





EDITORIAL UNIVERSIDAD DE CALDAS

Michel Foucault, la música y la historia

Una lectura arqueológica de la estética musical

Pedro Antonio Rojas Valencia



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE CALDAS

Rojas Valencia, Pedro Antonio

Michel Foucault, la música y la historia: Una lectura arqueológica de la estética musical / Pedro Antonio Rojas Valencia. -- Manizales : Universidad de Caldas , 2021
2226 p. – (Libros de investigación No.76)

ISBN 978-958-759-249-8

Foucault, Michel –1926-1984–Crítica e interpretación/ Foucault, Michel–1926-1984– Pensamiento filosófico / Filosofía francesa–historia y crítica–siglo xx/ Filósofos franceses – siglo XX/Arqueología de la estética de la música/

Tít./CDD 194/R741

Reservados todos los derechos
© Universidad de Caldas

© Pedro Antonio Rojas Valencia
ORCID: 0000-0001-9954-2165

Primera edición: marzo de 2021
Libros de investigación
ISBN: 978-958-759-249-8
ISBN *pdf*: 978-958-759-254-2
ISBN *e-pub*: 978-958-759-251-1

Editorial Universidad de Caldas
Calle 65 N.º 26-10
Manizales, Caldas –Colombia
<https://editorial.ucaldas.edu.co/>

Editor: Luis Miguel Gallego Sepúlveda
Coordinadora editorial: Ángela Patricia Jiménez Castro
Diseño de colección: Luis Osorio Tejada
Corrección de estilo: Ángela Patricia Jiménez Castro
Diagramación de páginas interiores: Luis Osorio Tejada
Diseño de cubierta: Luis Osorio Tejada

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Todos los derechos reservados. Este libro se publica con fines académicos. Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta publicación, así como su circulación y registro en sistemas de recuperación de información, en medios existentes o por existir, sin autorización escrita de la Universidad de Caldas.

Universidad de Caldas | Vigilada Mineducación. Creada mediante Ordenanza Nro. 006 del 24 de mayo de 1943 y elevada a la categoría de universidad del orden nacional mediante Ley 34 de 1967. Acreditación institucional de alta calidad, 8 años: Resolución N.º 17202 del 24 de octubre de 2018, Mineducación.

Agradecimientos

A pesar de mí y de mi más sincera entrega, debido a ese abandono de sí que implica la escritura, estas palabras nunca buscaron identificarse con mi nombre. Este libro se debe a las personas que me acompañaron a lo largo de mi vida como estudiante universitario; aún hoy —después de tanto tiempo— me parece escuchar el eco de sus voces murmurando en mi escritura. Cada línea toma distancia de la soledad del asceta, recorriendo caminos que no me eran conocidos y que exploré de la mano de mis maestros, amigos, colegas y familiares.

Agradezco a quienes realizaron contribuciones directas a la presente investigación: a Adolfo León Grisales, por sus asesorías, incondicionalidad, dedicación y afecto, por estar siempre dispuesto a conversar y enseñarme que la única regla que vale la pena en la escritura es la sinceridad. A Nicolás Duque, por su amistad y por las traducciones que realizó para hacer posible el presente libro. A Jesús Ferro Bayona, Maximiliano Prada Dussán, Miguel Morey y Daniel Martín Sáez por compartir desinteresadamente sus palabras en las conversaciones que tuvimos. A Marcela Castillo, por ser mi primera lectora. A Jhon Isaza, por sus comentarios y observaciones.

Agradezco a mis maestros: a Sandra Lince, por transmitirme el apasionamiento hacia la estética y la filosofía del arte. A Jaime Alberto Pineda, por compartirme sus maneras de asechar lo desconocido y lo impensado. A Jorge Mario Ochoa, por mostrarme que el arte puede ser abordado con serenidad, y a Orlando Londoño, porque gracias a sus clases, tomé la decisión de emprender el camino de la filosofía.

También agradezco a mis amigos: a Jorge Arturo Melo, Cesar Aguirre, Oscar Gaviria, Julián Becerra, Felipe Vargas y Laura Escobar, por todas esas noches de lecturas rituales y de afirmación de la existencia en el Colectivo Artístico Sedimentos. A Juliana María Alzate, por su complicidad. A Luisa Marulanda, por enseñarme a resistir. A Natalia Giraldo, a Alex Trujillo y a Juan Diego Castillo, con quienes compartí anhelos, luchas y ensoñaciones. A Miguel Sepúlveda y a Diana Carolina Arbeláez, por esas conversaciones sobre todo tipo de asuntos metafísicos como el ser, la nada y la presentación personal.

