

 **Antonio Carvallo Pinto**
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
ancarvallo@uc.cl

Epistemus

vol. 12, núm. 2, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-E: 1853-0494

epistemus@sacom.org.ar

Recepción: 08 junio 2024

Aprobación: 07 septiembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e072>

Resumen: La propuesta de Gilles Deleuze para la música de *Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son*, encuentra como fuerza privilegiada al tiempo mismo; un tiempo ya definido por Bergson como heterogeneidad y que se dispone no sólo para nuestra conciencia, sino también para nuestros sentidos. Es así como, en cuanto la música se despliega para la sensibilidad en el tiempo de la conciencia, la experiencia musical se alza como territorio privilegiado para conocer cómo se produce la configuración del tiempo psicológico. Intentando develar los aspectos de la música que modelan el tiempo de la conciencia se abordará la relación establecida por Heidegger entre tiempo y técnica, dos modos de *sacar de lo oculto*.

Palabras clave: tiempo, flujo, sensación, conciencia, número.

Abstract: Gilles Deleuze's proposal for music to *Render sensible forces that are not themselves sensible* finds time itself as a privileged force, a time already defined by Bergson as heterogeneity, a time that is available not only for our consciousness, but also for our senses. As soon as music is deployed for the sensitivity in the time of consciousness, the musical experience emerges as a privileged territory to know how the configuration of psychological time occurs. Trying to reveal the aspects of music that shape the time of consciousness, we will address the relationship established by Heidegger between time and technique, two ways of *bringing out the hidden*.

Keywords: time, flow, sensation, conscience, number.

Resumo: A proposta de Gilles Deleuze para que a música *Tornar audíveis as forças não audíveis*, encontra como força privilegiada o próprio tempo; um tempo já definido por Bergson como heterogeneidade e que está disponível não só para a nossa consciência, mas também para os nossos sentidos. Assim, na medida em que a música se desdobra para a sensibilidade no tempo da consciência, a experiência da música torna-se um território privilegiado para saber como se produz a configuração do tempo psicológico. Na tentativa de desvelar os aspectos da música que configuram o tempo da consciência, será abordada a relação estabelecida por Heidegger entre tempo e técnica, duas formas de *revelar o oculto*.

Palavras-chave: tempo, fluxo, sensação, consciência, número.

Introducción^[1]

Intensas discusiones se condujeron en el siglo XX a propósito de la naturaleza del tiempo. Ni siquiera la nítida distinción entre un tiempo físico -objetivo-, uno psicológico -individual- y uno filosófico, lograron reunir a expertos de una misma disciplina en torno a una definición posible del tiempo.

Lo que pareciera resultar más o menos claro -y esta es una definición que servirá de base, de plataforma a nuestra reflexión- es que, a un tiempo de la física, que transcurre regularmente al interior de un sistema específico atingente a un observador que se traslada a una velocidad más o menos lejana a la velocidad de la luz, se contraponen un tiempo psicológico relativo a dicho observador que, subjetivamente, siente que ese tiempo objetivo transcurre más o menos rápidamente: una hora de tiempo objetivo, por ejemplo, ha pasado para el sujeto más rápidamente que los sesenta minutos inmediatamente anteriores.

Más allá de que ciertas aproximaciones al tiempo físico apunten a que la flecha del tiempo es una ilusión, o que esta flecha guarda estrecha relación con la segunda ley de la termodinámica, convendremos que el despliegue de la conciencia individual se produce en una porción específica de tiempo, tiempo *en* el que tenemos conciencia, menor *del* que tenemos conciencia. Diríamos que, más allá de uno que otro vaivén, la conciencia se despliega en el tiempo siguiendo una flecha, tal vez puesta por la conciencia misma^[2]. Desde la música nos interesamos por ese tiempo con flecha, ya que la música se despliega en el tiempo de la conciencia.

Participando de la idea de George Herbert Mead (2008) de que es relevante tanto el estudio de la experiencia del tiempo como el estudio del tiempo físico, lo que nos interesa explorar aquí es la experiencia del tiempo cuando escuchamos música, cómo la música es capaz de generar aquellos vaivenes del tiempo, cómo ella y los factores técnicos que implica son capaces de torcer esa flecha del tiempo, cómo un discurso musical específico influye en el tiempo psicológico, en nuestra percepción del paso del tiempo. Indagaremos en un tiempo que pareciera dilatarse o comprimirse en función del discurso musical, un tiempo que es *percibido* por cada uno de manera distinta según el tipo de material musical al que nos enfrentamos y al efecto que este tiene sobre nosotros. Abordaremos un tiempo musical que no entenderemos como el ritmo o el pulso o la percepción de ellos, sino como un tiempo psicológico afectado por la música, un tiempo que pareciera ser portado por el discurso sobre sí y que hace que percibamos el paso del tiempo del reloj más rápida o más lentamente.

Consideraciones y preguntas preliminares

Para Gilles Deleuze (2008), la labor del compositor es *Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son*^[3]. De estas fuerzas, de todo aquello que puede ser puesto en el plano sensible, un puesto especial ocupa el tiempo. El discurso musical puede ponerlo en escena, contraerlo, precipitarlo, alterarlo en su fluir, hacerlo sensible. Porque a un tiempo *pulsado* -los segundos del reloj o el pulso de la propia música- se superpone un tiempo *flotante*, un tiempo que es dispuesto para los sentidos a través de la música y que fluye indivisible sobre aquel tiempo que contamos, un tiempo flotante que se contornea, que se precipita o se dilata. El discurso musical debe “organizar el material para captar las fuerzas del tiempo y volverlo sonoro” (Deleuze, 1998b, p. 21).

Como veremos, la noción de flujo aquí es relevante, pero, cuando consideramos la aproximación de Deleuze, ¿de qué se habla cuando decimos *hacer al tiempo sensible*? El tiempo liso y el pulsado se relacionan con las fuerzas no sensibles que se hacen sensibles, pero ¿cómo opera nuestra percepción del tiempo? ¿Qué nos hace percibir el tiempo de manera distinta en una situación respecto a otra? Por otra parte, la música, como muchas otras actividades, se rige, entre otras cosas, por acciones técnicas. Si la música es capaz de modificar la velocidad de despliegue de la flecha del tiempo, de modificar la percepción del paso del tiempo, el que transcurre en nuestra conciencia más rápido o lento, ¿cuál es el rol de la técnica en el proceso?

