y, gracias a esa discontinuidad, se puede dar un paso al vacío y recomenzar.

Me parece que después de experimentar el silencio del asombro es inevitable encontrar áspero y estéril el enmudecimiento. Este segundo tipo de silencio es propio de la evasión, de la retirada de las formas de reflexión a otros terrenos. Michel Foucault, en un artículo llamado *Pierre Boulez ou l'écran traversée*, recuerda que durante la primera mitad del siglo XX: “la pintura daba de qué hablar; por lo menos, la estética, la filosofía, la reflexión, el gusto y la política, si tengo buena memoria [decía], se sentían con el derecho de decir cualquier cosa, y se lo imponían como una obligación” (Foucault, 1982, p. 232). En contraste, el pensamiento que circundaba la música (a pesar de Adorno) parecía enmudecer; la producción y circulación de reflexiones en este campo eran considerablemente menores que en otras prácticas artísticas. Lo paradójico del asunto es que al tiempo que se realizaban los procesos más elaborados de experimentación musical, no se abordaban teóricamente los nuevos enigmas: “el silencio protegía a la música, preservaba su insolencia” (p. 232).

Este libro busca enfrentarse tanto al silencio de la estética musical, como a su reducción a la simple repetición de juicios de valor. Por lo menos, me propongo afirmar que la desatención institucional que la circunda y su confinación a la sombra de los actuales saberes (al intersticio entre la filosofía y la música) no se debe a que no tenga historia¹¹. La práctica

o litúrgico, así como con referencias frecuentemente confusas y desordenadas a autores del pasado y a creencias mitológicas” (Fubini, 2008, p. 16).

¹¹ La presente investigación fue realizada en el 2012 y hasta el momento de su publicación, la estética musical lamentablemente no ocupa un lugar preponderante dentro de las instituciones colombianas.

musical —desde hace siglos— es inseparable de su teorización. Sin embargo, llevar a cabo una arqueología de la estética musical no es una tarea sencilla, una serie de preguntas fueron apareciendo a medida que avanzaba en mis investigaciones: ¿Cómo emprender la descripción de unos documentos tan heterogéneos, de un terreno que desde la antigüedad aparece en otros campos discursivos?, ¿cómo construir un cuerpo histórico a partir de documentos fragmentarios? Y, sobre todo, ¿cómo se ha de proceder si no se quiere suponer la existencia de una continuidad histórica¹² (homogénea y progresiva), ni la permanencia de un puñado de problemas filosóficos invariables?¹³

Las universidades no respaldan la investigación en torno al pensamiento musical; esto se hace evidente cuando se revisan las convocatorias del Ministerio de Cultura o de Colciencias. Por otra parte, si se comparan los macrocurrículos (pensum) de las carreras de música con los de las artes plásticas o visuales, se puede identificar que los componentes teóricos de los programas de música, generalmente, adolecen de asignaturas como filosofía de la música y estética. Finalmente, debe mencionarse que no existe un número amplio de programas de posgrado que se centre en este campo, salvo pocas excepciones, como es el caso de la Universidad EAFIT, que en su maestría en *Música* ofrece la posibilidad de especializarse en aspectos teóricos e históricos, y la Universidad Nacional de Colombia, con su maestría en *Musicología*, centrada en investigaciones históricas, más que filosóficas.

¹² Tomo distancia de las posturas que sostienen que la historia de la estética musical posee una “continuidad” similar a la que ha tenido la historia global de Occidente. Para Fubini: “el pensamiento musical occidental, desde Pitágoras hasta la Edad Media y el Renacimiento, y llevándolo más allá del Romanticismo, tiene una historia propia, un desarrollo bastante homogéneo y por consiguiente, una coherencia [...] todo ello debido principalmente al hecho de que el pensamiento occidental, después de la experiencia griega, se aisló respecto de otras civilizaciones y culturas y pudo así reelaborar y enriquecer de modo autónomo los temas originarios de la propia experiencia [musical]” (1988, p. 6.). Pretendo centrarme en las discontinuidades e interrupciones de la historia de la estética de la música, se trata de un esfuerzo en otra dirección pero cómplice de las dos obras capitales de Enrico Fubini: *L'estetica musicale dall' antichità al Settecento* (1976) (La estética musical de la antigüedad al setecientos) y *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (1964) (La estética musical del siglo XVIII a nuestros días), traducidas en un solo tomo bajo el título *La estética musical desde la antigüedad hasta nuestros días* (1988).

¹³ No comparto posturas como las de Lewis Rowell en su libro *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music* (1983) (Pensar la música: Una introducción a la filosofía de la música),

También me he preguntado (con mayor o menor fortuna) por la implementación de los procedimientos de la arqueología en el campo del arte, especialmente, en el de la estética de la música. Cuando considero que la arqueología se opone al estudio de una individualidad psicológica me pregunto: ¿Será posible dejar de pensar la historia de la música como una vitrina de héroes cándidos? ¿Se tendrá la capacidad de abandonar la idea de genio o la implementación de ciertos principios compositivos que se sostienen en supuestas cualidades invariables del alma? ¿Se podrá, por ejemplo, estudiar a los teóricos de la música (Agustín, Descartes, Nietzsche, entre otros) tomando distancia del límite impuesto por sus vidas? ¿estudiar, no solo lo que tienen para decir los grandes teóricos, sino los compositores, los intérpretes y los escuchas? ¿Acaso la historia de la música, tan poblada de ídolos, podrá ser reformulada, no solamente integrando nombres que no han sido reconocidos, sino haciendo posible otras maneras de agrupación histórica?

Lejos de proponer un análisis de las determinaciones universales de la estética musical, la arqueología permite comprenderla como un campo que se transforma radicalmente con el paso del tiempo. Una mirada arqueológica invita a describir la forma en que los músicos y filósofos se posicionan dentro de un conjunto de saberes que los exceden, se trata de localizar sus palabras en agrupamientos y relaciones de discursos (dentro de unos campos del saber, que no fueron previstos por ellos mismos). Esta descripción permite comprender que la música (en tanto práctica que se transforma) ha

que propuso a sus estudiantes identificar una serie de preguntas que hayan atravesado la música a lo largo de la historia; algunas de ellas son: ¿Qué hace permanecer a la música si el sonido es tan efímero?, ¿qué distancia la música del resto de las artes?, ¿cuál es la esencia de la música?, ¿qué principios la rigen?, ¿en qué consiste el devenir de la música?, ¿qué sucede en la percepción de la música?, ¿qué papel juega la música en las construcciones sociales?, ¿qué relaciones estructurales tiene la obra musical?, ¿cuáles son las propiedades de la obra?, ¿cuál es el estatuto ontológico del sonido? (Rowell, 1985, p. 6).

aparecido de múltiples maneras en la tinta del escritor y cómo el escritor se ha situado para extraer “legítimamente” de la experiencia musical un saber. No se trata solo de describir cómo la música es transformada por los sujetos, sino cómo ellos se han transformado para acceder a los discursos que la circundan.

La arqueología foucaultiana invita a tomar distancia de la historia que se presenta como un relato continuo, progresivo y coherente. Quizá sea válido pensar en una historia de la música que, por el contrario, recuerde las transformaciones, diferencias, mutaciones, interrupciones y discontinuidades del pensamiento. La práctica musical no ha sido la misma a lo largo de la historia, grandes cambios se han producido desde Giovanni Pierluigi da Palestrina hasta Karlheinz Stockhausen. Me parece que es tiempo de una estética que comprenda que no es tan fácil extender una cadena desde los *coristas* de la *Schola Cantorum* hasta los pilotos del *Cuarteto para helicópteros*; una estética que, en definitiva, estudie las grandes transformaciones en la experiencia musical (las diferencias entre el devoto espectador de las primeras monodias y el público anonadado de una obra atonal).

En una entrevista sobre *Les mots et les choses*, Foucault sostiene que futuros estudios arqueológicos tendrán como correlato indispensable las arqueologías que ya se han realizado, incluso, si están orientadas a tratar experiencias distintas a las que había previsto, como sería el caso de la música. De esta manera, el filósofo francés señala dos rutas que se pueden seguir al momento de emprender una investigación de este tipo: por un lado, sostiene que una nueva arqueología podría: “tomar de nuevo los textos de los que he hablado y el mismo material que he tratado, en una descripción que tenga otra periodización y se sitúe a otro nivel” (Foucault, 1973, p. 66); por otro, sostiene que una nueva arqueología podría “dar cuenta y analizar exactamente y con los mismos esquemas, aportando algunas transformaciones suplementarias, textos de los que no he hablado” (1973, p. 66).

La primera ruta invita a la creación de nuevas periodizaciones, identificando las continuidades y discontinuidades de la historia de la música. Se trata del estudio de los enunciados, los discursos, las prácticas discursivas y la manera en que circulan los documentos en torno a la música para pensar si coinciden con las periodizaciones que Michel Foucault ha estudiado en sus arqueologías del lenguaje, la locura, la clínica y la sexualidad. La segunda ruta propone estudiar otros textos, abordarlos con las herramientas desarrolladas en el análisis histórico del filósofo francés, generando todo tipo de encuentros, entrecruzamientos y distancias. Este libro se mueve en ambas rutas; por un lado, me pregunto si las periodizaciones (las grandes formaciones discursivas) estudiadas por el filósofo francés pueden rastrearse en la estética de la música; y, por otro, he realizado la lectura de algunos textos no referenciados por el filósofo, pensando en la manera en que se articulan o toman distancia de las discontinuidades descritas en sus arqueologías. Debo advertir que no pretendo realizar una arqueología plena, es decir, un estudio que siga todos los procedimientos arqueológicos. Tampoco me propongo examinar enunciado por enunciado, discurso por discurso, archivo por archivo. No se trata de llevar a cabo el examen de todos los documentos escritos sobre música en cada uno de los períodos descritos por Michel Foucault.

Teniendo en cuenta que la historia de la estética de la música ha sido situada en un lugar intermedio dentro del orden de los saberes (en el intersticio de los grandes monumentos discursivos), utilizo las periodizaciones propuestas por Foucault para identificar posibles discontinuidades que no hayan sido tratadas con detenimiento en las grandes recopilaciones de las teorías estéticas en torno a la música. En todo caso, ningún procedimiento arqueológico tiene como propósito crear una serie de unidades narrativas o “épocas” que se puedan confundir con una especie de totalización cultural¹⁴. Por esta razón,

¹⁴ Michel Foucault se lamenta por ese posible mal entendido, según el cual muchos pensadores creían que *Les mots et les choses* proponía una periodización en términos de totalidad cultural. En *L'archéologie du savoir* cuando lleva a cabo una serie de correcciones escribe: “En *Las palabras*

se deben pensar distintos niveles de análisis, que dependen de la experiencia que se quiera describir. Ahora bien, si me sirvo de los periodos propuestos por Foucault, no ha de ser porque los considere coextensivos a todas las experiencias posibles, sino porque me permiten estudiar la estética musical a partir de sus discontinuidades. Me parece que la arqueología es una herramienta acertada porque posibilita un acercamiento (sin querer imponer un orden inamovible) a ese espacio heterogéneo en el que los discursos se confunden y se distancian, se embrollan y desatan, se someten y liberan.

A continuación, comparto el camino que he trasegado hacia una arqueología de la música. Para ello empleo la lectura de tres campos discursivos y los relaciono con *Les mots et les choses*. Me detengo, especialmente, en los paralelismos —o isomorfismos— entre la arqueología del lenguaje y el pensamiento en torno a la música. Teniendo presente que no pretendo describir un dominio tan amplio de prácticas, de discursos e instituciones, he trabajado a partir de los textos escritos por tres de los filósofos más estudiados en las escuelas de filosofía: Agustín de Hipona, René Descartes y Friedrich Nietzsche. Los tres libros, *De musica*, *Compendium musicae* y *Die Geburt der tragödie*, sin embargo, no son muy estudiados —entre otras cosas— porque son escritos de juventud¹⁵. Me parece que debido a

y las cosas, la ausencia de abalanzamiento metodológico pudo hacer pensar el análisis en términos de totalidad cultural. No haber sido capaz de evitar esos peligros, me apesadumbra; me consuelo diciéndome que estaban inscritos en la empresa misma, ya que, para tomar sus medidas propias, tenía que desprenderse ella misma de esos métodos diversos y de esas diversas formas de historia” (Foucault, 1985, p. 155).

¹⁵ Si el lector se pregunta: ¿Qué criterios se deberían seguir para la selección de textos que configuren una arqueología de la estética de la música? Debe recordar la entrevista en que Foucault sostuvo que a la hora de seleccionar los documentos que utilizó en sus obras arqueológicas no había seguido los parámetros tradicionales de “relevancia” o de “influencia”: “No se ha de hacer una selección especial. Se ha de leer todo, conocer todas las instituciones y todas las prácticas.

ello no obedecen a sistemas filosóficos acabados. No quisiera negar que en el mejor de los casos fueron el prelude (problemático) de las filosofías que se desarrollaron tiempo después; pero en el momento de su formulación se relacionaban espontáneamente con una red de discursos supremamente compleja (previa a los futuros acabamientos teóricos y arquitecturas conceptuales referidas a un autor).

Debo confesar que no dejo de preguntarme: ¿Por qué las primeras obras de estos filósofos fueron sobre música?, ¿por qué a una edad temprana encontraron a la música tan enigmática? Considero que la práctica musical no es un terreno estéril para la reflexión filosófica, por lo menos en estos tres filósofos fue una provocación para el pensamiento estético. Quisiera advertir que este texto no busca encerrarse en los nombres de estos tres autores ni en sus obras: trata de relacionar sus enunciados con discursos y prácticas de su tiempo. Los tres documentos sufrieron fuertes influencias de pensadores externos, hacen parte de una trama compleja de textos (Agustín fue influenciado por el Maniqueísmo, Descartes por Issac Beeckman, y Nietzsche por Richard Wagner y Arthur Schopenhauer). Finalmente, debo decir que estos textos fueron controversiales, armas de choque, cada uno sostuvo sus propias luchas y son testimonio de grandes transformaciones del pensamiento estético.

Ninguno de los valores reconocidos tradicionalmente en la historia de las ideas y de la filosofía se ha de aceptar como tal. Estamos en un campo en el que se han de ignorar las diferencias, las importancias tradicionales” (Foucault, 1973, p. 10).

CAPÍTULO 1.

El mundo sobre sí mismo

En *Les mots et les choses*, Michel Foucault sostiene que finalizando la Edad Media (período preclásico) era recurrente encontrar una forma del pensamiento que llamó la “semejanza”. Llegó a concluir que la manera en que se construían los saberes y en que se interpretaban dependía del desciframiento de indicios ocultos que atravesaban el mundo. Existía un *consensus*, un cúmulo de relaciones —reflejos, ecos y resonancias— que vinculaba las plantas, los animales, los humanos y lo divino:

Hasta fines del siglo XVI, la Semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. (2007, p. 26)

La semejanza tiene distintas maneras de presentarse, las cuales pueden rastrearse tanto en el pensamiento de la Edad Media, como en algunos

sectores del contemporáneo¹⁶. Se trata de una forma de pensar la música en la que se privilegia la experiencia ritual, el campo simbólico y religioso (las analogías, metáforas y referencias al mundo sagrado son imprescindibles).

1.1. La semejanza y la música de las esferas

Muchas veces me he preguntado si acaso los pitagóricos o las religiones órficas¹⁷, cuando formularon su armonía de las esferas¹⁸, no recurrían en sus teorías —en forma embrionaria— a esa práctica discursiva que Michel Foucault llamaba la semejanza. En el libro X de *La República* de Platón (428-347 a.C.) un hombre llamado Her, el armenio, sostenía que había podido regresar al mundo de los vivos después de doce días desde su fallecimiento¹⁹. En dicho diálogo relata las visiones que había tenido del mundo “suprasensible”: describe detalladamente cómo estaban conformados los cuerpos celestes y la manera en que se ordenaban según círculos

¹⁶ Foucault cita al alquimista Crollius Oswald (1560-1608) para ilustrar las posibilidades analógicas de la semejanza: “[el humano] Erguido entre las fauces del mundo, tienen relación con el firmamento (su rostro es a su cuerpo lo que la faz del cielo al éter; su pulso palpita en sus venas como los astros circulan según sus vías propias; las siete aberturas forman en su rostro lo que son los siete planetas del cielo); pero equilibra todas estas relaciones y se las reencuentra, similares, en la analogía del animal humano con la tierra en que habita: su carne es gleba; sus huesos, rocas; sus venas, grandes ríos; su vejiga, el mar y sus siete miembros principales, los siete metales que se ocultan en el fondo de las minas” (Foucault, 2007, p. 31).

¹⁷ Se trataba de una religión que se basa en purificar el alma, quitándole los rezagos titánicos, para hacerla más próxima a los dioses del Olimpo, inspirada en Orfeo, personaje mitológico a quién se le atribuía la capacidad de calmar el alma con su música, incluso podía hacer dócil a Cerbero.

¹⁸ Teoría según la cual cada astro produce un sonido que se articula con los sonidos del resto de los otros astros, de allí que implique que el cosmos está ordenado musicalmente. Se piensa que esta teoría se relacionaba y justificaba con la estructura de las escalas musicales griegas.

¹⁹ Esta manera de proceder guarda complicidad con la de Pitágoras (580-496). El filósofo defendía la trasmigración del alma, decía tener el don de la memoria eterna, este don le permitía recordar toda la cadena de sus encarnaciones.

concéntricos. Esta teoría cosmológica guarda una estrecha relación con la música: cuenta que en cada uno de estos círculos “era arrastrada una sirena que giraba con él, cantando una sola nota de su voz, siempre en el mismo tono: de suerte que de estas ocho notas diferentes resultaba un perfecto acorde” (Platón, 1988, p. 509).

La armonía de las esferas no solo buscaba explicar la música por medio del mundo suprasensible; por el contrario, la música era un medio privilegiado para pensar ese otro mundo. A pesar de esto, la metafísica influía sobre la práctica musical: le imponía una serie de regulaciones y confinaba el entendimiento de la misma a un escenario acorde a las teorías que debían explicarla. En el libro III de *La República*, por ejemplo, Platón reclama la música para educar el alma de los soldados:

Los dioses han hecho a los hombres el presente de la música y de la gimnasia, no con objeto de cultivar el alma y el cuerpo porque si este último saca alguna ventaja, es solo indirectamente, sino para cultivar el alma sola, y perfeccionar en ella la sabiduría y el valor, ya dándoles expansión, ya conteniéndolos dentro de justos límites. (1988, p. 153)

Según el filósofo griego, para que la música llegara a cultivar el alma, debía ser depurada y regulada²⁰. La práctica artística era imprescindible de una

²⁰ Quisiera mencionar cuatro de las regulaciones platónicas: (i) La música de los rapsodas debería resaltar las virtudes platónicas: el respeto a los dioses y a los héroes, la valentía a los guerreros, el control de las pasiones, la templanza, la moderación y la fortaleza de espíritu. En cambio, debería olvidarse la música que atendiera a quejas o lamentaciones, incluso, en función de lograr este ideal, los cantos de los poetas deberían ser “corregidos”. (ii) La música debería obedecer a una única métrica, en cambio, debería olvidarse de numerosos “ritmos”, incluso, si esto conlleva la desaparición de la que indujera a la danza, porque “la belleza, la armonía, la gracia y la medida del discurso son la expresión de la bondad del alma” y no de su cuerpo. (iii) La música debía ser interpretada únicamente a partir de las escalas “dórica” y la “frigia”, en cambio deberían olvidarse numerosos “cantos”. (iv) La música debía ser interpretada únicamente por la Lira y el Laúd:

teorización dualista, según la cual todo se encontraba encadenado, desde el canto del coro en la tragedia de Sófocles, hasta el eco más sutil al interior de una caverna (desde los sonidos del monocordio que Pitágoras asediaba con la pulsación ininterrumpida de su única cuerda, hasta el canto de los astros). Así es que, en la antigüedad, aparecía ante los (oídos) griegos la semejanza. Por lo menos, los sonidos hacían parte de una “conveniencia” universal de las cosas. Foucault dice que la *convenientia* (conveniencia)²¹ es una modalidad de la semejanza que tomaba dos objetos y los enfilaba en una cadena teológica, la cual determinaba su vecindad: “en el agua hay tantos peces como en la tierra animales u objetos producidos por la naturaleza o por los hombres [...]; en el agua y en la tierra hay tantos seres como en el cielo” (Foucault, 2007, p. 28).

La semejanza también aparece en la llamada armonía de las esferas, gracias a la *aemulatio* (emulación)²². En todo caso, se caracteriza por el reflejo de

“Así no nos queda más que la Lira y el Laúd para la ciudad, y para los campos el caramillo [o zampoña], que usaran los pastores [...] Por lo demás, mi querido amigo, no nos hemos equivocado al dar preferencia a Apolo sobre Marsias y a los instrumentos inventados por este dios a los del sátiro” (Platón, 1988, pp. 153-206), en cambio, los instrumentos melódicos —como la flauta— y de percusión deberían desaparecer de la República.

²¹ Para Michel Foucault, la *convenientia* es la primera de las modalidades de la semejanza: “Son «convenientes» las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra” (Foucault, 2007, p. 28). Foucault cita al naturalista Giovan Battista della Porta (1535-1615) que la explica de la siguiente manera: “Por lo que se refiere a su vegetación, la planta conviene con la bestia bruta y, [...] por el sentimiento, el animal brutal con el hombre que se conforma con el resto de los astros por su inteligencia; este enlace procede con tanta propiedad que parece una cuerda tendida desde la primera causa hasta las cosas bajas e ínfimas, por un enlace recíproco y continuo; de tal suerte que la virtud superior al expandir sus rayos vendrá al punto en que si se toca una extremidad de ella, temblará y hará mover al resto” (p. 28).

²² La *aemulatio* es una de las modalidades de la semejanza. Es una especie de *convenientia* a distancia. En palabras de Michel Foucault: “Estaría libre de la ley del lugar y jugaría, inmóvil, en la distancia. Un poco como si la conveniencia espacial se hubiera roto y los eslabones de la cadena, separados, reprodujeran sus círculos, lejos unos de otros, según una semejanza sin

dos estadios: los sonidos sensibles y suprasensibles. Se trata de una especie de reflejo: “los anillos de la *aemulatio* no forman una cadena como los elementos de la conveniencia: son más bien círculos concéntricos, reflejados y rivales” (Foucault, 2007, p. 26). Cabe recordar que, en estas teorías, la música de los humanos y la música de los astros se mueven en una disputa inconclusa, en un juego de espejos. Finalmente, otra modalidad de la semejanza, que se manifiesta en los diálogos platónicos es la “analogía”²³;

contacto” (2007, p. 29). La *aemulatio* toma dos objetos y los entrelaza como un reflejo: “De lejos, el rostro es el émulo del cielo y así como la mente del hombre refleja, imperfectamente, la sabiduría de Dios, así los dos ojos, con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer, en el cielo, el sol y la luna; la boca es Venus, ya que por ella pasan los besos y las palabras de amor; la nariz nos entrega una imagen minúscula del cetro de Júpiter y del caduceo de Mercurio” (Foucault, 2007, p. 29). Foucault insiste en que la *aemulatio* funciona a la manera de un espejo, en ella “las cosas pueden imitarse de un cabo a otro del universo sin encadenamiento ni proximidad” (p. 29) esta imitación a distancia se da gracias a lo que llama “reduplicación especular”; así, a partir de un paralelismo se asemejan los objetos unos con otros: “El mundo abole la distancia que le es propia; triunfa así sobre el lugar que le es dado a cada cosa” (p. 29). Además de esto la *aemulatio* suele enfrentar los objetos que asemeja; no les concede igual dignidad, regularmente un reflejo es más fuerte que el otro, por dar un ejemplo, la mente del hombre “emula” la mente de Dios, siendo la primera más débil. A pesar de esto, muchas veces son estas dos figuras tan similares en dignidad que se confunden, para ilustrar este punto Michel Foucault cita al alquimista Theophrastus Phillippus Aureolus Bombastus, conocido como Paracelso o Teofrasto, (1493–1541), quien compara la *aemulatio* con “la imagen de dos gemelos que se asemejan de modo perfecto, sin que sea posible a persona alguna decir cuál ha dado al otro su similitud” (Foucault, 2007, p. 29).

²³ La *analogía* es la tercera de las modalidades de la semejanza. Michel Foucault sostiene que “su poder es inmenso, pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones. Así aligerada, puede ofrecer, a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos” (2007, p. 31). Esta modalidad de la semejanza tiene varias características: (i) la analogía es polivalente: pone en relación dos objetos a partir de los parecidos más imperceptibles; (ii) la analogía es reversible: una analogía puede “volverse sobre sí misma sin ser, por ello, impugnada”; (iii) la analogía tiene un campo universal de aplicación: “por medio de ella, pueden relacionarse todas las figuras del mundo”; y (iv) la analogía tiene un punto de referencia privilegiado: “El espacio de las analogías es, en el fondo, un espacio de irradiación. Por todas partes, el hombre se preocupa por sí mismo;

el mismo Foucault reconoce que este era un “viejo concepto familiar a la ciencia griega y al pensamiento medieval” (2007, p. 30). El canto de los astros, por ejemplo, les parecía análogo al de las sirenas. No simplemente por la referencia al encanto de su música, sino por el encadenamiento de los astros: la palabra sirena, que hace referencia a esas mujeres mitológicas cuya voz doblegaba hasta el más tenaz de los marineros homéricos, significa “encadenada”, haciendo referencia al mito griego, según el cual eran ninfas condenadas a la búsqueda de los corazones de los hombres²⁴.

1.2. La ascensión y la música preclásica

Como mencioné anteriormente, las semillas de la semejanza se pueden rastrear en la antigua Grecia; sin embargo, esto no quiere decir que domine por entero los discursos (en torno a la música) de un pueblo tan heterogéneo como el griego. Ahora bien, en este momento quisiera seguir pensando el alcance de esta práctica discursiva (que según Foucault es la forma primera del saber durante el siglo XVI), por ello, me pregunto si la semejanza, realmente, puede encontrarse en los discursos en torno a la música en el período preclásico: ¿Acaso obedecían a las mismas reglas que los discursos propios de la alquimia, la magia, la anatomía y la naturaleza?

Pienso que la semejanza, con sus distintas modalidades, determina la estética de la música durante la Edad Media. Por lo menos, puede rastrearse en los discursos de los padres de la Iglesia católica. Maximiliano Prada

pero, a la inversa, este mismo hombre transmite las semejanzas que él recibe del mundo. Es el gran foco de las proporciones el centro en el que vienen a apoyarse las relaciones y de donde son reflejadas de nuevo” (p. 31).

