

## **VOZ, TIEMPO Y ESPACIO. LA PRESENCIA DEL ELEMENTO SONORO Y SU INSCRIPCIÓN EN LA OBRA DE LA ARTISTA ESTHER FERRER**

Coral Nieto García  
*EHESS-CRAL-UDG*

Fecha de recepción: 19/09/2022  
Fecha de aceptación: 01/05/2023

### **Resumen**

En la obra de la artista Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) el material sonoro ejerce un papel fundamental como red de relaciones espaciotemporales y fenómeno intersubjetivo. Aunque Esther Ferrer nunca se ha considerado música ni artista sonora, el sonido, el ritmo, el espacio, el tiempo, el cuerpo vocal y el cuerpo físico, la escritura y la escucha, en todas sus variaciones, son elementos claves a través de los cuales es posible aproximarse a su práctica y pensamiento. La condición artística del fenómeno sonoro está íntimamente ligada al modo de inscribir y organizar el tiempo y el espacio en una situación concreta. Los dispositivos sonoros (participativos y procesuales en su mayoría) y procedimientos discursivos que participan en la experimentación del medio estructuran la acción, amplificando y multiplicando sus posibilidades sensoriales y perceptivas. Las obras presentadas en este artículo, *Al ritmo del tiempo* (1992) y dos performances participativas, *La coral del miedo* (2016) y *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), tienen como eje común la voz: fenómeno relacional y procesual, la voz surge a partir de un conjunto de materialidades sonoras que se afectan y van forjando la experiencia de una situación espacial, temporal y sensorial. Siempre abierta a la participación, Esther Ferrer privilegia la multiplicación y la intensificación de la acción performativa a través de la incorporación de elementos fuera de campo que aportan su propia eventualidad, abriendo así los puntos de enunciación y con ellos los puntos de escucha del medio.

**Palabras clave:** sonido, arte, voz, tiempo, espacio, escucha.

### **VOICE, TIME AND SPACE. THE PRESENCE OF THE SOUND ELEMENT AND ITS INSCRIPTION IN THE WORK OF ARTIST ESTHER FERRER**

### **Abstract**

In the work of artist Esther Ferrer (San Sebastian, 1937), sound material plays a fundamental role as a network of space-time relationships and an intersubjective phenomenon. Although Esther Ferrer has never considered herself a musician or a sound artist, sound, rhythm, space, time, the vocal body and the physical body, writing and listening, in all their variations, are key elements through which it is possible to approach her practice and thought. The artistic

condition of the sound phenomenon is intimately linked to the way of inscribing and organizing time and space in a specific situation. The sound devices (mostly participatory and procedural) and discursive procedures that participate in the experimentation of the medium structure the action, amplifying and multiplying its sensory and perceptive possibilities. The works presented in this article, *Al ritmo del tiempo* (1992) and two participatory performances, *La coral del miedo* (2016) and *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), share the voice as a common axis: a relational and procedural phenomenon, the voice arises from a set of sound materialities that affect each other and forge the experience of a spatial, temporal and sensory situation. Always open to participation, Esther Ferrer favors the multiplication and intensification of the performative action through the incorporation of off-screen elements that contribute their own eventuality, thus broadening the points of enunciation and the listening points of the medium.

**Keywords:** sound, art, voice, time, space, listening.

## Sumario

1. Introducción.....	126
2. «Le son c'est la vie».....	130
3. La temporalidad de la voz.....	131
3.1. Voces Al ritmo del tiempo.....	131
3.2. Voces en circulación y translirismos.....	133
4. Conclusiones.....	135
Referencias.....	136

## 1. Introducción

Las obras presentadas en este artículo tienen como eje común la voz: fenómeno relacional y procesual, la voz surge a partir de un conjunto de materialidades sonoras que se afectan y van forjando la experiencia de una situación espacial, temporal y sensorial. Siempre abierta a la participación, Esther Ferrer privilegia la multiplicación y la intensificación de la acción performativa a través de la incorporación de elementos fuera de campo que aportan su propia eventualidad, abriendo así los puntos de enunciación y con ellos los puntos de escucha del medio. La categoría artística «arte sonoro», aparecida en la década de los años ochenta (Iges y Maire 26-27), invita a una comprensión del sonido como campo de investigación y territorio interno expresivo. Partiendo de esta premisa, el sonido participa por medio de registros audio-sensibles en las relaciones discursivas, socioculturales, afectivas y simbólicas que se establecen entre el cuerpo (término que comprende toda materialidad vibrante, humana y no humana) y el medio. Por su parte, la categoría medio sonoro (en francés *milieu sonore*)<sup>1</sup> dirige la atención al sistema de relaciones que emergen del medio, entendido como una coproducción entre el agente escuchando y el agente escuchado. De este modo, estudiar el alcance poético y artístico de lo audible implica considerar el sonido como una red sensible de relaciones, un anclaje sensorial y experiencial y un medio de comunicación en tanto que acontecimiento, temporal y

