

Laberintos sensibles: el sonido en el espacio

*Carmen Pardo Salgado**

DESDE LA sala llegan las notas del primer movimiento de la Sonata op. 13 de Beethoven.

Desde la sala llegan las notas, quedamente, sin hacer perceptible su movimiento a través del espacio. El oyente reconoce sin embargo el primer movimiento de la "Patética", un movimiento no sentido, pero reconocido. Pero, ¿qué se mueve y dónde tiene lugar ese movimiento?

Lo que se mueve es el sonido a través del aire, se mueve la melodía que en la partitura traza una línea, se escucha el movimiento de la primera parte de la forma sonata. Tres tipos de movimiento se despliegan: un movimiento sensible que apenas suele ser sentido, y dos movimientos percibidos que encuentran su fundamento en una organización sonora determinada.

La música es una organización del sonido y del silencio según alturas, intensidades, timbres, y duraciones que se dan a la escucha en su propia organización. Las relaciones que establecen las notas entre sí constituyen los dos tipos de movimiento percibidos, el de la línea melódica avanzando, y el que fija el reconocimiento de la forma musical. En cuanto al sonido que atraviesa la sala, éste suele ser obviado por el movimiento musical, o a lo sumo fijado en la causa del sonido. Se escucha mirando a la orquesta, al equipo de música o a los altavoces, pero no se escucha musicalmente la llegada del sonido. Se escucha una organización sonora y no el sonido en movimiento.

La música en tanto organización, ya se trate de música modal, tonal, o serial, es solidaria de un tipo de escucha determinada, es decir, de una

* Doctora en filosofía; investigadora de la Universidad de Barcelona en la Unidad Mixta del IRCAM/CNRS de París.

creación de la sensibilidad que le co-responde. El oído es un órgano que, en su ajuste a esa organización sonora, implica todo ese mundo de relaciones. De este modo, la escucha de la sonata op. 13 de Beethoven no atiende al transcurso del sonido, mientras que la escucha de un coche que se acerca nos transmite, inmediatamente, una información acerca de la distancia que nos separa del coche. Este ejemplo por todos conocido, tan sólo pretende poner de manifiesto que la escucha de lo musical siempre se ha interpretado como un proceso que tiende a hacer abstracción del espacio físico en el que la música transcurre. Los sonidos ni se ven, ni se sienten en movimiento en el espacio, y la escucha, en consecuencia, pasa a ser concebida como un proceso en el que se interioriza el sonido. El oído que atiende a las relaciones entre los sonidos siente, siente... ¿dónde siente?

Se le supone al oído una escucha interna que da la medida de las relaciones entre los sonidos; una medida que, obviamente, no pertenece sólo al oído. El oído se hace puerta de entrada del sonido que, organizado musicalmente, será fijado y ordenado en la memoria. Así al menos lo expone Agustín de Hipona:

Porque aun cuando estoy a oscuras y en silencio, si yo quiero, saco en mi memoria varios colores, y hago distinción entre lo blanco y lo negro, y entre los demás colores que quiero; y los ruidos o sonidos no se presentan entonces ni perturban lo que estoy considerando, y que ha entrado por los ojos; siendo así que también los sonidos están allí, aunque puestos como separadamente y escondidos. Porque también, si me agrada, pido que salgan ellos, y al instante se me presentan, y entonces, sin mover la lengua, y callando la garganta, canto en mi interior todo lo que quiero; y no obstante que están allí también las dichas imágenes de los colores, no se mezclan con esotras, ni sirven de estorbo cuando se está disfrutando aquel otro depósito de imágenes que entraron por los oídos.¹

Las imágenes de los sonidos son entonadas en la memoria. Agustín de Hipona canta allí, en silencio, esa melodía que le llegó por los oídos. Una melodía que tiene en la memoria un lugar propio, distinto al

¹ *Confesiones*, LX, VIII, 13 (trad. Fr. Eugenio Ceballos), Espasa-Calpe, Madrid, 1954.

ocupado por las imágenes de los colores, las del tacto, las del gusto, y las del olfato. Agustín de Hipona hace de la memoria la imagen de la partición de los sentidos. Cada sentido construye allí las distintas habitaciones de lo sentido. Así, los oídos recogen la línea melódica que llega desde la sala y la envían a la memoria. El trayecto del sonido se realiza en el espacio interno, en silencio. El oído transforma el sonido en imagen que sólo entrará en movimiento cuando el filósofo desee cantar con su lengua queda. El movimiento musical percibido en la sala se hace eco callado en el movimiento musical percibido en la memoria. Pero ¿qué se mueve? Lo que se mueve es la percepción del sentido que se crea gracias al seguimiento de la relación entre los sonidos. El movimiento musical es entonces, la percepción intelectual de las relaciones que las alturas de los sonidos, su duración, su timbre e intensidad generan.