²⁴ Michel Foucault utiliza recurrentemente la referencia a las sirenas en el sentido de lo “encadenado”. El lector la podrá encontrar en *La pensée du dehors* (1966) (El pensamiento del afuera) y en la clase del 26 de enero de 1983, publicada en *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France* (1982-1983) (El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France).

Dussán, en su libro *La educación musical como conocimiento de Dios: un acercamiento al De Musica de San Agustín* (2004), recuerda que Agustín de Hipona a pesar de que desechó parte de la teoría de la armonía de las esferas (por considerarla un paganismo) conservó un buen número de los supuestos platónicos:

Gracias al encuentro con los neoplatónicos, Agustín logró dar un giro a su concepción ontológica; en el pensamiento de aquellos existe una jerarquía de los seres, en el cual la cima es el Uno, y por el proceso de emanación en el cual el superior es causa de lo inmediatamente inferior se va constituyendo el mundo. En este proceso de emanación [descendente] se presenta una pérdida gradual de ser: cada efecto es inferior a su causa, pero puede superarse si vuelve a ella. (Prada, 2004, p. 32)

Agustín, como los griegos, piensa el cosmos a partir de un encadenamiento. El filósofo africano ordena todas las cosas, los animales, los humanos e incluso al mismo dios católico dentro de una cadena, en la cual cada eslabón se asemeja al que lo precede y al que lo sigue. Existe una relación desde la primera causa hasta las causas más bajas e ínfimas, dicha sucesión debía comenzar en la materia y direccionarse hacia Dios, por encima del cual no podría haber nada. Este pensamiento, característico del período medieval, revela que la semejanza, especialmente la *convenientia*, se encuentra en el centro mismo de las preocupaciones agustinianas.

Agustín escribió el *De musica* a manera de diálogo, este estilo se conservó en toda la obra a pesar de que los seis fragmentos que la componen no fueron escritos al mismo tiempo (los cinco primeros los escribió entre 386 y 387 y el último en el 391). Allí se pueden encontrar rastros de la lucha personal que tuvo que vivir al renunciar a las doctrinas neoplatónicas y al maniqueísmo²⁵.

²⁵ Esto se debió, entre otras cosas, a que el maniqueísmo sostenía que el mal y el bien le eran naturales

Posteriormente, se refugió en el bastión del catolicismo. Uno de los beneficios de su filiación a la Iglesia católica (que por esos años se había extendido por casi todo el territorio del Imperio romano) consistió en que pudo dedicarse a la escritura de sus tratados y participar en la que sería la discusión más significativa de su tiempo: la disputa entre fe y razón²⁶. El *De musica*, en sus últimas líneas, ilustra esta batalla:

Nosotros, por nuestra parte, mientras juzgamos que no deben olvidarse aquellos a quienes los herejes seducen con la falsa promesa de su razón y de su ciencia, hemos avanzado con mayor lentitud, en el estudio de estos caminos, que aquellos santos varones que, volando sobre estas rutas, no creen merezca la pena atender a ellas. Sin embargo, nosotros no nos atreveríamos a hacerlo si muchos hijos piadosos de la iglesia católica, nuestra bonísima madre, después de haber adquirido en sus estudios de juventud la capacidad suficiente para hablar y discutir, han hecho esto mismo para refutar a los herejes. (Agustín, 1946, p. 28)

Debido a esta disputa se puede identificar lo que Foucault llama el “posicionamiento del sujeto”: ¿Quién es, entonces, aquel que escribe legítimamente discursos en torno a la música?, ¿qué lugar ocupa dentro de su época? Recordará el lector que, para Agustín, el hombre es un “ser racional mortal”, la racionalidad sería aquello que nos diferencia de los animales y

a los humanos, con esto reconocía la maldad como algo innato y creía en la imposibilidad de la perfección lograda en un camino de ascensión.

²⁶ José Antonio García explica la oposición entre fe y razón en la filosofía agustiniana de la siguiente manera: “El camino más seguro comienza, así, con la fe: hay que buscar con la fe para que el intelecto encuentre [...] se le busca para que sea más dulce el hallazgo, se le encuentra para buscarle con más avidez, busca la fe, encuentra el entendimiento. El entender, por tanto, sigue al creer. Pero, ¿para qué entender después de creer? La fe no es entendimiento; la fe solo muestra el camino y lo prepara para que sea posible entender: la fe, en efecto, es el peldaño de la intelección y la inteligencia es la recompensa de la fe” (1986, p. 115).

la mortalidad aquello que nos diferencia de Dios (Agustín, 1946, p. 946). El hombre se posiciona en un lugar intermedio dentro de una sucesión, en la esfera inmediatamente anterior se encontrarían los animales, y en la siguiente Dios. Para los padres de la Iglesia, el hombre debe buscar la manera de “direccionarse” hacia el último eslabón. Prada explica ese direccionamiento del hombre a partir de la idea de “ascensión”. La ascensión es una suerte de movimiento hacia Dios: “un movimiento inmaterial, que da dirección y sentido al alma, que la hace participar cada vez más del Ser. El hombre busca la eternidad, lo incorruptible, lo inmutable, aquello que escapa de la temporalidad” (Prada, 2004, p.37). Lo paradójico de este asunto es que, gracias a la semejanza, el hombre también termina vinculado con aquello de lo que pretende distanciarse, en un juego que Foucault llamará —utilizando un concepto propio del campo de la música— la *sympathia* (simpatía)²⁷.

²⁷ Michel Foucault describe la simpatía de la siguiente manera: “tiene el peligroso poder de *asimilar*; de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad” (2007, p. 34). La antipatía, en cambio, “mantiene a las cosas en su aislamiento e impide la asimilación”. Este juego tiene cuatro características: (i) la *sympathia* identifica a los objetos y les da la movilidad: “atrae lo pesado, hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter sin peso; lleva las raíces hacia el agua y hace girar, con la curva del sol, a la gran flor amarilla del girasol [...] el fuego, por ser cálido y ligero, se eleva en el aire hacia el cual se enderezan incansablemente sus llamas; pero pierde su propia sequedad (que lo emparenta con la tierra) y adquiere así una humedad (que lo liga al agua y al aire); desaparece después en un ligero vapor, en humo blanco, en nube: se ha convertido en aire” (Foucault, 2007, p. 34). (ii) La antipatía diferencia a los objetos: “La rata de la India es pernicioso para el cocodrilo, pues la Naturaleza se lo ha dado por enemigo; de tal modo que cuando el feroz se goza al sol, le tiende una trampa con sagacidad mortal; dándose cuenta de que el cocodrilo, adormecido en su deleite, duerme con el hocico abierto, se mete por allí y se cuela por el largo gaza hasta el vientre, cuyas entrañas roe y sale al fin por el vientre de la bestia muerta” (p. 34). (iii) La simpatía y la antipatía se regulan: “El elemento del fuego es cálido y seco; tiene por lo tanto antipatía hacia los del agua que es fría y húmeda. El aire es cálido y húmedo, la tierra fría es seca, es la antipatía. Para hacerlos concordar, el aire ha sido puesto entre el fuego y el agua, el agua entre la tierra y el aire. En tanto que el aire es cálido, avocinda bien con el fuego y su humedad se acomoda a la del agua. De nuevo, dado que su humedad es templada, modera el calor del fuego y recibe ayuda de él, como por otra parte, por su calor mediocre, entibia la frialdad húmeda del agua. La humedad del agua es calentada por el calor

Agustín se propuso escribir el *De musica* solo porque el camino que ha de seguir (para pensar la música) por vía de su razón está respaldado por algo que la supera: la fe. Por consiguiente, para el filósofo, el entendimiento solo es posible dentro del *consensus* de la creación, es decir, dentro del encadenamiento de la semejanza. Agustín pensaba que los grandes hombres cometían una torpeza vergonzosa al dejarse cautivar por el deseo (censurable) nacido de los sentidos; sin embargo, entiende que: “lo corruptible es bueno; no en grado sumo, pues de serlo no sería corruptible, pero que tampoco se corrompería si estuviese privado del bien” (Agustín, 1946, p. 28). De allí que lo sensible, en este caso la música, sea también una posibilidad de ascenso o elevación. Michel Foucault explica esta *convenientia* entre lo exterior y lo interior, entre el alma y el cuerpo, de la siguiente manera:

El alma y el cuerpo son dos veces convenientes: ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso, pesado y terrestre para que Dios la pusiera en lo más hondo de la materia. Pero, por esta vecindad, el alma recibe los movimientos del cuerpo y se asimila a él, en tanto que el cuerpo se altera y se corrompe por las pasiones del alma. Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. (Foucault, 2007, p. 27)

En este sentido, Agustín realiza una diferenciación entre música exterior y música interior. La música exterior induce a lo sensual —como fuente de descenso— y la ha llamado “profana”. Esta música es la que canta y provoca las hazañas, el amor y las pasiones humanas, música que era

del aire y alivia la fría sequedad de la tierra” (p. 34). (iv) La *sympathia* y la antipatía caracterizan a las otras modalidades de la semejanza: “Todo el volumen del mundo, todas las vecindades de la conveniencia, todos los ecos de la emulación, todos los encadenamientos de la analogía, son sostenidos, mantenidos y duplicados por este espacio de la simpatía y de la antipatía que no cesa de acercar las cosas y de tenerlas a distancia” (p. 34).

“entendida como obscena (piénsese en su representación en la danza), promotora del hedonismo, de orgías, de sensualidad, y no gozaba de sustento teórico” (Prada, 2004, p. 62). También era llamada “música de uso” y hacía referencia al trabajo manual y servil. En oposición, la música interior se debía al “entendimiento”. Agustín se pregunta: ¿Conoce el ruiseñor el arte liberal? A lo que responde que solo el músico que alcanza el entendimiento, por medio de la fe y la búsqueda de la ascensión, es capaz de saber lo que hace, tomando distancia tanto de los cantos de los animales, como de la música exterior.

a. Los elementos rítmicos

La música interior se suma a la búsqueda del sentido de la existencia. Por esta razón debe dejar de pensarla como corrupción; la idea de ascensión por medio de la música lo condujo a pensar la relación entre la música con la palabra (se debe recordar que los cantos estudiados en la filosofía agustiniana contenían fragmentos bíblicos). En este sentido, quisiera señalar dos de las rutas emprendidas por el filósofo africano: por un lado, el análisis del ritmo musical; y por otro, el análisis de la percepción musical, las cuales le permitieron concluir que la música es un instrumento para la ascensión humana.

La música y la palabra, en los tiempos de Agustín, eran inseparables, prueba de ello es que los cantos se dividían en: *silábicos*, cada sílaba interpretaba una sola nota; *neumáticos*, cada sílaba interpretaba de dos a cuatro notas; y *melismáticos*, cada sílaba interpretaba más de cuatro notas. La célebre frase agustiniana *musica est scientia bene modulandi* (la música es la ciencia del modular bien), que se transmitió más allá de la Edad Media, tiene como principal preocupación estudiar la manera en que la palabra y la música se entrelazan. Gracias a esta relación, Agustín trata la “regulación rítmica” de la música y se propone determinar tres aspectos fundamentales: (i) el límite del movimiento o “moderación”, en el cual se refiere a la duración de la obra; (ii) el principio de “proporción”, en el cual estudia la participación de la unidad con las partes, es

decir, la relación temporal de los sonidos; (ii) y, finalmente, se encarga de caracterizar los veintiocho elementos métricos, compuestos por sílabas breves y sílabas largas²⁸.

b. El tiempo interior

La escucha de estos elementos rítmicos de la música juega un papel crucial en la teoría de ascensión agustiniana. Según el filósofo, la percepción tiene tres momentos: primero se escucha lo sensible, después se hace interior por medio de la memoria y la imaginación y, por último, aborda el entendimiento. Lo interesante de esta teoría es que teniendo como punto de partida aspectos en apariencia meramente técnicos —como son el ritmo musical y el análisis de la percepción— el filósofo emprende una argumentación con alcances metafísicos. Lo que se propone demostrar es que el hombre, gracias a la música, se direcciona hacia Dios. En sus propias palabras: “Tenga ya fin esta disputa, para que luego, tratado lo que atañe a esta parte de la Música que consiste en la medida de los tiempos, desde estas sus huellas sensibles, con toda nuestra finura posible, lleguemos a esas íntimas moradas donde ella está libre de toda forma corpórea” (Agustín, 1946, p. 295).

²⁸ Los elementos métricos son los siguientes: (i) pirriquio, dos sílabas breves. (ii) Yambo, una sílaba breve y una larga. (iii) Troqueo, una larga y una breve. (iv) Espondeo, dos largas. (v) Tribaco, tres breves. (vi) Dáctilo, una larga y dos breves. (vii) Anfibraco, breve, larga y breve. (viii) Anapesto, una larga y dos breves. (ix) Baquío, una breve y una larga. (x) Crético, breve, larga, breve. (xi) Antibaquío, dos largas y una breve. (xii) Moloso, tres largas (xiii). Proceleusmático, cuatro breves. (xiv) Peón primero, larga y tres breves. (xv) Peón segundo, breve, larga y dos breves. (xvi) Peón tercero, dos breves, larga y breve. (xvii) Peón cuarto, tres breves y larga. (xviii) Jónico menor, dos breves y dos largas. (xix) Coriambo, dos breves y una larga. (xx) Jónico mayor, dos largas y dos breves. (xxi) Diyambo, breve, larga, breve, larga. (xxii) Dicoreo, larga, breve, larga, breve. (xxiii) Antipasto, dos largas y una breve. (xxiv) Espíritu primero, breve y tres largas. (xxv) Espíritu segundo, larga, breve y dos largas. (xxvi) Espíritu tercero, dos largas, breve, larga. (xxvii) Espíritu cuarto, tres largas y una breve. (xxviii) Dispondeo, cuatro largas.

El estudio de la percepción lo conduce a sostener que el interior del hombre es el que recibe, procesa, almacena, imagina y juzga la música. Se preocupará principalmente por su presentación temporal, para Agustín: “el tiempo, penetra en las raíces humanas más profundamente que el espacio; la música, es mucho más íntima que las demás artes” (2004, p. 65). La métrica, entrelazada a la palabra, conduce al “tiempo interior”:

Dime, a fin de que pasemos de lo corporal a lo incorpóreo: cuando recitamos este verso *Deus creator ómnium* [Dios creador de todas las cosas], ¿dónde crees que están los cuatro yambos de que consta y sus doce tiempos? Es decir, ¿están solamente en el sonido que se percibe o también en el sentido del oído de quien los percibe? ¿O también en la acción del que lo recita? ¿O, porque es un verso conocido, debemos confesar que estos ritmos están también en nuestra memoria? (Agustín, 1946, p. 296)

Según Agustín, cuando la música se encuentra en el interior de los individuos (sea en la memoria o en la imaginación) el entendimiento los hace partícipes de unos números perfectos: “el número es, en definitiva, desde su significado en latín clásico, equivalente a orden, ritmo, proporción, armonía y consiguiente perfección de las cosas y, por tanto, de su verdad, bondad y belleza, esto es, de su esencia y ser” (Agustín, 2004, p. 65). Al estudiar esta teoría se puede comprender la manera en que el filósofo considera que la música es un medio para direccionarse a Dios. La teoría de los números agustiniana parte del ordenamiento de la percepción en una serie de pasos. El primero es la percepción de los *numeri corporales*, que serían aquellos descritos en los pies métricos y, en general, en las regulaciones rítmicas de la música; posteriormente vendrían unos pasos intermedios a partir de los cuales la música tiene acceso a lo más íntimo del hombre; finalmente, el último paso de la percepción permitiría experimentar los *numeri iudiciales*, en los que se alcanza la contemplación racional del ritmo en tanto

perfección y semejanza con lo eterno²⁹.

Al tener en cuenta la búsqueda de ascensión por medio de la música, cabe preguntarse si es posible rastrear el momento en que la estética agustiniana —en tanto saber— afecta la música o en que la práctica musical misma determina el surgimiento de este discurso estético. Me parece sumamente inquietante pensar la manera en que la música medieval se veía afectada por un constructo teórico del cual el *De musica* era solo un segmento.

1.3. Los indicios divinos y la música preclásica

Michel Foucault pensaba que para identificar una discontinuidad (para rastrear el momento en que se ha desatado una mutación en un campo discursivo), no basta con rastrear los contenidos temáticos o las modalidades lógicas; sino que se debe recurrir a un espacio interdiscursivo, en el que la música y las palabras no están separadas. Michel Foucault recuerda que durante la época preclásica el dominio del lenguaje estaba determinado por una problemática específica: ¿Cómo reconocer que un signo designa lo que significa? Esta pregunta se debía a que —y en esto conservaba un estatuto medieval— el mundo y los libros no eran algo disímil. Semejante afirmación (que puede parecer extraña) se sostenía gracias a los pasajes de los padres de la Iglesia católica, para los cuales Dios ofrecía al hombre la fuente de todo saber en dos libros: por un lado, se encontraba la Biblia y por otro, la

²⁹ La teoría de los números musicales agustiniana comprende seis maneras en que afecta la escucha del ritmo: (i) los *numeri corporales*, aquellos que determinan la duración física del sonido. (ii) Los *numeri occurrentes*, aquellos números percibidos. (iii) Los *numeri progressores*, aquellos números que operan dentro del alma. (iv) Los *numeri recordabiles*, aquellos números que son recordados y recreados por la imaginación. (v) Los *numeri sensuales*, números evaluados por el alma. (vi) Los *numeri iudiciales*, números que obedecen a una categoría *a priori* implantada por Dios.

creación. Tanto el libro de la escritura, como el libro de la naturaleza eran susceptibles de ser descifrados³⁰. En todo caso, se consideraba que existían palabras y creaturas que enseñaban la verdad: “la gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales” (Foucault, 2007, p. 43). Por esta razón, el lenguaje no era concebido como un conjunto de signos:

Es más bien una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con las figuras del mundo y se enreda en ellas: tanto y tan bien que, todas juntas, forman una red de marcas en la que cada una puede desempeñar, y desempeña en efecto, en relación con todas las demás, el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio. (Foucault, 2007, p. 46)

La escritura durante la época preclásica, gracias a este entrelazamiento del lenguaje y las cosas, era privilegiada sobre la palabra hablada: “Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas; Adán, al imponer sus primeros nombres a los animales, no hizo más que leer estas marcas visibles y silenciosas; la ley fue confiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres; y la verdadera palabra hay que encontrarla en un libro” (Foucault, 2007, p. 51). La escritura precedía a la palabra (como si antes de Babel, incluso antes del diluvio, la primera escritura hubiera actuado sobre las cosas, creando así sus propiedades, sus virtudes y sus secretos),

³⁰ La reflexión en torno al lenguaje en la época preclásica tiene dos protagonistas: el erudito (*eruditio*), que buscaba en el “grafismo inmóvil” la presencia de Dios, interpretando o descifrando la Biblia, por medio de semejanzas. El adivino (*divinatio*), que se dirigía de la “marca muda” a la cosa misma y buscaba hacer hablar a la naturaleza, identificando cómo se refleja lo grande en lo pequeño.

la reflexión se centraba en la posibilidad de restituir ese lenguaje originario. Pero este lenguaje no podía ser enunciado sino por aproximación: “tratando de decir al respecto cosas semejantes a él y haciendo nacer así al infinito las fidelidades vecinas y similares de la interpretación” (2007, p. 49). El universo aparecía como algo para leer (*legenda*) y el pensamiento aparecía entregado a un (infinito) quehacer exegético, de allí la necesidad de la interpretación y el comentario, de la hermenéutica y la semiología³¹.

Una de las relaciones más fáciles de trazar entre la práctica musical y el lenguaje se encuentra en los cantos. Recordará el lector que en el tiempo de Agustín abundaban las obras corales, en la composición primaba lo que ahora llamamos textura monódica —en la que todos los intérpretes cantan una sola melodía— y, en general, la música instrumental no estaba bien vista por la Iglesia católica. Esta relación de la música con la palabra va ser crucial durante la Edad Media. Incluso cuando el canto responsorial comenzó a ser sustituido por las primeras obras de textura polifónica llamadas *organum*, y cuando en las *Schola Cantorum* de *San Marcel* y de *Notre Dame* se practicaba el *discantus*, la palabra no perdió su relevancia. Estos cantos serán recordados como salmodias, porque cantaban fragmentos bíblicos. Cantar significaba interpretar el texto sagrado: leer.

³¹ Foucault describe el trabajo *exegético* de la época preclásica como “un infinito cabrilleo del lenguaje que no cesa de desarrollarse, de volver sobre sí, de montar sus formas sucesivas” (2007, p. 53). De allí que considere que durante el período preclásico la exégesis no puede detenerse ya que, el lenguaje “al no estar encerrado jamás en una palabra definitiva, enunciará su verdad sólo en un discurso futuro, consagrado por entero a decir lo que ha dicho; pero este discurso mismo no tiene el poder de detenerse sobre sí y lo que dice lo encierra como una promesa, ligada aun a otro discurso” (p. 53). De lo que concluye que la tarea del comentario no puede acabarse nunca. Así mismo piensa el comentario de la época preclásica como un “hace nacer, bajo el discurso existente, otro discurso más fundamental y, por así decirlo, «más primero», que se propone restituir” (p. 53). El comentario surge, se valora, se limita y se anima gracias a un texto originario, el cual “promete como recompensa su descubrimiento final” (p. 53).

Foucault sostiene que los estudios en torno al lenguaje durante la época preclásica no obedecían, como se verá más adelante, a la figura binaria de la *Logique de Port-Royal*, dividida en significante y significado. La *Grammaire* de Ramus (1515-1572), por ejemplo, tenía dos partes: (i) el estudio de la etimología, buscando las “propiedades” intrínsecas de letras, sílabas y palabras completas; y (ii) el estudio de la sintaxis, que examinaba la conveniencia y comunión mutua de las propiedades de las palabras. Ninguno de los dos estudios se centraba en la búsqueda del sentido de las palabras. El signo era una figura “ternaria” (heredada de los estoicos y de los primeros gramáticos griegos), que era estudiado siguiendo tres aspectos: el dominio formal de las marcas, el contenido señalado por ellas y las similitudes que ligan las marcas y las cosas. Según el filósofo francés el lenguaje, al no depender de un contenido representativo, alcanzaba un “ser propio”, no era reductible a un simple instrumento³².

La escritura de la música tampoco se reducía a una simple representación de sonidos. Al revisar la notación musical de ese tiempo se evidencia que se encontraba estrechamente relacionada con la palabra. La notación seguía “trazos” que guardaban similitud con los acentos y signos de puntuación (eran prosódicos y sintácticos) tanto en la música más representativa de la época como Leoninus³³ (1150-1200) y Perotinus³⁴

³² En palabras de Foucault: “Los signos habían sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes; pero este descubrimiento no era más que el fin último de los signos, la justificación de su presencia; era su posible utilización y la mejor sin duda alguna; pero no tenían necesidad de ser conocidos para existir: aun si permanecían silenciosos y si nunca había una persona que los percibiera, no perdían su consistencia. No era el conocimiento, sino el lenguaje mismo de las cosas lo que los instauraba en su función significante” (2007, p. 65).

³³ Compositor francés, se le atribuye la creación del *Grand livre d'organum* (en latín *Magnus liber organi*), este libro, posteriormente editado por Pérotin, creó las bases para una nueva concepción de la composición escrita. Muchas de sus obras eran las partes solistas de los cantos responsoriales de la misa y del oficio. Si el lector desea consultar obras de Léonin puede escuchar el trabajo de Capella Monacensis (1968).

³⁴ Compositor francés, considerado el compositor más importante de la escuela de *Notre Dame* y

(1200-1250) y en las piezas menos reconocidas como las de Hildegard von Bingen³⁵ (1078-1179). Su significado se modificaba según el contexto. Incluso, cuando la notación dejó de ser alfabética gracias a Hucbaldo (840-930) y Guido d' Arezzo³⁶ (995-1050) no se logró representar con precisión ni las duraciones, ni las alturas, ni el timbre de cada sonido. La escritura musical, a partir de lo que se podría llamar unos dibujos melódicos, se relacionaba estrechamente con la palabra, lo cual no cambió desde los tiempos de Agustín hasta bien entrada la época moderna.

La música sacra, desde el punto de vista agustiniano, obedecía a un orden sagrado, buscaba asemejarse a lo divino, extendiéndose a lo largo de la cadena de la *convenientia*; las palabras bíblicas determinaban sus regulaciones métricas y estas a su vez comportaban unos *numeri iudicales* (en cuya potencia se revelaba lo eterno). En este sentido, las palabras que los grandes coros entonaban en las iglesias eran indicios de una especie de lenguaje previo repartido por Dios en el mundo, una suerte de huella de lo divino, razonamiento que ahora solo le es familiar a un conocimiento cabalístico o esotérico de las escrituras. En todo caso, la semejanza parece escabullirse entre las páginas de las teorías sobre la música de la Edad Media y de la antigüedad. Estas maneras de pensar la música afectaron profundamente la

creador de unas de las primeras obras polifónicas. Si el lector desea consultar obras de Perotin puede escuchar el trabajo de The Hilliard Ensemble, llamado *Viderunt omnes* (1989).

³⁵ Hildegard fue una compositora alemana. Se trata de una mujer excepcional, se dedicaba a oficios que en ese entonces se consideraban exclusivamente masculinos: la escritura, la medicina y, por supuesto, la composición musical. Si el lector desea consultar obras de Hildegard von Bingen, puede escuchar la Oxford Camerata, en su trabajo denominado *Heavenly Revelations: Hymns, sequences, antiphons, responds* (1995) o al Ensemble Organum, en su trabajo llamado *Laudes de Sainte Ursule* (1997).

³⁶ Compositor italiano, conocido porque escribió música con símbolos llamados *neumas*, y porque fue quien dio los nombres a las notas que hoy se conocen. Si el lector desea escuchar obras de Guido d' Arezzo puede confrontar el trabajo de Christopher Gabbitas y David Miller, llamado *The mystery of do-re-mi* (1998).

práctica de la misma; como se pudo ver, la estética en ocasiones se redujo a la legitimación de un tipo de música particular y condenaba otra porción de prácticas musicales. Si en el tiempo de Agustín se le permitió a la teorización de la música hacer parte del *cuadrivio* (conjunto de las cuatro artes liberales: aritmética, música, geometría y astrología o astronomía) se debe a su articulación con la palabra, porque no se había pensado en términos de “representación”, sino como desciframiento de los indicios dejados aquí y allá por la divinidad. En todo caso, esta manera de pensar la música cambiará radicalmente con el paso del tiempo, generando una discontinuidad con el pensamiento de la época clásica.