---

<sup>1</sup> El empleo que se hace en este artículo del concepto *milieu*, tomado del musicólogo Makis Solomos quien dedica una parte de su estudio a la categoría *milieu sonore*, hace referencia a la vez al medio (entorno) y al espacio «entre» (mi-lieu), entendido como eje de relaciones.

espacial, significativa. De forma general, los artistas que trabajan con el sonido se alejan de los modos conceptuales del lenguaje, encargados de estructurar e instrumentalizar la forma en la que se traduce la percepción sensorial y corporal. José Iges, compositor, artista intermedia y antiguo director del espacio *Ars Sonora* en la actual Radio Clásica (RNE), señala que la práctica del arte sonoro se caracteriza por poner el acento en los modos o en las intenciones con las que se organiza el material sonoro, desatendiendo los criterios musicales. Este puede dilatarse e influenciarse de características procesualmente liminales a diferentes prácticas: la musical, atendiendo a aspectos como la composición, el espacio y el tiempo; la performativa, haciendo hincapié en la acción y en el proceso; la escénica y visual, tanto en los modos de construcción y representación de la corporeidad del sonido, como en la disposición y organización del espacio sonoro traducido en términos de una escenofonía; o incluso la literaria, en la concepción de una suerte de discursividad sonora. Por ende, en el arte sonoro participan diferentes registros sensoriales y perceptivos, tales como el visual, el auditivo y el táctil, en función de los dispositivos y procedimientos discursivos (inmersivos, procesuales, participativos...) que intervienen en la organización de este «material». En palabras de José Iges:

Cabe inmediatamente añadir que existen diferentes maneras de organizar con intención artística el sonido en el tiempo y en el espacio, y que algunas de ellas son musicales y otras, no... Es, pues, el arte sonoro un arte claramente híbrido, nacido en la intersección, y no puede extrañar, por tanto, que sus autores pertenezcan al mundo de las letras, del arte visual, del cine, al tecnológico, al periodístico, al musical, al escénico, a varios de ellos a la vez o a campos situados «entre sillas», como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia. (Iges y Maire 27)

Las primeras producciones categorizadas bajo la etiqueta «arte sonoro» se remontan a los años sesenta en la escena española. En el ámbito literario, cabe destacar la labor de los pioneros poetas experimentales José Luis Castillejo (1930-2014), futuro miembro de Zaj, y Felipe Boso (1924-1983), influenciados por la escena francesa (el letrismo, la poesía visual y la poesía concreta), así como la práctica del poeta Fernando Millán (1944), miembro de colectivos artísticos de vanguardia como Problemática 63 y fundador del grupo N.O., y del artista Isidoro Valcárcel Medina (1937), próximo al arte conceptual y procesual americano. Es también en la década de los sesenta cuando dará comienzo la carrera artística de Esther Ferrer quien, junto con el pintor José Antonio Sistiaga, creó los Talleres de Libre Expresión en San Sebastián y, más tarde, la Escuela Experimental de Elorrio. Interesada por una concepción del arte como acción y proceso, en 1967 Esther Ferrer se afilió al grupo artístico español Zaj, pioneros en España de la denominada música de acción, creado en Madrid tres años antes por los compositores Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Cronológicamente, las acciones musicales zajianas surgen en un contexto artístico internacional en el que la música tendía hacia una apertura y «expansión» (Luna 51) de sus formas, medios y materiales, lo que puso en evidencia la urgencia de su redefinición. Las intervenciones del grupo Zaj, en un primer momento denominadas «música de acción» (Jiménez 43) y «teatro musical» (Rivière 140), posteriormente conocidas como «conciertos zaj», defienden una concepción de la música basada en el componente aleatorio de la composición, en la no intencionalidad, en el accionismo del sonido y en su carácter procesual. En palabras de Juan Hidalgo:

Lo que Walter Marchetti y yo estamos haciendo desde el 58 o 59 es música de acción. Piezas, composiciones, donde, por ejemplo, mezclamos un piano con objetos no sonoros y con

acciones. En un proceso musical tú puedes hacer que todos los objetos sean sonoros, tal y como ocurre en una pieza de música tradicional, e incluso en una pieza contemporánea. O puedes cambiar ciertos objetos sonoros por objetos de otro tipo que pueden ser visuales, colorísticos, movimientos. Ese es el primer paso. Luego llega el momento en el que puedes abolir lo que es instrumental y realizar un proceso temporal y espacial con objetos no sonoros exclusivamente. Estos objetos no sonoros van sin embargo a producir siempre un sonido, porque te vas a encontrar con la respuesta de un público que va a estar emitiendo una cantidad de sonidos a los que hay que añadir todos los sonidos ambientales. (Jiménez 43)

Influenciados por el pensamiento musical y estético de John Cage, se aventuraron a la búsqueda de cualidades extramusicales de todo tipo de instrumentos y objetos, destacando sus características sonoras, materiales y poéticas. En este sentido, es posible llevar a cabo una lectura del componente sonoro del grupo en su condición artística, cuya preocupación descansa en los fenómenos que participan de su producción y en los interrogantes que subyacen durante la percepción y experimentación de una situación (in-situ-action) sonora (Ferrer, “Similitudes et différences” 28). En 1972, ocho años después del nacimiento de Zaj, tendrán lugar los Encuentros de Pamplona, acontecimiento que ejerce como punto de inflexión en el panorama artístico español, incidiendo en su devenir y revisitando sus afinidades con las corrientes artísticas internacionales. En este evento vanguardista cabe destacar la presencia de compositores de música concreta y música electroacústica como John Cage, David Tudor, Luc Ferrari y Steve Reich. En esta misma década, merece subrayar la escena valenciana con la creación de la revista de poesía experimental *Texto Poético* (1977-1989), cuyo fundador fue el performer y poeta visual Bartolomé Ferrando y donde nociones como partitura abierta evidencian la influencia del arte conceptual, y de la música experimental y minimalista con el nacimiento de Actum (1973-183), grupo vanguardista en la música expandida española basada en la práctica compositiva colectiva (Barber 22), cuyo miembro cofundador fue el artista Llorenç Barber (1948).

Si hablamos del sonido, no podemos eludir el fenómeno perceptivo de la escucha, puesto que todo «sonar» implica un «resonar». ¿Desde dónde escuchamos? ¿Cómo nos relacionamos sensiblemente con el sonido? ¿Qué percepción de nuestro medio nos procura la experimentación sónica? Esta forma de concebir y atravesar el sonido conlleva una descentralización y una descategorización de la escucha, y compromete puntos de escucha que no se rigen ni limitan a un discurso preestablecido. La profesora especialista en cuestiones de estética y música contemporánea Carmen Pardo Salgado apuntaba en el programa *Enclave Contemporáneo* dedicado al arte sonoro que «para abrirse al mundo, hay que ser porosos» (“Programa 018 - Enclave Contemporáneo”). Cuestionando el sonido y la escucha, Pardo Salgado se interesa en el cambio de paradigma que se viene anunciando desde las primeras vanguardias, donde la experiencia va intrínsecamente ligada a la experimentación (“En los arenales...” 20).

En una línea similar, el filósofo Jean-Luc Nancy en su ensayo *À l'écoute* desvía la atención a la resonancia como fenómeno perceptivo atento a la vibración material y portador de sentido, superando las cuestiones binarias entre significativo y significado: «escuchar se dirige a —o es suscitado por— aquello donde el sonido y el significado se mezclan y resuenan uno “en” el otro o uno “a través de” el otro» (20).<sup>2</sup> Así pues, la escucha no es un fenómeno acústico *per se*, sino que actúa en un espacio intersubjetivo, instaura un eje de relaciones

---

<sup>2</sup> Traducción de la autora de este artículo del texto original en francés: «L'écoute s'adresse à — ou est suscitée par — cela où le son et le sens se mêlent et résonnent l'un “dans” l'autre ou l'un “par” l'autre».

sensibles y se dirige a un individuo psicológico y social, que se encuentra en una determinada actitud y con una determinada predisposición a dejarse atravesar por el sonido, música, ruidos, ruidos y silencios confundidos. En este sentido, el oído se revela como una escritura sonora de aquello que puede trazar y a partir del cual las músicas pueden resonar.