Por último, agradezco a mi familia: a mis abuelos Carlota Cardona y Pedro Nel Valencia. A mis tías, especialmente, a mi tía Marleny Valencia, por la manera jocosa en que enfrenta los problemas de la vida. A mis primos, particularmente, a Juan José Valencia, por las conversaciones sobre gatos, Schrödinger y Nietzsche, que siempre terminaron en carcajadas. A Erika Tatiana Orozco, por estar siempre dispuesta a compartir mis aventuras y palabras. A mi hermana Carolina Rojas y a mi madre Edilia Valencia, porque sin ellas nada de esto hubiera sido posible.

Contenido

Introducción	11
Primera parte	
Estética musical, lenguaje y discontinuidad	21
Capítulo 1. El mundo sobre sí mismo	31
1.1. La semejanza y la música de las esferas	32
1.2. La ascensión y la música preclásica	36
1.3. Los indicios divinos y la música preclásica	44
Capítulo 2. La música en la cuadrícula	51
2.1. El análisis de la música clásica	53
2.2. Afecciones y pasiones en la música clásica	58
2.3. La representación de la música y la música como representación	62
Capítulo 3. La música y la historia	69
3.1. La analogía histórica y la música moderna	70
3.2. El origen de la música y la historia de los instintos	75
3.3. La salida de la representación en la música y en la palabra	84
Capítulo 4. Estética de la discontinuidad: arqueología y música contemporánea	97
4.1. Distancias de la estética moderna, música contemporánea y representación	104
4.2. Formaciones y apropiaciones históricas	118
4.3. La estética musical de los encuentros	125

Segunda parte	
Michel Foucault, la arqueología y la historia	135
Capítulo 1. La arqueología intempestiva	137
1.1. La infertilidad de la historia anticuario	140
1.2. Los supuestos de la historia monumental	142
1.3. El olvido como posibilidad	152
Capítulo 2. El proyecto de una historia crítica del pensamiento	155
2.1. Historia crítica y crítica a la historia	156
2.2. Las redes del saber: los sistemas de pensamiento	162
2.3. Historia de la relación sujeto y objeto	165
Capítulo 3. Hacia una teoría general de la discontinuidad	171
3.1. De la coherencia a la discontinuidad	172
3.2. Crítica a la sujeción antropológica de la historia	178
3.3. El abandono de las nociones históricas	182
Capítulo 4. Una posibilidad descriptiva: el análisis discursivo	187
4.1. Descripción de las relaciones entre enunciados: discursos, formas y prácticas discursivas	189
4.2. Descripción de las funciones de los enunciados: modalidad subjetiva, campos asociados y régimen de materialidad	194
4.3. Descripción de archivos: prácticas discursivas y positividad	199
Capítulo 5. Clasificar y desclasificar	207
Referencias	213
Entrevistas realizadas para la presente investigación	213

Introducción

La pregunta no es ya ¿cómo hacer que la experiencia de la naturaleza de lugar a juicios necesarios? Sino: ¿Cómo hacer que el hombre piense lo que no piensa, habite aquello que se le escapa, en el modo de una ocupación muda, anime, por una especie de movimiento congelado, esta figura de sí mismo que se le presenta bajo la forma de una exterioridad testaruda?

Michel Foucault

Gran parte de la obra temprana de Michel Foucault fue desarrollada siguiendo una serie de estudios históricos que, tiempo después, llamaría arqueología¹. Se pueden encontrar dos momentos en los que se sirvió del

¹ Foucault utiliza la “arqueología” para denominar sus investigaciones históricas, si bien esta palabra se relaciona, entre otras cosas, con una etimología griega particular (el estudio de lo antiguo), sobra advertir que sus procedimientos y, en general, el concepto de arqueología, no se refieren a la disciplina, con el mismo nombre, que se estudia en nuestras instituciones de educación superior. Sus precauciones metodológicas pueden encontrarse en *L'archéologie du savoir*, libro que — si bien, no se convirtió en la tan anhelada biblia del postestructuralismo— puede considerarse un punto de referencia dentro de un sector muy amplio de la filosofía contemporánea. Este

procedimiento arqueológico². En el primero, se ocupó de la historia de lo “otro”, de aquellos discursos que le son extraños a Occidente, en una invitación a pensar con mayor detenimiento las separaciones entre lo normal y lo anormal, lo racional y lo irracional, la salud y la enfermedad. En este primer campo se sitúa *Histoire de la folie* (1961) (Historia de la locura) y *Naissance de la clinique*. (1963) (El nacimiento de la clínica). En un segundo momento, el filósofo se ocupó de la historia de lo “mismo”, en otras palabras, de realizar una historia de los grandes saberes de Occidente y el surgimiento de las ciencias humanas, allí se encuentra *Les mots et les choses* (1966) (Las palabras y las cosas).