Agustín de Hipona canta en la sala interna donde habitan las imágenes sonoras, y los colores no le perturban. Mientras el filósofo canta en silencio, ¿a oscuras observa la imagen de la sala donde esa melodía fue interpretada? Agustín de Hipona prefiere no ser molestado por la imagen porque, seguramente, la imagen melódica no requiere la imagen visual para cobrar sentido, para alcanzar su movimiento.

Esta partición de los sentidos que, en el caso de la escucha musical, es solidaria de la propia organización sonora es, precisamente, la que se pone en cuestión con la música de la segunda mitad del siglo XX. Suele considerarse que una de las características fundamentales de la composición musical a partir de 1945 es la introducción del espacio. El espacio va a formar parte de la composición y de la percepción de lo musical. El movimiento de los sonidos, antes obviado, se hará perceptible al oído.

La introducción del espacio en la composición musical está ligada a la disolución de la organización sonora que suponía la tonalidad, y a la propuesta del dodecafonismo por parte de Arnold Schoenberg. El dodecafonismo rechaza, como es sabido, la jerarquía existente en la composición tonal. En la música tonal el predominio de las alturas del sonido, establecido con la tonalidad, es el punto de partida de la organización sonora. Frente a esta jerarquización, la serie, en la composición dodecafónica, se presenta como un principio de no jerarquización. El dodecafonismo pretende ser un modo nuevo de comprender la música, sin embargo, durante mucho tiempo, tanto el dodecafonismo,

como el serialismo integral que le siguió, se hizo deudor de la antigua organización sonora. En este sentido, es significativo que el problema fundamental del dodecafonismo, lo constituyera la organización de la forma musical. Este problema ponía de manifiesto la dificultad de generar un movimiento melódico semejante al que se creaba con la música tonal. La primera consecuencia que se deriva de esta dificultad es, justamente, la llamada espacialización del sonido.

La imposibilidad de crear una línea melódica provoca que el sonido se escuche como fijado en el espacio, espacializado. El oído escucha el sonido ocupando el espacio de un modo semejante al resto de los objetos físicos, aunque sin visión. Esta primera espacialización, resultado de la ausencia del movimiento melódico, convierte al sonido en punto y, en este sentido, es comparada por Th.W. Adorno con la pintura impresionista. La espacialización del sonido es calificada por el filósofo de "pseudomorfosis de la música en la pintura". Así, refiriéndose a la música de Debussy y Stravinsky afirma:

Les sons qui autrefois coulaient les uns dans les autres sont maintenant devenus autonomes dans un accord en quelque sorte anorganique. La spatialisation devient absolue: est écartée l'atmosphère brumeuse dans laquelle toute musique impressionniste retient quelque chose du temps de l'expérience vécue.²

La espacialización es criticada por Adorno al considerar que, en primer lugar, constituye una abdicación del papel creador del sujeto, que se siente incapaz de hacer andar la composición. En segundo lugar, porque la espacialización supone una suspensión de la conciencia del tiempo musical, que desaparece en favor de la fijación del sonido en el espacio. Por último, la espacialización implica una racionalización extrema en que lo musical es sometido a cuantificación.³

² Los sonidos que antaño se deslizaban unos después de otros, ahora se han vuelto autónomos en un acorde, de alguna manera inorgánicos. La espacialización se vuelve absoluta; el ambiente brumoso, en el que toda música impresionista conserva algo del tiempo de la experiencia vacía. *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962, p. 197.

³ "Musique et nouvelle musique", *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris, 1982, p. 280.

La espacialización muestra la dificultad de hacer de las relaciones entre los sonidos un movimiento musical. A la línea le sustituye el punto, los sonidos puntuales que, en su ausencia de relación, parecen ocupar el espacio. La articulación sonora que en la música tonal daba cuenta de la dirección de los sonidos, de lo que antes era el movimiento musical que creaba la forma desaparece.