Nuestra hipótesis central es que es la técnica misma la que predispone nuestra aproximación hacia el tiempo, no solo al modo en que lo definimos -confundiéndolo con el espacio, haciendo de él una *representación técnica* a través de dispositivos como el reloj-, sino también al modo en que lo percibimos. Esto sería observable en la música, donde sus aspectos técnico-tecnológicos podrían, a través del discurso musical, modificar nuestra percepción del tiempo, permitiéndonos experimentar su continuo, pero no siempre regular, flujo. Es en la música, proponemos, donde la puesta en escena del tiempo es la puesta en escena de la técnica misma, es el lugar donde la técnica se manifiesta como dimensión del tiempo y este cómo dimensión de la técnica. Planteamos como hipótesis que, si un discurso musical que dispone el tiempo para los sentidos resulta gradualmente pertinente desde principios del siglo XX y probablemente no antes, se debería a que la puesta en escena del tiempo no sólo es una labor técnica, sino que es la puesta en escena de la técnica misma, una técnica que en los últimos dos siglos ha ido haciéndose cada vez más presente en nuestra cotidianidad.

Una pregunta de fondo es qué significa realmente que el tiempo para nosotros se acelere o ralentice a través de la música. Planteamos como hipótesis que esta impacta en la conciencia y su relación con el tiempo a través de procesos que percibimos como procesos temporales, no solo logrando devolvernó a un momento de nuestra conciencia ya acontecido, sino también logrando reunir a nuestra conciencia consigo misma.

Para entender la naturaleza del tiempo sobre el que se posa la música, en el presente texto consideraremos algunas aproximaciones de Kant, Bergson y Deleuze, y en un interés de llevar la investigación más allá de la relación tiempo-música, profundizaremos en la relación que establece Heidegger entre tiempo y técnica, poniendo atención al rol de los nuevos recursos tecnológicos en los procesos de modelación del tiempo generados por el discurso musical.

El tiempo en la música

Los conceptos deleuzianos de tiempo pulsado y tiempo flotante, derivados respectivamente de los conceptos de tiempo *estriado* y tiempo *liso*, de Pierre Boulez, nos hablan de un tiempo superpuesto a otro tiempo, de un tiempo que organiza el discurso musical en el tiempo, que lo ordena a través de un pulso que, como un reloj, cuenta. Sobre este tiempo, susceptible de ser puesto en evidencia por una música pulsativa, se posa el material musical, el que, al evitar aludir al pulso que lo contiene y sostiene, es capaz de conducir procesos temporales de dilatación o contracción. Asistimos aquí a la mencionada oposición entre un tiempo objetivo, contable, y uno subjetivo, variable, percibido por nuestra propia subjetividad.

En línea con los conceptos de Deleuze, Rafael Díaz da cuenta de que una buena parte de la obra de Olivier Messiaen “estaba vislumbrando...la emancipación de la música de un pulso cronométrico absoluto, o, la irrelevancia de este pulso por la imposibilidad de percibirlo. Como consecuencia, abrir la música hacia un tiempo relativo” (Díaz, 2005, p. 80). Es interesante cómo Díaz lleva el problema al plano formal al considerar la sucesión de zonas de la obra dominadas por un tiempo estriado o por un tiempo liso:

Cuando las secciones conducidas y las *ad libitum* se presentan sucesivas, el contraste es tanto, que da la impresión de que la música se estanca. Una suerte de impaciencia nos domina al afrontar una sección de tiempo apulsativo debido a la huella que deja en nuestra memoria la severa pulsación de una sección de música estriada. Pasar de una sección pulsativa a otra apulsativa sin zonas transitivas de por medio, produce un efecto de detención en el fluir del tiempo (Díaz, 2005, p. 82).

La relación entre un tiempo pulsado o estriado y uno flotante o liso es la apertura a la puesta en el plano sensible de una fuerza no sensible: el tiempo. Es en este punto donde es posible abrir un diálogo con Kant, para quién las intuiciones puras -el espacio y el tiempo- “no pueden ser percibidas en sí”; “la sensación en sí no es una representación objetiva, y en ella no está ni la intuición del espacio, ni la del tiempo” (Kant, 2012, p. 134).

La puesta en el plano sensible de fuerzas inaudibles se desprende del concepto de sensación de Deleuze, una sensación no sentida. Esto explica por qué la labor del compositor -hacer audibles fuerzas que no lo son- sea en última instancia la composición de sensaciones, esto es, “dividir, organizar, conectar flujos, en modo de que la creación esté realizada en torno a particularidades extraídas de esos flujos” (Deleuze, 1998a, p. 78). Para Cristóbal Durán (2013), a propósito de la sensación en Deleuze, “la síntesis sensorial no es dispuesta categorialmente sobre la sensación -como para hacer posible a esta última-...para dar cuenta de la sonoridad musical no podemos apelar a un punto de articulación que la organiza desde cierta trascendencia” (p. 51).

Para Durán (2013) la sensación es una “línea de devenir” imperceptible, y “solo puede ser situada en la diferencia intensiva que la recorre. En su carácter diferencial” (p. 51). La diferencia es la fuerza imperceptible, esta se encuentra en lo transitorio de la sensación. La música hace audible a la sensación, hace audible la diferencia que la cumple y, a través de la sensación de frecuencia, hace audible la diferencia imperceptible que se cumple en el sonido, en sus oscilaciones, en los permanentes pasos de una amplitud a otra que definen a estas, en el flujo de amplitudes diversas.

Lo insensible, lo que no puede ser sentido porque siempre está recubierto por una cualidad que lo aliena o que lo ‘contraría’, distribuido en una extensión que lo invierte y lo anula. Pero también es lo que no puede ser sino sentido (Deleuze, 2002, p. 354).