Terminados estos libros, Michel Foucault se dispuso a escribir *L'archéologie du savoir* (1969) (La arqueología del saber)³. Se trata de un texto balance, porque le permite transparentar sus estrategias y escolarizar su

reconocimiento se debe a que ha permitido explorar nuevas rutas, estrategias y procedimientos de investigación, quizá solo equiparables con los trasegados por la fenomenología, la hermenéutica, la genealogía, la deconstrucción y el esquizoanálisis.

² Esta distinción se encuentra en una de las dos entrevistas concedidas a Raymond Bellour, publicada en una compilación llamada *Le livre des autres* (1978) (El libro de los otros). Allí le pregunta: ¿Cómo se articula *Les Mots et les Choses* con *Historie de la Folie*? A lo que Foucault responde de la siguiente manera: “En líneas generales, *Historie de la Folie* era la historia de una división, sobre todo la historia de un seccionamiento que toda sociedad se ve obligada a instaurar. Al contrario, yo he querido hacer de este libro la historia de un orden, explicar la manera cómo una sociedad reflexiona sobre la semejanza de las cosas entre ellas, y la manera cómo pueden dominarse las diferencias entre las cosas, organizarse en circuitos, ordenarse según esquemas racionales. *Historie de la Folie* es la historia de la diferencia. *Les Mots et les Choses* la historia de la semejanza, de lo mismo, de la identidad.” (1973, p. 62).

³ Michel Foucault, después de un viaje a Brasil, el cual tenía como propósito visitar a su amigo Gérard Lebrun y dictar conferencias sobre *Les mots et les choses* en la Universidad de São Paulo, decidió asentarse en la ciudad africana de Sidi Bou Saïd. Entonces se dedicó a la escritura de *L'archéologie du savoir* y a la enseñanza; además, daba conferencias abiertas todos los viernes y fue orador del *Club Thar Hadad*, también, viajaba de vez en cuando a París interesado en las duras disputas políticas que libraban los estudiantes en su país natal.

obra. Por un lado, lleva a cabo una crítica de los métodos de investigación histórica de su tiempo y, por otro, hace explícitos los procedimientos que utilizó en sus libros anteriores: “Más que reducir a los demás al silencio, pretendiendo que sus palabras son vanas, se trata de intentar definir ese espacio blanco desde el que hablo, y que toma forma lentamente en un discurso que siento todavía tan precario y tan incierto” (1985, p. 29).

L'archéologie du savoir fue escrita por Foucault para responder los cuestionamientos de sus lectores⁴. Su estilo es laberíntico y está poblado de desviaciones. Se puede encontrar una lucha entre sus páginas, como si se tratara de una acalorada discusión, en la que una parte de sí le arrebatará la palabra a la otra. Las objeciones, las críticas y las dificultades del procedimiento arqueológico tienen voz propia, los guiones separan su propuesta de las (auto)críticas más feroces. En palabras del filósofo: “a cada momento toma perspectiva, establece sus medidas de una parte y se adelanta a tientas hacia sus límites, se da un golpe contra lo que no quiere decir, cava fosas para definir su propio camino” (1985, p. 29). Estas desviaciones también se deben a que la arqueología no obedece a un programa preestablecido,

⁴ La escritura de *L'archéologie du savoir* es coyuntural. Foucault después de la publicación de *Les mots et les choses*, tuvo que hacer parte de una suerte de guerra teórica. Por un lado, su antiguo maestro Jean-Paul Sartre (1905-1980) lo acusó de ser el teórico de la burguesía, por lo cual Foucault decidió replicarlo en un programa de radio, que después fue publicado en la revista *La Quinzaine Littéraire* (No 46), bajo el título *Foucault répond à Sartre* (1969) (Foucault responde a Sartre). Por otro lado, entabló una discusión con varios académicos de la Universidad de Montpellier (especialmente con el profesor Stefanini) los cuales publicaron una fuerte crítica a *Les mots et les choses*, a quienes también les dio respuesta. Sin embargo, las discusiones más enardecidas las entabló con el sector editorial, especialmente, con el comité de la revista *Esprit* (Espíritu), entre los que se contaba Emmanuel Mounier, que en 1967 publicó once preguntas para Michel Foucault. También se encontraba entre sus críticos el consejo editorial de *Cahiers pour l'analyse* (Cuadernos de análisis), conformado, entre otros académicos, por Claude Milner, Alain Badiou y François Regnault, que en 1968 publicó una crítica llamada *A Michel Foucault*. Debido a todas estas disputas y como respuesta a sus críticos, el filósofo francés escribió una versión preliminar de *L'archéologie du savoir*.