CAPÍTULO 2.

La música en la cuadrícula

Con la llegada de la época clásica, la semejanza comienza a ser considerada de manera negativa y se identifica como un error³⁷. El derrumbe de esta práctica discursiva prefigura una discontinuidad entre el período preclásico y el clásico. Algunos de los rasgos de esta discontinuidad se pueden rastrear, por ejemplo, en la creciente necesidad de ordenar el mundo por medio del análisis, partiendo de lo simple a lo complejo; en definitiva, se trata del empeño de remplazar la capacidad de tejer relaciones, por el ejercicio de discernir las cosas con mayor claridad y evidencia³⁸.

³⁷ Aquí Michel Foucault se refiere a los primeros filósofos modernos, entre otros, cita a Francis Bacon (1561-1626), quien en su libro *Novum organum* (1620) arremete contra la semejanza: “El espíritu humano se inclina naturalmente a suponer en las cosas un orden y una semejanza mayores de los que en ellas se encuentran; y en tanto que la naturaleza está llena de excepciones y de diferencias, el espíritu ve por doquier armonía, acuerdo y similitud. De allí, esa ficción acerca de que todos los cuerpos celestes describen, en su movimiento, círculos perfectos” (Foucault, 2007, p. 63).

³⁸ Para Michel Foucault, las cinco manifestaciones más evidentes de esta discontinuidad son: (i) el papel de la comparación ya no es el de revelar el ordenamiento del mundo, “se la hace de acuerdo con el orden del pensamiento y yendo naturalmente de lo simple a lo complejo” (Foucault, 2007, p. 63). (ii) La sustitución de la jerarquía analógica por el análisis: en la época preclásica se admitía

En palabras de Michel Foucault: “A partir del siglo XVII, la semejanza es rechazada hasta los confines del saber, del lado de sus fronteras más bajas y más humildes. Allí, se liga a la imaginación, a las repeticiones inciertas, a las analogías empañadas” (2007, p. 57).

René Descartes jugó un papel importante en esta discontinuidad, su filosofía confirma la exclusión de la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber, a sus ojos esta práctica discursiva no sería más que una mixtura, una confusión: “Es un hábito frecuente —dice Descartes en las primeras líneas de las *Regulae*—, cuando se han descubierto algunas semejanzas entre dos cosas, el atribuir a una y a otra, aun en aquellos puntos en que de hecho son diferentes, lo que se ha reconocido como cierto solo de una de las dos” (Foucault, 2007, p. 77). Así es que, durante el período clásico la semejanza se desplazó por el orden, por la comparación en términos de identidad y diferencia. Por esta razón, el caballero andante para quien las figuras más cotidianas desencadenaban las similitudes más maravillosas, quien a cada paso se tropezaba con castillos, doncellas y gigantes, fue considerado loco y sus libros de caballería no eran otra cosa que un encantamiento.

el sistema global de correspondencia; en la época clásica, “toda semejanza será sometida a la prueba de la comparación, es decir, no será admitida sino una vez que se encuentre, por la medida, la unidad común o más radicalmente por el orden, la identidad y la serie de las diferencias” (p. 63). (iii) El juego de las similitudes ya no será infinito por el surgimiento de la numeración: en la época preclásica “siempre era posible descubrir nuevas [similitudes] y la única limitación provenía del ordenamiento de las cosas, de la finitud de un mundo encerrado entre el macrocosmos y el microcosmos” (p. 63). (iv) La actividad del espíritu ya no consistirá en relacionar las cosas entre sí sino “discernir”: en la época preclásica este emprendía la búsqueda de todo parentesco, de toda pertenencia, de toda “naturaleza secretamente compartida”. En la época clásica ¿el espíritu? pretende establecer las identidades y diferencias: “El discernimiento impone a la comparación la búsqueda primera y fundamental de la diferencia: darse por intuición una representación clara y distinta de las cosas” (p. 63). (v) La historia y la ciencia van a quedar separadas una de otra: en la época clásica la erudición, la lectura de los autores y el juego de sus opiniones se oponen a los “juicios seguros”. Solo esto último constituye la ciencia y si “hubiéramos leído todos los razonamientos de Platón y Aristóteles no habríamos apresado, al parecer, nada de ciencia, sino de historia” (p. 63).

Ahora bien, la comparación sigue ocupando un papel privilegiado en el pensamiento, incluso, en la lógica cartesiana:

Si Descartes rechaza la semejanza, no lo hace excluyendo del pensamiento racional el acto de comparación, ni tratando de limitarlo, sino por el contrario universalizándolo y dándole con ello su forma más pura. En efecto, por la comparación, encontramos «la figura, la extensión, el movimiento y otras cosas semejantes» —es decir, las naturalezas simples— en todos los sujetos en los que pueden estar presentes. Y, por otra parte, en una deducción del tipo: «toda A es B, toda B es C, en consecuencia, toda A es C», queda en claro que el espíritu “compara entre sí el término buscado y el término dado, a saber, A y C, en el respecto en que ambos son B”. En consecuencia, si ponemos aparte la intuición de una cosa aislada, puede decirse que todo conocimiento se obtiene por la comparación de dos o más cosas entre ellas. (Foucault, 2007, p. 78)

Si la semejanza determinaba los discursos en torno a la música que circulaba antes del siglo XVII, en el período clásico hay una preocupación por el orden y la comparación en términos de identidad y diferencia. ¿Acaso el pensamiento musical obedecía a la misma práctica discursiva que determinaba, entre otros, a la gramática general, la matemática, la física y el análisis de la moneda de ese tiempo?

2.1.El análisis de la música clásica

A continuación, me ocuparé de comentar el *Compendium Musicae* de René Descartes. Si quisiera proceder como el filósofo francés lo hace en las *Meditationes de Prima Philosophia* (Meditaciones metafísicas), debería evaluar la existencia de la música (de los sonidos, de los ecos y de las resonancias, incluso del silencio). Así, en un primer momento, llegaría ineludiblemente a la conclusión de que el sonido es percibido por los sentidos y que estos a su vez (con lo escalofriante del asunto) engañan —prueba de ello serían

los sonidos de los sueños—. Todos los sonidos cargarían con la cruz de ser posibles falsificaciones (simples quimeras auditivas, tal vez hijas del delirio). Posteriormente, debería reconocer que no solo las verdades “empíricas” del sonido son engañosas: las “formales” también son dubitables (ya que hasta estas podrían ser creación de un genio maligno). En última instancia, la música desde su elemento constituyente, se movería en el terreno de lo incierto.

Daniel Martín Sáez³⁹, en su artículo, *Compendium musicae: la teoría musical de Descartes*, sostiene que la postura cartesiana de desconfianza hacia los sentidos, ya se encontraba prefigurada en su obra temprana:

Para él los sentidos son incapaces de verdad y sólo la razón es poseedora de ella. Esta idea, que tanto se reflejará en su *Discurso del Método*, y en la mayoría de sus obras, aparece ya en este compendio. Lógicamente, esta devaluación conlleva la idea de que los sentidos han de ser deleitados con relaciones acordes a su insignificancia. (Sáez, 2008, p. 25)

Si continuara imaginando cómo hubiera tratado la música, debería pensar el lugar que ocuparía en la estética musical la suposición de que el hombre (a diferencia de Dios) es un ser compuesto, dividido en sustancia pensante (*res cogitans*) y en sustancia extensa (*res extensa*)⁴⁰. Para el filósofo francés

³⁹ Para encontrar información sobre Daniel Martín Sáez refiérase a la entrevista que realicé para esta investigación denominada *René Descartes y la Disección de la Música* (2014), publicada en la Revista Filosófica y Literaria Cazamoscas, año 6, número 7.

⁴⁰ El llamado “dualismo cartesiano” es recurrente a lo largo de su obra. En otro fragmento escribió: “El alma humana no solo no consta de ningún accidente, sino que es ella misma pura substancia: aunque se muden sus accidentes, es decir, que comprenda unas cosas, quiera otras, perciba otras, etcétera, no cambia en su esencia; el cuerpo humano, por el contrario, se convierte en algo distinto por el simple hecho de cambiar la figura de ciertas partes. Por todo lo cual se sigue que el cuerpo se extingue fácilmente, mientras que el alma es por naturaleza inmortal” (Descartes, 2001, p. 162).

el pensamiento (la razón) sería indubitable, y el cuerpo, no sería más que el productor de información de la que no se puede tener mayor certeza:

La mente que, usando su libertad congénita, supone que todas esas cosas no existen (aun aquellas cuya existencia es casi indudable), se da cuenta de que no puede ser que ella misma no exista. Lo cual es de gran utilidad, puesto que de esta manera se distingue fácilmente qué es lo que atañe a sí misma, es decir, a la naturaleza intelectual, y qué es lo que se refiere al cuerpo. (Descartes, 2001, p. 156)

La razón —el buen sentido o la *res cogitans*— parece ser la encargada de distinguir lo verdadero de lo falso (debe ser esa “luz natural” dada a los humanos para iluminar esas construcciones sonoras que, como las “tinieblas inextricables”, amenazaban con el engaño y la ceguera). En este momento, se podría concluir que la música solo se haría cognoscible gracias a las verdades formales, aquellas que resistieron la duda metódica, libres de los engaños propios del cuerpo o del genio maligno. La música sería tratada ante todo como *res extensa*. De esta manera, la preocupación de la estética musical se traslada al sonido para ser estudiado gracias a sus propiedades cuantificables, en otras palabras, lo que se podría conocer de la música serían sus comportamientos matemáticos despojados de los simbolismos y analogías que tenían en la antigüedad (los estudios de la armonía, preocupados específicamente por las alturas y duraciones).

Finalmente, se hace evidente que el sujeto que tendría derecho a hablar de música sería aquel que pueda analizar el sonido, como *res extensa*, teniendo como única herramienta confiable su propia “razón”, no para encontrar mayor deleite sino para buscar aquello que la música tiene de real, de verdadero, de medible y cuantificable, lo cual coincide con lo escrito en el *Compendium*. Descartes sostiene que: la música tiene como objeto el sonido y que en “lo que se refiere a la naturaleza del propio sonido, es decir, de qué cuerpo y de qué modo brota más agradablemente, es asunto de los físicos” (1992, p. 56).

Descartes en su *Discours de la méthode* (1637) (El discurso del método) presenta el análisis como el camino a seguir para lograr el “progreso del conocimiento”. En este momento de la escritura me parece ineludible preguntarme si en un pequeño *Compendium* sobre la música, se podría entrever la aplicación de sus precauciones metodológicas, redactadas veinte años después en su *Discours*. A lo que debo responder que en el *Compendium* el autor pretendía que toda verdad fuera evidente, clara y distinta (que no se pudiera poner en duda). De allí su interés en el análisis formal en el que recurría al estudio de las partes simples —las cuales podía verificar— para dar cuenta de las partes complejas. También es cierto que se trata de un texto ordenado cuidadosamente y en el que sus enumeraciones son lo más completas posibles. En conclusión, debo reconocer que me sorprende la manera en que este libro prefigura su pensamiento, si bien se puede generar un debate en torno a la exactitud y meticulosidad con que aplicó el método que aún no había escrito, me parece que se trata de un documento que presenta una sustitución del pensamiento analógico por el análisis.

El *Compendium* se suma al establecimiento del orden de la época clásica, de allí que aplique sus tres modalidades capitales: análisis, matemática (*mathesis*) y taxonomía (*taxinomia*)⁴¹. Estas nociones, para Foucault, no designan dominios separados, sino que —gracias a un ordenamiento de identidades y diferencias— se entrelazan en el “proyecto de una ciencia general” (2007, p. 77). No se puede dejar de pensar que esto definió, de alguna manera, el pensamiento cartesiano en torno a la música; en definitiva,

⁴¹ Para Michel Foucault es posible definir el período clásico, gracias a un “sistema articulado” en el que interactúan la *mathesis* y la *taxinomia*. (i) La *mathesis* se encarga de estudiar las naturalezas simples y su método universal es el álgebra. Se define como “la ciencia de las igualdades y, por ello, de las atribuciones y de los juicios; es la ciencia de la verdad” (Foucault, 2007, p. 68). (ii) La *taxinomia* se encarga de estudiar las naturalezas complejas (las representaciones en general, tal como se dan a la experiencia) para con ello, instaurar un “sistema de signos”. La *taxinomia*, a su vez, trata de “las identidades y de las diferencias, es la ciencia de las articulaciones y de las clases; es el saber acerca de los seres” (p. 68).

lo que buscaba Descartes era desarrollar una gramática musical con bases matemáticas, es decir, pretendía ordenar la música: incluirla en una ciencia general del orden, circunscribirla al proyecto de una “ciencia universal” que debía abordar todo lo existente, a partir de la llamada *mathesis universalis*⁴².

⁴² La *mathesis universalis* fue una pretensión de fundar una ciencia universal, distintos autores trabajaron en este proyecto, especialmente Descartes y Leibniz (1646-1716). Para Descartes se trata de buscar “un lenguaje más perfecto que cualquier lenguaje natural”, se les atribuye el primer intento de construir un sistema puramente formal. Foucault caracteriza esta pretensión de una manera paradójica: (i) por un lado, “las relaciones entre los seres se pensarán bajo la forma del orden y la medida, pero con ese desequilibrio fundamental que consiste en que siempre se pueden remitir los problemas de la medida a los del orden. De manera que la relación de toda *mathesis* con el conocimiento se da como posibilidad de establecer entre las cosas, aun las no mensurables, una sucesión ordenada” (Foucault, 2007, p. 68). (ii) Y, por otro lado, “esta relación con la *mathesis* en cuanto ciencia general del orden no significa una absorción del saber en la matemática, ni que se funde en ella todo conocimiento posible; por el contrario, en correlación con la búsqueda de una *mathesis*, se ve aparecer un cierto número de dominios empíricos que hasta entonces no habían estado formados ni definidos. En ninguno de estos dominios, o poco menos, es imposible encontrar rastros de un mecanismo o una matematización y, sin embargo, todos se han construido sobre el fondo de una posible ciencia del orden” (p. 68).

2.2. Afecciones y pasiones en la música clásica

Afecciones: duraciones y alturas

A diferencia de Agustín, Descartes en el *Compendium Musicae* no se preocupó por la métrica determinada por la palabra, sino por —lo que se podría llamar— las propiedades del sonido. La música debía fundamentarse en el estudio de las *affectiones* (afecciones), en tanto propiedades del sonido. Según Ángel Gabilondo, Descartes buscaba la cuantificación de los flujos aéreos: la “medida de lo invisible” (1949, p. 12). Quisiera detenerme en dos de las rutas emprendidas por el filósofo francés: el estudio de la *duratio* (duración) y el estudio de la *intensio* (altura)⁴³.

En cuanto a la propiedad relativa a la duración de los sonidos, el filósofo escribe: “el tiempo en los sonidos debe estar constituido por partes iguales” (Descartes, 1992, p. 32). Entonces, la división rítmica ha de ser geométrica y debe estar mediada por una unidad (como toda naturaleza simple); de allí el pulso y las subdivisiones de las duraciones musicales (binarias y ternarias). Por otro lado, al referirse a la propiedad del sonido relativa a la altura, el análisis cartesiano se centra en los “intervalos”, en la relación entre dos sonidos partiendo del más grave: “De los dos términos que se necesitan en una consonancia, el más grave es con mucho el más potente, y, en cierto modo, contiene en sí al otro” (Descartes, 1992, p. 67). Descartes divide los intervalos en “consonancias” y “disonancias”, debe recordarse que este estudio surge del análisis de los sonidos producidos por la división de una cuerda, de allí que encontrara en ellos —como lo haría Pitágoras— relaciones aritméticas:

⁴³ Suele explicarse como la propiedad del sonido que determina si un sonido es más grave o más agudo que otro, en la acústica contemporánea se determina la altura gracias a la frecuencia y se mide en oscilaciones por segundo (Hz).

Todas las consonancias pueden ser incluidas en tres géneros: o bien nacen de la primera división del unísono, son las consonancias llamadas octavas y forman el primer género; o bien, en segundo lugar, nacen de la división de la propia octava en partes iguales, son la quinta y la cuarta, a las que por esta razón, podemos llamar consonancias de segunda división; o, finalmente, de la división de la propia quinta, que son las consonancias de la tercera y última división. (Descartes, 1992, p. 75)

Descartes al estudiar los intervalos genera una clasificación (a la manera en que se caracterizaban los seres en las ciencias naturales). La división entre consonancias y disonancias no solo ordenaba los sonidos, sino que determinaba el grado de perfección de los intervalos: “hay que advertir que el oído queda mucho más satisfecho cuando se termina por una octava que por una quinta, y lo mejor de todo es terminar con el unísono” (Descartes, 1992, p. 109).

b. Las pasiones

El lector debe tener presente que, en general, durante la antigüedad la estética musical se centraba en la búsqueda de analogías y semejanzas (relacionaba el sonido, el orden del cosmos y las pasiones humanas). Por esta razón, las consonancias y las disonancias fueron pensadas en términos de simpatía y antipatía; teniendo la posibilidad de relacionar los análisis formales con las pasiones y afectos que se sienten al escuchar la música. Este vínculo se rompe cuando se entiende la música exclusivamente por medio del análisis formal. Por ello resulta llamativo que Descartes, al referirse a la música vocal, escribiera las siguientes palabras: “parece que si la voz humana nos resulta más agradable, es solamente porque más que ninguna otra es conforme a nuestros espíritus. Así, incluso nos es mucho más agradable la voz de los amigos que la de los enemigos según la simpatía o antipatía de las pasiones” (Descartes, 1992, p. 57). Más allá de detenerme en la primacía que le brinda a la voz sobre los instrumentos musicales, quisiera formular una pregunta: ¿Esta forma de relacionar sonidos y pasiones es lo

que el filósofo francés se reprocha a sí mismo años más tarde? ¿Acaso se arrepentía no solo de haber conservado estos conceptos, sino de no haber alcanzado una teoría puramente mecanicista de la música?⁴⁴

Ahora bien, no quisiera pasar por alto que en esa misma frase se refirió con sumo interés a las “pasiones”. Bien conocido es que Descartes, al final de su vida, se preocupó por caracterizarlas, pero normalmente no se recuerda que en el *Compendium* (muchos años antes de las cartas a Isabel de Bohemia y de escribir *Les passions de l'âme*) haya definido la música de la siguiente manera: “su objeto es el sonido y su finalidad es deleitar y provocar en nosotros las pasiones diversas” (Descartes, 1992, p. 55). ¿Podría sostenerse que existe una relación entre la primera y la última obra del filósofo, que permita enlazar el estudio del sonido cartesiano que se encuentra en el *Compendium*, y el estudio de las pasiones que se encuentra en *Les passions de l'âme*?

Aquí se podría imaginar qué pasaría si Descartes se ocupara de la música con los mismos procedimientos de los que se ocupó de las pasiones. Si el proyecto de Descartes en *Les passions de l'âme*, entre otras cosas, era establecer un ordenamiento de la manera en que se generan las pasiones, resulta fácil imaginar cómo estas son generadas a partir de un estímulo musical: (i) después de la percepción, el torrente sanguíneo (que lleva los llamados espíritus animales), se dirige hacia el cerebro; (ii) en el cerebro se comunica con la glándula pineal (lugar en donde se encuentra el alma), allí el alma se afecta por la música; (iii) la glándula pineal pone de nuevo

⁴⁴ En general el mecanicismo se entiende a partir de la negación de las “entidades espirituales”. Descartes y otros filósofos modernos sostenían que “la única causalidad es la influencia física”. En este caso, se podría suponer que una teoría mecanicista de la música no la relacionaría con alguna entidad metafísica, sino que reduciría el fenómeno musical a sus componentes físicos, es decir, a lo que ahora se conoce como las propiedades del sonido. Lo llamativo de este apartado es que Descartes hace alusión a la *sympathia* y la *antipatia* que hace referencia a una causalidad que no es meramente física.

en movimiento el torrente sanguíneo hacia órganos específicos del cuerpo (según el tipo de música); (iv) y, por último, estos movimientos producen reacciones corporales acordes a las pasiones provocadas (como el sonrojo o la palidez).

Se podría suponer que los mismos procedimientos utilizados en el análisis de la música (la comparación por identidad y diferencia, la *mathesis* y la *taxonimia*) deberían determinar cuáles son las pasiones causadas, sostenidas y potenciadas al escuchar la música por los movimientos de la sangre (los “espíritus animales”). Descartes en el *Compendium* —a pesar de que aún no formulaba su teoría de las pasiones— sostiene que ese camino debía tomarse: “por lo que se refiere a las diferentes pasiones que la música puede provocar en nosotros [escribió], según la diferente medida, opino que, en general una medida más lenta provoca en nosotros movimientos más lentos, como la languidez, la tristeza, el miedo, la soberbia, etc.; en cambio una medida rápida produce pasiones más vivaces cómo la alegría” (1992, p. 65).

A pesar de que no realizó un estudio detenido de las pasiones de la música, no se puede negar que el filósofo renacentista —desde su juventud— había previsto que la música estaba estrechamente relacionada con las pasiones humanas. En definitiva, lo que parece ser más interesante de este estudio es la necesidad de suponer una correspondencia entre las propiedades del sonido (en tanto *affectiones*) y los afectos (*affectus*). Esto lo condujo a pensar que se debe iluminar la manera en que un “ordenamiento” de sonidos “representa” pasiones determinadas. Prueba de ello es que al finalizar el *Compendium* (con un poco de frustración) esbozara este proyecto: “ahora, ciertamente, debería tratar a continuación por separado cada movimiento del alma que la música pueda excitar, y debería mostrar por qué grados, consonancias, tiempos y otras cosas deben ser excitados tales movimientos; pero esto excedería los límites de un compendio” (Descartes, 1992, p. 112).

2.3. La representación de la música y la música como representación

Foucault sostiene que a partir del siglo XVII el lenguaje no se plantea como una de las figuras del mundo (ni como la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos en cuya presencia se oculta latente la promesa de un vestigio originario). Con el tiempo se convirtió en una simple maquinaria: un instrumento para “representar”. Las palabras ya no se asemejan a lo divino, no tienen derecho a ser su marca secreta, se han ligado irresolublemente al conocimiento. La verdad se debe a la percepción evidente y definida, las palabras no tienen otro papel que traducir lo verdadero:

No hay ya signo desconocido, ni marca muda. No se trata de que los hombres estuvieran en posesión de todos los signos posibles, sino de que sólo existen signos a partir del momento en que se *conoce* la posibilidad de una relación de sustitución entre dos elementos ya conocidos. El signo no espera silenciosamente la venida de quien puede reconocerlo: nunca se constituye sino por un acto de conocimiento. Aquí es donde el saber rompe su viejo parentesco con la *divinatio*. [...] Su tarea era revelar un lenguaje previo repartido por Dios en el mundo; en este sentido, y por una implicación esencial, adivinaba y adivinaba lo *divino*. A partir de ahora, el signo empezará a significar dentro del interior del conocimiento: de él tomará su certidumbre o su probabilidad. (Foucault, 2007, p. 66)

Durante la época clásica, las preguntas del análisis del lenguaje se centran en la representación: ¿Cómo puede estar ligado un signo a lo que significa? Esta nueva preocupación, el análisis del sentido y de la significación, ocupa un lugar predominante. Según Foucault, con la aparición de estos estudios, en especial, los desarrollados en la gramática general o de *Port-Royal* (1660) de Claude Lancelot (1615-1695) y Antoine Arnauld (1612-1694), se establece lo que llama el “primado” de la representación (*repraesentatio*).

Este tipo de análisis, en medio de su búsqueda de los principios que obedecieran todas las lenguas, privilegiaron la comprensión del lenguaje como una representación del pensamiento.

El filósofo francés sostiene que se trata de una discontinuidad, de una consideración del lenguaje radicalmente diferente a la que se tenía en los siglos precedentes. El lenguaje ha perdido su lugar en el mundo de los humanos y en el mundo de sus dioses: su existencia se ve reducida; ya no es más que un tipo particular de representación: “tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice” (Foucault, 2007, p. 55). Los signos dejaron de ser ternarios (ya no se trata de buscar el dominio formal de las marcas, ni el contenido señalado por ellas, ni las similitudes que las ligan a las cosas) y la reflexión en torno al lenguaje se centra en el análisis del enlace de un significante y un significado⁴⁵.

La representación de la música

Como advertirá el lector, desde hace mucho tiempo la *repraesentatio* (entendida como “presentación intencional” de un objeto) ha jugado un papel

⁴⁵ El estudio del signo en tanto significante y significado de *Port-Royal* está dividido en tres tipos de enlace. (i) El origen del enlace: un signo puede ser natural (como el reflejo en un espejo designa lo que refleja) o de convención (como una palabra puede significar una idea para un grupo de hombres). Solo existen signos a partir del momento en que se *conoce* la posibilidad de una relación de sustitución entre dos elementos ya conocidos. (ii) El tipo de enlace: un signo puede pertenecer al conjunto que designa (como la buena cara forma parte de la salud que manifiesta) o estar separado de él (como las figuras del Antiguo Testamento son los signos lejanos de la encarnación y de la redención). Esta alternativa no es radical; pues el signo, para funcionar, debe estar a la vez insertado en lo que significa y ser distinto de ello. (iii) La certidumbre del enlace: un signo puede ser constante, al punto de que se esté seguro de su fidelidad (así, la respiración señala la vida) o puede ser simplemente probable (como la palidez del embarazo).

primordial en el saber —incluso antes de la época clásica—, pero se debe tener en cuenta que, tanto la manera en que se piensa la representación, como la manera en que interviene en el lenguaje durante la época clásica, no habían tenido precedente. Tal vez, la manifestación más relevante de esta discontinuidad sea que, por primera vez, el gramático asume que cada representación obedece a un juego en el que se desdobra y se duplica. Una palabra al ser una impresión, sensorial o intelectual, una idea, una imagen o una percepción representada, termina por representar otra impresión y para traducirse a sí misma necesita de una tercera impresión que la represente, y esta sustitución continuaría en un movimiento infinito⁴⁶. Foucault advierte que: “todas las representaciones están ligadas entre sí como signos, entre todas forman como una red inmensa; cada una se da, en su transparencia, como signo de lo que representa” (2007, p. 72).