Es en este contexto donde vamos a presentar la obra multimedia y multisensorial de Esther Ferrer, instalada en París desde 1973. A partir de los años setenta, la artista retoma su práctica plástica, atravesando diferentes disciplinas como la fotografía intervenida, las instalaciones y la concepción de objetos banales, paralelamente a la realización de performances, piezas sonoras y obras radiofónicas, escritos teóricos y prácticos, y un largo etcétera. A lo largo de toda su producción, los componentes espaciales y temporales, y con ellos la presencia del sonido y de la introducción del ritmo, seguirán teniendo una importancia primordial, trabajados desde su condición más narrativa, poética, plástica e incluso física.

El tiempo es una cuestión que siempre me ha interesado: ¿cómo trabajar la idea del tiempo? ¿Cómo introducir el ritmo del tiempo en una performance? En principio, no tiene nada que ver con la música, puesto que yo no soy compositora, pero puede asimilarse al ritmo que puede dar un compositor, aunque yo no lo piense en los mismos términos. Después, está el fenómeno del tiempo y del espacio. Son las dos caras de una misma moneda. Yo lo trabajo como una materia prima, un elemento físico, un elemento que casi podemos sentir y tocar. (Ferrer, “Entrevista personal”, Nieto)

Aunque nunca se ha considerado música ni artista sonora, el sonido, el ritmo, el espacio, el tiempo, el cuerpo vocal y el cuerpo físico, la escritura y la escucha, en todas sus variaciones, son elementos claves a través de los cuales es posible aproximarse a su obra. A tal efecto, no es de extrañar la diversidad de espacios de exposición y de difusión en los que se ha transmitido su obra, así como las muchas y diversas publicaciones que su gesto y su pensamiento han suscitado, tanto en España como a nivel internacional. Por medio del análisis de la obra radiofónica *Al ritmo del tiempo* (1992) y dos performances participativas, *La coral del miedo* (2016) y *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), se quiere destacar el pensamiento de la voz de Esther Ferrer, en concordancia con las acciones llevadas a cabo para inscribir el fenómeno sonoro en una situación espacial y temporalmente concreta (Daniel, “Réelle et différée”), y así ofreciendo modos sensibles de relacionarse con el medio. En este sentido, sus producciones deben ser estudiadas en calidad de evento y no de representación. En última instancia, la aproximación sonora del artista, la experimentación del sonido como forma vital, nos permite cuestionarnos sobre los marcos culturales, sociales y sensoriales occidentales sobre los cuales se han ido estableciendo la percepción y la experiencia del sonido y de la música, y su conceptualización posterior.

Coral Nieto García, «Voz, tiempo y espacio. La presencia del elemento sonoro y su inscripción en la obra de la artista Esther Ferrer»  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.09>

## 2. «Le son c'est la vie»

*Le son marque le temps,  
Le son c'est le temps et le rythme,  
Le son est inévitable,  
Le son est présent, toujours,  
Le son c'est la vie,  
Le son est audible, partout,  
Mais parfois, simplement, on ne l'écoute pas.*<sup>3</sup>

(Ferrer, “Le son marque le temps”)

Esther Ferrer parte de una reflexión de la pluralidad de fenómenos sonoros que nos atraviesan y nos constituyen, en tanto que «escrituras» expresivas y experienciales, a la vez íntimas y colectivas. Para ello, se dispone a interrogar los modos de configuración de la memoria (el olvido, la presencia y la ausencia) por medio de la voz y de la escucha, atribuyendo al espacio y al tiempo su propia narratividad y corporeidad.

Si nos detenemos en las propias afirmaciones de la artista podemos derivar que, si bien su práctica y reflexión no surgen directamente del referente de la música, el fenómeno sonoro, y concretamente la voz, aparece como un material fundamental en su investigación: «Casi todas mis acciones tienen una dinámica temporal que puede asimilarse a la música» (Ferrer *et al.* 57); «Simplemente decir y repetir la palabra [...] escuchando la sonoridad de la palabra» (Daniel, “Esther Ferrer”); «Me gusta la voz. No soy poeta ni escritora, pero escribo textos, con la música igual» (Ferrer *et al.* 75); «Pienso que la voz es el único instrumento que sé “tocar”» (76).

