

# Los Peces. Tiempo, Temporalidad e Interioridad en la Constitución de un Contenido para la Música<sup>1</sup>

## Los Peces. Time, Temporality and Interiority in the Constitution of Content for Music



Antonio Carvallo Pinto

Pontificia Universidad Católica de Chile - Universidad de Chile, Santiago de Chile  
ancarvallo@uc.cl

**Resumen:** La obra electroacústica *Los Peces*, del compositor chileno Juan Amenábar (1922-1999), propone un conjunto de transformaciones del sonido del piano que reconducen nuestra atención tanto al timbre como a la constitución de una temporalidad del sujeto. Porque uno de los aspectos más relevantes de la obra es que los procedimientos que apuntan a hacer indistinguible el sonido del piano hallan su fundamento no solo en la acústica y la electroacústica, sino en procesos temporales que comprometen tanto al material musical como al sujeto que escucha. Es en este sentido que la obra pone en evidencia que es la actividad de la interioridad del sujeto la que sostiene tanto al sonido como al tiempo y que, debido a la naturaleza de la música misma, termina por asignar un contenido a la obra. Particular atención se prestará aquí al rol de la técnica, ya que esta es el territorio donde se generan estos procesos y las relaciones que los constituyen.

**Palabras clave:** tiempo; interioridad; sonido; contenido.

**Abstract:** The electroacoustic work *Los Peces*, by the Chilean composer Juan Amenábar (1922-1999), proposes a set of transformations of the piano sound that redirect our attention both to the timbre and the constitution of a temporality of the subject. Because one of the most relevant aspects of the work is that the procedures that aim to make the piano sound indistinguishable

<sup>1</sup> Este artículo ha sido escrito y financiado en el contexto del proyecto ANID FONDECYT de Iniciación 11240188. Chile.

find their foundation not only in acoustics and electroacoustics, but also in temporal processes that compromise both the musical material and the subject who listens. In this sense, the work makes it clear that it is the activity of the subject's interiority that sustains both sound and time and that, due to the nature of music itself, ends up assigning content to the work. Particular attention will be paid here to the role of technology, since this is the territory where these processes and the relationships that constitute them are generated.

**Keywords:** time; interiority; sound; content

**Enviado en:** 15 de mayo de 2025

**Aceptado en:** 17 de julio de 2025

**Publicado en:** setembro de 2025

## 1. Introducción

En la obra electroacústica *Los Peces*<sup>2</sup>, del compositor chileno Juan Amenábar, compuesta en 1957<sup>3</sup>, “la principal fuente sonora ... fueron unos acordes de piano, a los cuales se les cortaba el ataque y se prolongaba el ‘cuerpo del sonido’ con un potenciómetro” (Schumacher, 2005, p. 24). El procedimiento, recordado por José Vicente Asuar, consistía en grabar el sonido del piano compensando la natural gradual caída de amplitud del sonido del instrumento a través de un control de volumen, en modo de que el sonido mantuviera su amplitud constante. Luego, al sonido resultante se le cortaba el ataque y se hacía un *loop* con él. Los acordes interpretados en el piano fueron cinco.

Uno de los resultados más comentados en torno al procedimiento que da lugar a los sonidos en la obra dice relación con el modo en que percibimos tímbricamente aquellos sonidos instrumentales de piano modificados con dispositivos tecnológicos electrónicos. Porque lo que resulta altamente atractivo en la obra es que el timbre del piano se nos escabulle, más de lo que los procedimientos descritos dejarían suponer. Si bien se podría creer que asistir a una parte de un sonido reconocible nos permitiría reconstruir la parte faltante o simplemente reconocerlo en su parcialidad, esto es, que no requeriríamos de la escucha del sonido en su totalidad para poder reconocerlo, nuestro sistema perceptivo de algún modo se confunde cuando el ataque, *release*<sup>4</sup> y duración del sonido son manipulados. Nuestra confusión al percibir los sonidos en la obra deriva principalmente de la modificación de estas fases del sonido del piano, ya que estas definen, junto al espectro, nuestra percepción de timbre (Bianchini; Cipriani, 2001, pp. 47-48).

<sup>2</sup> Link a la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=dpfKV7PwSwc>

<sup>3</sup> De la obra pareciera haber existido una versión de 1953, como indica Federico Schumacher (2005) en su *La Música Electroacústica en Chile*.

<sup>4</sup> La fase de ataque del sonido del piano responde al trayecto desde una amplitud cero a una máxima amplitud justo después de que el martillo del piano toca la cuerda. En este instrumento la fase de *release* se produce justo después de la fase de ataque; aquí el sonido va gradualmente extinguiéndose, dirigiéndose a una amplitud cero.

Si a partir de sus procedimientos técnicos *Los Peces* reafirma experimentalmente ciertas determinaciones teóricas respecto al timbre, abre también preguntas en torno al concepto de tiempo. Y lo hace desde un lugar distinto al de la duración y su eventual modificación. Más bien, proponemos como hipótesis, la pieza de Amenábar se ofrece como un espacio que pone en juego mecanismos que diversas filosofías, desde San Agustín a Derrida, han determinado como constitutivos de lo que llamamos *presente*.

Que la manipulación de muestras sonoras altera la forma en que experimentamos su temporalidad es algo ya sabido. Pero, ¿cuál es el fundamento de la modificación de la escucha temporal mediante la manipulación técnica del sonido en el caso de *Los Peces*? En el presente escrito intentaremos dar una respuesta a este problema musical y perceptivo no solo desde la música, sino también desde la filosofía. Si bien la obra mencionada de Amenábar no es ni la única, ni la primera en abordar desde la música el problema de la escucha temporal, nos ha parecido un interesante y temprano ejemplo latinoamericano. Desde ella, y apoyándonos en otras referencias del repertorio electroacústico, nuestro objetivo final será abordar los procesos que se generan en el sujeto que escucha y que terminan por configurar su temporalidad.

A partir de la revisión del concepto de tiempo en Hegel y ciertas perspectivas sobre este de Jacques Derrida y Luisa Meyer, en el siguiente texto abordaremos como la constitución del presente viene a definir nuestra percepción del sonido entendido como materialidad de la música. A partir del análisis de la liberación de un contenido para la música puesto por la interioridad de quien escucha, proponemos como hipótesis que es la música la que pone a la interioridad de frente a su propia temporalidad. En cuanto la música no propone un contenido que forme parte de una representación, por cuanto viene a dialogar con la interioridad desde los recursos técnicos que la han configurado, examinaremos el rol de la técnica en la constitución del tiempo del sujeto. Desde aquí se examinará la relación entre tiempo y racionalidad, entre tiempo y pensamiento.

## 2. El Ahora y el Presente

Para Luisa H. Meyer (2016) en su análisis del concepto de tiempo tratado por Hegel en la *Filosofía de la Naturaleza* de su *Filosofía Real* (1805-6), el concepto de *instante presente* surge una vez que se trata de establecer un *uno* para el espacio. Esto no resulta posible, ya que el uno en el espacio -el punto- no es espacial, "es trascendente al espacio mismo" (p. 203). En cambio, el *uno* en el tiempo, "el instante presente- es inmanente al tiempo, forma parte de él; el 'ahora' -el instante presente, es temporal" (p. 203). Para Meyer (2016) "tanto las dimensiones del espacio como del tiempo no hay que atribuirles a ellos en sí, sino al 'espacio que es en el tiempo'" (p. 207).