Cabe indagar en el modo en que percibimos esas diferencias, esas fuerzas, indagar en el modo en que en la música se conectan aquellos flujos y en cómo nos ponemos en relación con el tiempo. *El Principio de la sucesión según la ley de la causalidad* de Kant nos dice que evidenciamos el transcurrir del tiempo cuando dos fenómenos quedan dispuestos para nosotros en una relación de causa y efecto; según el *Principio de la simultaneidad según la ley de la acción recíproca o comunidad* notamos el tiempo al percibir la simultaneidad de dos substancias. Por cuanto “en la síntesis de los fenómenos, lo múltiple de las representaciones se sucede siempre uno a otro”, en el primer *Principio* “hay una referencia al estado anterior, la cual sigue la representación, según una regla” (Kant, 2012, pp. 152-153). En el

segundo, “para inferir que estando algunas cosas puestas en un mismo tiempo, las percepciones de esas cosas pueden seguirse unas a otras en cualquier orden” (Kant, 2012, p. 160). Por cuanto los fenómenos transcurren para nosotros en tiempos sucesivos, “la simultaneidad de las substancias en el espacio no puede ser conocida en la experiencia si no es bajo la suposición de una acción recíproca” (Kant, 2012, p. 160). Es así que el *Principio de la simultaneidad según la ley de la acción recíproca o comunidad* implica una “universal acción recíproca” (Kant, 2012, p. 159).

Al disponer el tiempo para la sensibilidad pareciera haber entonces un principio de unidad basado en la puesta en relación de lo múltiple, unidad que de algún modo debiera hallarse en el discurso musical que hace audibles fuerzas inaudibles, particularmente al tiempo. Pero más que de la unidad en sí, se trata acá del *flujo* de la unidad. De hecho, no es difícil traer a la mente experiencias musicales planteadas desde una perspectiva unitaria -serialismo integral, minimalismo, espectralismo- que, si bien ponen en relación estrecha los diversos aspectos del material, pueden llegar a producir una especie de anulación de la temporalidad; no su puesta en suspensión -que sería parte de las posibles formas de tratar al tiempo-, sino la retirada de la temporalidad de la escena. A modo de ejemplo, consideremos el serialismo integral, que en sí mismo es capaz de ofrecernos ejemplos de lo uno y lo otro. *Structures*, de Pierre Boulez, pone en relación -serial- todos los parámetros en la obra, pero, si bien se cumple aquí con la idea de la organización total, de la unidad, la totalidad de lo que suena pareciera reconducirnos igualmente a la regularidad; no aquella de la pulsatividad, sino una regularidad “estadística” que paraliza el movimiento. Considerar esto es fundamental a la hora de aproximarnos desde la música a la perspectiva kantiana del paso del tiempo, ya que en el ejemplo se anula tanto nuestra posibilidad de percibir la superación de un estado que debiera adquirir la categoría de *anterior*, como nuestra posibilidad de percibir hechos distintos superpuestos, ambas condiciones de posibilidad de la percepción del paso del tiempo. Es en *Marteau sans maître*, del mismo Boulez, que aquella totalidad, la unidad, se proyecta en el tiempo como un flujo, devolviendo, diríamos, el tiempo a nuestra percepción (que mejor ejemplo, en este sentido, que el inicio mismo de la obra). Pero ¿qué características tendría ese flujo para hacer perceptible el tiempo a través de la música? Pareciera que la relación entre las partes de la obra y la relaciones entre los parámetros del sonido que se dan en ella configuran una unidad que gobierna la diferencia, una unidad que, en el paso de una altura a otra, de una duración o de una intensidad a otra, estructura la línea de devenir. Hacer “al tiempo sensible, los números del tiempo perceptibles, organizar el material para captar las fuerzas del tiempo y volverlo sonoro” (Deleuze, 1998b, p. 21). Para

ahondar en el concepto de flujo debemos ir a algunas de las raíces de la filosofía de Deleuze.

Hacia una definición de flujo. El tiempo en Bergson

En su análisis del tiempo en Bergson, Axel Cherniavsky (2006) propone definiciones distintas para la *durée*⁴¹ en función de dos textos del autor francés. En el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* lee en la *durée* “la esencia de la conciencia, el fluir de nuestros estados mentales, el yo y su devenir” (p. 47), esto es, la *durée* en cuanto realidad psicológica. En *La evolución creadora*, Cherniavsky ve en ella “la dinámica del ser”, una realidad ontológica. Lo importante aquí es que “porque la *durée* es la dinámica del ser, es luego la dinámica de nuestros estados mentales. Es el ‘salto hacia la psicología’” (Cherniavsky, 2006, p. 47). Leemos aquí una relación entre la *durée* bergsoniana y el tiempo psicológico. Porque para Bergson el tiempo nos implica; no es sólo que sea susceptible de ser percibido por nosotros, simplemente no existe fuera de nosotros. Bergson parte por ir en contra de la perspectiva espacial que Aristóteles tiene sobre el tiempo, quien en el cuarto libro de su *Física* (217b 29) lo pone en relación con el movimiento. Este requiere del tiempo para su producción.

Para el autor francés “el tiempo matemático elidía las diferencias entre instantes (relativos a experiencias, sentimientos, recuerdos y significados), considerando todos los momentos en un mismo plano. Él quería recuperar los más destacados” (Canales 2020, p. 319). El tiempo es indivisible; nuestra experiencia del tiempo no sólo guarda relación con nuestra administración de él en minutos, horas, días, meses y años, a través de relojes y calendarios. Para Bergson el tiempo no sólo no transcurre regularmente, sino que lo hace como un movimiento, como una corriente indivisible, como un *flujo*. Para Bergson (1999) “el tiempo que el astrónomo introduce en sus fórmulas, el tiempo que nuestros relojes dividen en parcelas iguales, ese tiempo, se dirá, es otra cosa” (p. 81). Porque el reloj no da cuenta del tiempo en su real alcance, porque conceptos como la *simultaneidad* deberán ser pensados desde un lugar distinto al regular movimiento de sus manecillas. Lo que Bergson combate aquí es la influencia de la aproximación mecanicista de Descartes, porque “la intuición del tiempo que quería remarcar eran precisamente los aspectos de nuestro sentido temporal menos repetitivos, rítmicos y homogéneos” (Canales, 2020, pp. 111-112). Para Bergson el tiempo no es medible. El reloj no da cuenta del tiempo en su real alcance.