los procedimientos fueron apareciendo conforme el filósofo avanzaba en sus investigaciones. Las estrategias son inseparables de sus discusiones, las cuales se transparentan en su escritura:

Las investigaciones sobre la locura y la aparición de una psicología, sobre la enfermedad y el nacimiento de una medicina clínica, sobre las ciencias de la vida, del lenguaje y de la economía, han sido ensayos ciegos, por una parte: pero se iban iluminando poco a poco, no sólo porque precisaban gradualmente su método, sino porque descubrían —en el debate sobre el humanismo y la antropología— el punto de su posibilidad histórica. (1985, p. 26)

La arqueología se inscribe en las disputas de su tiempo, no podría haber surgido de otra manera, fue emergiendo y adecuándose a cada campo de investigación (los “objetos” no tuvieron que doblegarse ante unos principios ordenadores). Cada desarrollo temático generó un procedimiento nuevo. Se trata de un ejercicio crítico, porque no pretende formular un conjunto de reglas universales, sino que se ocupa de acontecimientos concretos (situados espaciotemporalmente). La arqueología, entonces, no se debe considerar un método, porque —en términos estrictos— no se trata de un conjunto de reglas trasportables a cualquier objeto. Rafael Gómez Pardo⁵, en su artículo *Introducción crítica a la arqueología de Michel Foucault* (1989), explica esta distancia del método cartesiano, con las siguientes palabras:

Más que un discurso del método, que pretenda prescribir o normalizar la relación sujeto-objeto, tal y como lo hace Descartes en el *Discurso del método*, Foucault propone la arqueología como

⁵ Javier García, en su artículo *Recepción del Pensamiento de Michel Foucault en Colombia* (2005), sostiene que Rafael Gómez Pardo ha sido un filósofo muy importante en el proceso de divulgar el pensamiento de Michel Foucault en nuestro país. También debe destacarse el papel que han tenido Jesús Ferro Bayona, Víctor Florián, Alfonso Rincón González y Jaime Alberto Pineda.

método de un discurso, esto es, como una caja de herramientas para el análisis de un conjunto de prácticas discursivas o de emergencia de unos objetos y sujetos posibles. (p. 109)

Más adelante abordaré los procedimientos de la arqueología en tanto análisis de discursos, en este momento deseo insistir en que la arqueología no preexiste al objeto de sus indagaciones, tampoco formula —como en el caso cartesiano— “normas” aplicables a cualquier problema; prueba de ello es que sus procedimientos surgieron acorde a los campos a los que se aproximaba. Michel Foucault no solo describió la arqueología *a posteriori*, sino que necesitó de esa distancia para comprenderla. Si señalo la necesidad del filósofo francés por revisar sus escritos (evocando las luchas de su obra temprana y su aventura metodológica) es porque esto caracteriza los procedimientos de la arqueología, que lejos de ser principios inamovibles, son susceptibles a modificaciones: pueden adecuarse a distintas experiencias. Por esta razón, he decidido desentrañar su “caja de herramientas” y ponerla en relación con la estética musical, teniendo presente que sus *precauciones metodológicas* son maleables y que se pueden ajustar a otros campos discursivos.