Para trazar, como en el caso de la época preclásica, posibles relaciones entre la práctica musical y la reflexión en torno al lenguaje, se debe recordar que una de las características más representativa de esa época es la secularización de la música. En esos años, gracias a compositores como Josquin des Prez⁴⁷ (1440-1521), la música “profana” comenzó a tener una mayor circulación, y a pesar de que muchos músicos como Giovanni Pierluigi da

⁴⁶ Foucault lo explica con las siguientes palabras: “La Logique de Port’ Royal enuncia antes de decir qué es un signo: «cuando no vemos un cierto objeto sino como representación de otro, la idea que de él se tiene es una idea de signo y este primer objeto es llamado signo» ¿Acaso no se tiene así tres términos, la idea significada, la idea significante y, en el interior de esta última, la idea de su papel de representación? [...] Una idea puede ser signo de otra no solo porque se puede establecer entre ellas un lazo de representación, sino porque esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa. Y también porque, en su esencia propia, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez indicación y aparecer, relación con un objeto y manifestación de sí. A partir de la época clásica, el signo es la representatividad de la representación en la medida en que ésta es representable” (2007, p. 70).

⁴⁷ Compositor francés, si el lector desea conocer obras de Josquin des Prez puede escuchar el trabajo de The Tallis Scholars, llamado *L’homme armé masses* (1989).

Palestrina⁴⁸ (1525-1594) se “enlistaron” en la contrarreforma, la iglesia católica perdió poco a poco la exclusividad en el terreno musical. Este fenómeno, político y social, también da cuenta de una nueva relación entre la música y la palabra, incluso, numerosos compositores se dedicaron a la música netamente instrumental; como lo harían Luys de Narváez⁴⁹ (1500-1560), John Dowland⁵⁰ (1562-1626) y Girolamo Frescobaldi⁵¹ (1583-1643), quienes escribieron los primeros “métodos” para instrumento solista.

Ahora bien, la música vocal durante la época clásica no deja de ser importante, prueba de ello es que compositores como Claudio Monteverdi⁵² (1567-1643), Jean Baptiste Lully⁵³ (1632-1687) y Georg Friedrich Händel⁵⁴ (1685-1759) le daban un papel preponderante al canto. A pesar de ello, puede sostenerse que la discontinuidad del pensamiento en torno al lenguaje se refleja en la práctica musical, cuando se pone en evidencia que la ópera, las canciones y los himnos protestantes no eran equivalentes a los cantos de la Edad Media que se encontraban en detrimento (tanto en la manera en que se componían, circulaban, se pensaban y se interpretaban). Esta discontinuidad se puede

⁴⁸ Compositor italiano. Si el lector desea conocer obras de Pierluigi da Palestrina puede escuchar el trabajo de Cantione Antiqua London, llamado *Missa Aeterna Christi munera* (1978).

⁴⁹ Compositor y vihuelista español. Si el lector desea conocer obras de Luys de Narváez puede escuchar el trabajo de Marta Almajano y Juan Carlos Rivera, llamado *Obras de Luys de Narváez: el delfín de la música* (1995).

⁵⁰ Compositor inglés. Si el lector desea conocer obras de John Dowland puede escuchar el trabajo de Paul O'Dette, llamado *Complete lute works* (1996).

⁵¹ Compositor italiano. Si el lector desea conocer obras de Girolamo Frescobaldi puede escuchar el trabajo de Rinaldo Alessandrini y otros, llamado “Primo libro dei Madrigali” (1995).

⁵² Compositor italiano. Si el lector desea conocer obras de Claudio Monteverdi puede escuchar el trabajo del Ensemble of the Zurich Opera House, llamado *L'Orfeo* (1978).

⁵³ Compositor italiano, muy influyente en Francia. Si el lector desea conocer obras de Jean Baptiste Lully puede escuchar el trabajo de Hervé Niquet y otros, llamado *Grands Motets* (1999).

⁵⁴ Compositor alemán, muy influyente en Inglaterra. Si el lector desea conocer obras de Georg Friedrich Händel puede escuchar el trabajo de la Orquesta de la Ópera Estatal de Viena, llamado *Seis conciertos para orquesta* (1962).

rastrear en el terreno de la “notación musical”. La notación sufre la mayor transformación de su historia, pues a partir de la época clásica, la música crea signos de “convención”, en otras palabras, abandona los viejos dibujos melódicos (que en el periodo preclásico se centraba en los pies métricos que se ordenaban por sílabas largas y cortas).

La música como representación

Michel Foucault piensa que para establecer un signo “siempre se puede (y en efecto se debe) escogerlo de tal modo que sea simple, fácil de recordar, aplicable a un número indefinido de elementos, susceptible de dividirse él mismo y de recomponerse” (2007, p. 68). Acaso la búsqueda de la estética de la música de esta época, ¿no consiste en la creación de una sistematización en la cual se ordenen las representaciones de cada sonido? Estas relaciones permiten suponer que la música era pensada como una “representación”. Si la música deja de ser tanto “huella” de lo divino, como posibilidad de ascensión, si la caracterización (a la manera cartesiana) del sonido determina lo concerniente a la notación musical, si predomina el análisis puramente matemático y taxonómico de la música, incluso, si en el *Compendium* se puede encontrar una necesidad de sistematización de la música a partir de su capacidad de representar las pasiones, ¿acaso esto no se debe a que se esperaba que la música fuera una integrante más del reino de las cosas claras y distintas, digna de ser representada, pero al mismo tiempo una de las formas de la representación de las pasiones, del orden y la medida?

La nueva notación pretendía “representar” con precisión las alturas y las duraciones de cada sonido. Estas necesidades en la escritura musical, se relacionaban estrechamente con la búsqueda de una depuración técnica en la notación que permitiera mayor articulación entre distintos instrumentos, pero, sobre todo, con una necesidad de ordenamiento general: el

“sistema tonal”⁵⁵, el cual logró posicionarse gracias a compositores como Arcangelo Corelli⁵⁶ (1653-1713), Tommaso Albinoni⁵⁷ (1671-1750), y ni hablar del mismo Johann Sebastian Bach⁵⁸ (1685-1750). Otros compositores no solo aplicaron el nuevo lenguaje, sino que teorizaron respecto a las posibilidades expresivas y representacionales de la música; entre ellos, se puede nombrar a Giulio Caccini⁵⁹ (1550-1618), Marc’Antonio Cesti⁶⁰ (1623-1669), Jean Philippe Rameau⁶¹ (1683-1764), Johannes Ockeghem⁶² (1420-1496) y Thomas Tallis⁶³ (1510-1585). Lo cierto, es que desde entonces el estudio de la armonía, determinada numéricamente, ha constituido parte fundamental del aprendizaje musical, al tiempo que se han realizado todo tipo de asociaciones entre las pasiones y estas características matemáticas de la música, incluso se debe tener presente

⁵⁵ Suele explicarse como la organización jerárquica de las notas musicales. La nota principal es llamada “tónica”, el resto de notas son de importancia decreciente y gravitan alrededor suyo. Se podría hacer una relación entre la perspectiva y la tonalidad, tanto en su origen en la sociedad burguesa, como en su desarrollo ligado a un ejercicio matemático.

⁵⁶ Compositor italiano. Si el lector desea conocer obras de Arcangelo Corelli puede escuchar el trabajo de la Orquesta Barroca Inglesa, llamado *Concerti Grossi: complete* (1956).

⁵⁷ Compositor italiano. Si el lector desea conocer obras de Tommaso Albinoni puede escuchar el trabajo del Conjunto Orquestal de L’Oiseau-Lyre, llamado *Six concertos* (1972).

⁵⁸ Compositor alemán. Si el lector desea conocer obras de Johann Sebastian Bach puede escuchar el trabajo de Albert Schweitzer llamado *Albert Schweitzer interpreta a Bach* (1960).

⁵⁹ Compositor italiano, se cree que en su tratado *Le nueve musiche* (1601) fue el primero en utilizar el cifrado del Bajo Continuo con las funciones armónicas. Si el lector desea conocer obras de Giulio Caccini puede escuchar el trabajo de Le nouve musiche, llamado *Les joyaux de votre discotheque* (1992).

⁶⁰ Compositor italiano. Si el lector desea conocer las obras de Marc’Antonio Cesti puede escuchar el trabajo de Andres Bierbaum, llamado *Orontea* (1982).

⁶¹ Compositor francés y teórico de la música. Si el lector desea conocer obras de Jean Philippe Rameau puede escuchar el trabajo de Chistie William, llamado *Les quatre grandes suites de Clavecin* (1983).

⁶² Compositor belga, muy influyente en Francia. Si el lector desea conocer obras de Johannes Ockeghem puede escuchar el trabajo de Holten Bo; *et al.* llamado *Requiem; Missa Prolationum* (1997).

⁶³ Compositor inglés. Si el lector desea conocer obras de Thomas Tallis puede escuchar el trabajo de The Tallis Scholars, llamado *The complete english anthems* (1986).

el interés por explorar las capacidades programáticas e incidentales de la música de compositores como Antonio Vivaldi (1678-1741)⁶⁴.

El lector no debe pasar por alto esta discontinuidad entre el período clásico y el preclásico, que no le fue extraña al *Compendium*. Este nuevo pensamiento en torno a la música que la emparenta con los procedimientos matemáticos y taxonómicos también es el momento en que la música se piensa más cercana a la noción de representación. Lo que me parece paradójico de este asunto es que al tiempo que la estética musical fue embestida por la razón, dejara de hacer parte de los saberes fundamentales de su época, pasó de ser una de las artes liberales a ser una de las bellas artes, en parte, gracias a su carácter representacional. Ahora bien, la duda que continuará hasta el presente acerca del papel de la representación en la música, lugar que desencadenará en los años siguientes todo tipo de debates en torno al sentido y las posibilidades expresivas de esta práctica artística.

⁶⁴ Compositor austriaco. Si el lector desea conocer obras de Antonio Vivaldi puede escuchar el trabajo de New London Consort, llamado *Concertos & Cantatas* (1992).

CAPÍTULO 3.

La música y la historia

Según Michel Foucault, en el tránsito del período clásico a la modernidad se evidencia una discontinuidad de la misma envergadura de la que se produjo entre el clásico y el preclásico (una oposición tan radical como la diferencia que puede encontrarse entre los círculos de Paracelso y la búsqueda del orden cartesiano). En el apartado anterior sostenía que el análisis había ocupado el lugar de la semejanza —el ejercicio de discernir se había impuesto sobre el de relacionar—, ahora me ocuparé de la manera en que la historia se posiciona como la práctica discursiva privilegiada de los enunciados de la época moderna. Esta discontinuidad entre un período y otro no conlleva el abandono de las ciencias del orden (mucho menos la caída de todos los métodos científicos y de todo conocimiento que, mediante la experimentación o el razonamiento, alcance el rótulo de ciencia). Sin embargo, anuncia la aparición de un tipo de saber que se inmiscuye hasta en los que eran considerados “objetivos” y que en ese momento se creían ajenos a la historia.

Para comenzar, quisiera recordar el papel fundamental que tiene la comparación al interior de la disciplina histórica. La historia es un ejercicio que consiste en producir organizaciones o relaciones:

El espacio general del saber no es ya el de las identidades y las diferencias, el de los órdenes no cuantitativos, el de una caracterización universal, una *taxinomia* general, una *mathesis* de lo inconmensurable, sino un espacio hecho de organizaciones, es decir, de relaciones internas entre los elementos cuyo conjunto asegura una función; mostrará que estas organizaciones son discontinuas, que no forman, pues, un cuadro de simultaneidades sin rupturas, sino que algunas son del mismo nivel en tanto que otras trazan series o sucesiones lineales. (Foucault, 2007, p. 214).

La semejanza y el análisis aparecían en los discursos en torno a la música que circulaba antes del siglo XIX, se pueden encontrar tanto en el *Compendium* como en el *De musica* (Agustín no dejó de servirse de la *convenientia* a lo largo de su estética musical, ni Descartes dejó de servirse de la comparación por identidad y diferencia). En definitiva, hasta ahora puedo afirmar —sin mucho riesgo a equivocarme— que a la música no le han sido extrañas las prácticas discursivas descritas por Michel Foucault en su arqueología del lenguaje. Ahora bien, quisiera estudiar los discursos que la modernidad trajo consigo.

3.1. La analogía histórica y la música moderna

A diferencia de Agustín y Descartes, Nietzsche en el *Die Geburt der tragödie* decide remontarse a los tiempos de la antigüedad helénica, sin embargo, no se trata de un estudio netamente erudito, su interés por la historia obedece a la necesidad de confrontarla con la cultura alemana de su tiempo. De allí que, en su libro, las manifestaciones artísticas modernas tengan como referente el pueblo que se ha considerado la base de toda la civilización occidental. En el siglo XIX, la estética de la música de Nietzsche se hace posible gracias a la analogía histórica, la cual según *Les mots et les choses* es indispensable para la época moderna. El mismo Nietzsche reconoce su necesidad de interrogar el pasado para pensar el presente:

Con el ejemplo histórico expuesto [escribió Nietzsche] hemos intentado aclarar de qué modo la tragedia, así como únicamente puede nacer del espíritu de la música, así también parece por la desaparición de ese espíritu. Para mitigar lo insólito de esta aseveración y mostrar, por otro lado, el origen de este conocimiento nuestro tenemos ahora que enfrentarnos con mirada libre a los fenómenos *análogos* del presente, tenemos que adentrarnos en esas luchas que, como acabo de decir, son libradas, en las más altas esferas de nuestro mundo de ahora, entre el conocimiento insaciable y optimista y la necesidad trágica del arte (Nietzsche, 1973, p. 94).

Nietzsche sostiene que las fuerzas que hacían emerger la música griega —lo dionisiaco y lo apolíneo— han tenido sus presentaciones análogas a lo largo de la historia de Occidente. Ejemplifica esta tesis cuando menciona que: “los enormes cortejos dionisiacos de la Grecia antigua tienen su analogía en los bailarines de san Juan y de san Vito de la Edad Media, los cuales iban de ciudad en ciudad bailando, cantando y saltando, en masas cada vez mayores” (Nietzsche, 1973, p. 18). Como se imaginará el lector no solo las manifestaciones musicales son objeto de esta analogía histórica: lo que se encuentra en el centro de sus preocupaciones es la confrontación entre el “optimismo científico” y el “pesimismo trágico”, que no han dejado de determinar la práctica musical. Así es que quisiera detenerme a pensar la manera en que Nietzsche trae esta confrontación al presente (la lucha de los instintos que surgieron tanto de la necesidad terrible de desmesura y de la reconciliación con la naturaleza, como de la necesidad consoladora de un orden divino y de belleza).

Nietzsche (demoledor) considera que la música moderna es una experiencia desafortunada: la encuentra despojada de instintos. Para el filósofo alemán la música es indómita y en esto tal vez radique lo más relevante de su estética musical, pues la música no debe obedecer a los doctos, ni a los sabios, ni a los sacerdotes y mucho menos a la razón abstracta: “la erudición, el saber y la sabihondez, conscientes constituyen el auténtico

estorbo” (Nietzsche, 1973, p. 151). Desde su perspectiva solo el artista puede extender su sensibilidad (como raíces) y alcanzar (en lo recóndito de la tierra) el instinto: “todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda” (p. 151). La mayor desgracia de la música moderna, entonces, consiste en “no haber brotado de semejante fuente misteriosa” (p. 156). Aquí toma distancia de la metafísica clásica y preclásica: no busca ordenar o refrenar, las pasiones, el deseo o los instintos. Para poner en evidencia cómo esta caracterización filosófica le permite pensar la música moderna se puede recordar la oposición nietzscheana a la ópera, la cual era síntoma del adormilamiento de los instintos artísticos modernos:

Lo que hoy nosotros llamamos ópera, que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad: desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural, formada de acuerdo con una teoría abstracta, se ha portado cual si fuera un *homunculus* producido artificialmente, como el malvado duende de nuestro moderno desarrollo musical. Aquellos aristocráticos, cultos y eruditos florentinos que, a comienzos del siglo XVII, provocaron la génesis de la ópera, tenían el propósito claramente expresado de renovar aquellos efectos que la música había tenido en la Antigüedad, según tantos testimonios elocuentes. ¡Cosa extraña! Ya el primer pensamiento puesto en la ópera fue una búsqueda de efecto. Con tales experimentos quedan cortadas o, al menos, gravemente mutiladas las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo. (Nietzsche, 1973, p. 151)

Nietzsche sostiene que la ópera es fruto del hombre teórico, del crítico, no del artista; de allí que considere que ella tenía como máxima pretensión encontrar un consuelo contra el pesimismo (a la manera en que el socratismo era un consuelo ante esas músicas titánicas llegadas a Grecia). Nietzsche arremete contra esta práctica artística (como lo hizo contra Eurípides) por diversas razones: por un lado, le parecía inconcebible la desproporcionada

racionalidad que la dominaba, y por otro no soportaba la reducción artística que tenían que sufrir las obras al anhelar su excesiva popularización. Todo el circuito de la ópera moderna ha sido fruto de este agotamiento: el compositor y sus obras musicales, el público y el intérprete.

En lo concerniente al público moderno se evidencia una crítica mordaz en el siguiente párrafo:

En la época de florecimiento del drama ático, algo de esa vida natural dionisiaca perduraba todavía en el alma de los oyentes. Éstos no eran un perezoso, fatigado público abonado todas las tardes, que llega al teatro con unos sentidos cansados y rendidos de fatiga, para dejarse emocionar aquí. En contraposición a este público, que es la camisa de fuerza de nuestro teatro de hoy, el espectador ateniense, cuando se situaba en las gradas del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente estimulados. Para él lo sencillo no era todavía demasiado sencillo: su erudición estética consistía en los recuerdos de felices días anteriores de teatro, su confianza en el genio dramático de su pueblo era ilimitada. Pero lo más importante es que eran tan raras las veces que sorbía la bebida de la tragedia, que siempre la saboreaba como si fuera la primera vez. (Nietzsche, 1937, p. 157)

En cuanto a los artistas modernos la crítica se señala de la siguiente manera:

Nos es lícito llamar al coro, en su estadio primitivo de la tragedia primera, un autorreflejo del hombre dionisiaco: lo que mejor puede aclarar este fenómeno es el proceso que acontece en el actor, el cual, cuando es de verdadero talento, ve flotar tangiblemente ante sus ojos la figura del personaje que a él le toca representar. Por una peculiar debilidad de la inteligencia moderna, nosotros nos inclinamos a representarnos el fenómeno estético primordial de una forma demasiado complicada y abstracta. Para el poeta auténtico

la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. [...] Sobre la poesía nosotros hablamos de modo tan abstracto porque todos nosotros solemos ser malos poetas. En el fondo el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus; para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas. (Nietzsche, 1973, p. 53)

Por último, quisiera mencionar que se oponía radicalmente a la exigencia de que primara el entendimiento de la palabra sobre la música. Nietzsche —gracias a lo que aprendió de los antiguos griegos— piensa que la ópera se debe a un entorpecimiento sensible; por un lado, es complaciente con una muchedumbre fatigada, su artificio desmedido surge del docto (y de su escandalosa esterilidad) y, por otro lado, termina en un sometimiento del espíritu de la música, ella que se vanagloriaba de ser el arte más puramente sensible, concreto, y que no necesitaba de intermediarios, ahora se encarga de una tarea que no le es propia: la “representación” de lo abstracto, la puesta en escena de un concepto⁶⁵. De allí que el filósofo alemán repudiara

⁶⁵ Nietzsche, al comparar la música con el resto de las artes antiguas, encontró que esta, con sus líneas melódicas y cambios armónicos, se hacía perceptible “de una manera sensible y no abstracta en absoluto” (1973, p. 131). Según la filosofía nietzscheana se pueden distinguir dos tipos de literatura en el pueblo griego: la epopeya y la lírica, en la primera la lengua imitaba el mundo de las apariencias y de las imágenes, y en la segunda el mundo de la música. Cuando confronta la música con la poesía lírica concluye que: “así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado [...] Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque esta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia” (Nietzsche, 1973, p. 131). Así mismo cuando confronta la música con la epopeya se pregunta: “¿Qué cosa

en grado sumo esa necesidad impuesta de que: “la palabra del texto dominase sobre el contrapunto, como el señor domina sobre el siervo. Pues las palabras, se decía, superan en nobleza al sistema armónico que las acompaña tanto como el alma supera en nobleza al cuerpo” (Nietzsche, 1973, p. 131).

3.2.El origen de la música y la historia de los instintos

En el *Die Geburt der tragödie* se pueden encontrar las prácticas discursivas que caracterizan la modernidad (a pesar de que el mismo Nietzsche años después lo considerara como un libro sumamente “oscuro”, que se encontraba en el umbral de lo comunicable y que se inclinaba hacia un grupo cerrado de personas: los artistas). Quisiera comenzar sosteniendo que el filósofo que consideraba que la excesiva instrucción histórica era una falencia, un error, jamás renunció al estudio del pasado, comprendiéndolo como una manera de enfrentarse a los problemas de su tiempo. Por esta razón, en *Die Geburt der tragödie*, Nietzsche parte del estudio de la antigua Grecia, no solo porque comprende que se han convertido en un referente de toda la cultura occidental⁶⁶;

análoga podría ofrecer el poeta de las palabras, que se esfuerza por alcanzar aquella ampliación interior del mundo visible de la escena y su iluminación interna con un mecanismo mucho más imperfecto, por un camino indirecto, a partir de la palabra y del concepto?” (p. 131), y concluye que el poeta épico —como el escultor— está inmerso en la intuición pura de las imágenes, y que en contraste “el músico dionisíaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor” (p. 131).

⁶⁶ Nietzsche recuerda la importancia de los griegos en Occidente: “Casi cada tiempo y cada grado de cultura han intentado alguna vez, con profundo malhumor, liberarse de los griegos, porque, en presencia de éstos, todo lo realizado por ellos, en apariencia completamente original y sinceramente admirado, parecía perder de súbito color y vida y reducirse, arrugado, a una copia mal hecha, más aún, a una caricatura. Y de esta manera estalla siempre de nuevo una rabia íntima contra aquel presuntuoso pueblecillo que se atrevió a calificar para siempre de «bárbaro» a todo lo no nativo de su patria [...] Por desgracia, nadie ha tenido hasta ahora la suerte de encontrar la copa de cicuta con que semejante ser pudiera quedar sencillamente eliminado: pues todo el veneno producido por la envidia, la calumnia y la rabia no ha bastado para aniquilar aquella magnificencia

sino porque esa mirada al pasado le permite dar cuenta, entre otras cosas, de la práctica musical de su tiempo.

Quizá el hallazgo más inquietante de este libro, consiste en que Nietzsche al estudiar la tragedia griega encontró que “en su origen era únicamente coro y nada más que coro” (1973, p. 163), de allí que postulara que esta nació realmente del espíritu de la música. El subtítulo original de su libro hacía referencia a este descubrimiento: *Aus dem Geiste der Musik* (en el espíritu de la música). El filósofo sostiene que, teniendo en cuenta que la tragedia nació de la música, ha sido injusto el estudio de los poetas al juzgarlos sin escuchar la música de sus tragedias, en especial, la obra de Sófocles y Esquilo. En palabras de Nietzsche: “Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido: la música” (1973, p. 163).

De esta música enigmática (que hacía surgir las voces de los dioses y de los héroes, de Edipo y de Darío, de Atenea y de Heracles) no queda nada. Como si fuera poco, el canto del coro fue perdiendo su importancia, relegado a un segundo plano. Eurípides pretendía llevar al público al escenario y para lograrlo debía deshacerse de los furores del coro: “Quien haya visto cuál es la materia de que los trágicos prometeicos anteriores a Eurípides formaban a sus héroes, y cuán lejos de ellos estaba el propósito de llevar a la escena la máscara fiel de la realidad, ése estará enterado también de la tendencia completamente divergente de Eurípides” (Nietzsche, 1973, p. 68).

Aquí comienza la diatriba nietzscheana. El filósofo alemán se pregunta: “¿De dónde le vendría al artista la obligación de acomodarse a una fuerza que sólo en el número tiene su fortaleza?” (Nietzsche, 1973, p. 75). A lo que responde (satírico) que la única razón que Eurípides tenía para justificar esa preferencia se debía a que “no entendía” a sus predecesores (por esta

contenta de sí misma” (1973, p. 89).

razón se empeñaba en la expulsión del coro y de la música, intentando “representar” solo lo real, lo simple y lo evidente). Eurípides cometía un error que no se puede pasar por alto: “consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo gozar y crear” (p. 77). De allí que Nietzsche sostuviera que la tragedia de Eurípides era una corrupción, una caricatura y un simple artificio. Para el filósofo la tragedia se debía, ante todo, a la fuerza instintiva de la música: “En el drama musical antiguo no había nada que la gente tuviera que calcular [...] Nunca, ni siquiera en Eurípides, se transformó la esencia del espectáculo en la esencia del juego de ajedrez” (p. 150).

Nietzsche sospechaba que Eurípides no podía ser pensado como una persona sino como una “máscara” (el poeta, de alguna manera, se encontraba “poseído” por el *daimon* que estaba por dominar el espíritu griego). Lo que caracterizaba esa máscara era el pensamiento que sostiene que: “todo tiene que ser inteligible para ser bello” (Nietzsche, 1973, p. 76). El poeta trágico “con este canon en la mano examinó todas las cosas, y de acuerdo con ese principio las rectificó: el lenguaje, los caracteres, la estructura dramática, la música coral” (p. 76). Nietzsche llamó socratismo a esta máscara —a esta forma del pensamiento griego— ya que fue Sócrates quien, de alguna manera, bajo este precepto, condenaba y repudiaba a su pueblo. En distintas ocasiones sostuvo que lo encontraba falto de inteligencia y cegado por la ilusión: “Con estupor advertía que todas aquellas celebridades no tenían una idea correcta y segura ni siquiera de su profesión, y que la ejercían únicamente por instinto” (Nietzsche, 1973, p. 82).

Así la crítica nietzscheana se extiende hasta Sócrates: “¿Qué tuvo que descubrir él propiamente en el «sublime y alabadísimo» arte trágico, como lo denomina Platón?” (Nietzsche, 1973, p. 82) Para el filósofo ateniense la tragedia debió haber sido un espectáculo completamente irracional, en el cual podría encontrar “causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas; además, todo ello tan abigarrado y heterogéneo, que a una mente sensata tiene que repugnarle, y que para las almas excitables y sensibles representa una mecha peligrosa” (p. 82).

Eurípides y Sócrates son sobre todo los representantes de los “conocimientos conscientes”, ambos se levantaban en contra de esa facultad creadora que Platón despreciaba porque le parecía similar al talento del adivino y del intérprete de sueños. El artista “no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado inconsciente y ya ningún entendimiento habita en él” (p. 76).