En su distinción de la *durée* respecto al tiempo como entendido tradicionalmente hasta ese momento, Bergson se hace cargo de cómo el tiempo se contornea, de cómo es una unidad en movimiento que

queda definida por nuestra experiencia de él. “La *durée* es el tiempo, el devenir...básicamente es sucesión, continuidad y constitución, creación de incesante novedad” (Cherniavsky, 2006, p. 48). La condición del tiempo es su indivisibilidad y la condición de la continuidad derivada de esta indivisibilidad es la heterogeneidad. Es aquí donde comenzamos a reconocer en la *durée* de Bergson el flujo de Deleuze, el flujo que hace perceptibles fuerzas que no lo son, que hace perceptible al tiempo.

Podríamos decir que el paso del tiempo se deja notar por la emergencia de lo nuevo, de lo recién constituido, por el paso de lo uno a lo otro. Para Bergson el tiempo rompe la homogeneidad propia del espacio, la que lo hace divisible. Si bien en música el pulso pone en escena un tiempo de reloj, un tiempo físico, este poco tiene que ver con nuestra posibilidad de percibir el tiempo en cuanto flujo; se alza más bien como un telón de fondo más o menos susceptible de ser percibido en dependencia de una música más o menos pulsativa. Sin embargo, algo acontece sobre el pulso, el despliegue de un tiempo liso que puede ser dispuesto para el sentido, un tiempo que fluye. Pero ¿por qué la música, un discurso musical, podría poner en escena el paso del tiempo? Para Bergson el tiempo “es la condición fundamental de la acción...Es la acción en sí misma” (Bergson, 2004, pp. 204-205). La música se hace flujo en cuanto es acción *en* el tiempo, la música pasa como el tiempo pasa, no hay vuelta atrás con la música, no podemos recorrer el discurso musical siguiendo un recorrido que determinemos, como en un cuadro, el recorrido de nuestra escucha musical es el recorrido del tiempo y este, como la música, con la música, se contornea, se precipita, se dilata... *fluye*.

Es esta dimensión del fluir heterogéneo aquello que pareciera ausentarse en la perspectiva kantiana del tiempo presente en la *Estética Trascendental*, la que no nos permite leer sin contratiempos a experiencias musicales que ponen el tiempo en escena. Es justamente esa noción de flujo la que quiebra la confusión de Kant del tiempo con el espacio. De hecho, esta es la crítica de Bergson al filósofo alemán:

El error de Kant ha sido tomar el tiempo por un medio homogéneo. No parece haberse dado cuenta de que la duración real se compone de momentos interiores unos a otros y que, cuando reviste la forma de un todo homogéneo, es que se expresa como espacio (Bergson, 1999, p. 161).

La homogeneidad se halla en contradicción con el movimiento, porque incluso el movimiento homogéneo termina tornándose estático. Qué no es una nota tenida sino una oscilación, un movimiento regular que no administra diferencia alguna. Para Cherniavsky (2006), un aparente problema de la definición kantiana

se halla en la figura de la sustancia, en este caso también presente en la *Analítica Trascendental*:

El esquema de la sustancia es la permanencia de lo real en el tiempo. Es la subsistencia de lo mismo, es la posibilidad de una mismidad en el tiempo. Al determinar el tiempo como susceptible de permanencias, lo vuelve homogéneo, al menos por momentos (Cherniavsky, 2006, p. 55).

Las críticas de Bergson a Kant -divisibilidad y homogeneidad- nos permitirían comenzar a definir el flujo deleuziano en grado de *hacer audibles fuerzas que no lo son*, particularmente al tiempo: ausencia de pulsatividad, persistencia de un flujo sonoro, de una trama sonora que varía con continuidad, que varía asociando cada uno de sus momentos, fusionándolos, amalgamándolos en una unidad. Para Cherniavsky (2006), Bergson “describe a la *durée* como lo que se compone de momentos interiores los unos a los otros, de momentos que se interpenetran, como colores que se esfuman, como las notas de una melodía” (p. 48). Así, cuando pensamos un flujo sonoro que se hace flujo temporal asoma con fuerza el rol de la memoria y las asociaciones que establece. Su actividad, en cuanto dimensión de la autoconciencia, constituye al tiempo; diremos que es elemento estructural en su constitución.

Jimena Canales (2020) da cuenta que en Bergson “nuestra percepción del mundo no era meramente contemplativa y desinteresada, sino que ya estaba cincelada por nuestros recuerdos” (p. 65). La actividad de nuestra conciencia funda el presente una vez que se observa y reconoce, pero en el tiempo no sólo “nos creamos continuamente a nosotros mismos” (Bergson, 1963, p. 444), sino que se da un sentido de unidad en que tanto el pasado actúa sobre el presente, como este último sobre el primero. Para Canales (2020) “Bergson combatió la tendencia de pensar en el pasado y en nuestros recuerdos como algo que no puede cambiarse” (p. 65). Cuando el flujo sonoro, correlato del tiempo y su despliegue heterogéneo, pretende poner en escena para nuestros sentidos al tiempo mismo, esta relación que instauramos con el pasado nos sugiere una trama sonora tan interconectada en sus momentos que todo lo que sucede en cada instante de ella guarda relación con cualquier otro momento. Lo que en la tradición se manifestaba a través de la repetición -variada o no- de motivos, melodías y temas, se recupera aquí en un flujo indivisible que porta consigo en el presente todos los momentos acontecidos y aquellos que acontecerán. “No estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio y del tiempo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 157), la “subjetividad es el tiempo mismo” (p. 255). Una pregunta que por ahora queda abierta es por qué un discurso musical de estas características sería pertinente en

nuestro tiempo y no la habría sido en períodos de la música anteriores a todo cuanto acaecido en el siglo XX.

Autores como Alfred North Whitehead -figura central de la llamada filosofía del proceso- reconducen la crítica a la concepción física del tiempo apuntando a la obsesiva atención a la medida, ligándola a nuestro interés por poner en relación ciertos sucesos específicos para nosotros relevantes. En la música esta necesidad puede hallarse con toda claridad tanto en la naturaleza del material musical más tradicional como en los sistemas de notación tradicionales. Sin embargo, nuevas experiencias musicales operan con un material que ya no parte de la sincronización de los eventos, sino más bien con uno que se plantea como un suceso todo, que lo abarca todo, donde sus partes hacen referencia permanentemente a cada una de las otras. Se demandan aquí otros sistemas de escritura musical como el de notación proporcional, los que tienen el gran mérito de pensar la organización del material desde un lugar distinto al de la medida. Así, se comienza a estructurar una unidad desde distintos momentos que se relacionan y, si para Canales (2020) se desprende de la obra de George Herbert Mead que el devenir es “el suceso que, en relación con otros sucesos, da estructura al tiempo” (p. 247), el flujo sonoro se alza acá como elemento estructurador del tiempo.