Estas declaraciones dejan entrever el papel determinante que juega la voz en la práctica de la artista como fenómeno capaz de afectar las *músicas* (todo tipo de sonoridad) que atraviesan la vida durante la acción performativa y de experimentar el tiempo, favoreciendo la concepción de nuevos modos de agenciarse del conjunto de relaciones y percepciones que constituyen el medio. En efecto, la artista propone una experiencia en la que su voz y su presencia somática son las herramientas mediante las cuales vivir el espacio (su voz se altera en volumen e intensidad por medio de desplazamientos, de gestos corporales, de relaciones con otros agentes, de medios tecnológicos, etc.) y el tiempo. Las técnicas formales musicales como la variación, la repetición o la improvisación acentúan la fisicidad del espacio y el transcurrir del tiempo, e inciden en los modos de percibir y experimentar la presencia de los agentes (cuerpos, objetos, voces) que resuenan y comparten un mismo medio.

Su filosofía, inspirada en las reflexiones de John Cage (el accidente, la no intencionalidad, la indefinición) y del budismo zen, está fundada en la idea de un *estar estando* (Ferrer *et al.* 97). Este modo de estar y convivir con el resto de elementos solicita una escucha atenta a la pluralidad de fenómenos, cada uno con su propio sonido (74), que forjan una situación o una experiencia simultánea del tiempo y del espacio. En este sentido, el territorio sonoro se presenta como un *chorus* a atravesar, en contraposición al *topos* (lugar fijo), que solicita y afecta a la experiencia de los cuerpos, estructurando nuevas temporalidades y espacialidades de nuestro medio y activando nuevos significados. En palabras de la artista:

---

<sup>3</sup> Traducido del francés por la autora de este artículo: «El sonido marca el tiempo / El sonido es el tiempo y el ritmo / El sonido es inevitable / El sonido está presente, siempre / El sonido es la vida / El sonido es audible, en todas partes / Pero a veces, simplemente, no lo escuchamos».

Coral Nieto García, «Voz, tiempo y espacio. La presencia del elemento sonoro y su inscripción en la obra de la artista Esther Ferrer»  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.09>

El sonido no lo puedes evitar. Simplemente con el hecho de levantarte y sentarte en una performance ya hay ruido: un sonido espontáneo y natural que corresponde a lo que tú estás haciendo. El sonido tiene sentido, en el sentido cartesiano del término. Otras veces el sonido lo introduzco yo para marcar el tiempo en mis performances. Esto no quiere decir que no pueda haber un elemento aleatorio que cambie radicalmente el ritmo de la obra [...]. (Ferrer, “Entrevista personal”, Nieto)

Tal y como señala Esther Ferrer, reflejo del pensamiento de John Cage, el elemento del accidente forma parte inherente de la vida misma del sonido. En este contexto, cabe recordar la última vez que Esther Ferrer realizó *Performance a varias velocidades*. La acción tuvo lugar la tarde del 1 de agosto de 2009 en el Cementerio de Obras de Arte de Morille, en Salamanca. Una silla, un espacio abierto y extendido rodeado de obras de arte enterradas. Esta acción consiste en contar el tiempo y experimentarlo espacialmente a través de los movimientos de su propio cuerpo (la acción de correr, andar, sentarse...) y por medio de su voz. Para ello, la performance se desarrolla en un juego de intensidades y de volúmenes que van variando: la sonoridad de su voz se incrementa a lo largo de la acción al ir aumentando el volumen de los números que enuncia, y con ello el ritmo, ayudándose incluso de dispositivos sonoros como el megáfono que amplifican la fuente sonora y la multiplican por el espacio, al tiempo que la intensidad de sus movimientos corporales va disminuyendo.