La posibilidad de realizar una arqueología de la estética musical es sumamente atractiva, porque permite pensar la historia de la música, sin dejar de poner en relación la teoría con la práctica (incluida la producción, postproducción y circulación), teniendo presente la manera en que el arte se inscribe en eso que se ha dado a llamar “la cultura”, pero también la forma en que la cuestiona e invita a su transformación. Para ahondar en este punto quisiera mencionar que Michel Foucault planeaba realizar una arqueología de la pintura, el propósito de su empeño era el siguiente:

Descubrir si el espacio, la distancia, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos, no fueron, en una época considerada, nombrados, enunciados, conceptualizados en una práctica discursiva; y si el saber a qué da lugar esta

práctica discursiva no fue involucrado en otras teorías y en unas especulaciones quizá, en unas formas de enseñanza y en unas recetas, pero también en unos procedimientos, en unas técnicas y casi en el gesto mismo del pintor. (1985, p. 227)

La arqueología no desconecta el pensamiento de la práctica, se pregunta por las condiciones que han hecho posibles tanto la reflexión como la experiencia artística. Por un lado, se ocupa de los documentos que escriben los artistas, los críticos de arte, los filósofos, etcétera; y, por otro, se pregunta por los lugares en que circula el arte, por ejemplo, por la manera en que los compositores, los intérpretes y los escuchas experimentan estas apuestas sonoras. Sin embargo, no solo estudia el circuito artístico, sino los discursos que lo determinan desde el exterior⁶. La arqueología permite, entre otras cosas, identificar los intereses a los que sirve el arte y enfrentar las sujeciones que lo han petrificado a lo largo del tiempo (tanto en sus metodologías, códigos, normas y modelos; como en su dependencia a instituciones, intereses políticos, campos disciplinares y capas de la sociedad en general).

La arqueología es un campo fértil, porque permite comprender el pasado como un terreno que se reconfigura, se trata de una apuesta crítica y, por qué no, deconstructiva, que se ocupa de dismantelar y desensamblar las

⁶ En una entrevista realizada a Miguel Morey en el marco de la presente investigación, le pregunté: ¿Cómo debería asumirse una arqueología, por ejemplo, de la experiencia musical? Me respondió: “en la medida en que la arqueología es un método para una genealogía histórica, que toma como dominio de análisis los discursos, será posible extrapolar sus procedimientos a otros ámbitos (el propio Foucault entrevé dicha posibilidad al final de *La arqueología del saber*, en relación a la literatura o la sexualidad), siempre y cuando esos ámbitos pertenezcan al dominio de lo discursivo. En este sentido, parece difícil realizar una arqueología de la experiencia musical, a no ser por el derrotero de un análisis de los discursos que a lo largo de la historia han tratado de enunciar dicha experiencia” (2012, p.2).

formas en que se ha pensado y sentido la historia⁷. Esto se puede observar en la filosofía y en el arte contemporáneo (como un juego de apropiaciones, citas, mezclas, injertos e hibridaciones). Para Foucault, la pintura: “no es una pura visión que habría que transcribir después en la materialidad del espacio; no es tampoco un gesto desnudo cuyas significaciones mudas deberían ser liberadas por interpretaciones ulteriores” (1985, p. 227). Considero que la música, como la pintura, está atravesada por enunciados, discursos y archivos, en este sentido, la arqueología permite el estudio detenido y meticuloso de esos documentos, de lo que Michel Foucault llama la positividad de un saber. En otras palabras, la arqueología de la música no se debe comprender como una justificación de la práctica musical, sino como el estudio de aquello que, de alguna manera, la ha hecho posible.

Quizá le reprocharán a este libro el uso de nociones como discontinuidad y anacronismo; sobre todo, se dirá que aún no es tiempo de entrar en discordia con el trabajo épico de aquellos que se han atrevido a escribir la historia (muchas veces llamándola musicología), en donde no se encontraban más que documentos empolvados y dispersos. Sin embargo, no se debería esperar un asentimiento mudo del pensamiento que circunda la música. Estoy convencido de que es necesario revisar, escudriñar, remover y expandir la recepción e interpretación del pasado. Antes de aceptar las formas de historicidad tradicionales; antes de aceptar una historia de héroes y de monumentos, una historia de cúmulos de racionalidad, de teorías desconectadas

⁷ En ningún momento utilizo la palabra “historia”, con mayúscula, porque no considero que se trate de una disciplina acabada, con unos procedimientos determinados e inamovibles (un diseño, principio rector, propósito y finalidad.), sino a un conjunto de documentos que intentan ordenar y dar cuenta de unos acontecimientos. En el presente texto la palabra “historia” hacer referencia tanto a los fenómenos o acontecimientos que se produjeron en el pasado, como a los relatos o documentos que dan cuenta de ellos; en ocasiones, utilizo “historiografía” para hacer referencia a la reflexión teórica sobre dichos documentos.

de la práctica; antes de poblar la estética musical de nociones como tradición, influencia, desarrollo, mentalidad o espíritu; antes de cercar la investigación en un comentario aislado de cada autor, de cada obra, hay que preguntarse: ¿Acaso el afán de los músicos contemporáneos por buscar el límite y llevar la música hasta donde nadie se había atrevido, no exige la creación de otros parajes reflexivos, estéticos e historiográficos?