Cuando hablamos de la posibilidad de producir un material musical que entra en relación con un tiempo pulsado o estriado -el pulso- y un tiempo flotante o liso -heterogéneo- que subyace al primero, un material capaz de hacer perceptible al tiempo al exponerlo en cuanto flujo, cabe preguntarse por aquello que, más allá de lo técnico-musical, anuda la percepción del tiempo con la del discurso musical. ¿Cómo es que el material musical expone al tiempo heterogéneo, a la *durée* bergsoniana? En su lectura de *Una pregunta sobre el tiempo* de Alberto Rosales (1980), Cherniavsky ve la defensa de la heterogeneidad del tiempo kantiano cuando aquél plantea una “síntesis de la imaginación” anterior a cualquier esquematización del tiempo, la que acarrea que “las causas deben ser pensadas como semejantes, la permanencia como pasajera, y el número como una abstracción” (Cherniavsky, 2006, p. 57) Se intenta aquí hallar la experiencia de un tiempo heterogéneo en un tiempo determinado como homogéneo:

Hay un tiempo antes del tiempo, un “tiempo originario”... previo al tiempo determinado como serie. Ese tiempo antes del tiempo rescata la indivisibilidad de la *durée*. Y hay luego, un tiempo después del tiempo, del tiempo determinado por la categoría de la cantidad, es el tiempo determinado por la categoría de la cualidad. Así como ese tiempo antes del tiempo rescata la indivisibilidad de la *durée*, este tiempo después del tiempo rescata su heterogeneidad. El esquema de la cualidad es el llenado de un

tiempo por la sensación. En aquel tiempo ya constituido como serie se dan fácticamente las sensaciones. (Cherniavsky, 2006, p. 53)

Hemos dicho que para Deleuze la labor del artista es la composición de sensaciones. Su objetivo es hacer audibles fuerzas que no lo son. Es así como en música se ha superpuesto a un tiempo originario -indivisible- uno dividido en compases y pulsos. La labor del compositor sería generar un material musical de una específica cualidad que se corresponda con la cualidad que determina un tiempo percibido, *un tiempo después del tiempo*. Dicha cualidad es la heterogeneidad de la unidad, su continua variación y la de los momentos que la componen, la permanente mutabilidad de las partes que se relacionan inter-penetrándose. La operación deleuziana de composición de sensaciones parte por la administración de un plano sensorial ya presente en el tiempo originario, rescatándolo. Cherniavsky, en su lectura del texto citado de Rosales, menciona que:

El esquema de la cantidad permite la adición de unidades homogéneas, pero concretamente, esa adición es la adición de un múltiple sensorial. El esquema de la cantidad 'contiene una referencia implícita a la materia sensorial en su relación con el tiempo y el espacio como formas'...para construir cualquier número, es necesario que la multiplicidad sensorial sea considerada como una serie de unidades homogéneas (Cherniavsky, 2006, p. 53).

Para Rosales, este tiempo dividido homogéneamente es sólo una abstracción, una suerte de práctica representación a la que nos hemos habituado, sobre la cual es posible instalar ahora un material sensorial que vuelve a transformar al tiempo en un tiempo heterogéneo, reconectándolo con su origen, con el tiempo originario. Cherniavsky (2006) cree que "habíamos encontrado un tiempo antes del tiempo como serie, un tiempo originario e indiviso. Encontramos ahora un nuevo tiempo después del tiempo como serie, un tiempo lleno de material sensorial" (p. 55). Es por esto por lo que se abre la posibilidad de que el discurso musical postule a hacerlo perceptible, a disponerlo para los sentidos. La labor del compositor sería entonces *notar* un tiempo antes del tiempo pulsado, un tiempo originario, para producir, desde la administración del segundo a través del material musical, un nuevo tiempo, un tiempo heterogéneo *lleno de material sensorial*, un tiempo que se percibe.

Tiempo y técnica

Al considerar otras miradas sobre el tiempo -más o menos contemporáneas a la de Bergson- aparecen con nitidez las figuras de Husserl y Heidegger. Para Jimena Canales, el primero "explicaba el dilema del tiempo que motivaba sus investigaciones en términos claramente bergsonianos: 'El tiempo es fijo y, sin embargo,

fluye” (Canales, 2020, pp. 183-184). Las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (2002) plantean para la autora un flujo temporal subjetivo desde el que surge un tiempo objetivo. Para Husserl (2002) “En el flujo del tiempo [...] se constituye un tiempo inamovible, totalmente fijo, idéntico y objetivo” (p. 85).

Desde acá, el camino de Heidegger será otro del de su Maestro. El filósofo alemán coincide con la crítica de Bergson a Aristóteles, cuya definición de tiempo, cree, ha alejado del concepto de *temporalidad* a cada una de las perspectivas sobre el tiempo aparecidas desde la antigüedad. Coincide también con Bergson al pensar que “una vez que el tiempo es definido como tiempo del reloj, ya no hay esperanza de arribar alguna vez a su sentido originario” (Heidegger, 2017, p. 18); sin embargo, se alejará también del autor francés. En *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Heidegger se distancia de las perspectivas sobre el tiempo dominantes en aquellos días, tanto de la física como de la filosofía. “Heidegger prosiguió su cometido de abordar aspectos del tiempo de una forma que no estuviera limitada por la doble perspectiva del ‘reloj’ versus el tiempo ‘vivido” (Canales, 2020, p. 189), visiones que, de todos modos, comportaban para el filósofo alemán una separación que poco ayudaba al entendimiento del tiempo.

Heidegger (2009) se pregunta qué es el tiempo y llega a una conclusión revolucionaria: “la vida humana no acontece en el tiempo, sino que es el tiempo mismo” (p. 85). Este es un tiempo originario, un tiempo de la existencia, del que nuestro tiempo segmentado, pensado como una sucesión de *ahoras* equidistantes, es un mero derivado. Adicionalmente, en *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Heidegger lleva el análisis del tiempo más allá del ámbito de lo psicológico; fenómenos que en nuestro tiempo asociamos directamente con nuestra psiquis, deben ponerse en relación también con entidades que, si bien siempre existentes en la historia, alcanzan una presencia inédita en el siglo XX. A propósito del autor alemán, Jimena Canales señala:

Intentó dar una nueva interpretación a los rasgos del tiempo que tradicionalmente se habían entendido de forma subjetiva, como el aburrimiento... pero esta sensación no debía interpretarse solo en términos psicológicos...El aburrimiento y la ansiedad surgían en situaciones y entornos tecnológicos particulares” (Canales, 2020, p. 189).