Para Hegel el *presente finito* es el ahora siendo, el instante, distinto al futuro y el pasado. Porque el ahora niega todo lo distinto a él, "niega el antes y el después y es solo una remisión a sí mismo... su concepto es, de suyo, negación" (Meyer, 2016, p. 203).

El ahora es el "tránsito de su ser en nada y de nada en su ser" (Hegel, 2011, p. 163): el ahora desaparece cuando el próximo ahora que nada era se hace ahora. Como señala Meyer (2016), " 'lo positivo' del 'ahora' es superar inmediatamente su ser 'ahora' " (p. 204). Lo negativo del *próximo ahora* es ocupar el lugar del *ahora*, y en esa ocupación el futuro se hace presente. Y el que fue *ahora* se constituye como pasado. Este es el *tiempo cumplido*. Para Meyer (2016), en Hegel "el pasado es un *tempus perfectum*, acabado. Y lo es en dos sentidos: en tanto dimensión del tiempo es puro resultado, es lo cumplido o acabado; y en tanto acabado, es la verdad del tiempo (lo des-velado como verdad por el tiempo)" (p. 205).

Habíamos ya mencionado que al escuchar los sonidos pianísticos de *Los Peces* -con el ataque eliminado y con la fase de *release* modificada- el timbre del sonido del piano tiende a no ser percibido en el ahora a propósito de la transformación del sonido en su antes y su después. ¿Cómo opera el ahora que percibimos en la escucha de *Los Peces* cuando se pone en relación con el pasado y el futuro?

Desde la perspectiva hegeliana, en el punto se produce la distinción entre ahora y presente (distinción, por lo demás, que para Derrida echa por tierra la lectura de Heidegger de un tiempo hegeliano edificado desde Aristóteles<sup>5</sup>). En su relación con el pasado y el futuro se establece el concepto de presente, el que para Hegel no es aquello que se ubica entre los dos primeros, el presente es la “unidad de presente, futuro y pasado” (Meyer, 2016, p. 205). Para Hegel (2006) “lo que es absolutamente presente y eterno es el tiempo mismo como la unidad de presente, futuro y pasado” (p. 12).

Rüdinger Safranski (2017) señala como este problema es de algún modo tratado por Agustín de Hipona. Este “adquiere conciencia de que el ser del presente está envuelto por dos tipos de no ser: el ya no del pasado y el todavía no del futuro” (p. 137). De aquí deriva la idea de que el tiempo igualmente es y no es. Cuando tomamos un ahora, el que entendemos como una infinitesimal porción de tiempo que se hace pasado y cede su puesto al futuro de inmediato, nos encontramos con un tiempo “casi sin extensión” (p. 137), que se extingue casi justo cuando aparece. Para Agustín, la experiencia de un tiempo conformado por un conjunto de *ahoras* que desaparecen es sólo posible porque retenemos lo desaparecido. Es en el alma, que “ciertamente está referida al ahora” (p. 138), donde permanece el pasado inmediato.

Safranski (2017) señala la relación de la aproximación de Agustín con los conceptos de *protensión* y *retención* de Husserl: “lo que acaba de pasar es todavía presente (retención) y, a la vez, esperando estamos atraídos por lo futuro (protensión)” (p. 138). Es gracias a la retención y la protensión que “el tiempo no se nos desmiembra en puntos temporales, y sólo por eso podemos experimentarlo como un continuo sucesivo” (p. 138). Para Safranski (2017) lo que nos permite experimentar el presente es que es un lapso y no un punto; es el presente lo que experimentamos, no el ahora. Experimentamos el continuo, no el punto:

5 “Habría mucho de prisa y de simplificación al decir que el concepto hegeliano del tiempo es tomado prestado de una ‘física’ o una ‘filosofía de la naturaleza’, y que pasa así sin modificación esencial a una ‘filosofía del espíritu’ o una ‘filosofía de la historia’” (Derrida, 1994, p. 80).

Así como la línea no es la suma de los puntos, sencillamente porque un punto carece de extensión y, a partir de lo inextenso no se llega a lo extenso, de igual manera el continuo del tiempo no es la suma de los puntos temporales, por la simple razón de que un punto del tiempo carece de duración y, por más puntos del tiempo que sumemos, no obtendremos ninguna duración. (Safranski, 2017, pp. 139-140)

Para Safranski el tiempo se abre como dimensión solo a partir de esa proyección, como continuo, y en cuanto su experiencia como extensión es su condición de posibilidad, solo se abre para un observador consciente. Esta es la aproximación heideggeriana donde el sujeto no sólo está en el tiempo, sino que lo temporaliza.

### 3. El tiempo en *Los Peces*

El proceso de corte del ataque del sonido del piano y la modificación de su decurso produce sonidos cuya temporalidad caen en la categoría de tiempo propio (*Eigenzeit*), definida por Karlheinz Stockhausen (1963). Para Lucas Mateus Silva y Felipe de Almeida Ribeiro (2024), el tiempo propio “se refiere a la temporalidad interna de un sonido o una pieza musical, la forma en que se desarrolla naturalmente y cómo el oyente lo percibe internamente. Tiene, por lo tanto, una temporalidad extrínseca [...] ‘tan larga o corta como se desee’ ” (p.6). Y es precisamente lo que lleva a cabo Amenábar cuando prolonga en el tiempo el *release* del sonido del piano en *Los Peces*.

Dentro de las categorías de sonido de Lachenman, expuestas por Silva - de Almeida (2024), los sonidos de la obra de Amenábar serían del tipo *sonido-objeto*, cayendo específicamente en la tipología de *sonido-color*. Esta posee la “característica inherente de dar movimiento interno a un sonido” y constituye “un espacio sonoro con fluctuación externa. El resultado de esto es una dilatación del tiempo propio, provocada por la complejidad de la sonoridad sonido-color” (p.6). El sonido objeto posee como



característica principal que puede ser prolongado artificialmente. Si bien la obra de Amenábar no prolonga el sonido a través de su transporte o a través de procesos como el análisis y la resíntesis, sino que altera el ataque y la envolvente del sonido, este es percibido con una temporalidad diversa a la del sonido del piano. De hecho, el procedimiento entra en contradicción con la otra tipología definida por Lachenmann, el *proceso sonoro*, particularmente con el subtipo de *estructura sonora*, basada en la superposición de envolventes (Silva-de Almeida, 2024, p.8). Y este es el punto crucial en el proceso llevado a cabo por Amenábar: tomar sonidos de una tipología con una temporalidad bien precisa y transformarlos en sonidos de la tipología contraria, con un tipo de temporalidad distinta. El compositor toma sonidos de piano que tienen una temporalidad propia y envolvente caracterizante, sonidos instrumentales que caben en la categoría de “proceso sonoro”, particularmente el subtipo *Ausschwingklang* (decaimiento del sonido) y los transforma en sonidos que caen en la categoría de “sonido objeto”, con una temporalidad extrínseca. Al llevar un sonido de temporalidad intrínseca, como el del piano, a uno de temporalidad extrínseca, como el del piano sin ataque y con el *release* modificado, el sonido se vuelve irreconocible para el oído.