Una vez finalizada la acción, llega la hora de enterrar la obra: golpes de martillo, movimientos corporales y violinistas suenan y resuenan durante un tiempo, formando parte, sin quizás ser conscientes, de la sonoridad del evento. En efecto, las acciones de los asistentes que siguen a *Performance a varias velocidades* contribuyen a dilatar el marco espaciotemporal de la performance mediante la continuidad del sonido y, en consecuencia, de la escucha. Tan pronto como la artista deja de producir las acciones de la performance a ritmos repetitivos, la atención se desplaza a la escucha del medio sonoro que, presente durante la duración de la performance se amplifica e intensifica una vez dada por finalizada. Como dice Esther Ferrer, «el tiempo es una sucesión de presentes» (Ferrer *et al.* 73). En este sentido, ser conscientes del tiempo de vida del sonido nos convierte, por ende, en seres más vivos.

### 3. La temporalidad de la voz

#### 3.1. Voces Al ritmo del tiempo

En las performances de la artista, el sonido, o su ausencia, es junto con el cuerpo el elemento encargado de conferir un marco espaciotemporal a sus acciones. Cuando hablamos de sonidos, aludimos al amplio abanico de sonoridades, incluidas las mínimas (en el sentido minimalista del término), que habitan nuestro medio sonoro: desde los movimientos corporales que implican una presencia, un desplazamiento y una resonancia, pasando por la materialidad del lenguaje o la corporeidad de la voz, la manipulación de elementos banales o la incorporación de sonoridades que forman parte de nuestro medio cotidiano.

A lo largo de su producción, Esther Ferrer ha ido concibiendo una suerte de caja de Pandora de bandas sonoras, desde extractos de música clásica hasta señales horarias telefónicas, metrónomos, latidos del corazón, ambientes y sonidos vocales infrasemánticos registrados en diferentes contextos de la vida cotidiana, que incorpora en sus performances o en sus piezas sonoras para marcar el ritmo y hacer presente el tiempo. Contra toda linealidad, la percepción y experimentación temporal que la artista propone se abre a un presente azaroso, abrazando a todo elemento fuera de campo, a partir del cual el sonido acontece y actúa en un

espacio que va modelando. Para ello, la artista confiere un valor narrativo a las diferentes músicas que habitan nuestro entorno, abriendo un marco espaciotemporal de posibilidades infinitas que va variando en función de la travesía que la artista y el espectador-auditor llevan a cabo, es decir, en función de los modos de relacionarse sensiblemente con sus propuestas.

Un ejemplo clave en el que Esther Ferrer lleva a la práctica su filosofía del tiempo es su primera obra radiofónica *Al ritmo del tiempo* (1992), conceptualizada en un inicio como una acción performativa para ser transmitida en directo. En ella, el tiempo y el ritmo aparecen como elementos explícitos de la acción, literalizados por la voz de la artista y por una voz tecnológica que va marcando en vivo las señales horarias telefónicas durante los treinta minutos de duración de la pieza. Todo ello acompañado de un metrónomo que, mediante una percusión regular, aporta su propio sentido al tiempo y a la presencia. La obra se inicia con la siguiente pregunta: «¿Qué hora es?». Mientras que la voz de la artista cuenta el paso del tiempo en una dinámica descendente, esto es, empezando desde el minuto treinta y restando los minutos enumerándolos en diferentes idiomas, la voz tecnológica se encarga de narrar el paso del tiempo (horas, minutos y segundos) en un sentido cronológico ascendente. Con el objetivo de subjetivizar el tiempo y aportar un ritmo al discurso sonoro que estructure la acción siguiendo la lógica del accidente, un conjunto de grabaciones (*samples*) interfieren a lo largo de la pieza (la alarma, las manecillas del reloj, la *Norma* interpretada por la cantante de ópera Maria Callas, etc.), irrumpiendo el transcurso de los acontecimientos y aportando su propia eventualidad. Por medio de esta pieza radiofónica la artista busca que el espectador sea consciente del paso del tiempo, de tal modo que el ritmo de las acciones tiene una temporalidad subjetiva que varía en función de cada persona. Su interés por el fenómeno temporal le viene desde pequeña cuando en San Sebastián, frente al mar, escuchando las olas se cuestiona sobre el ritmo de la marea:

Quando no hay marea fuerte, hay un ritmo casi regular, los cambios del sonido se repiten. Aunque no hay repetición, tú lo percibes como tal. El fuerte y el menos fuerte será diferente cada vez, pero nuestra percepción auditiva y visual parece la misma.<sup>4</sup>