Nuestra relación con el tiempo, nuestra percepción de él está condicionada por nuestro entorno tecnológico. La aproximación de Heidegger contrasta con la de algunos de sus contemporáneos que tendían a naturalizar la tecnología, como algunos miembros del Círculo de Berlín. Para Heidegger resulta necesario reflexionar los alcances de la técnica, evaluar tanto sus transformaciones como el

origen y las consecuencias de estas. Es así como el filósofo no sólo reflexionará la imprenta, por ejemplo, sino también la escritura. Para salvaguardar la esencia del ser humano “la comprensión de la esencia metafísica de la técnica es para nosotros históricamente necesaria” (Heidegger, 2005, p. 112). El ser humano y la técnica se relacionan desde su esencia, desde sus propiedades profundas; y lo hacen en la historia, diríamos, en una relación marcada por la retroalimentación mutua, uno constituyendo al otro, modelándolo.

Para Heidegger (2005), el ser humano, “en su acción por medio de la mano, es puesto en relación con las cosas” (p. 109). Para cumplir esto, la mano refiere. Sin embargo, no toda referencia puede ser cumplida por la mano; es aquí donde la mano confía en la palabra: “la mano confía a la palabra la referencia del ser al hombre y, de este modo, la relación del hombre con el ente” (p.110). La interrelación entre la mano y la palabra es la escritura y resulta esencial en cuanto la indicación que implica *desoculta*. Con relación a esta característica de la escritura, la lectura queda definida como “el recibir desocultable” (Heidegger, 2005, p. 110).

La escritura es para Heidegger (2005) esencialmente manuscrito; su transferencia a un dispositivo es problemática, ya que “propicia una transformación en la relación del ser con el hombre” (p. 110). El recurso, el dispositivo, saca a la mano de la operación de la escritura, ocupando su rol esencial: confiar a la palabra. Con la aparición del dispositivo “las señales de la palabra se hacen letra, y el rasgo de la escritura desaparece de golpe. Las letras son “puestas” (Heidegger, 2005, p. 110). La máquina quita al ser humano el rango de la mano sin que logre notar las transformaciones generadas por la pérdida. Se inaugura una transformación en el desocultamiento del ser. Para Jimena Canales (2020) es desde acá que surgen nociones como opinión pública, la que emerge de “nuevos espacios (como las cafeterías) y nuevas prácticas de edición (como la prensa periódica)” (p. 191). Fuerzas como la opinión pública aparecen en relación directa con la tecnología; lo relevante es que lo hacen cambiando las relaciones entre los factores que constituyen la cultura, la economía y la política, modificando incluso la relación entre las personas y el poder. Es la acción indirecta de una tecnología que es capaz de modificar el lugar donde el poder se radica y lo que el poder mismo es.

Heidegger (2005) hace notar el ingreso de la técnica en la cotidianidad, un ingreso inadvertido que impone una relación de la técnica “con la palabra, es decir, con la distinción esencial del hombre” (p. 111). Lo que nos interesa aquí es que el tiempo es “lo que deja aparecer y oculta” (p. 180), por lo que, en cuanto el desocultamiento del ser se lleva a cabo en el plano del tiempo; hoy no es posible conceptualizar a este último sin considerar el despliegue de

la técnica. Para pensar aquello que desoculta una esencia del ser humano marcada por la técnica se hace necesario ponerlo en relación con la técnica misma, porque esta, para Heidegger (1997), es también un modo de sacar de lo oculto.

Para Heidegger (2005) hemos mal entendido el tiempo como entendido por los griegos. Hemos traducido erróneamente *Τόπος* por espacio. Además de esto, la influencia de Aristóteles en nuestra visión del tiempo nos ha alejado de su verdadera esencia. Porque “en la Física de Aristóteles, la esencia del tiempo fue comprendida precisamente sobre la base del ‘número’” (p. 182), impactando no sólo a la ciencia hasta nuestros días, sino a “todo comportamiento humano hacia el ‘tiempo’” (p. 182). Aquella aproximación, predominante hasta inicios del siglo XX, presenta un tiempo homogéneo al punto de ser divisible en partes iguales. Las consecuencias se dejan sentir en nosotros y en la técnica. Para Heidegger (2005):

El hombre utiliza y consume el tiempo como “factor”. Como una consecuencia de esta disposición, que consume y utiliza, el hombre tiene cada vez menos tiempo a pesar de su ahorrar tiempo, y ésta es la razón por la que el ahorro y la economía del tiempo son necesarios en los más pequeños procedimientos de la tecnología. (pp. 182-183)

Sin embargo, el tiempo escapa a la cuantización, a cualquier intento de representación numérica.

Puesto que el tiempo tiene su esencia en este dejar aparecer y en este revocar, el número no tiene ningún poder frente a él. Lo que asigna a todo ente, su tiempo de aparecer y desaparecer, se retrae esencialmente de todo cálculo (Heidegger, 2005, p. 182).

Cuando Heidegger mira a la antigua Grecia para indagar sobre “lo abierto” en cuanto acción en la esencia del desocultamiento, se centra en el poema *Αἴας*, de Sófocles (V, 646 ss.): “El amplio e inaprensible tiempo para el calcular deja emerger todo lo que no es abierto, así como también oculta (de nuevo) lo que ha aparecido en él mismo” (Citado por Heidegger, 2005, p. 181).

El tiempo permite tanto la aparición como el ocultamiento y por lo tanto se entrelaza con la técnica, la que para Heidegger desoculta. Debemos ocuparnos de la naturaleza de dicho entrelazamiento.