En medio de este recuento histórico se puede bosquejar las dos nociones capitales de *Die Geburt der tragödie*: lo dionisiaco y lo apolíneo. La estética de la música de Nietzsche recurre a un hallazgo histórico (no apela a una búsqueda del orden, ni a una *mathesis*, ni a una *taxonimia* reduccionista). La música griega obedecía a un quehacer “instintivo”, de allí que no la estudiaran por medio de conceptos, sino siguiendo “las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses” (Nietzsche, 1973, p. 14). Porque, en definitiva, el filósofo comprende que “sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo”. Así es que Nietzsche se propone descifrar las dos divinidades que eran fuente del arte griego —el origen de la música— y se servirá de ellas para pensar la música moderna.

Dionisio llegó a la Grecia antigua con un culto (oriental), el cual consistía en llevar a cabo una festividad de redención del mundo, gracias a él todos los instintos sublimes del pueblo se revelaban en una “idealización de la orgía”. El culto báquico —como las festividades celebrabas en Babilonia— provocaba la suspensión de “todos los lazos públicos y sociales” durante varios días: “lo central era el desenfreno sexual, la aniquilación de toda relación familiar por un heterismo ilimitado” (Nietzsche, 1973, p. 191). Nietzsche sostiene que en este tipo de fiestas se experimenta un estado de disolución en la naturaleza y de reconciliación con los otros⁶⁷.

⁶⁷ Para Nietzsche el arte dionisiaco se enfrenta a lo que llamara el principio de individualización. En sus propias palabras: “Cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser

En contraste, Apolo apareció por una necesidad del pueblo griego: la necesidad de superar aquel orden titánico del horror. El instinto de belleza surgía en el pueblo “a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso” (p. 24). De allí que la manifestación más exuberante de este instinto se debía al conocimiento que poseían los griegos de los horrores de la existencia, su particular sensibilidad no tuvo más remedio que consolarse creando las figuras de los dioses olímpicos⁶⁸.

Tanto el instinto apolíneo como el dionisiaco poseían prácticas artísticas que los caracterizaban: por un lado, la pintura y la escultura eran eminentemente apolíneas, y por otro, la música era dionisiaca. Ahora bien, esta escisión no era radical; en el caso de la música se puede observar cómo ambos instintos se disputaban su dominio. Según Nietzsche, llegadas las festividades a Grecia el instinto dionisiaco desató el ritmo: “se convirtió en un baile de bacantes: el sonido se dejó oír no ya, como antes, en una atenuación espectral, sino en la intensificación por mil que la masa le daba, y acompañado por instrumentos de viento de sonidos profundos” (Nietzsche, 1973, p. 199). Durante estas festividades la armonía era intempestiva, como el ritmo; por esta razón el filósofo afirma que “en la embriaguez dionisiaca, en

humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica [...] El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez” (Nietzsche, 1973, p. 19).

⁶⁸ Nietzsche sostiene que la tragedia griega tenía un componente instintivo y terrible, que se fue atenuado a medida que los dioses olímpicos fueron presentados como seres bondadosos, como los vencedores de los titanes: “Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira [destino] que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques [...] fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel «mundo intermedio» artístico de los olímpicos” (Nietzsche, 1973, p. 21).

el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa” (p. 190). En contraste, el instinto apolíneo buscó la forma de refrenar lo “irracional” y “sobrenatural” que contenía y provocaba la música. Incluso “el género ditirámico [γέρος δισηραμβιτός] era al mismo tiempo hesicástico [ἥζεταζητιτός]” (p. 189). El ritmo fue el primero en ser regulado: el instinto apolíneo exigía una arquitectónica sencilla (la música debía moverse en un “zigzag sencillísimo”) y a medida que este instinto se desarrollaba, la música fue adquiriendo una fuerza “figurativa” que lo redujo a una “exposición de estados apolíneos: la música de Apolo es arquitectura en sonidos y, además, en sonidos solo insinuados, como son los propios de la cítara” (p. 189).

Según Nietzsche, Apolo rechazaba las festividades báquicas y las consideraba propias de la edad de los titanes, es decir, del mundo de los bárbaros. Por esta razón, sostiene que el dios griego “conoce una sola ley: el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo” (Nietzsche, 1973, p. 29). También es quien exige medida y conocimiento de sí mismo. En el terreno del arte es el dios del sueño y de todas las fuerzas figurativas⁶⁹.

⁶⁹ Piensa Nietzsche que el instinto apolíneo se asemeja al mundo onírico. Para ejemplificar su tesis se refiere al poeta Lucrecio (99-55 a. C.), quien sostenía que en el sueño fue donde “por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses” (Nietzsche, 1973, p. 186). En el sueño aparecen las imágenes y las figuras más maravillosas: “en cuya producción cada hombre es artista completo” (p. 184). Así, pues, Nietzsche extrapola esta experiencia al plano del arte, lo cual lo lleva a afirmar que este instinto es el presupuesto de todo arte figurativo: “[durante el sueño] gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario” (p. 185). La escultura sería, entonces, el arte apolíneo por excelencia. Nietzsche la interpreta como un juego entre lo real y el sueño: “mientras que el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el juego con el sueño [...] la estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua en cuanto figura onírica es la persona

En definitiva, Apolo es el genio del principio de individuación (*principium individuationis*) y caracteriza la búsqueda, tanto antigua como moderna, de la verdad, la belleza, la bondad y la redención en la apariencia⁷⁰. En contraste, la individuación se deshace —cual sortilegio de Circe— ante el “místico grito jubiloso” de Dionisio. De allí que el efecto más terrible de la tragedia dionisiaca es que “el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza” (p. 186). Dioniso es quien permite la desmesura y, en el terreno del arte, es el dios de la embriaguez, del éxtasis, tanto en lo referente al hombre griego como al moderno⁷¹.

Piensa Nietzsche que en la tragedia se alcanzaba el “simbolismo artístico supremo”. El instinto apolíneo, con sus figuras exuberantes, y el dionisiaco,

viviente del dios” (p.186).

⁷⁰ En palabras de Nietzsche: “Él, que es, según su raíz, «el resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. [...] se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la “apariencia”, junto con su belleza”. (1973, p. 24)

⁷¹ Para Nietzsche el instinto dionisiaco se asemeja a la embriaguez, genera un olvido de sí. Allí “el *principium individuationis* [principio de individuación] queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural” (Nietzsche, 1973, p.186). Al encontrarse en este estado el hombre “prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad, un «sollozo de la criatura» por las cosas perdidas: en el placer supremo resuena el grito del espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible” (p. 187). Más adelante afirma que “el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo” (p. 187). Así, pues, Nietzsche extrapola esta experiencia al plano del arte: “el arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis” (p.187).

con sus secretos terribles⁷², son en el fondo indisociables. Eternamente en disputa, cada uno de estos instintos (embelesados en una lucha irreconciliable) existe gracias al otro. La tragedia, entonces, “muestra el reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo: la «apariencia» es aquí reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas” (Nietzsche, 1973, p. 29). Así es que Nietzsche formula su polémica *metafísica de artista*, según la cual, el arte y solo el arte es el fundamento de la existencia. El arte (más que un simple instrumento educativo que deba mejorar o formara la manera platónica) debe convencer de persistir en el placer de la vida. El sentido de la existencia aparece vinculado con el proyecto inconcluso —en el tránsito, no en la meta— de hacer de la vida una obra de arte: “pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo” (p. 37). Nietzsche, quien años después será llamado el demoleedor de la metafísica, durante su juventud, gracias a su complicidad con la música, creía en una metafísica de artista⁷³. De allí que en su *Ensayo de autocrítica* sostenga que no se pueden olvidar dos aspectos a la hora de abordar su obra:

⁷² Recuerde el lector ese antiguo secreto que Sileno, el sátiro, solía repetir: “estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada, y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto” (Nietzsche, 1973, p. 75).

⁷³ Para el joven Nietzsche lo que el platonismo llamaba “apariencia” era el fundamento de la existencia. De allí el valor que le daba al arte y a la realidad empírica: “En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica” (Nietzsche, 1973, p. 28).

Por un lado, si bien apela a una metafísica de artista (según la cual la música es el “corazón del mundo”), su postura se distancia radicalmente de las metafísicas tradicionales: “No existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser sólo moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, todo arte, al reino de la mentira, es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena” (Nietzsche, 1973, p. 12). El filósofo no trata, entonces, de crear “otro mundo” (que desde su presencia muda pretenda regir sobre la música). No intenta levantar un constructo teórico que legitime una metafísica “de invierno” (la cual crea un dios, un ser, una esencia, que se postula como único, inmóvil e imperecedero), sino que quiere que la música sea, como diría Zaratustra, el “viento de primavera” (encargado de finalizar el invierno, enfrentarse a la fatiga y al desprecio por la vida).

Por otro lado, si bien la postura nietzscheana implica una desconfianza en el optimismo (cándido) y una especie de apoteosis de los tormentos y de los horrores de la existencia, no se trata de generar un entumecimiento por dicho espanto. La estética nietzscheana se sostiene gracias a una contradicción irresoluta: aquella que afirma la vida gracias a una reconciliación con lo terrible del mundo, un pesimismo activo. Se trata de una entrega al trágico e inmenso placer (primordial) de existir⁷⁴.

⁷⁴ Nietzsche se pregunta por el pesimismo de la siguiente manera: “¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horribles, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza?, ¿en el que ella quiere aprender qué es “el sentir miedo”? ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito trágico? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? Y, por otro lado: aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico ¿cómo?, ¿no podría ser

Foucault insiste en que la historia emprende una lucha contra la metafísica clásica, la cual se alojaba “en esta distancia del orden al orden, de las clasificaciones a la Identidad, de los seres naturales a la naturaleza; en breve, de la percepción (o de la imaginación) de los hombres al entendimiento y a la voluntad de Dios” (2007, p. 215). La mirada al pasado de la filosofía nietzscheana no se reduce a la apelación a la autoridad. Nietzsche es sumamente orgulloso, no se arrodillaría nunca (siempre que escribe evocando la tradición pide, despiadado, a cambio su cabeza). La estética musical y su pensamiento en general, se desarrolla a través de lo que podríamos llamar una historia de los instintos, una historia que no pretende ordenar enunciados (agrupamiento de discursos y prácticas artísticas) siguiendo una lógica clásica, sino comprender aquello que los desencadena, las potencias, los impulsos, los instintos humanos: “No será, pues, metafísica sino en la medida en que será memoria y, necesariamente, volverá a llevar el pensamiento a la cuestión de saber qué significa para el pensamiento el tener historia” (2007, p. 215).

3.3. La salida de la representación en la música y en la palabra

Ahora bien, Nietzsche no pretendía realizar una ruptura radical entre la palabra y la música (debe recordarse que gran parte de la música griega era vocal). Entonces, ¿qué era aquello de la palabra que —escondido entre sus letras— recibía el desprecio nietzscheano? Para responder a esta pregunta es necesario evocar que el coro fue el inicio (festivo) de la tragedia ática, por lo menos en dos sentidos: cronológico y originario. La gradual desaparición del coro en la tragedia era motivo de queja, porque sin la música

justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico? ¿Y la “jovialidad griega” del helenismo tardío, tan sólo un arrebol de crepúsculo?” (1973, p. 7).

los griegos perdían ese acceso al “corazón del mundo”. La ópera, durante la modernidad, padecía de la misma enfermedad (por utilizar los términos clínico-bíblicos de los que se sirve Nietzsche) que la tragedia antigua:

El resultado fue una atrofia increíble del gusto: en las continuas contradicciones entre la presunta tradición y el oído natural se llegó a no componer ya música para el oído, sino para el ojo. Los ojos debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor: los ojos debían reconocer la capacidad expresiva de la música. ¿Cómo se podía lograr esto? Se dio a las notas el color de las cosas de que en el texto se hablaba, es decir, verde cuando lo que se mencionaba eran plantas, campos, viñedos, rojo púrpura cuando eran el sol y la luz. Esto era música-literatura, música para leer. (Nietzsche, 1973, p. 152)

La música, que únicamente se proponga forzar a buscar correspondencias externas entre un “suceso de la vida y de la naturaleza”, será repudiada por la filosofía nietzscheana, ya que termina por domesticar la sensibilidad del espectador, que ya no trataría de sentir intuitivamente lo que en ella acontece, sino de entender una representación abstracta. La música (más que la representación del espectador ideal o la representación del pueblo a la manera aristotélica) era “un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética” (Nietzsche, 1973, p. 45). Para Nietzsche, la representación no puede dar cuenta de la música, como se esperaba en la época clásica:

Y aun cuando el poeta musical (*Tondichter*) haya hablado sobre su obra a base de imágenes, calificando, por ejemplo, una sinfonía de *pastorale*, o un tiempo de “escena junto al arroyo”, y otro de “alegre reunión de aldeanos”, todas estas cosas son, igualmente, nada más que representaciones simbólicas, nacidas de la música y no, acaso, objetos que la música haya imitado, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido

dionisiaco de la música, más aún, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo (Nietzsche, 1973, p. 200).

Toda su investigación en torno a los griegos lo condujo a una concepción de la música sumamente instintiva. Para el filósofo, los sonidos, como los gestos, no se reducen a una operación de la consciencia; sin embargo, “lo hacen de una manera adecuada a la finalidad” (Nietzsche, 1973, p. 206). Al tiempo que los sonidos son inteligibles, son percibidos por todos (en general) sin que el intelecto domine su aparición, lo que la música provoca es la formación de diferentes modos de “placer y de displacer” (sin ninguna representación concomitante). De allí que Nietzsche pensara que la música, como el teatro, no responde a la dualidad del signo y de la representación de la época clásica, basado en el estudio del significante y significado; por el contrario, obedece a la lucha de dos instintos ininteligibles, que desencadena en primera instancia —antes que a una consciencia clara— la sensibilidad y por esto se debe a ella.

a. La salida de la representación en la palabra

Quisiera detenerme brevemente en la manera en que tanto la música como los estudios del lenguaje toman distancia del régimen de la representación que caracteriza el pensamiento clásico. Durante la época clásica el lenguaje había sido planteado y reflexionado como “análisis de la representación”, en contraste, durante la época moderna se abandonó sin mayores lamentaciones —al punto de pasar casi desapercibida— el “régimen” de la representación que había sostenido la gramática general⁷⁵. Esta discontinuidad se manifiesta

⁷⁵ Según Foucault, Nietzsche juega en esta discontinuidad un papel privilegiado, incluso llega afirmar que: “el lenguaje no entró de nuevo directamente y por sí mismo en el campo del pensamiento sino a fines del siglo XIX. Se podría decir aún que en el XX, si el filólogo Nietzsche —y aun allí era tan sabio, sabía tanto y escribía tan buenos libros— no hubiera sido el primero en acercar la tarea filosófica a una reflexión radical sobre el lenguaje” (Foucault, 2007, p. 297).

en la proliferación de otros modos de aproximación al lenguaje: la formalización⁷⁶ y la exégesis⁷⁷, el surgimiento de la gramática comparada⁷⁸, de la fonética⁷⁹, y del sistema de flexiones⁸⁰, así como la aparición de la filología

⁷⁶ La formalización del lenguaje surge porque se convierte en una especie de “mediación” necesaria para todo conocimiento científico, de allí que dos preocupaciones sean eminentes: (i) neutralizar y pulir el lenguaje científico: “a tal punto que, despojado de toda singularidad propia, purificado de sus accidentes y de sus impropiedades, pudiera convertirse en el reflejo exacto, el doble meticuloso, el espejo límpido de un conocimiento que no es verbal” (Foucault, 2007, p. 234); (ii) buscar una lógica independiente de las gramáticas, de los vocabularios, de las formas sintéticas y de las palabras: “una lógica que pudiera sacar a luz y utilizar las implicaciones universales del pensamiento, manteniéndolas al abrigo de las singularidades de un lenguaje constituido que podría enmascararlas” (p. 234).

⁷⁷ La exégesis reaparece y se propone, gracias a estudios hermenéuticos, buscar “inquietar las palabras que decimos, denunciar el pliegue gramatical de nuestras ideas, disipar los mitos que animan nuestras palabras” (Foucault, 2007, p. 235). En definitiva: “volver a hacer brillante y audible la parte de silencio que todo discurso lleva consigo al enunciarse” (p. 235). Para Foucault el primer libro de *El Capital* es una exégesis del valor y que todo Nietzsche, es una exégesis de algunas palabras griegas.

⁷⁸ La gramática a la hora de comparar las diversas lenguas deja de servirse exclusivamente de “la pareja formada por un grupo de letras y un sentido” (Foucault, 2007, 234). En contraste se preocupa por comparar distintas lenguas a partir “de modificaciones con valor gramatical (conjugaciones, declinaciones y afijaciones)” (p. 234).

⁷⁹ Gracias a estudios como los de Hellwag (1754-1835), quien definió el triángulo vocálico, la fonética abandona la “investigación de los primeros valores expresivos”. En contraste, el “análisis de los sonidos, de sus relaciones y de su posible transformación de unos en otros” se hace necesario (Foucault, 2007, p. 234).

⁸⁰ Gracias a investigaciones como las de William Jones (1746-1794), el estudio de las flexiones surge como una “comparación horizontal entre las lenguas”, la cual permite saber qué tanto puede guardar de la “memoria ancestral” cada lengua. Esta comparación permitió una disposición histórica del lenguaje, y una manera particular de entablar relaciones entre las lenguas: la comparación debe “medir hasta qué punto se asemejan, cuál es la densidad de sus similitudes, dentro de qué límites son transparentes una a otra” (Foucault, 2007, p. 234). Así es como se descubrió una nueva función de la “flexiones” dentro del lenguaje: “lo que se altera es la raíz y lo análogo son las flexiones” (p. 234).

y la literatura⁸¹. Tampoco se puede omitir el hecho de que el lenguaje se ha convertido (dejando de ser simple medio de conocimiento) en objeto de estudio. Cuatro “segmentos teóricos” son prueba de ello.

La distinción entre las lenguas no depende de la representación: a diferencia de la época clásica, en la modernidad, gracias a estudios como los de Schlegel (1772-1829), la manera en que una lengua puede caracterizarse desde el interior y distinguirse de las otras no depende de la representación⁸². La individualidad de una lengua se define por “el número de sus unidades” (Foucault, 2007, p. 279) y de “todas las combinaciones posibles que pueden establecerse entre ellas en el discurso” (p. 279). En suma, por la manera en que se enlazan sus elementos, lo singular es que “hay algunos, con toda certeza, que son representativos; poseen en todo caso un valor de representación que es visible, pero otros no tienen ningún sentido y sólo sirven por una cierta composición para determinar el sentido de otro elemento en la unidad del discurso” (p. 279).

El estudio de las variaciones internas de la lengua no depende de la representación: a diferencia de la época clásica en la modernidad, gracias a estudios como los de Rask (1780-1832), Grimm (1785-1863) y Bopp

⁸¹ Michel Foucault sostiene que, a pesar de que las historias de la literatura suelen comenzar en Homero y Dante, la palabra “literatura” es de fecha reciente, como también es reciente la práctica académica de este oficio, en otras palabras, el aislamiento de un lenguaje particular cuya modalidad propia es ser literario (2007, p. 234).

⁸² Según Michel Foucault, en la época clásica se podía definir la individualidad de una lengua a partir de cuatro criterios: (i) la proporción entre los diferentes sonidos utilizados para formar las palabras (hay lenguas con una mayoría vocálica y otras con una mayoría consonántica); (ii) el privilegio concedido a ciertas categorías de palabras (lenguas de sustantivos concretos, lenguas de sustantivos abstractos, etcétera.); (iii) la manera de representar las relaciones (por medio de proposiciones o declinaciones); (iv) la disposición elegida para ordenar las palabras, sea que coloque delante, como lo hacen los franceses, el sujeto lógico o que se dé precedencia a las palabras más importantes como en latín (2007, p. 234).

(1791-1867), el estudio de las “variaciones internas” dentro de la lengua no depende de la representación⁸³. Las variaciones del lenguaje son determinadas según un “conjunto de elementos fonéticos: “para la gramática general, el lenguaje nació cuando el ruido de la boca o de los labios se convirtió en letra, ahora se admite que hubo lenguaje desde el momento en que estos ruidos se articularon y dividieron en una serie de sonidos distintos” (Foucault, 2007, p. 282).

El estudio de los radicales del lenguaje no depende de la representación: a diferencia de la época clásica, en la modernidad se establece una teoría nueva del “radical”, que lo relaciona con el verbo y que no depende de la representación⁸⁴. El análisis del radical no busca ser “un paso indefinidamente regresivo hacia una lengua primitiva poblada por los primeros gritos de la naturaleza”, sino que se admite que los verbos son mixtos: “Las raíces de los verbos no designan pues en su origen cosas, sino acciones, procesos, deseos, voluntades; y son ellas las que, al recibir ciertas desinencias surgidas del verbo ser y de los pronombres personales, se hacen susceptibles de conjugación, en tanto que, al recibir otros sufijos, ellos mismos modificables, se convertirían en nombres susceptibles de declinación” (Foucault, 2007, p. 282).

⁸³ Según Foucault en la época clásica las investigaciones etimológicas estudiaban las transformaciones de las palabras y las sílabas a partir de las metamorfosis de las letras del alfabeto, se admitía por ejemplo que la “p” y la “b”, la “m” y la “n” podían ser sustituidas unas por otras. De allí que se pensara que los cambios en los sonidos eran “provocados o determinados por la dudosa proximidad y la confusión que podía producirse en la pronunciación o en la audición” (Foucault, 2007, p. 283) y que las vocales fueran “tratadas como el elemento más fluido y más inestable del lenguaje, en tanto que las consonantes pasaban por ser su sólida arquitectura” (p. 283).

⁸⁴ Según Michel Foucault, en la época clásica, la raíz era pensada como el núcleo expresivo transformable al infinito a partir de una sonoridad primera. “Para determinar cuáles eran los elementos primeros y absolutamente simples de una lengua, la gramática general debía remontarse hasta el punto de contacto imaginario en el que el sonido, aún no verbal, tocaba de alguna manera la vivacidad misma de la representación” (Foucault, 2007, p. 284).

El parentesco entre las lenguas no depende de la representación: a diferencia de la época clásica, en la modernidad el análisis de las raíces ha hecho posible un “sistema de parentesco” entre las lenguas que no depende de la representación⁸⁵. Este debe determinar “si la una se deriva de la otra o si las dos han surgido de una tercera, a partir de la cual han desarrollado cada una de ellas sistemas diferentes, por una parte, pero por la otra, también análogos” (Foucault, 2007, p. 284). Esto gracias a dos tipos de comparación: la comparación directa, según la cual ya no es “necesario pasar por las representaciones puras o la raíz absolutamente primitiva: basta con estudiar las modificaciones del radical, el sistema de las flexiones, la serie de las desinencias” (p. 285), y la comparación lateral, según la cual ya no es “posible remitir una lengua a la forma o a los principios que hacen posibles todas las otras; es necesario agruparlas de acuerdo con su proximidad formal” (p. 285).

Foucault, en *Les mots et les choses*, concluye que esto es prueba de que “la historicidad se ha introducido en el dominio de las lenguas” (2007, p. 232). Gracias a estos nuevos modos de aproximarse al lenguaje, gana una “reflexibilidad”. Su estudio, en tanto “forma”, no está constituido solamente por “representaciones y sonidos que, a su vez, los representan y se ordenan entre sí de acuerdo con las exigencias de los lazos del pensamiento” (p. 231). Así es como la analogía regresa al campo del análisis del lenguaje:

Mientras la lengua se definió como discurso, no podía tener más historia que la de sus representaciones: las ideas, las cosas, los conocimientos, los sentimientos cambiaban y entonces, y sólo

⁸⁵ Según Foucault en la época clásica se definía el parentesco entre dos lenguas a partir de: (i) el orden vertical: que las relacionaba “según el grupo de raíces más primitivas que, mediante algunas transformaciones, conectaba cada lenguaje con las articulaciones iniciales”; (ii) el orden horizontal: que las relacionaba según “la universalidad de la representación: todas tenían que analizar, descomponer y recomponer representaciones que, dentro de unos límites bastante amplios, eran las mismas para todo el género humano” (Foucault, 2007, p. 233).

entonces, se modificaba la lengua en proporción exacta con estos cambios. Pero ahora hay un «mecanismo» interior de las lenguas que determina no sólo la individualidad de cada una de ellas, sino también sus semejanzas con las otras: es este mecanismo, portador de identidad y de diferencia, signo de vecindad, marca de parentesco, el que va a convertirse en soporte de la historia. Gracias a él, podrá introducirse la historicidad dentro del espesor de la palabra misma. (2007, p. 232)

Siguiendo a Foucault, el pensamiento moderno en torno del lenguaje, lo ha llevado a adquirir “una naturaleza vibratoria que lo separa del signo visible para acercarlo a la nota musical” (Foucault, 2007, p. 280). Si esta relación afecta en un grado tan alto al lenguaje, es bajo el supuesto de que la música tiene de suyo la posibilidad de escapar —con relativa facilidad— del dominio de la representación.

b. La salida de la representación en la música

Una vez señalada la distancia que tomaron los estudios del lenguaje de la representación, quisiera pensar: ¿En qué consiste esa fuga en el campo de la música? Podría sostenerse (siguiendo a Nietzsche) que la decadencia de la ópera finaliza la relación clásica entre música y palabra dominada por la representación, después de haber sido floreciente gracias a la obra de compositores como Maria von Weber⁸⁶ (1786- 1826) y Gioachino Rossini⁸⁷ (1792-1868). El filósofo sostiene que la imagen de los griegos llegó al siglo XIX como una falsificación: “aquella genuina tragedia de la Antigüedad, la obra de arte de Esquilo y de Sófocles, ha sido inoculada al

⁸⁶ Compositor alemán. Si el lector desea conocer obras de Maria von Weber puede escuchar el trabajo de la Orquesta Sinfónica Bavara y el Coro Radio Bavara, llamado *Der Freischutz* (1986).

⁸⁷ Compositor italiano. Si el lector desea conocer obras de Gioachino Rossini puede escuchar el trabajo de la Academy of St. Martin in the Fields, llamado *Complete Overtures* (1980).

arte moderno de un modo arbitrario” (Nietzsche, 1973, p. 151). Por esta razón, se pregunta “¿Cómo tendría que estar hecha una música que no tuviese ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana sino un origen dionisiaco?” (p. 10).