Si, como hemos expuesto más arriba, el presente es la unidad del ahora, de lo que le precede y de lo que le sucederá, resulta plausible no reconocer a la escucha un sonido de piano que ha sido modificado en su decurso pasado -el ataque- y futuro -el *release*-. Si bien un cierto sentido común tiende a indicar que la falta de una porción de un sonido no altera nuestra percepción de él en el momento presente, lo que se verifica realmente en sonidos del tipo “sonido proceso” es que la modificación de su temporalidad no nos permite reconocerlos. En *Los Peces*, la falta de una porción pretérita del sonido del piano no nos permite identificarlo como tal en el presente. Y esto es justamente porque la escucha no se produce en un presente que puede ser entendido como ahora,



como un *uno* en el tiempo, como punto en el tiempo, sino en un presente que asocia el pasado, el ahora y el futuro. Si el pasado o el futuro del sonido son alterados queda alterado de inmediato el presente y nuestra percepción de él.

El pasado -en el caso de la obra de Amenábar el ataque del sonido modificado, eliminado- cumple un rol tan fundamental en la configuración del presente que al irse actualizando actualiza también a este último. Diríamos que un cierto aspecto del presente se configura *desde atrás*. En este sentido, el pasado entendido por Hegel como tiempo *cumplido* se está permanentemente volviendo a cumplir y, por lo tanto, no está cumplido en lo absoluto.

Para Meyer (2016), “en el ahora en el tiempo, debido a su inmediatez, se unen lo que aún no es, con lo que ya fue” (p. 206); en el ahora se unen pasado y futuro produciendo una totalidad del tiempo inseparable. Si en un momento, si en un ahora del sonido de piano de la obra de Amenábar está aconteciendo la fase de *release*, en ese ahora no estamos sólo escuchando un instante presente de sonido que identificamos como resonancia del sonido de piano, estamos también escuchando la ausencia de su ataque, esto es, parte de su pasado. Es por esto por lo que el timbre del instrumento, la sonoridad que reconoceríamos, se nos escabulle, porque en el presente estamos escuchando el devenir todo del sonido.

Esto puede ser abordado también desde los conceptos de tiempo lineal y tiempo no lineal de Jonathan Kramer. Para el autor (1988) el tiempo lineal es:

El continuo temporal creado por una sucesión de eventos en la que los eventos anteriores implican a los posteriores y estos son consecuencia de los anteriores. El tiempo no lineal es el continuo temporal que resulta de los principios que rigen permanentemente una sección o pieza. (p. 20)

Una nota de piano es un evento sonoro lineal que ordena los eventos de ataque y resonancia; una vez que esa linealidad se rompe, una vez que el compositor lleva el sonido desde un tiempo lineal a uno no lineal, el sonido no se reconoce. Esta operación es coherente con el planteamiento general de la obra, el que, en las categorías definidas por Kramer, corresponde a un tiempo no lineal que dialoga, como veremos, con un tiempo multidireccional (*multiply-directed time*).

En *The Time of Music*, Kramer parte por advertir que toda música presenta tanto linealidad como no linealidad; ambos tiempos conviven. Para el autor, la no linealidad se puede encontrar en piezas o secciones donde el material presenta una suerte de inmutabilidad, "piezas en las que la textura, el material temático y la figuración rítmica son prácticamente constantes" (p. 40). Este es el caso de *Los Peces*, donde hallamos la sucesión y superposición de sonidos más o menos equivalentes, en el sentido de que muestran una envolvente, una amplitud y un timbre similar. En este sentido el material no parece evolucionar en el curso de la pieza; asistimos a una suerte de estado de permanencia de las características del material. Para Kramer (1988), aquí "la textura musical está presente a lo largo de toda la pieza, pero no crece ni se transforma a medida que avanza la obra" (pp. 40-42). Si bien la pieza de Amenábar presenta un momento central donde se alcanza, de modo no gradual, una mayor densidad (mayor número de sonidos superpuestos), la obra comparte la característica de las obras de temporalidad no lineal. A propósito de estas, señala Kramer (1988):

Nos damos cuenta de que ha sido un principio de organización inmutable, y no una linealidad progresiva, el que ha determinado la textura y el ritmo superficial desde el inicio de las piezas. Una vez que esta consistencia del patrón rítmico y textural se convierte en una certeza, empezamos a notar la no linealidad de la textura. (p. 42)

No obstante lo mencionado, y en concordancia a la idea de Kramer de que más de un tiempo puede convivir en una misma pieza, en *Los Peces* la no direccionalidad dada por la similitud de amplitud, timbre y envolvente de los sonidos convive con un tiempo distinto, dado por la naturaleza de las envolventes de los sonidos. Estas poseen una trayectoria -en general común- que parecieran sugerir una cierta direccionalidad, un "ir a alguna parte". Sin embargo, y si bien los sonidos poseen envolvente muchas veces comunes, esa alguna parte parece ser tanto variable como inidentificable. Estas -variabilidad y no identificabilidad- son dos de las características del tiempo de dirección múltiple (*multiply-directed time*). Por una parte, Kramer señala que "cuando algunos procesos de una pieza avanzan hacia uno (o más) objetivos, pero estos se encuentran en un lugar distinto al final de los procesos, el continuo temporal es múltiple" (p. 46). Por otra parte, tenemos que en piezas con este tiempo se da "una sensación de movimiento, pero la dirección de ese movimiento es todo menos inequívoca" (p. 46).

El hecho de que las envolventes de los distintos sonidos de la obra sean equivalentes no sólo intenta señalar el origen común de ellos (los sonidos de piano) sino también busca ofrecer al oyente algo caracterizante. Esto nos pone en relación con el concepto de *Unidades Semióticas Temporales*, de François Delalande:

Estas unidades parten de la necesidad de introducir un aspecto significativo en la descripción de elementos sonoros, buscando una alternativa a la mera ilustración morfológica planteada por Schaeffer (1988) y, a su vez, intentando incluir de forma eficaz la problemática del tiempo y el movimiento. (Gustems-Calderón, 2015, p. 27)

Podemos decir que aquella equivalencia entre las envolventes es un medio para disponer al oyente. Como señalan Josep Gustems y Diego Calderón (2015), "la conducta de escucha que da lugar al establecimiento y descripción de las UST supone una orientación

previa de la escucha hacia la organización y significación temporal del sonido" (p. 27). Esta orientación está dada por Amenábar justamente a través de las envolventes.

Las unidades semióticas temporales de Delalande presentan atributos morfológicos y semánticos. Además, se dividen en *delimitadas en el tiempo* y *no delimitadas en el tiempo*. El despliegue de la obra de Amenábar sería no delimitada en el tiempo y de *Trayectoria inexorable*. Este tipo de unidad presenta un discurso donde "no se prevé el fin", ya que el discurso "no termina de avanzar" (Gustems-Calderón, 2015, p.28).

En este sentido, otro factor determinante a la hora de poner en relación el ahora con el pasado y el futuro para constituir el presente es la continuidad o discontinuidad del discurso musical. Resulta interesante que todo lo mencionado hasta aquí sobre la obra de Amenábar se da en un discurso que se caracteriza por la continuidad. Si bien Kramer (1988) marca la diferencia entre no linealidad y discontinuidad al mencionar que "ni la linealidad ni la no linealidad están necesariamente relacionadas con la continuidad" (p. 21), resulta interesante en *Los Peces* que la pieza toda, aun siendo no lineal, opere como una unidad donde "cada evento conduce al otro" (Kramer, 1978, p. 178), característica, esta, de la continuidad en música.