El paso de la nota al punto indica también, la pérdida de identidad de ese sonido, la incapacidad para que pueda ser caracterizado como perteneciente a un sistema determinado. El oído escucha esos puntos sonoros, pero es incapaz de identificarlos y de establecer un orden que le permita guardarlos en la memoria. El problema que se atribuye al primer serialismo, radica entonces, en que los puntos no hacen línea, en que se superponen destruyendo la temporalidad. La ausencia de sensación temporal y, con ella, la imposibilidad de ejercer la memoria, provocan que la música se considere más que para el oído, destinada a la mirada. Así, es calificada desde un punto de vista, desde la visualidad, y no desde la sonoridad.

La imposibilidad de llevar a cabo un reconocimiento, sea atendiendo a las disonancias o consonancias, a las estructuras, a las relaciones armónicas, rítmicas, etc., hace sentir la música sólo en el espacio externo y le niega el trayecto hacia el espacio de la memoria. Esta problemática propia de la primera etapa de la composición serial, es sentida por el compositor G. Ligeti como una pérdida de sensibilidad que, a nivel compositivo, ocasiona lo que el músico denomina una "permeabilidad":

Con questo si intende che strutture formate da tessiture diverse possono scorrere contemporaneamente, penetrarsi a vicenda ed anche fondersi completamente, e, benché ciò provochi l'alterazione delle relazioni di densità orizzontale e verticale, non ha nessuna importanza quali intervalli si formino all'interno di questo processo.⁴

⁴ Con esto se entiende que, estructuras formadas por diferentes tesituras, pueden fluir simultáneamente, penetrar la una en la otra hasta fusionarse completamente y, no obstante, que ello provoque la alteración de las relaciones de densidad horizontal y vertical, los intervalos que se formen en este proceso, no tienen ninguna importancia. G. Ligeti, "Metamorfosi della forma musicale", en Restagno, Enzo, *Ligeti*, Torino: Ed. di Torino, 1985, p. 227 (trad. del alemán por Giovanni Gioanola

Esta espacialización del sonido es lo que G. Ligeti, siguiendo la crítica de Th.W. Adorno, denomina una metamorfosis de la forma musical que da lugar a una espacialización imaginaria o virtual. Se considera este espacio como imaginario en oposición al espacio físico que condiciona las obras plásticas,⁵ ya que por ahora, este espacio no interviene en la concepción de la obra. Es denominado también virtual, porque aparece a la percepción como espacio, mientras que su origen hay que buscarlo en la proliferación de tiempos que se transforman en densidad e imposibilitan un seguimiento individual.

La entrada del espacio en la composición musical se realiza con la obra de K. Stockhausen. El músico alemán hará del espacio una dimensión de la composición musical que, manteniendo la voluntad de no jerarquización, se añade al timbre, a la intensidad, a la duración y a la altura. La problemática que suponía la proliferación de tiempos y, la ausencia de articulación entre los sonidos, encuentra su solución, para Stockhausen, con la proyección de la música en el espacio:

C'est ainsi qu'il devint tout d'abord possible d'articuler des structures ponctuelles plus ou moins longues en les faisant voyager dans l'espace, en les déplaçant d'un endroit à l'autre.⁶

El primer ejemplo de esta espacialización es su obra *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), pieza vocal compuesta para cinco grupos de altavoces que se distribuyen en torno al público. El sonido se hace girar pasándolo de un altavoz a otro, viaja en diagonal, y se mueve a distintas

de "Wandlungen musikalischen Form" (1958), *Die Reihe*, n. 7, 1960). En la nota 29 de su artículo, Ligeti distingue entre estructura y tesitura. La primera designa un tipo de material en el que son distinguibles las partes singulares. La tesitura es, por el contrario, un complejo más homogéneo, menos articulado, y cuyos elementos son apenas distinguibles.

⁵ Ligeti, G., "Metamorfosi della forma musicale", nota 35.