Un camino puede abrirse al recordar los estudios de las canciones populares del siglo XX. Nietzsche, en un fragmento de su trabajo, sostiene que la música popular se debe a este instinto: “Tendría que ser demostrable históricamente que todo período que haya producido en abundancia canciones populares, ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisiacas, a las que siempre hemos de considerar como sustrato y presupuesto de la canción popular” (Nietzsche, 1973, p. 38). Ahora bien, me pregunto si la música de Richard Wagner⁸⁸ (1813-1883), la composición de poemas sinfónicos de Hector Berlioz⁸⁹ (1803-1869), los *lieder* de Franz Schubert⁹⁰ (1797-1828) y por, sobre todo, el uso de melodías folclóricas de compositores como Georges Bizet⁹¹ (1838-1875) acaso no poseen esa presencia dionisiaca que demandaba la estética nietzscheana, señalando una nueva relación entre la palabra y la música. En todo caso, así las canciones populares del siglo pasado no fueran favorecidas por el filósofo alemán se pueden encontrar distintas relaciones entre ellas con el antiguo coro griego, con el espíritu de la música, con la “melodía originaria”, las cuales se caracterizan por seguir un camino opuesto al de la representación, teniendo en cuenta que en dicha práctica artística la música es la que genera la palabra: “la melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla” (p.

⁸⁸ Compositor alemán. Si el lector desea conocer las obras de Richard Wagner puede escuchar el trabajo de la Orquesta filarmónica de Viena, llamado *Die Walküre* (2007).

⁸⁹ Compositor francés. Si desea conocer obras de Hector Berlioz puede escuchar el trabajo de la New York Philharmonic, llamado *Symphonie Fantastique* (1980).

⁹⁰ Compositor austriaco. Si el lector desea conocer obras de Franz Schubert puede escuchar el trabajo Philip Langridge y Graham Johnson, llamado *Complete Song* (1989).

⁹¹ Compositor francés. Si el lector desea conocer obras de Georges Bizet puede escuchar el trabajo del Coro de la Ópera de París y la Orquesta Filarmónica de Berlín, llamado *Carmen* (1989).

165). La música moderna según Nietzsche debería, entonces, buscar un lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música:

Los griegos no llegaban a conocer una canción más que a través del canto: pero al oírlo sentían también la unidad intimísima de palabra y música. Nosotros, que nos hemos criado bajo el influjo de la grosería artística moderna, bajo el aislamiento de las artes, apenas somos ya capaces de disfrutar juntos el texto y la música. Nos hemos habituado precisamente a disfrutar, por separado, el texto en la lectura por lo cual no nos fiamos de nuestro juicio cuando vemos recitar una poesía, representar un drama, y pedimos el libro y la música en la audición. También encontramos soportable el texto más absurdo con tal de que la música sea bella: algo que a un griego le parecería propiamente una barbarie. (Nietzsche, 1973, p. 165)

Quisiera mencionar una última relación entre música y lenguaje, que, como en el caso de la época preclásica y clásica, surge de la notación musical. Si durante la época clásica la partitura logró representar con exactitud la altura y la duración de cada sonido, durante la modernidad incorporó una serie de indicaciones que no podrían pensarse en un sistema musical meramente representacional. Las indicaciones de expresión no son representaciones que el músico pueda seguir con exactitud, el timbre, la intensidad, la articulación y acentuación de las frases se tornan de suma importancia. ¿Acaso el hecho de que las intensidades no solo recorrieran el espacio que va desde el *pianíssimo* (*pp*) hasta el *fortísimo* (*ff*), sino desde el *quasi sine toccare* (*ppppppp*), hasta el *quasi comme un inferno* (*ffffff*), o las intempestivas sucesiones de *crescendos* y *diminuendos*, no permiten afirmar que la notación musical, escapa de la precisión del sistema representacional? ¿Acaso el músico mide en decibeles la intensidad de sus sonidos o se permite según su propia experiencia aproximarse a un signo sin precisiones exactas? ¿Acaso el hecho de que al principio de cada partitura no solo aparecían los andamientos que van desde el *largo* hasta el *prestísimo*, sino que se anotaran expresiones como *Andante cantábile*,

Adagio melancólico, no dan cuenta de esas pasiones irrepresentables? Incluso, ¿cuándo la música relativiza la unidad métrica (cuando el pulso se modificaba desde los *rallentando* y *accelerando* hasta el *tempo rubato*) no se manifiesta una creciente complejización, de un arte que se resiste a ser pensado en términos claros y distintos?

Según Foucault, el lenguaje pensado como representación siempre se tropezaba con un límite (en el cual era imposible evitar la confusión). Dicho límite se alcanzaba gracias a las experiencias del loco (que en sus palabras permite la aparición de las semejanzas salvajes) y del poeta (que encuentra en el entramado de las representaciones lo huido, los parentescos dispersos). Tal vez es por esto que sostiene que la literatura es la “marca” de la modernidad: “El umbral del clasicismo a la modernidad [...] quedó definitivamente franqueado cuando las palabras dejaron de entrecruzarse con las representaciones y de cuadrricular espontáneamente el conocimiento de las cosas” (Foucault, 2007, p. 296). En la literatura es donde se manifiesta de nuevo el ser del lenguaje, es la primera que escapa de la representación, ella es “silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa qué decir que no sea ella” (p. 294). Debe tenerse en cuenta que la literatura en la modernidad alcanza un grado sumo de transgresión⁹². Piensa

⁹² Para Foucault, la literatura moderna se comprende como transgresión: “Se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de «géneros» como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar —en contra de los otros discursos— su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiendo donde trata de recoger, en el movimiento que la

Foucault que —desde Hölderlin (1770-1843), pasando por Mallarmé (1842-1898), hasta Antonin Artaud (1896-1948)— la literatura se ha separado de cualquier otro lenguaje. Prueba de ello es que mientras se la interrogaba (únicamente) por su forma signifiicante permanecía en el estatuto clásico del lenguaje. Ahora bien, lo llamativo es que la literatura compensa ese funcionamiento representacional: a través suyo “brilla de nuevo el ser del lenguaje”⁹³. A diferencia de la época preclásica “ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa” (p. 52).

La relación entre música y palabra, entre literatura y música, permite suponer que ambas comparten su destino: ¿Acaso la música como la literatura deben aparecer como aquello que en ninguna circunstancia podrá ser reducido a una teoría de la significación? Incluso cabe preguntarse: ¿Cómo podría recomenzar la estética musical para dar cuenta de esta discontinuidad? ¿Se trata acaso de pensar la música y una palabra a partir del instinto, de los lugares no recorridos, de lo impensado? ¿Se solicita una estética musical que sea de alguna manera música, como una crítica literaria que sea ficción? ¿Cuándo la estética musical conoce la historia y la analogía, cuando emergen de él los cuestionamientos por el origen y el instinto, cuando la música ya no pretende un estatuto científico, ni eclesiástico, que pudiera legitimar los discursos que la circundan, puede,

hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino —particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir” (2007, p. 294).

⁹³ Según Foucault la literatura no se puede pensar desde el análisis de las representaciones: “Poco importa que se la analice por el lado del significado (de lo que quiere decir, de sus «ideas», de lo que promete o de aquello con lo que se compromete) o por el del signifiicante (con ayuda de esquemas tomados de la lingüística o del psicoanálisis): esto no es más que un episodio. Tanto en un caso como en el otro, se la busca fuera del lugar en el que no ha dejado de surgir y de imprimirse, en nuestra cultura, desde hace siglo y medio” (2007, p. 294).

acaso, entreverse una estética musical, que en vez de conceptos sea solo asible en tanto literatura, o para no llegar tan lejos, un pensamiento que logre tomar distancia de la representación? Quisiera recordar las palabras de Nietzsche: “habría debido cantar ¡y no hablar! Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo!” (p. 8). Para finalizar, quisiera insistir que esta breve arqueología pretende compartir cuestionamientos (en vez de certezas). Si bien, se podría concluir que tanto el *De musica*, como el *Compendium* y el *Die Geburt der tragödie* son obras que se pueden leer a partir de las prácticas y formaciones discursivas descritas por Foucault, debe insistirse en que este texto no es más que una invitación a transitar un camino que poco transitado en la estética de la música.

CAPÍTULO 4.

Estética de la discontinuidad: arqueología y música contemporánea

¿Qué es la filosofía hoy —quiero decir, la actividad filosófica— si no el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? ¿Y si no consiste, en vez de legitimar lo que ya se sabe, en tratar de saber cómo y hasta dónde sería posible pensar distinto? Siempre hay algo de irrisorio en el discurso filosófico cuando, desde el exterior, quiere ordenar a los demás, decirles dónde está su verdad y cómo encontrarla, o cuando se siente con fuerza para instruirles procesos con positividad ingenua; pero es su derecho explorar lo que, en su propio pensamiento, puede ser cambiado mediante el ejercicio que hace de un saber que le es extraño.

Michel Foucault

En 1980 se publicó un texto enigmático en el periódico *Le Monde*, en el cual Christian Delacampagne sostuvo una conversación con un filósofo anónimo. La entrevista se llamó *Le philosophe masqué* (El filósofo enmascarado). El entrevistado tenía una opinión respecto al anonimato: pensaba

que ocultar su nombre le permitiría llevar a cabo una crítica a los medios de comunicación, porque de esta manera ponía en cuestión la forma en que adulaban la identidad. Los intelectuales franceses al convertirse en figuras públicas solían ser estimados por su fama y popularidad, a tal punto que el pensamiento y la investigación eran relegados. El pensamiento se convertía en el dominio exclusivo de unos nombres, de unas identidades, cuyo éxito habitualmente se debía más al espectáculo que al trabajo detenido: “Con publicidad o sin ella, con feria o no, el libro es otra cosa. Jamás se me hará creer que el libro es malo porque apareció su autor en la televisión. Pero nunca, tampoco, que es bueno por esta razón” (1999b, p. 219).

En dicha entrevista se defendía el anonimato por una segunda razón, la primera era crítica: ponía de manifiesto el peligro de que los intelectuales —gracias a sus relaciones ampulosas con los medios de comunicación— se redujeran a simples *vedettes* de un espectáculo comercial. La segunda era creativa: consistía en que el filósofo enmascarado deseaba una mayor complicidad con el lector de la entrevista, pero, ¿por qué mantenerse entre las sombras despertaría dicha complicidad? Según el autor:

[El anonimato] Es una manera de dirigirme más directamente al posible lector, el único personaje que aquí me interesa: «puesto que no sabes quién soy, no tendrás la tentación de buscar las razones por las que digo lo que lees; déjate ir hasta decirte simplemente: es cierto, es falso, esto me gusta, esto me disgusta. Y ya está y nada más; se acabó». (1999b, p. 219)

El anonimato abre un espacio —misterioso e inquietante— en el cual el lector puede sentirse libre de los prejuicios biográficos y en el que la voz del que habla no corre el riesgo de verse reducida a los tan comunes “rótulos” que se les asignan a los nombres (los cuales generalmente no son más que interpretaciones psicológicas simplistas). A la pregunta: ¿Por qué ha preferido el anonimato? El filósofo enmascarado respondió de la siguiente manera:

Por nostalgia del tiempo en el que, siendo yo completamente desconocido, lo que decía tenía alguna probabilidad de ser escuchado. Con el lector eventual, la superficie de contacto carecía de arrugas. Los efectos del libro repercutían en lugares imprevistos y dibujaban formas en las que yo no había pensado. El nombre es una facilidad. (1999b, p. 218)

Esta segunda razón para despojarse del nombre pretende brindarle al lector el mayor número de libertades posibles a la hora de interpretar el texto; incluso, permitirle sobrepasar las posibilidades previstas por aquel que escribe. En última instancia, lo que busca el filósofo es que el texto se convierta en un fortín para la creatividad. El “autor” se permite borrar su nombre —como se borra en los límites del mar un rostro de arena—, gesto con el que sacrifica su identidad y le entrega al lector una voz anónima; en cambio, el lector puede deslizarse en la superficie de las palabras con plena independencia, sin toparse con los prejuicios que acompañan su nombre. Entonces, el escritor es recompensado: fecundará su obra, por lo menos ayudará a que sea más enigmática y más sugerente. La tragedia consiste en que a los ojos del mundo esas palabras no serán suyas; sin embargo, el secreto estará acompañado de la satisfacción de permitirle al texto su libre circulación y tránsito, para que desencadene todos los malos y buenos entendidos posibles, todas las palabras que quieran cruzarlo, todo el caos de una tormenta que no girará únicamente en torno suyo y que no sería posible a la luz del nombre del autor.

No puedo dejar de pensar en una crítica que no buscara juzgar, sino hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea. Una crítica así encendería fuegos, contemplaría crecer la hierba, escucharía el viento y tomaría la espuma al vuelo para esparcirla. Multiplicaría no los juicios, sino los signos de existencia; los llamaría, los sacaría de su sueño [...] La crítica por sentencias me adormece. Me gustaría una crítica por centellos imaginativos, no sería soberana ni vestida de rojo. Llevaría el relámpago de las tormentas posibles. (Bellour, 1973, p. 220)

Como imaginará el lector, el filósofo enmascarado (el invocador de relámpagos) era Michel Foucault; después de su muerte, *Le Monde* publicó una serie de entrevistas y decidió quitarle la máscara. Estas dos características del anonimato (las posibilidades de no formar parte del “circo” de los medios de comunicación y de alcanzar un mayor grado de complicidad con el lector) se articulan con una tercera que es parte constitutiva del procedimiento arqueológico. El anonimato es algo que debe ser conquistado, porque permite que el discurso abandone las fronteras de la individualidad y se suscriba o choque contra el murmullo anónimo de su tiempo. Debería recordarse cuando, refiriéndose a su libro *Les mots et les choses*, Michel Foucault declaró:

Mi libro es una pura y simple «ficción»: es una novela, pero no soy yo quien la ha inventado, es la relación de nuestra época y su configuración epistemológica con toda esta masa de enunciados. Si bien es cierto que el sujeto está presente en la totalidad del libro, de hecho, es el «uno» anónimo que actualmente habla en todo lo que se dice. (Bellour, 1973, p. 69)

La pretensión de realizar una arqueología es una especie de “novela”, una ficción creada no por quien escribe, sino por las formas del pensamiento que se han hecho posibles en el presente⁹⁴. Me parece que esto es lo que pretendía decir cuando señalaba el deseo de que su nombre se perdiera en esa “red infinita” de los discursos de su tiempo:

⁹⁴ Miguel Morey en su *Lectura de Foucault* (1983) sostiene que la crítica del filósofo francés se centra en la imagen del “hombre-átomo”, del “absoluto”, el hombre de la “conciencia soberana”. Por esta razón, todo aquello que se asociaba con el hombre debe ser deconstruido, de allí que solicite: “el espacio del experimento, de la invención. Su discutida muerte del hombre encuentra su razón estratégica: es necesario que el hombre del saber muera (hombre-objeto de saber; hombre-sujeto de saber) para que renazca el hombre del aprender y del inventar” (p.17).

Ahora se trata de saber cómo un individuo, un nombre, puede ser el soporte de un elemento o de un grupo de elementos, que yendo a integrarse en la coherencia de los discursos o en la red infinita de las formas, borra o al menos vacía y hace inútil ese nombre, esa individualidad de la que, para algunos, lleva la marca, hasta cierto punto y al menos durante un tiempo. Tenemos que conquistar el anonimato, justificarnos por la enorme pretensión de llegar al fin a ser anónimos, un poco a la manera de los clásicos, que se justificaban por haber hallado la verdad y por ligarla a su nombre. Antes, para el que escribía, el problema era arrancar su nombre al anonimato; ahora es el de llegar a borrar el propio nombre o colocar la voz dentro de este gran murmullo anónimo de los respectivos discursos. (Foucault, 1985, p.75)

Ahora bien, se debe tener presente que una arqueología es un ejercicio en el que se recorren caminos no transitados, un espacio que se ocupa de la experiencia por medio de la descripción de discursos, prácticas y formaciones discursivas. En otras palabras, del estudio histórico tanto de la manera en que emergen, sobreviven y desaparecen un conjunto de enunciados relacionados estrechamente entre sí, como de las leyes que determinan sus relaciones. Quizá, lo más interesante de este ejercicio consista en que logra borrar la idea de una identidad cerrada, produce una crisis en la figura del autor e inaugura un espacio para pensar el arte. Al tomar distancia del culto a la personalidad permite narrar otras historias que no se reduzcan a la adulación de genios y héroes.

Michel Foucault fue siempre reacio a hablar de sí (su desprecio por las llamadas biografías intelectuales era conocido). Sin embargo, en algunas entrevistas, normalmente para ejemplificar algún otro punto —que no se reducía a la exhibición de sus anécdotas—, le fue imposible impedir que, entre los temas de conversación propuestos, saliera a la vista la relación personal que había tenido con la música. Tal vez, el momento más revelador fue cuando Foucault, al final de su vida (a pesar de que ya se había

distanciado del arte musical y de que se interesaba principalmente por la pintura), confesó que la música contemporánea le parecía de suma importancia: “debo mi primera sacudida cultural a los serialistas franceses y a los músicos dodecafónicos —como Boulez y Barraqué— a los cuales me ligaban lazos de amistad. Junto con Beckett, estos compositores me provocaron la primera rizadura del universo dialéctico en el que había vivido hasta entonces” (Foucault, 1989, p. 150).

El lector se imaginará en que consiste esa “rizadura” del universo dialéctico que la música le provocaba al filósofo francés. Por ahora, quisiera que recordara que Michel Foucault escribió muy poco sobre música; a pesar de ello, se sabe que siguió de cerca las manifestaciones musicales francesas, en especial durante el período que va de 1952 a 1955. El filósofo fue muy cercano a Jean Barraqué⁹⁵

⁹⁵ Tal vez una de las anécdotas más llamativas de la amistad con Foucault, es que la célebre composición llamada *Secuencia* (*Séquence*), un concierto para soprano, percusión y diversos instrumentos, fue influenciada por el filósofo. Gracias a él, Barraqué utiliza fragmentos de los *Ditirambos a Dionisio* (*Dionysos-Dithyramben*) de Nietzsche. Se podría encontrar otra relación significativa entre ambos gracias a la noción de “límite”. La manera en que Barraqué piensa la música es muy similar a la forma en que Foucault piensa la filosofía: la filosofía para Foucault vale la pena si se pregunta por límites, si se impone pensar de otra manera; para el compositor: “la música es drama, es *pathos*, es muerte. Es un juego a fondo, extremo, una apuesta en los límites del suicidio. Si la música no es eso, sino excede los límites, no es nada” (Eribon, 1992, p. 132). Si el lector desea conocer obras de Barraqué puede escuchar el trabajo del Ensemble 2e2m, llamado *Concerto: Le temps restitué* (1987).

y se relacionó con numerosos músicos del Conservatorio de música de París (*Conservatoire de musique*), entre ellos Pierre Boulez⁹⁶, Karlheinz Stockhausen⁹⁷, y, en general, con los integrantes del *Groupe de recherches sur la musique contemporaine* (Grupo de investigación sobre música contemporánea), que dirigía Oliver Messiaen⁹⁸ y no dejó de frecuentar a lo largo de su vida. También asistía regularmente a los encuentros que organizaba el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (Instituto de investigación y coordinación de la Música Acusmática)⁹⁹.

Me parece fácil suponer que si Foucault estuvo tan próximo a este ambiente intelectual, la música debió parecerle un terreno sugerente y fértil para el

⁹⁶ La cercanía entre Boulez y Foucault es fruto del debate de los biógrafos, hay quienes piensan que eran apenas conocidos y otros que aseguran que los unía una amistad inquebrantable. Dejando esto de lado, se pueden encontrar dos textos, producto de esa relación, que han sido de máxima importancia para la presente investigación, teniendo en cuenta la escasez del material que Foucault publicó sobre el tema de la música, algunos de los cuales fueron traducidos por Nicolás Alberto Duque. Finalmente, si el lector desea escuchar algunas de las obras de Boulez, puede revisar el trabajo de Symphony Orchestra; Ensemble Domaine, llamado *Orchestral works and chamber music* (2000).

⁹⁷ Compositor alemán conocido por sus innovaciones en música electroacústica, música aleatoria y composición seriada. Si el lector desea conocer algunas de las obras de Stockhausen, puede escuchar el trabajo de Alfred Alings, Johannes Fritsch, Aloys Kontarsky; *et al*, llamado *Prozession, para tamtam, viola, electronium, piano, filtros y potenciómetros* (1970).

⁹⁸ Compositor francés, recordado por haber sido un gran organista y ornitólogo, esto le permitió incluir el sonido de los pájaros a las composiciones musicales. Entre sus obras más conmovedoras se encuentra su *Cuarteto para el fin de los tiempos* (*Quatour pour la fin du temps*), el cual escribió y estrenó en un campo de concentración. Si el lector desea conocer algunas de las obras de Messiaen, puede escuchar el trabajo del Quatour Olivier Messiaen, compuesto por Alain Moglia, René Benedetti, Michel Arrignon y Jean-Claude Henriot, llamado *Quatour pour la fin du temps* (1994).

⁹⁹ Se puede recordar la célebre reunión de febrero de 1978 cuando el *Institut de Recherche* (IRCAM) de París convocó a un conjunto de músicos y filósofos para discutir durante tres días en torno al tema “El tiempo musical”. Entre los participantes estuvieron Roland Barthes (1915-1980), Michel Foucault, Luciano Berio (1925-2003), Gilles Deleuze y Pierre Boulez.

pensamiento; incluso, no es forzoso suponer que, de alguna manera, le permitía experimentar una liberación. En una entrevista, con Paolo Cruso, confesó que había encontrado en la música un efecto emancipador: “Me doy cuenta de lo importante que para mí ha sido escucharla durante cierto período de tiempo. Una importancia similar a la lectura de Nietzsche” (Foucault, 1969, p. 32).

Si la música fue de tanta importancia y si ocupaba un lugar tan relevante en la vida del filósofo durante su periodo arqueológico (a tal punto que solo era comparable con la experiencia de leer a Nietzsche), entonces, describir la relación música/arqueología no me parece algo simplemente seductor, en realidad se trata de una tarea que, desde hace tiempo, debió ser ineludible para quienes se han encargado de estudiar la obra del filósofo francés. Si se tratara de una relación meramente biográfica, debería aceptarse, desde el principio, que este empeño no dejaría de ser vano, pero como se ha visto en el campo de la estética musical se trata de una complicidad prometedora. Ahora bien, ¿y si lo fuera en la dirección opuesta? ¿Y si la arqueología se viera enriquecida por el pensamiento que circunda la música, por la música misma?

4.1. Distancias de la estética moderna, música contemporánea y representación

Las siguientes páginas, más que un desarrollo sistemático, se componen de una serie de anotaciones, que pretenden cotejar algunas de las decisiones y precauciones de la arqueología con ciertos procedimientos de los que se sirve la música experimental (los cuales, sobra decir, no le fueron extraños al filósofo francés). Considero que antes de pensar la música a partir del procedimiento arqueológico, se debe transitar el camino opuesto, explorar la posibilidad de que la arqueología se encuentre en deuda con la música, que sus procedimientos se hayan desencadenado (o modificado) gracias a su estrecha relación con la práctica musical.

La primera relación entre las prácticas musicales del siglo XX y la arqueología se puede rastrear en la confesión del filósofo francés de que la música le había parecido una manera de escapar de la filosofía dialéctica. Foucault —siguiendo un camino nietzscheano— se oponía a la historia global, en especial, tomaba distancia de su proceso dialéctico (que conducía a una teleología caprichosa). Pero, ¿cómo es que la práctica musical le permitía escapar del pensamiento hegeliano? ¿Acaso al pensar la renovación de la música, lograba entrever una fisura por el cual el pensamiento pudiera fugarse de ese sistema que le parecía tan arbitrario?

a. Rizadura de la estética hegeliana

A la música académica del siglo XX no le fueron extrañas las renunciaciones. Se puede afirmar que abandonó, tanto las nociones de cuño hegeliano, como las prácticas que las acompañaban. Según José Luis Pardo (1954), en su texto *La obra de arte en la época de su modulación serial* (2007), durante el siglo XX se efectuaron tres renunciaciones: (i) el artista renunció a su rótulo de “genio”; (ii) el público renunció al llamado “goce estético subjetivo”; y (iii) la obra renunció a su “belleza clásica”. Quisiera tratar brevemente estas renunciaciones de la música contemporánea y comprenderlas como un gesto de oposición directa a la estética moderna.

La deconstrucción del músico y la distancia de la noción de genio:

Son numerosos los estudios que recuerdan la manera en que en esta época el artista renunció a su rótulo de “genio”, concepto de suma importancia en la filosofía hegeliana¹⁰⁰. Esto no quiere decir que dejaron de existir

¹⁰⁰ Hegel en sus *Vorlesungen über die Ästhetik* (1838) (Lecciones de estética) trata a profundidad el concepto de “genio”. Lo caracteriza como aquel que: “debe saber olvidar su propia individualidad” para relacionarse directamente con “una forma viva de la idea”, en otras palabras, la genialidad, en

músicos excepcionales de un momento a otro y sin previo aviso, sino que la concepción de genio (como aquel que nace dotado de una capacidad innata y casi que sobrenatural para la práctica) supone un *innatismo* que ha sido continuamente rebatido en el siglo XX. En el terreno musical es especialmente irritante, ya que, de forma común, se adopta la idea de que el genio no necesita de la experiencia, olvidando con ello que hasta los jóvenes más prodigiosos —sea el caso de Mozart o de Paganini— tuvieron un arduo entrenamiento musical (por no decir descomunal). El abandono de esta noción por parte de los músicos del siglo pasado era eminente, debido a que pretendían crear una práctica musical que impugnara tanto la experiencia de la guerra, como un distanciamiento general de la música que obedeciera a la sensibilidad que la hizo posible¹⁰¹.

Esta búsqueda de experimentación de la música de avanzada solo era posible a partir de un estricto aleccionamiento histórico y una incansable exploración práctica. El genio, que hasta entonces era un emisario de la belleza, un virtuoso favorecido por el público (y por las fuerzas “desconocidas” que le dieron el don), se transforma. Ahora debe enfrentarse con lo terrible o por lo menos formularse la pregunta: ¿Cómo se puede llevar la música lejos de esos terrenos gastados, que no solo estaban aletargados por procedimientos mecánicos, sino que dan cuenta de una sensibilidad que permite la devastación, la destrucción de los hombres y de la tierra?

Hegel, exige una capacidad general para el arte y la inspiración (Hegel, 1989, p. 26).