La pieza de Amenábar se pone en la vereda opuesta de piezas de tiempo discontinuo, como *Kontakte*. La obra de Karlheinz Stockhausen nos retrotrae a conceptos como el de *Momentform*. Para el compositor alemán, en este tipo de forma:

Un momento dado no se considera simplemente como la consecuencia del anterior y el preludio del siguiente, sino como algo individual, independiente y centrado en sí mismo, capaz de existir por sí solo [...] Esta concentración en el momento presente —en cada momento presente— puede hacer un corte vertical, por así decirlo, a través de

la percepción horizontal del tiempo, extendiéndose hacia una atemporalidad que yo llamo eternidad. (Stockhausen, 1963, p. 199)

Para Kramer (1978), “dado que las formas momentáneas verticalizan el tiempo, convierten cada momento en un Ahora, evitan las implicaciones funcionales entre momentos” (p. 180). Esto se halla en oposición a la obra de Amenábar, ya que en ella el ahora se halla comprometido no solo con el pasado, sino también con el futuro. Por una parte, cada sonido se torna indistinguible tímbricamente justamente porque se le ha sustraído una parte de su pasado. Por otra parte, la envolvente del sonido permite presagiar lo que viene.

Además de reafirmarse aquí el hecho de que la ausencia de pasado afecta la constitución del presente -el sujeto no escucha “en el pasado” el ataque del piano, por lo que en el presente no lo reconoce-, también se deduce que el tiempo reside en el sujeto. ¿De qué modo lo hace? ¿Cómo es que esa interacción entre sonido y sujeto se traduce en una relación entre este y las dimensiones del tiempo?

#### 4. Tiempo, Interioridad y Sonido

En la naturaleza el tiempo es ahora y no hay distinciones entre presente, pasado y futuro. Estos dos últimos son necesarios “solo en la representación subjetiva, en el recuerdo, en el temor o en la esperanza” (Hegel, 2011, p. 163), esto es, en el sujeto. Cuando pasado y futuro están en la naturaleza son entonces el espacio, el tiempo negado. Para Meyer (2016), la clave de la interpretación de Hegel sobre el tiempo está justamente en este punto: “lo que atribuimos al tiempo tenemos que atribuirlo, en realidad, a nuestro modo de intuir o *‘a la pura ipseidad del ser-para-sí’*” (pp. 210-211).

Decíamos más arriba que ni las dimensiones del tiempo o el espacio pueden ser atribuídas al tiempo o al espacio mismo, sino al espacio que es en el tiempo. Para Meyer (2016), cuando pensamos las dimensiones del tiempo, ese espacio que es en el

tiempo somos nosotros mismos: “el espacio es definido a través de la distinción de sus dimensiones; pero esta distinción tiene, en realidad, su fundamento en nosotros; se trata de una distinción nuestra, pertenece a nuestro modo de captar el espacio” (p. 207). Las dimensiones de espacio y tiempo son distinciones que están “en nuestro concepto de espacio y tiempo” (p. 207) y no en ellos mismos.

Las distintas configuraciones espaciales pueden darse concomitantemente porque hay espacio. Del mismo modo, la “substancia de espacio y tiempo” es la condición para que puedan aparecer juntos objetos espacio-temporales o la condición para que un objeto pueda moverse “en el tiempo”. Se trata, en realidad, de esa unidad cuatridimensional de espacio y tiempo en la cual éstos son solo momentos de la misma. Y esta unidad es nada menos que el sujeto. (Meyer, 2016, p. 208)

La estructura del espacio-tiempo es nuestra propia estructura y los hechos de la naturaleza se pliegan a esta cuando se constituye nuestra experiencia. Esta definición, si bien contrasta con aquella de la *Fenomenología del Espíritu*, pone para Meyer (2016) al sujeto hegeliano en línea con “el sujeto trascendental de Kant y de Fichte” (p. 208), lo que matiza la influencia permanente del pensamiento griego sobre el pensamiento de Hegel.

Desde una perspectiva hegeliana, cuando nos proponemos profundizar en la relación entre el sujeto y el tiempo en el ámbito de la música, surge el concepto de sonido. Porque para Hegel el sonido, más allá de ser el material de la música, relaciona al tiempo con el sujeto.

Para Hegel (2011), un cuerpo puede pasar desde una *espacialidad material* a una *temporalidad material* cuando su *forma* primeramente interna se hace libre al negar su subsistencia, cuando se establece como idealidad en el temblor, una animación desde donde emerge el sonido. Lo *cualitativo* del sonido –desde

donde Hegel establece ciertas categorías de sonido— depende de las características del cuerpo sonoro y queda definido a partir de relaciones numéricas. Pero su *comunicabilidad*, ajena al temblor y por ende a la repetición, está señalada por “la idealidad que atraviesa libremente los cuerpos” (p. 198). Este idealizar -la absorción de la *materialidad abstracta* del cuerpo, esto es, el cuerpo sin características como la densidad- es el comunicar. Lo cualitativo del sonido depende de las características físicas del objeto que lo genera; la idealidad del temblor niega esas características y las tiene como contenido.

Hegel (2011) establece una diferencia entre temblor y oscilación. El primero es un *movimiento intrínseco*, la segunda un *cambio local extrínseco*, un cambio “de la relación espacial respecto a otros cuerpos” (p. 199). Tanto el temblor como la oscilación son cambio o movimiento, por lo que implican tiempo. Para Hegel (2005):

El sonido es el cambio de la manera específica que tienen las partes materiales de ser-una-fuera-de-otra y de su negación, es decir, es idealidad meramente abstracta o, por decirlo así, idealidad sólo ideal de ese modo específico. Sin embargo, este cambio es por ello mismo y de manera inmediata negación de la consistencia específicamente material. (p. 362)

Es en el sistema de las artes singulares donde queda ampliamente expuesta la relación del sonido, esto es, de la materialidad de la música, con la interioridad. El sistema expone como en la música y en la pintura -ambas artes románticas—, lo interno debe “revelarse como interioridad subjetiva”, el material “no puede ser de tal índole que tenga todavía para sí subsistencia” (Hegel, 2011b, p. 646); el sonido es el material necesario para un arte subjetivo, “un material que en su ser para otro sea inconsistente e incluso desaparezca ya en su nacer y ser ahí” (p. 646).

El sonido elimina la espacialidad y así retrae a la subjetividad. Es de este modo que la música “toma tanto por contenido como por forma lo subjetivo”, ya que “lleva ciertamente a comunicación



lo interno, pero permanece ella misma subjetiva en su objetividad, es decir, no deja, como el arte figurativo, que la exteriorización en que se resuelva devenga para sí libre y acceda a una existencia en sí" (Hegel, 2011b, p. 646). Lo relevante aquí es que no hay un abandono total de la espacialidad; una vez que se supera la *objetividad espacial*, el paso a la materialidad del sonido proviene de la misma espacialidad de la arquitectura, escultura y pintura. Si la pintura reduce la materialidad a dos dimensiones, en la música el material abandona su exterioridad, "se pone en movimiento [...] no sólo cambia de lugar, sino que también se afana por reintegrarse a su estado anterior. El resultado de esa vibración oscilante es el sonido" (Hegel, 2011b, p. 646).