Si desde la perspectiva de Heidegger la técnica es tanto “un medio para un fin” como “un hacer del hombre” (Heidegger, 1997, p. 114) (*determinación instrumental y antropológica de la técnica*) y su esencia es el des-ocultar, el sacar de lo oculto, esto no es del todo válido para la técnica moderna. “La esencia de la técnica moderna reposa en lo dispuesto” (Heidegger, 1997, p. 133), en lo constante y provocantemente des-ocultado. A través de una técnica moderna que descansa sobre las ciencias exactas el ser humano emplaza. Por cuanto

“lo dispuesto provocante no sólo vela un modo anterior del desocultar, el productor, sino que vela el desocultar en cuanto tal y con él, aquello en lo que el desvelamiento, esto es, la verdad” (Heidegger, 1997, p. 138), para Heidegger la técnica debe ser reflexionada, de otro modo no es posible establecer con ella una relación en libertad, experimentarla en cuanto ente limitado, neutral.

Lo relevante acá es que para el autor alemán dicha reflexión debe ser conducida en un espacio relacionado con la esencia misma de la técnica, pero que en sus fundamentos le sea diferente: el arte. Este es un espacio privilegiado para la reflexión de la técnica moderna en cuanto hace salir de lo oculto *poniendo ahí delante*, lo que se corresponde con la esencia de la técnica en su sentido originario.

Si los conceptos de tiempo pulsado y tiempo flotante nos hablan de la posibilidad de disponer para los sentidos un tiempo en cuanto flujo es justamente por el rol que cumple la técnica en la operación. El tiempo desoculta y la técnica desoculta al tiempo que desoculta. Pero en cuanto la operación es una operación técnica, sólo podemos acceder perceptivamente a un tiempo que se muestra en su verdadera naturaleza si la técnica lo desoculta sin emplazamientos, si lo desoculta en un espacio donde la reflexión de ella se hace cargo: en la obra.

Consideraciones finales y conclusiones

Cuando nos aproximamos a las experiencias musicales que de algún modo trabajan con el tiempo para ponerlo en escena observamos que en la operación queda también expuesta la técnica. Cuando en el discurso musical se desoculta lo que desoculta debemos cuidar la posibilidad de que se abra un espacio para reflexionar a la técnica misma. Esta reflexión no se da necesariamente solo en un plano filosófico, sino también artístico, y se manifiesta en el diálogo entre las partes en la obra, produciendo entre ellas un sentido de interdependencia y unidad. Si en el presente texto, donde hemos partido desde la modelación del tiempo psicológico a partir del discurso musical, ha sido necesaria la puesta en relación del tiempo y la técnica porque ambos desocultan, la consideración o la relación de la técnica con la música -arte de la *articulación del tiempo* por excelencia- ha sido necesaria porque esta es parte de la región donde la técnica puede ser reflexionada.

Por cuanto para Heidegger la técnica es el modo en que nos relacionamos con el mundo, contar el tiempo -el reloj- es un modo técnico de representación del tiempo. Es la técnica la que define tanto nuestra aproximación hacia el tiempo, como la definición que de él nos hacemos. Lo llamativo aquí es que esta aproximación hacia el tiempo termina por afectar a la técnica misma, generándose un

circuito de retroalimentación que surge y termina, continuamente, cíclicamente, en la técnica, en un proceso que pareciera potenciarla gradual pero permanentemente.

Pero la verdadera naturaleza del tiempo se halla más allá de dicha representación técnica del tiempo, más allá del número y el cálculo. Si la vida *es* tiempo, ¿cómo se proyecta aquella relación entre tiempo y técnica? ¿Son ambos un *a priori*? Pareciéramos conectar aquí con el tiempo originario de Alberto Rosales.

Nos relacionamos con el mundo a través de la técnica, nuestra existencia se despliega en el ámbito de la técnica. En algún sentido la historia de la técnica es en nuestra historia, porque la técnica *es* en nuestra historia. Si el tiempo y la técnica se relacionan estrechamente cabe preguntarse cómo la presencia de la segunda es capaz, al interior del discurso musical, de modelar nuestra percepción del tiempo en la escucha. En este sentido, una primera cuestión a mencionar es que el planteamiento que hemos realizado de dos conceptos en torno al tiempo, esto es, tiempo pulsado y tiempo flotante, es un planteamiento que surge *desde* la técnica. Es la naturaleza misma del material musical la que adquiere dos características diversas que dan lugar a ambos conceptos. Es más, ambos surgen desde una música altamente técnica que logra generar desde sí y disponer para el sentido un tiempo por sobre otro tiempo, por sobre el pulso. La vocación técnica de esta música se deja ver aún con más intensidad cuando corroboramos que tiende al uso de nuevas tecnologías, de nuevos dispositivos. Es más, en casos como los *Studie* de Stockhausen o variadas obras espectrales de Murail o Grisey, por mencionar algunos ejemplos, la misma notación ha hecho eco de la distinción entre aquellos tiempos diversos.

Pareciera entonces que es la misma técnica la que nos dicta cómo disponer el tiempo en la obra. ¿O es que es simplemente la técnica la que en el tiempo queda dispuesta? ¿Hay realmente hoy una distinción entre el tiempo que desoculta y la técnica que desoculta técnicamente? Más arriba dejábamos abierta la pregunta por la pertinencia en la historia de la música -pertinencia estilística, si se quiere- de las características de un flujo sonoro en grado de disponer al tiempo para nuestros sentidos. Y es justamente la obra de un Claude Debussy -señalado como el primero de los modernos, curiosamente, por el estructuralismo- la que *se hace* pertinente para la puesta en escena de un tiempo flotante. Esta disposición del tiempo para los sentidos resulta desde aquí pertinente porque, en cuanto labor técnica, viene a reflejar el estado general de una técnica que desde fines del siglo XVIII ha ganado en presencia, haciéndose palpable en nuestro mundo cotidiano cada vez con más fuerza, acrecentando sus efectos de modo inédito, justamente desde fines del siglo XIX (Segunda Revolución Industrial). Lo relevante acá es que,

de este modo, la disposición del tiempo para los sentidos se hace al mismo tiempo la puesta en obra de la técnica misma, su puesta en escena.