¹⁰¹ La idea de que la música debe reducirse a la expresión de la individualidad, así sea de un genio, produjo una sensibilidad “contaminante” que no solo se centra en el culto al individuo, sino que impide la percepción de valores puramente musicales, por centrarse en la representación. En palabras de Ortega y Gasset (1833-1955): “Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista melódico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos la autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación (encarnación). [...] Aquella música nos compunge, y para gozar de ella tenemos que llorar, angustiarnos o derretirnos en una voluptuosidad espasmódica. De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama” (Ortega y Gasset, 1960, p. 26).

La deconstrucción del espectador y la distancia de la noción de público:

El escucha renunció al llamado “goce estético subjetivo” (noción también favorecida por la filosofía hegeliana¹⁰²), lo cual no implica que la obra sea necesariamente algo insufrible, tedioso o molesto; se trata de una música que no tiene como propósito la simple satisfacción de una individualidad subjetiva. Si bien, busca la creación de una nueva sensibilidad, no ha de pensarla como una manifestación artística que, a la vuelta de los años —gracias a la fuerza de la repetición— pueda parecer bella. La música contemporánea no quiere perder su fuerza de choque, no quiere “perder su filo”, desea que aquellos que la escuchen desarrollen una sensibilidad que disfrute de la transgresión.

¹⁰² Cuando Hegel en sus *Vorlesungen* escribió acerca de la música, se detuvo con bastante interés en el sonido, teorizó respecto de su presentación invisible y de su existencia transitoria —sin lo que él llamaba un firme ser ahí—, concluyendo que tenían una existencia sumamente espiritual. Se piensa su estética como una jerarquía de las artes, permite suponer que la música tiene mayor belleza que la pintura y la escultura (porque están compuestas de materias pesadas) y menos que la poesía (porque es netamente espiritual). La música, entonces, por el simple hecho de estar conformada por una materia liviana (el sonido), se confinaba a la “conciencia” y el “espíritu”. Por ello creía que la música era aprehendida de manera inmediata por el espíritu, es decir, que solo resonaba en el alma: “Su contenido es en sí mismo subjetivo, y la exteriorización no lleva igualmente a una objetividad espacialmente permanente, sino que, mediante su libre oscilación inestable, muestra que es una comunicación que, en vez de tener para sí misma una subsistencia, debe ser ahí solo sostenida por lo interno y subjetivo y sólo para lo interno subjetivo” (Hegel, 1989, p. 26).

La deconstrucción de la música: distancia de la noción de obra bella:

La obra musical no se puede explicar con la noción clásica de “belleza”, la cual era piedra angular de la estética hegeliana¹⁰³. La música de avanzada, a fuerza de procedimientos experimentales, exploraba todas las presentaciones sensibles del sonido: con la incorporación del ruido, de los sintetizadores y de las sonoridades de los pueblos no occidentales. En definitiva, la práctica musical puso en cuestión tanto la apoteosis de los sonidos temperados europeos (considerados los sonidos musicales por excelencia), como las relaciones mecánicas que prescribía el sistema tonal. Así los antiguos materiales sonoros perdieron su exclusividad sobre la música y la belleza, que dependía de ellos, se desvaneció (junto con la idea de armonía, en tanto orden y mediación del reino libre del espíritu).

¹⁰³ Es conocido que para Hegel el arte no solo debe producirse a partir de reglas. “Para que aquí bastara con reglas, sus preceptos deberían estar al mismo tiempo trazados con tal determinidad que pudiera observárselos de todo punto tal como se los expresa, sin otra actividad propia. Pero abstractas según su contenido, tales reglas se muestran, por consiguiente, en su pretensión de ser adecuadas para colmar la conciencia del artista absolutamente inadecuadas, pues la producción artística no es actividad formal según determinidades dadas, sino que en cuanto actividad espiritual, debe trabajar a partir de sí misma y llevar ante la intuición espiritual un contenido enteramente distinto y más rico, y creaciones individuales más comprensivas” (Hegel, 1989, p. 26). A pesar de ello (de que no se le puede acusar de estar conformada netamente de reglas “formales”), la belleza en Hegel tiene una característica que la limita (una sujeción claramente antropológica) y es que debe ser manifestación del espíritu —en tanto arte debe sobrepasar a la belleza natural— que no posee el mismo grado espiritual. En el terreno de la música a esta valoración teórica se imponen sus procedimientos, ¿Cuáles? Aquellos que permiten el cometido de conectarse con la “interioridad”. Prueba de ello es la apología a la melodía que Hegel lleva a cabo. Yolanda Espiña, en su artículo *La música en el sistema filosófico de Hegel*, lo explica de la siguiente manera: “Hegel considera la melodía como lo bello de la música. La melodía es el lenguaje del alma, expresión de su subjetividad. [...] la melodía es lo cantable, identificable casi con esa preferencia del espíritu que es la voz humana, entendida aquí no como manifestación de un significado atribuido a la palabra, sino como expresión de los movimientos del espíritu” (2008, p. 26). Comúnmente se pone en cuestión si no se trataba de un simple gusto que Hegel sentía por las melodías de su época y que lo extendió a un juicio con validez universal.

Además del abandono de estas nociones podría sostenerse que las preguntas concernientes a la verdad del arte dejaron de ser el centro de las discusiones que planteaba la música académica (por la manera en que abordaba lo universal y en que demandaba un tratamiento científico de la música¹⁰⁴). Algunos de los problemas ineludibles en el siglo XX para la estética musical tienen que ver con la música experimental. Por un lado, se preocupa por dar cuenta de las particularidades de su circuito de creación, interpretación y recepción, de producción y postproducción; y por otro, se interesa por dar cuenta de su creciente reflexividad, por la manera en que se piensa a sí misma. Ahora bien, para ser sincero, no se puede afirmar que este cambio en los interrogantes o el intempestivo rechazo a las tres nociones mencionadas es lo que Foucault encontró en la música y que llamó “rizadura del universo dialéctico”; tal vez esto fue lo que percibió en ella, o tal vez no, lo cierto es que presenciaba una polémica sin precedentes, en la que han participado tanto compositores, como músicos, críticos, filósofos y el público en general (todos tienen un juicio al respecto: un elogio o una censura). Por ahora, quisiera sostener que esta polémica en el campo de la música se relaciona con el escándalo producido por la arqueología en el terreno de la historia, tanto por el abandono de nociones de cuño hegeliano, como por el cuestionamiento de las formas de historicidad que producen una petrificación, un canon o una tradición rígida.

¹⁰⁴ Hegel en sus *Vorlesungen* pretende llevar a cabo un tratamiento científico del arte, lo cual representa un escándalo para su época, porque trataba de demostrar que el arte (que desde los tiempos de Platón se pensaba como simple *mimesis* de lo aparente) era portador y guardián de lo real, de la verdad y del “espíritu”. Su pregunta, entonces, es por la verdad del arte: “Lo que el arte realza y deja que se manifieste es precisamente el dominio de las potencias universales. En el mundo ordinario externo e interno aparece ciertamente también la esencialidad, pero con la figura de un caos de contingencias, atrofiada por la inmediatez de lo sensible y por lo arbitrio en circunstancias, acontecimientos, caracteres, etc. El arte le quita la apariencia y la ilusión de este mundo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos, y les da a éstos una realidad efectiva superior, hija del espíritu” (Hegel, 1989, p. 29).

b. La cristalización de los hábitos auditivos

Al tener en cuenta esta última, se puede anunciar brevemente una segunda relación entre la arqueología y la práctica musical experimental. Al preguntarse: ¿Por qué un número tan amplio de intelectuales y músicos no soportaron perder los antiguos valores de la práctica musical?, suelen escucharse una serie de juicios negativos (un ataque a la música de avanzada a partir de su circulación restringida y de su choque con el canon musical). ¿Acaso no se está sufriendo una petrificación de las actuales maneras de percibir la música? Aún si se reconociera en esto un argumento *ad hominem*, se puede preguntar por aquello que cristaliza los hábitos auditivos. Este segundo cuestionamiento puede ser una de las preocupaciones más arraigadas de los compositores contemporáneos, incluso, Michel Foucault sugería pensar la música a partir de este tópico.

El problema de la cristalización de los hábitos auditivos se puede rastrear en *La musique contemporaine et le public* (1983), una conversación de Michel Foucault con Pierre Boulez, traducida por Nicolás Duque Buitrago para esta investigación. Quisiera recordar la crítica que Foucault esgrime en contra de algunas de las formas de la reproducción técnica (como la llamaría Walter Benjamin), la cual, en el campo de la música, no siempre es un medio de difusión, sino que, en algún sentido, se convierte en una forma de crear hábitos auditivos y obstáculos a la hora de poner en circulación la música contemporánea.

Tengo la impresión de que muchos de los elementos que están destinados a dar un acceso a la música tienen por efecto empobrecer la relación que tenemos con ella. Hay un mecanismo cuantitativo que juega su rol. Una cierta rareza de la relación con la música podría preservar tanto una disponibilidad de la audiencia, como una flexibilidad de la audición. Pero, entre más frecuente es esta relación (radio, disco, casetes), más familiaridades se crean; los hábitos se cristalizan; lo más

frecuente se convierte en lo más aceptable, y muy pronto en lo único admisible. Se produce un “traspaso” [*frayage*] como dirían los neurólogos. (Boulez & Foucault, 1983, p 10)

La cristalización de los hábitos auditivos está vinculada con el mercado de la música. El filósofo sostiene que existe un círculo vicioso entre producción y consumo musical, que produce una barrera que dificultaría la percepción de la música contemporánea:

Evidentemente las leyes del mercado se aplican fácilmente a este mecanismo simple. Lo que ponemos a la disposición del público, es lo que el público escucha. De hecho, lo que termina por escuchar es lo que se le propone, así refuerza un cierto gusto, profundiza en los límites de una capacidad bien definida de audición, se cierra cada vez más en un esquema de escucha. Le hace falta satisfacer esta expectativa etc. De este modo la producción comercial, la crítica, los conciertos, todo lo que multiplica el contacto del público con la música corre el riesgo de hacer más difícil la percepción de lo nuevo. Muy seguramente el proceso no es unívoco. También es cierto que la familiaridad creciente que se tiene con la música amplía la capacidad de escuchar y proporciona un acceso a posibles diferenciaciones, pero este fenómeno corre el riesgo de producirse solo al margen; puede en todo caso permanecer como algo secundario en relación con la gran consolidación de lo adquirido, si no se hace un intento por desviarse de las familiaridades. (Foucault, 1983, p 10)

El filósofo defiende —como en el campo de la historia— la toma de distancia de las familiaridades (privilegiando la búsqueda, la curiosidad y el extrañamiento). Michel Foucault nos recuerda la importancia de estar atentos a las nuevas formas de producción y recepción de la música.

No abogo, por supuesto, por una rarefacción de la relación con la música, pero es preciso comprender que la cotidianidad de esta relación, con todos los intereses económicos a los que están ligados, puede tener este efecto paradójico de volver rígida la tradición. No digo que se deba dar acceso a la música más rara, sino que su frecuentación está menos condenada a los hábitos y a las familiaridades. (Boulez & Foucault, 1983, pp. 10-12.)

En definitiva, la segunda complicidad entre la práctica musical del siglo XX y la arqueología (en el pensamiento foucaultiano) puede encontrarse en la manera en que ambos terrenos son abordados críticamente, buscando tomar distancia de la petrificación de la sensibilidad y el pensamiento.

c. La distancia de la representación

Quisiera señalar una tercera complicidad entre la arqueología y la práctica musical del siglo XX. Por esta razón mencionaré una serie de correlaciones entre la pintura y la música (en una dirección similar a la esbozada en la nota introductoria). En una entrevista publicada en 1986, Boulez y Foucault conversaron al respecto de la polémica generada por la música contemporánea; me llama la atención que el filósofo francés quisiera resaltar que la pregunta en este debate estaba mal formulada: “No creo que haga falta preguntarse: ¿Cómo volver a atrapar o cómo reubicar la música luego de que ha tomado una distancia tan enorme? Pero sobre todo no creo que tenga que preguntarse: ¿Cómo la música que es tan cercana, tan consubstancial a toda nuestra cultura, se siente como proyectada a lo lejos y como situada a una distancia casi infranqueable?” (Boulez & Foucault, 1983, pp. 10-12).

Este desplazamiento se debe, entre otras cosas, a que al filósofo francés le parece necesaria una estética musical que tenga como correlato una crítica centrada en la manera cómo la práctica musical se entrecruza con otros campos del saber y la cultura. Michel Foucault encuentra la música contemporánea —el pensamiento y la transgresión que la circunda— estrechamente

relacionada con otras disciplinas, incluso, con esos campos del saber que aparentemente le son extraños, tanto artísticos como científicos. Más adelante, propone pensar la música a partir de las relaciones que guarda con la pintura:

Es frecuente decir que la música contemporánea se ha “desviado”, que ha tenido un destino singular; que ha alcanzado un grado de complejidad que la hace inaccesible; que sus técnicas la han conducido por caminos que la extravían cada vez más. Ahora bien, lo que me desconcierta, por el contrario, es la multiplicidad de vínculos y de relaciones entre la música y el conjunto de otros elementos de la cultura. Esto se puede ver de muchas formas. Por un lado, la música ha sido muy sensible a las transformaciones tecnológicas, y ha estado más estrechamente ligada a las mismas que la mayor parte de las otras artes (con excepción, sin duda, del cine). Por el otro, su evolución desde Debussy o Stravinsky muestra correlaciones remarcables con las de la pintura. (Boulez & Foucault, 1983, pp. 10-12.)

Tal vez una de las relaciones más prometedoras para ser exploradas entre la arqueología y la música experimental surja del hecho de que la música (como la pintura) ha sufrido profundas transformaciones a lo largo del siglo XX, en especial, en su función representacional. Por un lado, se sabe que el artista plástico trató de hacer visible el medio de sus obras: los pigmentos, afectando dramáticamente al espectador. La pintura del siglo pasado —contrario a lo que suele pensarse— no gira exclusivamente en torno al “contenido”, en general, no se puede reducir la obra a su valor representacional (por ello debe ser estudiada en su materialidad, incluso cuando se trata de obras altamente conceptualistas). Por otro lado, la música ha pretendido, de una manera similar, distanciarse de sus formas de representación clásicas.

¿Acaso el estremecimiento que se generó en la pintura, la oposición al naturalismo y el abandono de lo figurativo, también sacudió el campo

musical? ¿La música experimental (con su distancia del sistema tonal clásico, sus disonancias, ruidos y silencios) no se oponía a que el sonido fuera doblegado por un contenido netamente representacional? Quisiera sostener que la distancia de la noción de representación en la música experimental implica tanto una crítica al sistema tonal occidental por medio de la experimentación en la práctica artística, como una transformación radical en las formas de notación de la misma. Me detendré brevemente en cada uno de estos dos puntos:

(i) Crítica al sistema tonal occidental por medio de la experimentación en la práctica artística:

A partir de la primera mitad del siglo XX se puede advertir una nueva valoración del sonido; compositores como Claude Debussy¹⁰⁵ (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Maurice Ravel¹⁰⁶ (1875-1937) y Béla Bartók¹⁰⁷ (1881-1945) decidieron investigar las llamadas “músicas exóticas” (la música occidental se vio enriquecida al confrontarse con la música de Europa Oriental, de Indonesia, de la India, Latinoamérica y de África). En todo caso, decidieron implementar estos nuevos recursos en sus obras —a la manera de Picasso o Gauguin— que hasta entonces le habían sido extraños a Occidente. De allí que pueda sostenerse que la experimentación sonora se relaciona estrechamente con la ruptura de la llamada “visión etnocentrista”. Para ejemplificar este punto, quisiera mencionar la distinción del

¹⁰⁵ Compositor francés. Si el lector desea conocer algunas de las obras de Debussy puede escuchar el trabajo de la Orquesta filarmónica de Berlín, llamado *La mer; Prelude a l'après midi d' un faune* (1990).

¹⁰⁶ Compositor francés. Si el lector desea conocer algunas de las obras de Ravel puede escuchar el trabajo de CSSR State Philharmonic Orchestra, llamado *Bolero; Valses nobles et sentimentales; Ma mère l'oye* (1992).

¹⁰⁷ Compositor Austrohúngaro. Si el lector desea conocer algunas de las obras de Bartók puede escuchar el trabajo de Claude Helffer, llamado *Danzas populares rumanas* (1982).

periodo clásico entre los sonidos musicales y los que no lo eran, descrita por el compositor Coriún Aharonián:

La Europa del siglo XVIII establecía una neta discriminación naturalmente arbitraria entre los sonidos «musicales» y los otros, los que calificaban como «ruidos». Esta discriminación surgía de la sistematización racional del repertorio de materiales de la música de allí y de entonces, y es válida sólo en función de esa música. Hay pueblos que no utilizan ningún otro instrumento musical que la voz: para ellos el concepto de instrumento en tanto artefacto no existe. Hay pueblos que no poseen instrumentos de cuerda o cordófonos: para ellos, solo son «musicales» los sonidos vocales, y otros que la tradición europea llama de percusión. Si estos pueblos dieran a lucubrar teorías arbitrarias, dirían que un violín es un artefacto productor de ruidos y no de sonidos musicales. (2002, p. 8)

La arqueología, como la música, se enfrenta al pensamiento que glorifica al sujeto y que no conoce otras maneras de llevarse a cabo que las anquilosadas en la cultura Occidental (etnocentristas). Ahora bien, en el terreno de la práctica musical esto desencadenó que los compositores se dieran cuenta de que, hasta el siglo XIX, el sonido solo era considerado como tal si “representaba” un papel dentro del sistema tonal (cada sonido debía encontrar su sentido, al gravitar dentro de dicho ordenamiento). Todo esto hace parte de esa “revolución de artistas”, como la llamaba Ortega y Gasset; de allí que las cualidades menos convencionales, incluso, las anulaciones¹⁰⁸ y las saturaciones¹⁰⁹ comiencen a formar parte, con mayor

¹⁰⁸ Recordará el lector que el estreno de 4-33 de John Milton Cage generó un verdadero escándalo porque no le ofrecía al espectador más que silencio. Si el lector desea conocer algunas de sus obras puede escuchar su trabajo llamado *New electronic music from leaders of the avant-garde* (1970).

¹⁰⁹ Es célebre el manifiesto de Jhon Cage llamado *The future of music: Credo* (1958) (El futuro de la música: Credo). En este redimió el ruido, dándole la valoración que no había tenido hasta el

fuerza, de aquello que compone la música. El sonido deja de ser un simple medio (ya no es solo aquello que sirve para traducir algo) y se convierte en el centro de todo el quehacer musical.

(ii) Transformación en las formas de notación de la música:

La notación musical da cuenta de esta transformación, se puede observar cómo la escritura se complejiza. Algunos aspectos que responden a ello son: (i) frecuentemente el ritmo abandona su periodicidad, se modifica o se suspende el empleo del pulso; (ii) los sonidos no se ordenan en una correspondencia de subdivisiones o duplicaciones, binarias o ternarias; (iii) se modifica el uso de las plicas, existe un rebose o una ausencia de las mismas; (iv) aparecen los cuadros de repetición, necesarios para los minimalistas; (v) se ponen en relación diferentes secuencias musicales; (vi) algunas obras son medidas según tiempo absoluto, determinadas por segundos, minutos e incluso horas, recurso capital de la música acusmática; (vii) en general, se multiplican las indicaciones concernientes al timbre, las intensidades y las alturas no temperadas; y (viii) para finalizar, se puede

siglo XX: “Yo creo en el uso del ruido, donde quiera que estemos, lo que escuchamos es, en su mayor parte, ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante” (Cage, 1958, p. 32). Ahora bien, en la implementación de los “ruidos”, el futurismo y en especial, el compositor italiano Luigi Rusollo con sus *intonarumori* —capaces de controlar variedad de ruidos— fueron pioneros. El manifiesto *L’Arte dei rumori* (1913) (El arte de los ruidos) preguntaba: “¿Conocéis acaso un espectáculo más ridículo que el de veinte hombres obstinados en redoblar el maullido de un violín?” (p. 11). El abandono de los sonidos temperados se debía a que no remitían a la vida misma: “Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. Mientras que el sonido, ajeno a la vida, siempre musical, cosa en sí, elemento ocasional no necesario, se ha transformado ya para nuestro oído en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido; el ruido en cambio, al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas” (p. 12).

encontrar la aparición de nomenclaturas individuales, debido a que muchos compositores diseñaron una notación particular para sus obras.

Todo esto es evidencia de un sinnúmero de decisiones nuevas, incluso, para muchos, las partituras ya no se conciben como “representaciones” de una realidad sonora impuesta por el compositor, sino como una serie de sugerencias para el músico que, desde ahora, está destinado a intervenir en la creación de la obra. Michel Foucault llama la atención sobre este punto, según él, es inevitable que estas decisiones no se reflejen a la hora de la audición:

En la música clásica, hay una cierta transparencia que va de la escritura a la audición. Y, si bien los detalles de la escritura musical de Bach o de Beethoven no son reconocibles por la mayoría de los auditores, siempre hay otros, también importantes, que les son accesibles. Ahora bien la música contemporánea, esperando hacer de cada uno de sus elementos un acontecimiento singular, vuelve difícil toda captación o todo reconocimiento por parte del auditorio. (Foucault, 1983, p 10)

Esta opacidad de la escritura permite una mayor intervención creativa del intérprete. Pero también da cuenta de una música que no está hecha para el simple goce subjetivo; tampoco para que el oyente pueda encontrar en ella —o a pesar de ella— una cadena significativa que lo deleite:

La insularidad cultural de la música de hoy no es simplemente la consecuencia de una pedagogía o de una formación deficiente. Sería más fácil gemir ante los conservadores o quejarse en las casas disqueras. Pero las cosas son más serias. La música contemporánea debe esta situación singular a su misma escritura. En este sentido es la música misma la que se lo ha buscado. No se trata de una música que busque ser familiar; es una música hecha para mantener lo cortante. Podemos repetirla, eso está bien, pero ella no se reitera. En este sentido, no podemos hacerla volver un objeto. Siempre hace irrupción en las fronteras. (Foucault, 1983, p 10)

Pienso que la complicidad fundamental de la práctica musical del siglo XX con el procedimiento arqueológico radica en que ambos campos se proponen pensar un acontecimiento, en lo que tiene de irrepetible; pero, sobre todo, se proponen buscar incansablemente los límites (de allí que se pueda sostener la hipótesis de que tanto la música como la historia quieren tomar distancia de la representación). La arqueología obedece a un oficio descriptivo, pero no implica una descripción convencional: trata de indagar en la dirección por la que el pensamiento se escapa de sí mismo y explora sus límites; de allí su detenimiento en las discontinuidades y rupturas. Esto se debe, entre otras cosas, a la consideración de que este tiempo se encuentra próximo a abandonar las maneras de pensamiento que parecían encerrarlo.

4.2. Formaciones y apropiaciones históricas

Las periodizaciones descritas por Foucault no equivalen a totalizaciones culturales, es decir, a esos bloques (monolíticos) edificadas por la historia global. En contraste, surgen como una manera de identificar discontinuidades y transformaciones radicales que acontecen en los diferentes campos discursivos. Me llama la atención que las periodizaciones, tanto de la *Histoire de la folie*, de el *Naissance de la clinique*, como de *Les mots et les choses* sean similares. Se puede afirmar que existe un paralelismo entre los estudios foucaultianos de la clínica, la locura y el lenguaje. Ahora bien, lo interesante de este asunto es que el seccionamiento de los últimos cinco siglos al que recurre Michel Foucault guarda una estrecha relación con la periodización que se utiliza regularmente en los estudios históricos

en torno a la música¹¹⁰ y la estética musical¹¹¹. Si bien estas periodizaciones son similares, se debe advertir que se diferencian en la manera en que se enlazan estos momentos, ya que como he mencionado en distintas ocasiones, la idea de una continuidad, entendida como un cúmulo de racionalidad, es sumamente ingenua. En todo caso, se podría sostener que estos campos del saber estarían íntimamente relacionados.

¹¹⁰ Un ejemplo puede ser la periodización de Maria Lord y Jhon Snelson en su *Historia de la música desde la antigüedad hasta nuestros días* (2008), en la cual dividen la historia de la música en siete períodos sucedidos uno después del otro de manera lineal: (i) la Antigüedad (hasta el 800 d.C.), (ii) la música medieval (hasta el 1400 d.C.), (iii) El Renacimiento (hasta el 1600), (iv) la música Barroca (hasta el 1750 d.C.), (v) El Clasicismo (hasta el 1800 d.C.), (vi) El Romanticismo (hasta el 1900 d.C.), (vii) la música popular y el modernismo (hasta la contemporánea). Otro ejemplo, puede ser el libro *Breve historia de la música* (2006) de Luis Comellas, que divide la historia de la música en: (i) la música en los tiempos antiguos (hasta el 800 d.C.), (ii) la música en la Edad Media (hasta el 1400 d.C.), (iii) la época renacentista (hasta el 1600 d.C.), (iv) el milagro del Barroco y los grandes maestros del Barroco (hasta el 1750 d.C.), (v) la música clásica (hasta el 1800 d.C.), (vi) la época y la figura de Beethoven, los inicios del Romanticismo, el corazón del Romanticismo, la ópera romántica y los epílogos del Romanticismo (hasta el 1900 d.C.), (vi) la revolución del siglo XX. Estos ejemplos solo son parte de un bloque de discursos que ordenan la historia de la música de una manera similar, el punto relevante es que la periodización de los últimos cinco siglos coincide con la periodización foucaultiana.

¹¹¹ Recordará el lector la línea temporal propuesta por Enrico Fubini en su trabajo *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, dividida en dos partes: la estética musical de la antigüedad al setecientos y la estética musical del siglo XVII al XX. Según el filósofo italiano se identifican siete periodos: (i) la Antigüedad, comprendida desde Homero hasta los Pitagóricos, Platón, Aristóteles y la crisis del pitagorismo (período de transición entre el mundo antiguo y el medieval). (ii) La Edad Media (debate en torno al Ars Nova). (iii) El Renacimiento (la nueva racionalidad, palabra y música en la contrarreforma). (iv) El Barroco (del racionalismo Barroco a la estética del sentimiento). (v) El Iluminismo (los enciclopedistas). (vi) El Romanticismo (la música y la función de las artes). (vii) Siglo XX (la reacción contra el romanticismo: el positivismo, formalismo en el siglo XX, el neoidealismo italiano y la estética musical, la estética y la sociología de la música, la estética y la dodecafonía, las poéticas de vanguardias).