En contra de quienes piensan que realizar una arqueología de la música puede hacer parte de un “cliché intelectual”⁸, debo decir que la arqueología pretende aproximarse a otros campos discursivos, gracias al riesgo, la ruina o la alegría de hallar la posibilidad de modificarse. Quizá, entonces, se puedan encontrar nuevos procedimientos, incluso olvidar aquellos que a fuerza de ser repetidos se tornan agobiantes. Debo advertir que me ocupo de la obra de Michel Foucault sin caer en la trampa de considerarlo el fundador de una nueva doctrina filosófica. Esto es algo con lo cual el mismo filósofo no estaría de acuerdo: “No soy como esos vigilantes que afirman ser siempre los primeros en ver amanecer” (2006, p. 97).

La presente investigación no es una imitación —o copia malograda— de las obras de Michel Foucault; mucho menos, pretende suplantar o engañar al lector haciéndole creer que esto es lo que el filósofo “diría” en torno a la música. De allí que no se trate de la simple construcción de un monumento que incite la idolatría a un héroe (no deseo convertirlo en una especie de autoridad incuestionable). Por esta razón, recorro a algunos de sus textos para indagar la forma en que comprende la historia y estudiar sus procedimientos metodológicos. Sin embargo, cuando me pregunto por las maneras en que se podría estudiar la estética y la práctica musical, me permito ir más allá de sus palabras.

⁸ Recordará el lector que Michel Foucault manifestaba su incomodidad (al punto de la exasperación), cuando la “arqueología” se utilizaba como una simple palabra de moda en labios de cualquiera. Si el lector quiere encontrar información al respecto puede confrontar el artículo publicado en 1968 por Jean Daniel Defert en el *De Monde*.

Desde este punto, mi trabajo puede comprenderse como una conversación con la obra del filósofo francés, intentando responder una serie de preguntas: ¿es posible (a pesar de que Foucault no se lo propusiera) realizar una arqueología de la estética de la música, con todo lo que ello implica? Y de ser posible, ¿hasta qué punto y de qué manera se puede llevar a cabo? Teniendo en cuenta que experimento un asombro extraordinario por la música de mi tiempo y por los discursos que la circundan, quisiera compartirles mi lectura de la obra del filósofo francés, especialmente sus planteamientos entorno a la historia y la práctica musical.

En la primera parte del libro, llamada *Estética de la música, lenguaje y discontinuidad*, realizo una lectura arqueológica de la estética musical. Allí el lector encontrará tres momentos importantes que se relacionan con la arqueología del lenguaje realizada por Foucault en *Les mots et les choses*. He rastreado estos tres momentos en los escritos de Agustín de Hipona, René Descartes y Friedrich Nietzsche; especialmente en sus obras: *De musica* (391) (Sobre la música), el *Compendium musicae* (1618) (Compendio de música) y el *Die Geburt der tragödie* (1872) (El nacimiento de la tragedia). En el apartado, *Estética de la discontinuidad*, me propongo señalar algunas de las relaciones existentes entre la obra del filósofo francés y la música del siglo XX. Me ocupo de presentar los caminos que la arqueología abre para acercarnos a la música, pero también la manera en que algunas de sus herramientas parecen surgir de la cercanía que el filósofo tuvo con la práctica musical contemporánea.

En la segunda parte llamada *Michel Foucault, la arqueología y la historia* me ocupo de estudiar la manera en que el filósofo francés comprende la historia. En principio presento el pensamiento de Friedrich Nietzsche como un antecedente ineludible, especialmente sus *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1874) (Consideraciones intempestivas). En el segundo apartado presento, a grandes rasgos, algunas de las disputas que libró Michel Foucault con la

historiografía tradicional, gracias al comentario de textos de divulgación y de entrevistas. En el tercer y cuarto apartado describo detalladamente los procedimientos arqueológicos, gracias a la lectura de *L'archéologie du savoir*. Debo advertir que en la segunda parte del libro no me ocupo de la práctica musical o de la estética de la música (si el interés del lector es netamente musical podrá prescindir de su lectura) sin embargo, considero que le será útil si desea comprender la arqueología, sus precauciones metodológicas y la posibilidad de aplicarlas tanto a la estética musical como a otros campos del saber.

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