El material se pone en movimiento, por lo que se pone de frente al tiempo. Es más, para Hegel (2011b):

La negatividad en que entra aquí el material vibrante por una parte es una superación del estado espacial que a su vez es ella misma superada por la reacción del cuerpo, la exteriorización de esta doble negación, el sonido, es una exterioridad que se anula en su nacimiento a través de su ser-ahí y se desvanece en sí misma. Con esta doble negación de la exterioridad que implica el principio del sonido, éste corresponde a la subjetividad interna, pues el resonar, que en y para sí es ya algo más ideal que la corporeidad para sí realmente subsistente, renuncia también a esta existencia más ideal y deviene por tanto un modo de exteriorización conforme a lo interior. (p. 647)

Esta definición nos lleva a poner en estrecha relación la interioridad del sujeto, el devenir del sonido y el del tiempo, ya que tanto el sonido como el ahora decaen de inmediato luego de su nacimiento, para entregarse así a su siguiente instante. Es por esto por lo que la música es un territorio adecuado para el estudio del tiempo: el sonido y el tiempo refieren a una interioridad que los sostiene. El carácter abstracto de la música se debe a que los sonidos que la configuran no asumen la forma de las cosas,

como el material de las artes figurativas. Para Hegel la expresión de la música requiere solo de una subjetividad abstracta, de la interioridad vacía, ya que no tiene como fin entregar un contenido objetivo, sino hacer resonar la interioridad.

La música “es el arte del ánimo que inmediatamente se dirige al ánimo mismo” (Hegel, 2011b, p. 647). En una pintura se nos presentan imágenes objetivas distintas a quién percibe; así, la pintura es un objeto que subiste por sí mismo. En el caso de la música el contenido es subjetivo, no comportando una objetividad espacial. El sonido no subsiste por sí mismo; su oscilación “debe ser ahí sólo sostenida por lo interno y subjetivo y sólo para lo interno subjetivo” (p. 647). En cuanto el sonido es una exteriorización que es exterioridad tiende a la desaparición; pero una vez llega al oído se interioriza. Para Hegel, lo formal en la música es la interioridad que aportará desde sí un contenido. En este sentido, el contenido de la música difiere al de las otras artes, las que apuntan a un *objeto*.

## 5. Interioridad y Música. Interioridad y tiempo.

Para Hegel (2011b), el aspecto puramente temporal del sonido musical empuja a la necesidad de que en la música domine el tiempo. Si bien la vibración de un cuerpo se produce en el espacio, la configuración del sonido (y diríamos su administración) se produce en el tiempo. Si para Hegel la música hace que lo interno capte la interioridad, introduciendo “en la profundidad del ánimo lo profundo interno sustancial de un contenido como tal” (p. 655), se deriva de aquí que dicha actividad de la interioridad es el tiempo. Para Hegel:

El tiempo está en la más estrecha conexión con el sí simple, que percibe y debe percibir en los sonidos su interior, pues el tiempo tiene en sí, en cuanto exterioridad, el mismo principio que se activa en el yo como la base abstracta de todo lo interior y espiritual [...] El yo no es el subsistir indeterminado y la duración inconsistente, sino que sólo deviene sí mismo como recogimiento y retorno a sí.

Doblega la superación de sí, por la que deviene objeto, en el ser-para-sí, y sólo por esta referencia a sí es sentimiento de sí, autoconsciencia. (Hegel, 2011b, p. 662)

El yo, la interioridad, se configura a partir de su retorno a sí. Este recogimiento del yo sobre sí mismo viene a romper la idea de un tiempo reducido a un tren de *ahoras*, pone en estrecha relación la estructura del tiempo y la de la interioridad.

El desaparecer y el renovarse de los puntos temporales no eran nada más que un trascender enteramente formal... sólo un ininterrumpido moverse hacia adelante. Frente a este vacío progresar, el sí es lo-que-es-consigo-mismo cuyo recogimiento en sí interrumpe la sucesión carente de determinidad de los puntos temporales, hace incisos en la continuidad abstracta y libera al yo, que en esta discreción de sí mismo se recuerda y en ella se reencuentra, del mero salir-fuera-de-sí y mutar. (Hegel, 2011b, p. 663)

El yo se entrega a sí mismo dando determinidad a la sucesión de *ahoras*, sosteniendo así el tiempo. Esto no deja de recordarnos la aproximación de Agustín más arriba descrita, donde es el alma la que retiene -sostiene- lo acontecido, posibilitando la experiencia de un tiempo entendido como un conjunto de *ahoras*.

En este punto se abre la posibilidad de una asociación entre las relaciones que establece la interioridad con el tiempo y con el contenido de la música. En la música el contenido es puesto por quién escucha. En *Los Peces*, el discurso, el sonido del piano modificado, recibe un contenido aportado por la interioridad; el contenido no emana desde fuera de esta. Es así como, en cuanto sostenedora del tiempo y el sonido a partir de su propio movimiento, la interioridad asigna contenido a partir de su relación con su propia temporalidad. Pero la obra de Amenábar altera la temporalidad del sujeto a través de la intervención del sonido, para quedar así teñida de un contenido aportado por la interioridad a partir de esa misma alteración. Es en este sentido que *Los Peces*

propone una relación circular -un *loop*, si se nos permite jugar con los términos- entre modificación de la temporalidad y definición de contenido para la obra. En este sentido, la gran operación de *Los Peces* es que es capaz de influir en la creación de un contenido para sí, yendo a tocar a quien produce el contenido, la interioridad. Y lo hace a través de una operación sobre el tiempo que afecta la temporalidad del sujeto que escucha.

Una pregunta que aquí se abre, y que por ahora excede la obra particular de Amenábar, pero nos habla de una relación circular de la interioridad consigo misma, es cómo es que esta genera un contenido para la obra que al mismo tiempo genera en ella una afección. Esta relación de la interioridad consigo nos habla de ese yo que se entrega a sí mismo, sosteniendo al tiempo y al sonido, pero al mismo tiempo nos acerca, desde dicha auto afección, a una comprensión de la naturaleza y significado de ese encuentro.

## 6. El Sentido del Tiempo

Hemos ya dicho que el presente no se reduce al ahora. El presente se configura a partir del ahora actual y un conjunto de ahora pasados y otro de ahora futuros. Es por esto que, al faltar una porción de un sonido de piano -por ejemplo el ataque-, no logramos percibir su sonido como sonido de piano: nos ha sido sustraída una porción del presente en que percibimos. Esta configuración del presente se explica por la configuración de nuestra propia interioridad: el yo se entrega a sí mismo dando determinidad al paso de un ahora al siguiente. ¿Cómo es que se produce esto?

Para Patricio Marchant (2015), al observar el concepto de presente en Derrida, presente que se relaciona con el pasado y el futuro:

Hay, pues, un *espaciamiento* por el cual los elementos se interrelacionan “produciendo” los intervalos sin los cuales los términos “plenos” no funcionarían, y una *temporalización* por la cual la intuición, la percepción, la

relación con el presente, con una realidad presente, con un ente, es siempre *diferida*. Diferida porque un elemento sólo funciona y significa, da o toma sentido, al remitir a otro elemento, pasado o futuro. (pp. 24-25)

La *differentia*, ese movimiento de juego que “produce” las diferencias, “(es) (a la vez) espaciamiento (y) temporalización” (Marchant, 2015, p. 25).

Esto último, el sostenimiento del tiempo producido por la entrega del yo a sí mismo, nos pone en relación con el problema del sentido del tiempo, ya que este emerge sólo cuando entra en la esfera del yo, en el sostenimiento mismo. Para Derrida (1994), “acaso no hay otra posible respuesta a la cuestión del sentido o del ser del tiempo que la del final de la Fenomenología del Espíritu; el tiempo es lo mismo que borra (*tilgt*) el tiempo” (p. 87). Este aspecto nos pone en relación con la estructura de la interioridad y la relación que instaura consigo misma *en el tiempo*, en el acabamiento del tiempo: “el tiempo es suprimido ya en el momento en que se plantea la cuestión de su sentido” (p. 87).