⁶ De esta forma, primero fue posible articular estructuras puntuales más o menos largas, haciéndolas viajar en el espacio, desplazándolas de un lugar a otro. K. Stockhausen, "Musique dans l'espace", *Contrechamps* n. 8, Paris, L'Age d'homme, p. 81. Este texto apareció por primera vez en *Die Reihe*, Wien: Universal-Edition, n. 5, 1959.

velocidades. Esta espacialización sentida por el oído, proviene también de la elaboración y del montaje de los sonidos, produciendo efectos de eco, reverberación, y explotando las interferencias tímbricas entre fonemas y sonidos producidos electrónicamente. Esta experiencia lleva a Stockhausen a pensar en términos de intervalos en el espacio, así como de intervalos de tiempos o de frecuencias. Con esta obra el compositor quiere hacer factible la directividad y el movimiento de las sonoridades en el espacio, y ampliar de este modo la percepción de lo musical.⁷ El movimiento del sonido en el espacio trastoca la noción de sonido y de espacio. Para Stockhausen los sonidos tienen un movimiento que le es propio. Este movimiento no puede ser reducido al producido por la línea melódica, por ello el músico piensa en la necesidad de crear espacios sonoros transformables en función de las obras.

En la introducción del espacio en el ámbito musical es importante destacar también, la introducción de las nuevas tecnologías, tanto en lo que concierne a la composición como a la difusión de lo sonoro. Se suele admitir que la difusión por medio de altavoces implica ya una aportación espacial. Ciertamente, la difusión del sonido por medio de altavoces, y la ausencia de intérprete, sitúan al oyente ante una escucha sin visión, sin gesto que, en cierto modo, le hace ser más consciente del propio espacio en el que el sonido tiene lugar. Sin embargo, la entrada del espacio como elemento comparable en mayor o menor grado, a las otras dimensiones del sonido, no puede ser reducido al uso de las tecnologías. La introducción del espacio surge, como se ha visto, de una problemática compositiva que es anterior a la creación de los nuevos laboratorios musicales. La necesidad de hacer escuchar el movimiento del sonido en el espacio se siente también en la música instrumental. Así por ejemplo, del compositor I. Xenakis destacan *Eonta* (1963-1964), obra en la que los instrumentistas se mueven por la sala para hacer sentir el movimiento del sonido, o *Persephasa* (1969) donde el público está situado en el centro de la sala y rodeado por los seis percusionistas.

El oído escucha los sonidos en el espacio, al tiempo que escucha el espacio a través del sonido. Se escucha el sonido en movimiento en la

⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 79 y Cott, Jonathan, *Stockhausen. Conversations with the Composer*, London: Robson Books, 1974, pp. 94-95.

sala, el sonido que a través de los altavoces se siente pasar, las reverberaciones en el espacio, las distancias... El oído, órgano de la audición, siente que le brota un ojo que permanece en la oscuridad, escucha en movimiento lo que no puede ver, siente el espacio como lugar sensible a través del oído. El laberinto del oído es proyectado en el espacio que apela ahora a una nueva mirada, a una nueva escucha. El oído atiende a las trayectorias del sonido, y también a sus relaciones tímbricas, melódicas, armónicas, temporales. El oído siente, ¿cómo siente?

Las imágenes sonoras de Agustín de Hipona serían turbadas por ese movimiento que las hace trazar trayectorias en el espacio. Y ese espacio, ¿es en el recuerdo el de la sala en que la música se interpretó, o puede ser cualquier espacio? ¿Es un espacio sonoro o musical? La referencia al espacio, ¿dificulta una relación entre sonidos que, hasta ahora, se había concebido como discurriendo sólo en el tiempo y creando el llamado tiempo musical?

Todavía es poco el camino recorrido para dar respuesta a estas cuestiones. En todo caso, son indicativas del cambio operado en la composición musical y en la escucha. Los oídos del siglo XX han pasado de la organización sonora tonal al fin de las barreras entre ruido, sonido, y silencio, al serialismo integral, a la música aleatoria, a la inserción del arte en la vida, a la composición asistida por ordenador, a la organización del sonido en el espacio. Las relaciones entre la música y las artes visuales se acrecientan con la creación de performances, instalaciones sonoras, teatro musical... El laberinto del oído ha perdido el hilo inteligible que llevaba el sonido a la memoria. Un hilo sonoro que, siguiendo la música tonal, se fundamentaba en la alternancia entre repetición y variación, un hilo sentido entre los sonidos que podían ser fijados en la memoria.