Después de señalar que, para Michel Foucault, la música formaba parte del desmantelamiento del universo hegeliano, que pretendía situarse en el límite y ponía en cuestión los lugares gastados de la tradición estética, se puede señalar que comparte con la arqueología una preocupación por explorar distintas formas de actualizar el pasado. La preocupación por la historia no solo era un asunto de la arqueología. En 1982, Foucault escribió *L'écran traversé*, en el cual presenta a Boulez como un compositor que se dedica al juego —siempre intempestivo— con sus materiales, sus formas, sus sonidos y silencios. Lo interesante es que menciona la manera en que el compositor no deja de intervenir la música del pasado; incluso, recuerda que regresaba a sus obras años después de “finalizarlas” para revisarlas. La música experimental crea un asidero en la historia (una excusa) para pensar el presente, evaluar los juegos de lo posible y lo imposible, y arriesgarse a crear nuevos procedimientos.

a. Formas y formaciones

Otra relación entre la arqueología y la práctica musical que quisiera señalar en este momento tiene que ver con las preocupaciones formales de ambas. Piensa Foucault que las maneras en que la música reflexiona a propósito de sus lenguajes, sus estructuras y materiales no ha dejado de preocuparse por la forma. Una preocupación que el filósofo advierte en las demás artes y campos del saber:

Los problemas teóricos que la música se ha planteado, así como la forma en la que ha reflexionado sobre sus lenguajes, sus estructuras y su material revelan una interrogación que, creo, atraviesa todo el siglo XX: la interrogación por la “forma” que había sido la misma de Cézanne o de los cubistas, que había sido la de Schönberg, que había sido la de los formalistas rusos o la de la escuela de Praga. (Foucault, 1982, p. 12)

Para pensar en qué consiste la preocupación de los músicos de avanzada en torno a la forma, quisiera mencionar la carta que escribió Debussy a René Lenormand (1882-1951) después de recibir su estudio de *Armonía moderna*:

Lo haya o no querido, su ensayo es una severa censura a la armonía moderna. Casi hay algo de bárbaro en sus citas de pasajes que, al verse por fuerza separados de sus contextos, no pueden justificar ya su curiosidad. Piense en todas esas manos inexpertas que utilizaran su estudio sin gran discernimiento, con el único propósito de aniquilar esas hermosas mariposas que ya se han visto apabulladas por su análisis. (Austin, 1984, p. 47)

El músico francés le reprocha al tratadista su preocupación por reducir el estudio de la armonía al análisis de unos fragmentos musicales descontextualizados históricamente. En el fondo lo que se puede ver es que la preocupación formal de la música contemporánea (como la arqueológica) no obedece a la simple disección de frases musicales (característica de la época clásica), sino a una puesta en relación. Por esta razón, se pregunta tanto por la manera en que una frase o enunciado musical (*phrase musicale*) se relaciona estrechamente con el resto de la pieza, como por la manera en que una formación de composiciones encuentra su umbral, su caída y emerge una nueva música.

Comprender que las formas musicales se modifican —tienen una historia— y que sus manifestaciones hacen parte de acontecimientos históricos concretos, son finitas, provoca un estremecimiento similar al experimentado cuando se estudian las formaciones históricas. En *L'archéologie du savoir* Foucault sigue una serie de pasos: (i) caracteriza los enunciados como funciones: renuncia al análisis que los trata como unidades aisladas y los plantea como funciones íntimamente relacionadas entre sí; (ii) estudia los conjuntos que forman los enunciados (discursos y formaciones discursivas) y cómo estos obedecen a unas leyes o prácticas discursivas; (iii) finalmente, propone que en cada época determinada han existido una serie

de isomorfismos entre distintos campos discursivos. Michel Foucault se plantea escribir una filosofía de las formas históricas, me pregunto si sus preocupaciones no obedecen a la misma inquietud de Boulez.

El filósofo señala que no se trata de caer en las imágenes inmóviles del formalismo, sino permitirse el ejercicio de explorar las maneras de inscripción histórica y las relaciones discursivas que desencadena la práctica musical con otros campos del saber y con terrenos no-discursivos. En *L'écran traversée*, el filósofo francés sostiene que pensar la “forma” en estos términos permite poner en evidencia la manera en que la cultura muta constantemente (relaciones, procesos, encuentros y enfrentamientos de las formas). En otras palabras, más que por formas inamovibles, deben surgir preguntas por las formaciones, sonoras o discursivas, y por la manera en que mutan y se transforman:

Creemos sin esfuerzo que una cultura se vincula más a sus valores que a sus formas, y que estas, fácilmente, pueden ser modificadas, abandonadas, retomadas; que sólo el sentido se arraiga profundamente. Creer esto es desconocer cuánto y cuándo las formas se deshacen o cuáles formas de las que nacen pueden provocar el asombro o suscitar el odio; es desconocer que tenemos más maneras de ver, de decir, de hacer y de pensar que lo que vemos, pensamos, decimos o hacemos. El combate de las formas en Occidente ha sido también azuzado, sino más, que el de las ideas o el de los valores. Pero las cosas, en el siglo XX, han tomado un aspecto singular: es lo “formal” mismo, es el trabajo reflexivo sobre el sistema de las formas lo que ha devenido una apuesta. Y un objeto remarcable de hostilidades morales, de debates estéticos y de enfrentamientos políticos. En la época que aprendimos los privilegios del sentido, de lo vivido, de lo carnal, de la experiencia originaria, de los contenidos subjetivos o de las significaciones sociales, encontrar a Boulez y la música, era ver al siglo XX bajo un ángulo que no era familiar: el de una larga batalla en torno a lo

“formal”; era reconocer cómo en Rusia, en Alemania, en Austria, en la Europa central, a través de la música, la pintura, la arquitectura, la filosofía, la lingüística y la mitología, el trabajo de lo formal había desafiado los viejos problemas y había transformado las maneras de pensar. (Foucault, 1982, p. 12)

Con base en esto, quisiera sostener que cada uno de los procedimientos utilizados por el compositor y el filósofo francés busca desnaturalizar formaciones históricas, alejándose de los monumentos instaurados a lo largo de los años en el campo del saber.

b. Apropiações históricas

La música de Pierre Boulez se opone a las jerarquías, los escalonamientos y las gradaciones del canon monumental, lo cual es uno de los procedimientos metodológicos que caracterizaron la arqueología. Tanto la música como la historia se proponen desestatificar el pasado, cambiar las lógicas o los ordenamientos instituidos, y preguntarse por lo que no ha sido narrado, es decir, por una historia menor. En este sentido para el músico francés sus preocupaciones formales eran indisociables de sus preocupaciones por la historia de la música:

El análisis musical era la forma que tomaba para esta relación con la historia, un análisis que no buscaba las reglas de uso de una forma canónica, sino el descubrimiento de un principio de relaciones múltiples. Vemos nacer a través de esta práctica una relación con la historia que niega las acumulaciones y se burla de las totalidades: su ley, era la doble transformación simultánea del pasado y del presente por el movimiento que desata de lo uno y de lo otro a través de la elaboración de lo otro y de lo uno. (Foucault, 1983, p. 233)

La práctica musical de Boulez recurre a la “discontinuidad histórica” para crear su espacio, la música debía pasar “a través” de todos los monumentos, lo cual guarda relación con el carácter intempestivo de la arqueología.

Creo que su objetivo en esta atención a la historia era hacer que, de cierto modo, nada se mantuviera fijo, ni el presente ni el pasado. Quería ver a ambos en un perpetuo movimiento el uno respecto del otro; cuando se acercaba lo más que podía a una obra dada, encontrando su principio dinámico a partir de su descomposición tan cuidadosamente como era posible, no buscaba constituir un monumento; trataba de atravesarlo, de “pasar a través”, de deshacer en un gesto tal que pudiera hacer mover hasta el mismo presente. (Foucault, 1983, p. 233)

El compositor francés estudia la historia de las formas musicales para intervenir la música del presente, lo cual me recuerda la manera en que Foucault aborda la historia: utilizándola para pensar los problemas de su tiempo. En este sentido, la estética de la música que surge no se concentra en la producción teórica o en los desarrollos técnicos, por el contrario, se propone estudiar las formaciones históricas para desmantelarlas.

Del pensamiento esperaba justamente que le permitiera sin cesar hacer algo diferente de lo que hacía. Le pedía abrir, en la acción tan reglada y reflexiva que ejecutaba, un nuevo espacio libre. Oíamos a unos tasar a su acción de técnica gratuita; a otros de exceso de teoría. Pero para él lo esencial era: pensar la práctica lo más cerca posible de las necesidades internas sin plegarse, como si tuviera exigencias soberanas con cada una de ellas. ¿Cuál es entonces el rol del pensamiento en lo que hacemos si éste no debe ser ni simple saber hacer ni pura teoría? Boulez lo mostraba: proporcionar la fuerza para romper las reglas en el acto que las ponía en acción. (Foucault, 1983, p. 233)

La música de Boulez, en este sentido, toma distancia de las prácticas etnocéntricas y la totalidad cultural. Así mismo, se aparta de los procedimientos que suponen una acumulación de racionalidad. Con esta lectura del trabajo del compositor francés, Foucault se enfrenta a los comentarios que lo reducen a considerarlo el último eslabón de una cadena en ascenso, mencionando únicamente que se trata del inventor del “serialismo integral”¹¹². Foucault señala que sus piezas musicales no pretendían la excesiva teorización (como una lectura simplista podría hacerlas ver); piensa el filósofo que lo único que las obras del compositor solicita de la teoría es que le permitieran llevar sus prácticas musicales a donde no habían sido llevadas antes. Por esta razón, franquea las fronteras entre práctica y teoría, se propone estudiarlas entrelazadas; para dar cuenta tanto de los campos discursivos como de los no discursivos (análisis que, al pasar el tiempo, se hizo indispensable en la obra foucaultiana, sobre todo con la llegada del período genealógico y del análisis de las prácticas de sí).

4.3. La estética musical de los encuentros

Michel Foucault tuvo que tropezarse con la guerra, la angustia, la devastación y la muerte. Estas experiencias no deben ser recordadas como anécdotas triviales, ya que, en definitiva, se articulan con su pensamiento. Por esta razón, se preguntó por la manera en que se puede transformar la sociedad y, sobre todo, por las formas en que en cada individuo se puede transformar a sí mismo. Para ilustrar este punto quisiera recordar que, refiriéndose a la ocupación alemana, escribió las siguientes líneas:

¹¹² Técnica de composición musical que incorpora los timbres y las intensidades al sistema serial, ampliando las técnicas creadas por Schönberg (1874-1951) y Webern (1883-1945), centradas en las alturas.

La experiencia palpable de la guerra nos había mostrado la necesidad y la urgencia de crear una sociedad radicalmente diferente de aquella en la que habíamos vivido: una sociedad que aceptó el nazismo y se prostituyó a sí misma ante él, y que por tanto salió de él en masa para echarse en brazos de De Gaulle. A la luz de todo esto muchos jóvenes en Francia reaccionaron rechazando frontalmente esta sociedad. No sólo queríamos un modo diferente y una sociedad diferente, sino que también queríamos ir aún más lejos, queríamos transformarnos a nosotros mismos y transformar las relaciones sociales para ser completamente otros. (Foucault, 1999, p. 12)

Cuando Michel Foucault vivió en Túnez, el partido político *destour*¹¹³ arremetía fuertemente contra sus opositores; las revueltas a favor de Palestina, la protesta antigubernamental y la huelga estudiantil de 1966 desencadenaron todo tipo de violencia. Una vez más, el filósofo francés presenciaba la barbarie humana. En una carta a George Canguilhem (1904-1995) describió el caos que vivía la ciudad: “Cincuenta incendios, ciento cincuenta o doscientas tiendas saqueadas, las más pobres, obviamente; el espectáculo eterno de la sinagoga arrasada, alfombras arrastradas hasta la calle, pisoteadas y quemadas” (Macey, 1993, p. 190). No pasó mucho tiempo antes de que las universidades se convirtieran en foco de opresión política; así es que Foucault dejó de ser un simple testigo y decidió intervenir en semejante disputa. Su mayor preocupación fue proteger a los estudiantes, los justificaba en sus discursos, los refugiaba en su casa, incluso, pagaba (con sus honorarios de maestro) a los abogados defensores.

¹¹³ El *Hizb al-Hor al-Destouri* (Partido Liberal Constitucional) fue fundado en 1920. En un principio pretendía acabar con el protectorado francés de 1881 y fundar un gobierno constitucional y laico, enfrentar el colonialismo francés, desencadenó numerosas disputas, arrestos y violencia. Con el tiempo, el Partido cambió tanto su plataforma política como sus prácticas, se vinculó al socialismo y se permitió un mayor uso de la fuerza. Al lograr la independencia (1963), dirigentes del Partido como Habib Bourguiba conservaron el nivel de violencia y de vigilancia sobre la población civil.

a. El pensamiento y lo impensado

A pesar de que su estadía en África no tuvo un buen término (Foucault regresó a su país después de haber sido fuertemente agredido y amenazado), durante el período en Túnez logró escribir *L'archéologie du savoir*. Este libro se debe, entre otras cosas, a la necesidad de tomar distancia de los discursos que hicieron posible el genocidio del siglo pasado, a la necesidad de hacer inviable el retorno a la barbarie; por esta razón se propone transformar el pensamiento. La arqueología se constituye como una “herramienta” que, en vez de transcribir el mundo, pretende estar al servicio de quienes luchan, de quienes esperan liberarse de ciertas políticas de la verdad. El pensamiento foucaultiano es supremamente sensible (en esto consiste su criticidad) a las relaciones entre saber y poder¹¹⁴.

Muchas de las obras escritas en el período arqueológico se prestaron para luchas puntuales, tal vez el ejemplo más emblemático sea *Histoire de la folie* la cual —a partir del análisis de las condiciones de posibilidad de un saber psiquiátrico— trata problemáticas en torno a un dominio institucional. Esta preocupación, que se cree propia del llamado período genealógico ya era central para la arqueología¹¹⁵.

¹¹⁴ Una mirada detenida de las relaciones entre el saber y el poder, en perspectiva histórica, también se puede rastrear en el texto de Michel Foucault titulado *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (*Nietzsche la genealogía y la historia*). Allí realiza una reconstrucción histórica de la noción de verdad: “Y además la cuestión misma de la verdad, el derecho que ella se procura para refutar el error o para oponerse a la apariencia, la manera en la que poco a poco se hace accesible a los sabios, reservada después únicamente a los hombres piadosos, retirada más tarde a un mundo inatacable en el que jugará a la vez el papel de la consolación y del imperativo, rechazada en fin como idea inútil, superflua, refutada en todos sitios, ¿todo esto no es una historia, la historia de un error que lleva por nombre verdad? La verdad y su reino originario han tenido su historia en la historia” (Foucault, 2008, p. 23).

¹¹⁵ La escolarización tradicional de la obra foucaultiana suele organizarse en una sucesión de tres períodos: el primero sería el período “arqueológico”, en el que prima la preocupación por el

La idea que defiende Foucault es muy sencilla: el “pensamiento” no puede ser considerado simple teoría:

Antes aun de prescribir, de esbozar un futuro, de decir lo que hay que hacer, antes aun de exhortar o sólo de dar la alerta, el pensamiento, al ras de su existencia, de su forma más matinal, es en sí mismo una acción, un acto peligroso (Foucault, 2007, p. 319).

Teniendo en cuenta que, para el filósofo francés, el pensamiento no obedece exclusivamente al ámbito de la ciencia y que se debe rastrear en un campo más amplio, el del saber, cabe preguntarse: ¿Cómo es que el pensamiento se haya convertido en algo peligroso?, ¿cómo es posible que la historia se haya transformado en aquello con lo que —y por lo cual— se lucha? Quisiera mencionar otra diferencia entre el pensamiento foucaultiano y el *cogito* cartesiano. Descartes deseaba dedicarse a la destrucción “sistemática” de sus opiniones, renunciar tanto a las nociones heredadas, como a las provenientes de sus propias percepciones. Solía confesar que le bastaría

“saber” (1961-1970), después, estaría el período “genealógico” que se centra en el “poder” (1976), y por último, el período del “análisis de las técnicas de sí”, que se ocupa de la “constitución de la subjetividad” (1984). Miguel Morey defiende la tesis de que los procedimientos metodológicos de Michel Foucault (arqueología, genealogía y el análisis de las prácticas de sí) forman una unidad, y que por ello no deben ser pensados como superaciones de los anteriores. En una entrevista para la presente investigación le pregunté por el texto *La cuestión del método* (1989), en donde toma distancia de la “comodidad hermenéutica” que, siguiendo unos parámetros “metodológicos, temáticos y cronológicos”, ordena la obra de Michel Foucault en una sucesión de tres períodos. A lo que respondió: “Básicamente el peligro reside en la escolarización rígida y estática de un pensamiento que debe ser captado en su dinámica para ser comprendido correctamente. En el curso de una conversación con H. Dreyfus y P. Rabinow, el 26 de abril de 1983, Foucault anota lo siguiente: «Arqueología: método para una genealogía histórica, que toma como dominio de análisis los discursos...». Si retenemos esta caracterización, la distinción habitual que hace de la arqueología y la genealogía dos procedimientos metódicos radicalmente distintos (tanto por su proceder, descriptivo la una y explicativo la otra, como por su objeto, el saber y el poder) pierde buena parte de su legitimidad” (Morey, 2012, p. 2).

para “rechazarlas todas” encontrar en ellas “algún motivo de duda”. Tanto la fe que tenía en los “sentidos”, como en las “verdades formales”, se encontraba destrozada, en otras palabras, se preguntaba: ¿De qué se puede estar seguro, si estar despierto no se distingue del estar dormido, y si algún tipo de “genio maligno” se propusiera alejarnos de la verdad?¹¹⁶ Estas renunciaciones conducen a la afirmación de que: lo único de lo que se puede estar seguro es de la existencia del *cogito*. En contra de las meditaciones cartesianas (del “privilegio reflexivo” del *cogito* que se piensa a sí mismo) la filosofía foucaultiana se pregunta por lo “impensado”. El pensamiento para Foucault no será “el súbito descubrimiento iluminador de que todo pensamiento es pensado” (2007, p. 319), sino una excusa para abrir otros interrogantes. Para aclarar este punto me permito citarlo en extenso:

¿Qué debo ser, yo que pienso y que soy mi pensamiento, para que sea aquello que no pienso, para que mi pensamiento sea aquello que no soy? ¿Qué es, pues, ese ser que centellea y, por así decirlo, parpadea en la abertura del *cogito* pero que ni está dado soberanamente en él y por él? ¿Cuál es, pues, la relación y la difícil pertenencia entre el ser y el pensamiento? ¿Qué es este ser del hombre y cómo puede hacerse que este ser, que podría caracterizarse tan fácilmente por el hecho de que «posee pensamiento» y que quizá sea el único que lo tenga, tenga una relación imborrable y fundamental con lo impensado? [...] ¿Acaso puedo decir, en efecto, que soy este lenguaje que hablo y en el que mi pensamiento se desliza al grado de encontrar en él el sistema de todas sus posibilidades propias, pero que, sin embargo, no existe más que en la pesantez de sedimentaciones que no será capaz de

¹¹⁶ En este punto, las declaraciones realizadas por Descartes son muy esclarecedoras: “Creeré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todo lo externo no son más que engaños de sueños con los que ha puesto una celada a mi credulidad; consideraré que no tengo manos, ni ojos, ni carne, ni sangre, sino que lo debo todo a una falsa opinión mía; permaneceré, pues, asido a esta meditación y de este modo, aunque no me sea permitido conocer algo verdadero, procuraré al menos con resuelta decisión, puesto que está en mi mano, no dar fe a cosas falsas y evitar que este engañador, por fuerte y listo que sea, pueda inculcarme nada” (2001, p. 17).

actualizar por completo? ¿Puedo decir que soy este trabajo que hago con mis manos, pero que se me escapa no sólo cuando lo he terminado, sino aun antes mismo de que lo haya iniciado? (Foucault, 2007, p. 19)

Michel Foucault, en *Les mots et les choses*, sostiene que las formas de lo impensado son la contraposición del “saber positivo del hombre”. Anuncia que ellas develan un terreno que le ha sido ajeno al pensamiento, en el cual la “reflexión” y la conciencia se extravían. Se trata de una serie de mecanismos oscuros y determinaciones sin figura. La búsqueda de lo otro es una práctica incesante del pensamiento sobre sí mismo.

Lo impensado (sea cual fuere el nombre que se le dé) no está alojado en el hombre como una naturaleza retorcida o una historia que se hubiera estratificado allí; es, en relación con el hombre, lo Otro: lo Otro fraternal y gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso. Esta playa oscura que se interpreta de buen grado como una región abismal en la naturaleza del hombre, o como una fortaleza singularmente encerrada de su historia, le está ligada de otro modo; le es, a la vez, exterior e indispensable: un poco la sombra contenida del hombre surgiendo en el saber; un poco la tarea ciega a partir de la cual es posible conocerlo. (Foucault, 2007, p. 319)

El llamado solipsismo cartesiano encuentra aquí sus detractores, en quienes afirman la existencia de lo impensado, del otro y de lo otro. La pregunta motora de toda arqueología y de la música experimental del siglo pasado (especialmente, la que realizaban compositores como Boulez) consiste en la búsqueda del pensamiento que se escapa y que, a pesar de todo, no es extraño.

b. El silencio de los encuentros

Dos tipos de silencio parecen surgir en torno a la estética de la música; el primero es el silencio del extrañamiento, de la percepción de lo impensable

y el segundo, el silencio de la ausencia, del abandono de las formas de reflexión del terreno musical. Me he concentrado en oponerme al segundo tipo de silencio y en abrir el camino del primero. Ahora que termino de escribir este libro, quisiera mencionar un tercer silencio. Un silencio que en nuestra cultura se ha perdido, el silencio necesario para permitir a cada uno experimentar los encuentros con los otros y con lo otro:

No tenemos una cultura del silencio; tampoco tenemos una cultura del suicidio. Pienso que los japoneses sí. Los jóvenes romanos o griegos eran educados para guardar silencio de múltiples maneras de acuerdo a las personas con que interactuaban. El silencio era entonces una forma específica de experimentar una relación con los otros. Creo que el silencio es algo que realmente vale la pena cultivar. (Foucault, 1983, p. 15)

En su diálogo con Boulez, Foucault insiste en este tipo de silencio, un silencio que —como acabo de mencionar— permite la relación con los otros y con lo otro. Esta cultura necesita individuos que se aventuren al silencio y a la escucha. La música experimental permite tomar distancia de las formaciones y nociones del pasado, al tiempo que invita a comprender las transformaciones más profundas del presente. Nuestros discursos se enmascaran y articulan (silenciosamente o ruidosamente) con el pensamiento, hasta hacerlo saltar y arrojarnos al juego de lo impensado, de lo posible.

Una cultura es forjada, se continúa y se transmite mediante una aventura con dos caras: a veces, el tumulto, la protesta, la brutalidad; a veces la meditación, la no violencia, el silencio. Cualquiera fuere la forma de la aventura —la más sorprendente no siempre es la más ruidosa, pero la más ruidosa no es irremediamente la más superficial— es vano ignorarla y, más aun, secuestrarla. Apenas si podría decirse que hay “períodos” pico, donde la coincidencia se produce más dificultosamente, o tal aspecto de la invención parece alejarse por completo de lo que podemos tolerar, o

“razonablemente” absorber, que hay otros periodos en los cuales se producen recaídas en un orden más inmediatamente accesible. Las relaciones entre todos estos fenómenos —individuales, colectivos— son tan complejas, que es imposible aplicarles paralelismo o agrupamientos rigurosos. Uno se sentiría más bien inclinado a decir: “Señores, hagan sus apuestas y fiense por lo demás, del “aire de la época”. Pero, por favor, ¡jueguen! ¡Jueguen! Sin el juego, ¡cuántas secreciones de infinito tedio!” (Foucault, 1982, p.12)

Muchas veces he pensado que es posible que Michel Foucault hubiera previsto estos caminos (para la estética musical), que incluso lo hubieran intrigado durante su período arqueológico, tiempo antes de su conversación con Boulez. Me he preguntado si ya había supuesto (desde la década de los 50 cuando frecuentaba la clínica Saint Anne) que la música está constituida a partir de encuentros y relaciones, que obedece tanto a unos discursos, como a unas formaciones, a unas prácticas que, a la vez, le permiten aparecer, circular y modificarse. De ser así, la estética musical juega un papel significativo que no se ha estudiado lo suficiente.

Para finalizar, quisiera confesar que a pesar de que estoy consciente de que recorrí caminos sinuosos en la escritura de este texto, ha sido grato constatar que todos me condujeron de nuevo a la música. Si he preferido pensar la arqueología a partir de la música es porque todavía me sorprende cuando pienso que el sonido —cada vez más— se estudia en un sentido sumamente amplio (que abarca tanto los sonidos no occidentales como los ruidos y el silencio), cuando me imagino las posibilidades que inaugura la relación de la música con las artes plásticas y las artes electrónicas o cuando miro en las tardes mis partituras y veo una notación que hace medio siglo no hubiera sido posible. En definitiva, no puedo evitar sonreír cuando recuerdo que el camino hacia una arqueología de la experiencia musical invita a pensar y a sentir la música a partir de relaciones nuevas y de encuentros (al tiempo que se opone a la petrificación de la propia sensibilidad auditiva y al sistema de mercado que la financia).

Pienso que no solo es posible una arqueología de la estética musical, sino que se hace necesaria, porque el horizonte del pensamiento, en donde tiempo antes se había posicionado la semejanza y el orden, parece estremecerse. Según Foucault: “Dejamos a quien quiera el detalle de que nada se funda sin un discurso común y una teoría de conjunto. En el arte como en el pensamiento, el encuentro no se justifica más que en la nueva necesidad que el encuentro mismo establece” (1999d, p. 431). Quisiera recordar una conferencia que dictó en Túnez, por los años en que escribía *L’archéologie du savoi*, titulada *Los espacios otros* (1967) (*Des espaces autres*). Allí, en medio de las confrontaciones políticas de su tiempo, decide escribir para recordar que en la época contemporánea todas las formas del pensamiento, que años atrás parecían separadas, se mezclan y entrecruzan: “Vivimos un tiempo en el que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo, que como una red que comunica puntos y enreda su malla” (1999d, p. 15). Tenga en cuenta, quien desee seguir estas rutas de la estética musical, que llegará el momento en que la música (que se ha perdido entre los derroteros reflexivos que la tratan y la entienden exclusivamente como una manifestación temporal) solicita cada vez más ser pensada a partir del espacio, de ese espacio que (más que una categoría *a priori*) da cuenta de una necesidad del encuentro con los otros, con lo otro.