Derrida (2015), en su análisis del tiempo en Aristóteles observa (aspecto este que sería luego absorbido por Hegel y Heidegger) el modo en que se apela a “la no co-existencia de las partes del tiempo” (p. 79), de los *ahoras*. Un ahora debe ser anulado por el siguiente ahora, ya que la coexistencia de ambos es imposible. Pero ya Aristóteles nota que un ahora no puede acabar con otro ahora, ya que el primer ahora debe dejar de ser ahora para que el segundo ahora sea y lo extinga. El problema es que el segundo ahora no puede aparecer y extinguir al ahora anterior hasta que el ahora anterior desaparezca.

La definición de que un ahora debe ser cancelado por el ahora siguiente -para el autor francés en plena sintonía con la metafísica de la presencia- implica “que el otro ahora, con el cual un ahora no puede coexistir, sea también, en cierta manera, él mismo; sea también un ahora como tal y coexista con lo que no puede coexistir” (Derrida, 2015, p. 80). Aquí la alteridad del ahora es su identidad.

La imposibilidad de la coexistencia no puede ser planteada como tal más que a partir de una cierta coexistencia, de una cierta simultaneidad de lo no-simultáneo, donde la alteridad y la identidad del ahora se mantienen juntas en el elemento diferenciado de un cierto mismo. (Derrida, 1994, p. 89)

Que dos *ahoras* puedan coexistir requeriría de la permanencia de ambos en lo que llamamos presente, mirada cercana a la más arriba planteada en torno a Agustín y Husserl. Tenemos acá un presente que se constituye desde varios *ahoras*:

Lo imposible (la coexistencia de dos horas) no aparece más que en una síntesis...digamos una cierta complicidad o co-implicación que mantiene juntos varios horas actuales de los que se dice que uno es pasado y otro futuro. El imposible co-mantenimiento de varios horas presentes es posible como mantenimiento de varios horas presentes. El tiempo es un nombre de esta imposible posibilidad. (Derrida, 1994, p. 89)

Esta interioridad activa por el retorno del yo a sí mismo de alguna manera presagia el trabajo de Jacques Derrida respecto a uno de los pilares fundamentales de la metafísica: la *presencia plena*. Patricio Marchant (2015) señala que Derrida muestra la imposibilidad de una presencia que no dé cuenta de este paso de la interioridad desde sí a sí.

Derrida se encarga de mostrar que, a partir de la teoría misma del tiempo de Husserl, esa no [alteridad y no] diferencia [de la presencia plena] resulta imposible; o sea, que el ahora mismo está constituido por la posibilidad de la repetición en su forma más general, por una huella que lo constituye por la diferencia (o *differentia*) misma que ella introduce. La pretensión de la metafísica quedaría, así, anulada. (p. 20)

La idea de una metafísica de la presencia decae entonces a partir de la necesidad de una alteridad de la mismidad, la misma alteridad y mismidad que sostiene al tiempo. Este exige el movimiento de la interioridad.

Pero como su ser-ideal *no es nada* fuera del mundo, debe ser constituido, repetido y expresado en un médium que no enciente la presencia y la presencia a sí de los actos que lo enfocan: un médium que preserve a la vez la *presencia del objeto* ante la intuición y la *presencia a sí*, la proximidad absoluta de los actos a ellos mismos. Como la idealidad del objeto no es más que su ser-para una consciencia no empírica, aquella no puede ser expresada más que en un elemento cuya fenomenalidad no tenga la forma de la mundanidad. *La voz es el nombre de este elemento. La voz se oye.* (Derrida, 1985, pp. 133-134)

El sujeto oye su voz.

El sujeto parlante la “oye” en la proximidad absoluta de su presencia. La palabra es viva porque parece no dejarme, no caer fuera de mí, no se aparta de mí; su “cuerpo” fenomenológico desaparece para pasar a pertenecer él mismo a la idealidad; la conciencia experimenta la presencia inmediata del significado. La palabra muestra el objeto ideal sin salir de la idealidad. (Marchant, 2015, p. 21).

Creemos que la relevancia de la música que canta es justamente que pone en estrecha relación a quién canta consigo mismo. Si bien Hegel da una más alta jerarquía a la música con texto por la naturaleza de su contenido, porque de algún modo el texto *roza* el concepto, creemos que la relevancia de estas expresiones pasa por la necesidad de la voz y la relación del yo consigo mismo que implica. Esta necesidad y esta puesta en relación explican tanto la tendencia de la música occidental de la Edad Media y el Renacimiento a ser música vocal como su fundamentación teórica



en el *De Institutione Musica* de Boecio. Este define a la Música Vocal como el más elevado tipo de música al que podemos acceder con los sentidos (justo después de la *Música Mundana* -contenedora del orden del universo, de la *Harmonia Mundi*- y antes de la *Música Instrumental*), una música que relaciona al alma y al cuerpo. Dos dimensiones del yo puestas en relación a través de la música.

Ahora bien, ¿qué voz habla cuando suena la música? Si aquí la voz del sí mismo no habla a través del concepto lo hace a través de algo que le trasciende. Si para Derrida el sujeto oye su voz en la proximidad de su presencia, a través de la música el sujeto se halla a sí mismo sin la mediación del lenguaje. Pero ¿qué mediaciones establece la música? Si el lenguaje pertenece a la intimidad del yo, ¿a quién pertenece lo que la música *dice*? ¿Quién habla en ella?

Más arriba decíamos que en *Los Peces* el discurso altera la temporalidad de la interioridad, la que, desde su relación con esa misma temporalidad, produce el contenido para la obra. Un aspecto por considerar acá es que esta operación de retroalimentación es establecida desde la obra a partir de un discurso musical configurado a partir de procedimientos técnicos.

## 7. Técnica e Interioridad. Tiempo y Técnica

Resulta llamativo que para Hegel la música sin texto tenga como receptor sólo a los “entendidos”:

La música, en su desprendimiento de un contenido para sí ya claro, ha vuelto a su elemento propio, pero tanto más ha perdido con ello en poder sobre todo lo interno, pues el goce que puede ofrecer sólo se dirige a uno de los del arte, a saber, al mero interés por lo puramente musical de la composición y la destreza en ésta, un aspecto que es sólo cosa del entendido y afecta menos al interés artístico humano-universal. (Hegel, 2011b, p. 652)

El hecho de que la sola música pueda llegar a la interioridad de todos queda hoy de manifiesto en bandas de música comercial que incluyen en sus discos “canciones” instrumentales. No obstante esto, hay un aspecto fundamental en lo expresado por Hegel: la música comunica a través de elementos técnicos, lo que Hegel (2011b) llama “lo puramente musical de la composición y la destreza en ésta” (p. 652), puesta ahí por el compositor pero no requerida al auditor.