Perdido en el laberinto del oído el oyente asiste a lo que se podría denominar una mutación de la capacidad sensitiva y perceptiva. El oído escucha el sonido que interacciona con el espacio físico, que le hace sentir ese espacio de un modo sensible, y no sólo como el marco en el que tiene lugar una representación. Pero el oído aún no cuenta con elementos para enviar esta experiencia a la memoria. Se hace necesario crear otras relaciones, inventar una percepción que implique una memoria aún impensada. A esta transformación, derivada de la intro-

ducción del sonido en el espacio, debe añadirse entre otros, la creación de sonidos sintetizados, sonidos antes inoídos. No es extraño entonces que se haya producido un desplazamiento de la acústica considerada clásica, y un amplio desarrollo de la psicoacústica primero, y, posteriormente, de la denominada psicología cognitiva, ambas igualmente utilizadas en las investigaciones acerca de la inteligencia artificial. La percepción del sonido se ha situado en el centro de la problemática composicional, una problemática que algunos músicos sitúan ya en la disociación entre la música y el oyente que, a su entender, provocan las vanguardias musicales. El deseo de proporcionar referencias al oyente ha acrecentado las investigaciones orientadas hacia la comprensión musical.

Es especialmente significativo a este respecto, el auge de la noción de imagen, sea auditiva o sonora. Esta imagen concebida de múltiples formas según los diversos criterios composicionales, es indicativa de las relaciones entre el sonido y el espacio, así como de los problemas perceptivos que estos nexos producen. Ante la dificultad de establecer referencias que se anclen en la memoria y formen allí las imágenes del sonido, la expresión imagen sonora cubre hoy un vasto campo de investigación. Aunque se apela insistentemente a la noción de imagen auditiva o sonora, debe indicarse que ésta aparece raramente definida. Sin embargo, se siente que esta expresión pretende ocupar el lugar dejado por la comprensión que producían las relaciones entre sonidos en la música tonal. De entre la diversidad de caracterizaciones que se dan de la imagen sonora, vamos a ofrecer tan sólo tres que, no obstante, pueden considerarse paradigmáticas.

En su artículo “Images sonores et sens musical”, Betsy Jolas afirma:

A quoi j'ajouterais aussitôt ma conviction qu'à travers ce sens *propre*, qui prend forme —et j'insiste sur ce point— au sein exclusivement du domaine sonore, la musique communique avec nous au moyen d'un flot ininterrompu d'*images* sonores, dont le rôle, tout comme dans d'autres domaines artistiques, est d'évoquer et de mettre en relation un certain *vécu* du monde, celui du compositeur, avec l'ensemble des nôtres.⁸

⁸ A lo que agregaré enseguida mi convicción de que es a través de su sentido propio que toma forma —e insisto en este punto— exclusivamente en el seno del

Las imágenes sonoras es el nombre con el que se alude al sentido que, supuestamente, la obra transmite, y que requiere a su vez, un sentido previo dado por la pertenencia al medio cultural. La imagen sonora ocupa el lugar dejado por las antiguas relaciones entre sonidos, igualmente creadoras del sentido musical de la tonalidad y dependientes de los avatares culturales.

La relación específica entre la música percibida en el espacio y la creación de una imagen del sonido (*i-son*), es mostrada por el compositor François Bayle:

L'image pour le regard se définit à partir de la trace sur un support sensible de l'énergie lumineuse venue d'un objet. L'i-son se définit de même pour l'ouïe, dans un apparaître isomorphe à la source sonore (c'est à dire identiquement transmis par l'air au système auditif). Mais comme l'image, l'i-son se distingue du son-source par un double disjonction, celle –physique– provenant d'une substitution d'espace de cause, et celle –psychologique– d'un déplacement d'aire d'effets: conscience d'un simulacre, d'une interprétation, d'un signe".⁹

Inspirándose en Ch. S. Peirce, el compositor apela a la interpretación de la imagen del sonido como objeto que incluye su producción de escucha –ya que es una música concebida para su difusión en el

campo sonoro, la música se comunica con nosotros por medio de un flujo ininterrumpido de imágenes sonoras, cuyo papel, al igual que en otros campos artísticos, consiste en evocar y relacionar una cierta experiencia del mundo del compositor con la nuestra, "Imágenes sonoras y sentido musical". En *L'idée musicale*, dirigido por Ch. Buci-Glucksmann y M. Levinas, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 32.