Cuando a partir de un proceso ligado a la naturaleza Gerard Grisey (2008) proyecta un discurso musical que integra al tiempo como elemento constitutivo del sonido para hacerlo perceptible, requiere de aquellos recursos tecnológicos que no sólo lo acercan a la estructura interna del sonido, sino a las fuerzas que lo constituyen y al modo en cómo se vuelcan en el tiempo, modelándolo. En el campo musical, las nuevas tecnologías -electrónicas e informáticas- no se han evidenciado siempre indispensables en ese permanente mutar estilístico y técnico compositivo propio del siglo XX. Comienzan sí a serlo cuando el operar compositivo se centra en un parámetro cuya observación, acabada comprensión y posterior conceptualización será puesta en la obra misma. Este tipo de procesos, no ampliamente abordados previo a la mitad del siglo XX -justamente por falta de medios técnicos- supone una ruptura del ritmo sostenido de innovaciones en el campo musical, acelerándolo notablemente.

La interacción entre un tiempo estriado -fragmentado, reconducible a un tiempo físico- y un tiempo liso -psicológico, que se posa sobre el primero- nos conduce a la pregunta de por qué se produce para nosotros una percepción de aceleración o desaceleración del segundo. Es más, dicha interacción sugiere un *a priori* que es capaz de acelerar o desacelerar el tiempo flotante o liso. No planteamos aquí un tiempo kantiano en cuanto forma pura de la intuición, más bien una estructura ajena a nosotros que con nosotros interactúa. Es claro que el despliegue de la técnica en el tiempo marca una suerte de dirección de la flecha del tiempo mismo. Incluso marca la velocidad del despliegue de la flecha. Pareciera que el estado de nuestra relación con la técnica modela nuestro tiempo psicológico: el hecho de que haya alcanzado dimensiones impensadas y que su desarrollo haya crecido exponencialmente ha puesto en movimiento un tiempo que pareciera acelerarse permanentemente en el decurso de nuestras vidas. ¿Esta presencia de la técnica modela también nuestro tiempo en porciones pequeñas del mismo, porciones de tiempo como la del discurso musical al interior de una obra?

La música es capaz de hacer audible al tiempo, afectando nuestra percepción de él a través de procesos de precipitación, dilatación, estancamiento. Y en cuanto nuestra relación con el mundo se produce desde la técnica, es desde ella que en la música podemos hacer audible al tiempo. Es más, es desde ella que podemos entrar en relación con *nuestro* tiempo; no solo retornar a un momento de nuestra conciencia ya acontecido, sino más bien reunir a nuestra conciencia consigo misma. Porque nuestra existencia es tiempo, somos tiempo. El gran mérito de la música sería así producir una autoconciencia que se

puede entender solo en cuanto diálogo de la conciencia consigo misma. Lo inquietante es la posibilidad de que la operación sea obra de la propia técnica, corroborando su indistinción (heideggeriana) con el ser humano.

Referencias Bibliográficas.

- Aristóteles (1995). *Física*. Editorial Gredos.
- Bergson, H. (1999). *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* (J. M. Palacios, Trad.). Ediciones Sígueme. (Trabajo original publicado en 1889).
- Bergson, H. (1963). La evolución creadora. En *Obras Escogidas* (J. A. Miguez, Trad.), pp. 433-755. Ediciones Aguilar. (Trabajo original publicado en 1907).
- Bergson H. (2004). *Duración y simultaneidad* (J. Martin, Trad.). Ediciones del Signo. (Trabajo original publicado en 1922).
- Canales, J. (2020). *El físico y el filósofo*. Arpa y Alfil Editores.
- Cherniavsky, A. (2006). La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 37, 45-68.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y Repetición* (M.S. Delpy-H. Beccacece, Trad.). Editorial Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1968).
- Deleuze, G. (2008). *Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son*. Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1968)
- Deleuze, G. (1998a). Sur Leibniz (Vincennes, France). *Discourse*, 20(3), 77-97. (Trabajo original publicado en 1980).
- Deleuze, G. (1998b). Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar. *Revista Archipiélago*, 32, 18-23. (Trabajo original publicado en 1986).
- Díaz, R. (2005). El tiempo liso, apulsativo, no fragmentario. ¿Nostalgia del tiempo eterno de Dios?. *Revista Resonancias*, 9(16), 71-84. <http://doi.org/10.7764/res.2005.16.10>
- Durán, C. (2013). La extracción del afecto musical. Deleuze y el tiempo flotante. *Revista de Teoría del Arte*, 22, 47-60.
- Grisey, G. (2008). *Ecrits ou L'invention de la musique spectrale* (pp. 263-266). Editions MF. (Trabajo original publicado en 1998).
- Heidegger, M. (2017). *El concepto de tiempo* (P. Oyarzún, Trad.). Edición Universidad Arcis. (Trabajo original publicado en 1924).
- Heidegger, M. (2009). *Tiempo e Historia* (J. A. Escudero, Trad.). Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1925).
- Heidegger, M. (2005). *Parménides* (C. Másmela, Trad.). Akal. (Trabajo original publicado en 1944).

- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, Ciencia y Técnica* (F. Soler, Trad.). Editorial Universitaria. (Trabajo original publicado en 1953).
- Husserl, E. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (A. Serrano, Trad.). Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1917).
- Kant, I. (2012). *Crítica de la razón pura* (M. García-M. Fernández, Trad.). Ed. Porrúa. (Trabajo original publicado en 1781/1787).
- Mead, G. H. (2008). *La filosofía del presente* (I. Sánchez de la Yncera, Trad.). Centro de Investigaciones Sociológicas. (Trabajo original publicado en 1932).
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Editorial Planeta-De Agostini. (Trabajo original publicado en 1945).
- Rosales, A. (1980). Una pregunta sobre el tiempo. *Escritos de filosofía*, 3(5), 3-22.

Notas

- [1] Este artículo ha sido escrito y financiado en el contexto del proyecto ANID FONDECYT de Iniciación 11240188.
- [2] Es interesante notar que, para Heidegger, Bergson “ha aclarado mejor que los anteriores el entrelazamiento del tiempo con la conciencia.” (Heidegger, [1928] 2007, p. 175)
- [3] Propuesta realizada por Deleuze en el texto del mismo nombre.
- [4] Concepto introducido por Bergson para distinguir su perspectiva del tiempo de la comúnmente considerada, particularmente por la física.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelijournal/727/7275073009/7275073009.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Antonio Carvallo Pinto

**La música como lugar de un tiempo psicológico
constituido por la técnica**

Epistemos

vol. 12, núm. 2, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

epistemos@sacom.org.ar

ISSN-E: 1853-0494

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e072>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**