Puesto que el elemento musical del sonido y de la interioridad a que tiende el contenido es tan abstracto y formal, no puede pasarse a lo particular más que cayendo en seguida en determinaciones técnicas, las relaciones de medida de los sonidos, las diferencias entre los instrumentos, las tonalidades, los acordes, etc. (Hegel, 2011b, p. 648)

Es lo técnico lo que determina tanto “el elemento musical del sonido” como “la interioridad a que tiende el contenido”, por lo que la técnica tiene un impacto en esa interioridad. Por cuanto esa interioridad sostiene al sonido tal como sostiene al tiempo -sostiene al primero gracias al segundo-, el elemento técnico musical viene a moldear la configuración del tiempo realizada por la interioridad. Esta definición nos lleva a poner en estrecha relación el devenir del sonido y el del tiempo: el ahora del sonido -el mismo ahora del tiempo- tiende a su desaparición justo después de su nacimiento, para ser sostenido por la interioridad al entregarse a su *siguiente ahora*. La música se yergue entonces como un territorio privilegiado para observar el tiempo y, siendo aquella un despliegue técnico, también para observar la relación entre técnica y tiempo.

Cuando Hegel (2011b) aborda el *contenido general de la música*, sostiene que “la música puede captar y representar un contenido” (p. 648). El modo en que lo hace dejará ver para el autor el efecto de la música sobre el ánimo:

En la música domina tanto la más profunda intimidad y alma como el más riguroso entendimiento, de modo que unifica en sí dos extremos que fácilmente se autonomizan recíprocamente. En esta autonomización adquiere particularmente la música un carácter arquitectónico cuando, desligada de la expresión del ánimo, construye para sí misma, de modo rico en inventiva, un edificio sonoro musicalmente conforme a ley. (Hegel, 2011b, p. 649).

En la música se ponen entonces en relación el propio ánimo y elementos técnicos propios de la música. En cuanto “el mundo de los sonidos, que se esfuma rápidamente, penetra inmediatamente a través del oído en lo interno del ánimo” (Hegel, 2011b, p. 649), los elementos técnicos de la música que dan forma al sonido terminan por *disponer* a la interioridad.

Para Hegel (2011b), la obra musical es:

La más formal interioridad, el puro sonar, y su profundizar en el contenido deviene, en vez de una imagen hacia fuera, más bien un retorno a la propia libertad de lo interno, un verterse de sí en sí mismo, y en muchas esferas de la música incluso una certificación de que en cuanto artista es libre del contenido. (p. 650)

En las artes plásticas la técnica se dispone para poner en escena un contenido implícito en una representación, donde incluso lo singular explica y refiere a una totalidad que se halla de frente a quien recibe a la obra. En la música, una técnica que no echa mano a referencias externas va a tocar a la interioridad misma cuando produce un contenido que requiere de esta última. Porque “la música no posee un tal círculo de formas ya dadas fuera de ella a las que estaría obligada a atenerse. El alcance de su conformidad a ley y necesidad de formas incide primordialmente en el dominio de los sonidos mismos” (Hegel, 2011b, p. 651). Estos se disponen libremente para la subjetividad por cuanto el contenido que portan con sí no es determinado, no comportan una designación

o representación. Para Hegel, el fin esencial del sonido es su forma y el contenido de la música es aportado, como ya hemos mencionado más arriba, por la subjetividad, por la interioridad. En este sentido, podemos decir que el contenido halla su forma en el tiempo de la interioridad; el contenido se halla en la interioridad, encontrando como forma al tiempo.

Para Hegel (2011b):

La música encierra en sí la mayor posibilidad de liberarse no sólo de cualquier texto efectivamente real, sino de la expresión de cualquier contenido determinado, para contentarse meramente con una sucesión en sí conclusa de combinaciones, alteraciones, oposiciones y mediaciones que inciden en el dominio puramente musical de los sonidos. (p. 654)

Esto, que pareciera ser más bien desalentador, implica nada menos que los elementos técnicos de la música resuenan en la interioridad libremente, sin apelar a un contenido específico. Esto último es de especial relevancia, porque cuando la música resuena en la interioridad sin un contenido que se halle “en la conciencia como representación” o habiendo sido “dado para la intuición como determinada figura externa” (Hegel, 2011b, p. 654), es la interioridad subjetiva misma “la forma en que puede captar su contenido y es por tanto capaz de asumir en sí todo lo que en general puede entrar en lo interno y primordialmente revestirse de la forma del sentimiento” (p. 654). Y así como la interioridad es la forma en la que captar el contenido de la música, el tiempo es la forma de la interioridad.

## 8. Conclusiones

Volvamos a la obra de Amenábar. Hemos mencionado que tanto el sonido como el tiempo están siempre tendiendo a su desaparición. Sin embargo, si el sonido lo hace es porque requiere de tiempo. Por una parte, la interioridad del sujeto sostiene el

tiempo dando determinidad a la sucesión de ahora, al paso de un ahora a otro. Por otra, la música halla su contenido en nuestro interior, o sea en el tiempo.

El sujeto sostiene al sonido porque sostiene al tiempo que lo contiene. Pero no solo eso: el sujeto sostiene cada fenómeno en cuanto este cae en el tiempo. Sostener acá no es más que aportar a la experiencia las formas para la intuición: espacio y tiempo. Esta aproximación -kantiana- es la que explica en última instancia nuestro error de percepción al escuchar un sonido de piano al que se le ha cortado el ataque: se ha administrado la forma de la experiencia -el tiempo presente entendido como pasado, ahora y futuro- a partir de una intervención técnica, quedando el fenómeno irremediabilmente transformado, al punto de confundirnos. Se ha sustraído a la interioridad una parte de la estructuración de la experiencia, produciéndose un fenómeno inédito del que el sujeto *no sabe* qué esperar.

Así, como en la pieza de Amenábar, en la música el contenido de la obra aportado por el sujeto mismo es condicionado por la técnica desplegada en ella. Pero en *Los Peces* el recurso técnico no sólo controla el contenido que aporta el sujeto a la obra, sino que está al mismo tiempo condicionando el modo en que nos ponemos en relación con ese contenido, cómo el sujeto recibe aquello carente de contenido y, por lo tanto, la forma del contenido mismo.

De este modo, el contenido de la obra realmente desborda el contenido mismo, ya que en *Los Peces* la operación técnica que termina por influir en cómo lo definimos incluye una manipulación precisa (alteración de la constitución del presente a partir de la manipulación de los ahora pasados) que afecta la forma misma de la experiencia de escucha, esto es, el modo en que sostenemos en cuanto interioridad al tiempo. Y esto se produce porque la obra manipula nuestra relación con el tiempo, nuestra temporalidad.

Volvamos a la experiencia general de escuchar música. Si los elementos técnicos parecieran regular nuestra relación con el tiempo cuando la escuchamos, ¿cómo es que pareciera que la

música es capaz de ponernos en relación con nosotros mismos? Habíamos ya dicho que la absoluta proximidad del yo consigo mismo se alcanza cuando el yo oye su propia voz. ¿Hay espacio realmente para la música y su carga técnica cuando se trata de la propia configuración de la interioridad?