⁹ La imagen por la mirada se define a partir del trazo sobre un soporte sensible, de la energía luminosa proveniente de un objeto. La *i-son* (imagen sonora) se define igualmente por el oído, en un aparato isomorfo a la fuente sonora (es decir, idénticamente transmitida por el aire al sistema auditivo). Pero como la imagen, la *i-son* se distingue del sonido fuente por una doble disyunción, aquella –física– proveniente de una sustitución del espacio de causa, y aquella –psicológica– de un desplazamiento del aire de efectos: conciencia de un simulacro, de una interpretación, de un signo. *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 186.

espacio— y distingue entre tres tipos de imagen del sonido que se encuentran en relación con la escucha: la imagen sonido icónica, referencial; la diagramática, indicial; y la metafórica, figurativa. Los tres estadios de la imagen del sonido pretenden dar cuenta de la escucha de una música que está en movimiento y que, partiendo del oído sensorio-motriz, asciende a la escucha de los indicios que establecen la identificación, y finalmente puede llegar a la comprensión musical.

Por último, el término imagen auditiva se presenta también como una metáfora utilizada en el dominio de la psicoacústica. Atendamos a este respecto, a la definición que Stephen McAdams ofrece de la imagen auditiva:

l'image auditive est une représentation psychologique d'une entité sonore révélant une cohérence dans son comportement acoustique".¹⁰

Los criterios aquí utilizados parecen ser los mismos que obran en el conocimiento de un objeto. Así, la noción de entidad sonora es el resultado de la consideración jerárquica de la organización auditiva, en orden a aprehender un objeto. La coherencia, en una escucha ampliada a la música en el espacio, tiene su base, especialmente, en los elementos que intervienen en la identificación y en la caracterización de la fuente sonora, es decir la capacidad para identificar el origen del sonido y el tipo de sonido. Esta definición se enmarca en el deseo de hacer de la escucha un proceso objetivable.

Sea apelando al sentido propio de lo musical, a una interpretación activa del sonido en el espacio, o a una representación psicológica de la imagen auditiva, nos situamos en una experiencia en la que se pretende comprender la obra musical. La diversidad de posiciones, así como la dificultad para establecer un solo tipo de escucha muestra, cuando menos, que lo que se pretende es volver a componer esa escucha

¹⁰ La imagen auditiva es una representación psicológica de una entidad sonora que revela coherencia en su comportamiento acústico. "L'image auditive. Une métaphore pour la recherche musicale et psychologique sur l'organisation auditive", *Rapport de Recherche*, n. 37, Paris, IRCAM/CGP, 1985, p. 8. Cfr. McAdams S., "Fusion Spectrale et la création d'images auditives", *Rapports de l'IRCAM*, n. 40, p. 6 (trad. del inglés por D. Collins).

interiorizada a la que ahora, se debe añadir la referencia espacial. Pero en esta nueva escucha, los tabiques de la memoria deben ser alterados. Sin embargo, si no se siente la urgencia de la comprensión, la escucha del sonido en el espacio puede mostrar también que la escucha, de hecho, no es ni interior ni exterior.

Desde la sala ya no llega ningún sonido. En otra sala, el Planetario de la Ciudad de la Ciencia de París, se escucha *Hymnen* (1967) de Stockhausen, y los altavoces que cubren el espacio hacen sentir el sonido en movimiento. El sonido llega por detrás, de frente, de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, se detiene a la mitad... ¿dónde se escucha el sonido? Seguramente ni dentro ni fuera, el sonido está en el laberinto del oído, con un hilo sensible que no lleva ni adentro ni afuera. El hilo de este laberinto no conduce el sonido a la memoria, porque este hilo tampoco parece reconocer un cuerpo, no siente la necesidad de crear una unidad. El hilo es ya un laberinto sensible que sigue con la mirada el sonido invisible, que apela a una visión desconcertada. El hilo es el laberinto del oído, escuchando el concierto del sonido con el espacio.

El oyente es un oído en movimiento, su órgano auditivo se desintegra y ya no organiza el cuerpo, la memoria, el canto silencioso. Quizá, con el tiempo, este oído volverá a ser un órgano, quizá la imagen sonora haga del oído un órgano. Pero por el instante, tal vez sea mejor dejar ser el oído, y atender al modo en que la música en el espacio impugna la escucha interiorizada, e invita a sentir con un oído nuevo. Sin memoria no hay espacio del adentro y del afuera. Hay estados sensibles que pueden ser transmutados en conceptos, en fuerzas, o en vacíos.

La entrada del espacio en el sonido es también la entrada en el laberinto sensible del oído, laberinto que no hace cuerpo, laberinto que no reconoce el espacio, laberinto sensible sólo en movimiento.