Hemos dicho que cuando el yo se entrega a sí mismo da determinidad a la sucesión de horas. Es el yo el que sostiene al tiempo y al sonido que se despliega en el tiempo. Pero para Hegel (2011b), cuando en el discurso musical son varios los sonidos que se superponen, la *determinidad vacía* del permanente paso de un ahora a otro ahora se sustituye por una multiplicidad que debe asegurarse de no ser arbitraria, indeterminada, ya que en este caso afecta al yo en cuanto unidad. El elemento unificador es para Hegel el compás, el que permite al yo retornar a sí. Aquí el aspecto fundamental del discurso musical es el ritmo, el que sostiene las divisiones del compás y de sus pulsos. Sin embargo, “por mucho que el compás determinado tenga que gobernar la multiplicidad de la duración temporal y sus fracciones más o menos largas, su dominio no puede extenderse tanto que someta esto múltiple de modo enteramente abstracto” (p. 664). Si el yo puede encontrarse a sí mismo no a través de su propia voz, sino a través de la música, es porque esta le ofrece algo en lo que se reconoce. Para Hegel la regularidad del pulso. ¿Qué pasa entonces en obras como *Los Peces* donde asistimos a una disolución del pulso?

Hegel (2011b) advierte:

Si, por otra parte, la melodía se atiene en sus ritmos y partes exactamente al ritmo del compás, fácilmente suena monótona, pobre y carente de inventiva. Lo que a este respecto puede exigirse, para decirlo brevemente, es la libertad de la pedantería del metro y de la barbarie de un ritmo uniforme. (p. 665)

En este sentido, que el yo se reconozca en la regularidad del compás no significa que se regocije en ello; para esto la música debe mostrarse liberada de dicha regularidad. ¿Liberada cómo? Liberada hasta ir a tocar la temporalidad misma de la interioridad.

Si el orden impuesto por el compás retrotrae a la interioridad a una sucesión de horas a la que asigna determinidad, lo abstracto de la conducción del tiempo por parte de un discurso musical pone en escena la temporalidad misma del yo, el resultado del sostenimiento del tiempo por parte del yo, un tiempo en cuanto flujo. De hecho, la idea de un tiempo flotante por sobre un tiempo pulsado, luego abordada por Gilles Deleuze, se desprende de la aproximación de Hegel a los conceptos de compás y pulso. Si la interioridad se reconoce en el pulso, cuando este libera el discurso musical la interioridad se regocija de frente a su propia temporalidad. Esta es la proximidad que ofrece la música cuando el yo sostiene el tiempo, la proximidad del yo y su propia temporalidad.

Lo problemático aquí sigue siendo que esa temporalidad es puesta en escena gracias a una operación técnica. Sin embargo, el eje del problema se traslada cuando consideramos la aproximación heideggeriana de que la técnica es el modo en que nos relacionamos con el mundo. Este modo es el que produce la música que nos pone de frente a nuestra propia temporalidad. Nuestra forma de relacionarnos con el mundo pone de frente a nosotros nuestra propia temporalidad, definiéndola. ¿Desde dónde?

Hemos hablado del yo y su retorno a sí. Para Hegel (2012) “el ser allí es cualidad, determinabilidad igual a sí misma [...] pensamiento determinado, esto es, el entendimiento del ser allí” (p. 37).

Al principio, la determinabilidad sólo parece serlo por referirse a un otro, y su movimiento parece comunicarse a ella de una fuerza extraña; pero el que tenga en sí misma su ser otro y sea automovimiento es lo que va precisamente



implícito en aquella simplicidad del pensamiento, pues ésta es el pensamiento que se mueve y se diferencia a sí mismo, la propia interioridad, el *concepto* puro. (Hegel, 2012, p. 38)

El auto movimiento, la entrega del sí mismo a sí sostiene al tiempo; y mientras lo hace implica al pensamiento. Para Hegel "la *inteligibilidad* es un devenir y es, en cuanto este devenir, la *racionalidad*" (p. 38). El devenir es tiempo y es sostenido por el sujeto. Si es en la acción de nuestra percepción -por ejemplo, en la escucha de una obra musical- donde nuestro pensamiento puede indagar *cómo* el tiempo es, es en el pensamiento en que hallamos al tiempo sostenido por nuestra interioridad. El tiempo se halla así en el pensamiento, está contenido en este. Pero no solo esto; el pensamiento es tiempo. No hay tiempo sin pensamiento.

Si *Los Peces* condiciona la temporalidad de la interioridad para de algún modo influir en la libre aportación de contenido por parte de esta, condiciona igualmente el devenir del pensamiento, empujándolo a la reflexión de lo que suena. El sujeto es arrojado desde la percepción hacia la reflexión de lo que escucha. Y la obra puede hacerlo porque se dispone a sí misma para el oyente desde la técnica, desde procedimientos técnicos. Estos son los que ponen en movimiento al pensamiento y a la configuración de la temporalidad misma del sujeto.

## Referencias

- BIANCHINI, R. - CIPRIANI, A. (2001). **Il Suono Virtuale**. Roma: Con tempo Ed., 2001. 605 p.
- DERRIDA, J. **La voz y el fenómeno**. Valencia: Pre-textos, 1985. 169 p.
- DERRIDA, J. **Márgenes de la filosofía**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. 372 p.
- DERRIDA, J. **Tiempo y presencia**. Santiago: Ediciones UDP, 2015. 105 p.

GUSSETS J., CALDERÓN-GARRIDO, D. 2015. La escucha como centro del análisis musical: François Delalande y las Unidades Semióticas Temporales. **Procedimientos Tecnológicos y Creación Sonora**. Xosé Aviñoa-Marta Vidán, ed. Icária Ed., 2015, pp. 23-32

HEGEL, G.W.E. **Enciclopedia de las ciencias filosóficas**. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 630 p.

HEGEL, G.W.E. **Filosofía real**. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006. 519 p.

HEGEL, G.W.E. **Enciclopedia de las ciencias filosóficas**. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2011. 394 p.

HEGEL, G.W.E. **Lecciones sobre la estética**. Madrid: Ediciones Akal, 2011b. 933 p.

HEGEL, G.W.E. **Fenomenología del espíritu**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. 483 p.

KRAMER, J. Moment Form in Twentieth Century Music. **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, vol. 64, no 2, abril de 1978, pp. 177-194. <https://www.jstor.org/stable/741444>

KRAMER, J. **The time of Music**. New York: Schirmer, 1988. 493 p.

MARCHANT, Patricio. Presencia y escritura. **Tiempo y presencia**. Ediciones UDP, 2015. 105 p.

MEYER, Luisa. El concepto de tiempo en la filosofía real de Hegel de 1805/6. **Revista De Filosofía**, Santiago de Chile, vol. 58, 2016, pp. 201-211. <https://doi.org/10.5354/0718-4360.2002.44081>

SAFRANSKY, R. **Tiempo**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2017. 267 p.

SCHUMACHER, F. **La música electroacústica en Chile. 50 años**. 2005. <https://proyectosonec.org/files/wp-content/uploads/2023/08/La20Musica20Electroacustica20en20Chile20-20Federico20Schumacher.pdf>

SILVA, L. M. - DE ALMEIDA RIBEIRO, F. **As tipologias sonoras de Helmut Lachenmann e sua aplicação na música eletroacústica.**

En XXXIV Congresso da ANPPOM, 2024. [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2024/papers/2573/public/2573-10491-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2573/public/2573-10491-1-PB.pdf)

STOCKHAUSEN, K. **Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik:** Band 1, Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens. Colonia: M. DuMont Schauberg Verlag, 1963

## Agradecimientos

Coloque los agradecimientos únicamente en la versión final del manuscrito, después de la aceptación. Deben ser incluidos después de la sección de referencias.

## Financiamiento

Este artículo ha sido escrito y financiado en el contexto del proyecto ANID FONDECYT de Iniciación 11240188. Chile.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicación en el Portal de Periódicos UFG. Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión de los editores o de la universidad.