El tiempo se convierte en un elemento tangible y manipulable a partir de su condición experiencial. En *Al ritmo del tiempo*, la materialización del discurso sonoro se efectúa por medio de la voz que emerge como resultado del agenciamiento de diferentes medios (el medio tecnológico, discursivo, simbólico y material). En este sentido, el fenómeno vocal es sometido a una construcción procesual que sigue la lógica del ritornelo (del francés *ritournelle*), esto es, una materia de expresión o agenciamiento sonoro que se efectúa por medio de *retours*, trazando un territorio y fabricando un tiempo «implicado» (Deleuze y Guattari 394, 418). En efecto, la voz le sirve a la artista para recontextualizar y reagenciar la relación espaciotemporal que el individuo establece con el medio sonoro, creando tensiones, distancias y nuevas afinidades con él. Esta idea se ve reforzada por la dinámica de retroacción en la que se encuentra envuelta la voz tecnológica, perceptible a modo de bucles rítmicos o *feedbacks*, lo que implica un retorno al discurso sonoro amplificando e intensificando su sonoridad y abriendo la escucha a una multiplicidad de espacios y de tiempos. De este modo, el fenómeno vocal se convierte en una suerte de ensamblaje capaz de afectar y ser afectado por el resto de elementos que constituyen la obra (espacio, tiempo y presencia). La forma en la que coexiste el conjunto de voces recuerda al oyente su condición interespacial, articulando y operando una red de relaciones espaciales y temporales. En este sentido, la voz figura un espacio biográfico donde el testimonio (al auditor) y la autoficción (la propia voz de la artista ficcionada por el discurso sonoro) se entremezclan

<sup>4</sup> “Entrevista de la autora a Esther Ferrer”, 8 de agosto de 2022.



para dar paso a una nueva «intimidad pública» (Arfuch 261), propia al espacio radiofónico, a partir del cual forjar la experiencia.

Por un lado, hay una superposición de tiempos: el tiempo psicológico interno, el tiempo cronológico convencional y el tiempo presente experimentado por el cuerpo (vocal) (Iges “Esther Ferrer’s interview...”). Por otro, el fenómeno temporal habita un doble espacio sonoro: una sonoridad externa, en la medida en la que la construcción del discurso sonoro se genera como consecuencia de una referencialidad independiente del emisor (el transcurrir del tiempo), e interna, una vez que los sonidos han sido agenciados y pasan a ser experimentados, tanto por la voz de la artista como por la escucha del auditor. Jean-Luc Nancy señalaba que el significado está compuesto por una totalidad de referencias puestas en resonancia (21). Siguiendo esta idea, la escucha, en tanto que fenómeno relacional, contribuye a dotar de sentido al conjunto de elementos sonoros que componen la pieza. Estos se propagan en el espacio y resuenan tanto en el medio que lo habita como en el agente que lo atraviesa. De este modo, hay una simultaneidad de espacios y de tiempos que emergen y que son compartidos por Esther Ferrer y el público (la audiencia).

### 3.2. Voces en circulación y translirismos

Para la realización de muchas de sus *performances*, la artista concibe un conjunto de «partituras», como era común en las acciones zajianas, bajo la forma de instrucciones, anotaciones o declinaciones de un concepto, con el fin de llevar a cabo un proceso o simplemente como elemento a partir del cual elaborar una reflexión. En efecto, estos guiones le sirven para memorizar una idea, que luego puede sufrir modificaciones y variaciones, tanto en su contenido como en el medio elegido (pieza sonora, performance, instalación, fotografía, etc.). Sin duda, esto nos puede hacer pensar en los *poèmes-partitions* (poemas-particiones) del poeta sonoro Bernard Heidsieck, con quien Esther Ferrer coincidiría, junto con Henri Chopin, en las ediciones del festival *Polyphonix* de París. Pero también en los guiones del grupo Fluxus, como las partituras-eventos de George Brecht, o en las partituras gráficas de John Cage en las que se dejaba una parte considerable de creación al intérprete. No obstante, en el caso de nuestra artista donostiarra, no se trata de una escritura musical, sino de una forma de entender el material sonoro como un lenguaje «expandido» capaz de poner en circulación la voz, el cuerpo y la escritura, y variando en función de la situación. La poeta e investigadora en poéticas contemporáneas María Salgado ha dedicado una parte de su estudio a la concepción expandida del lenguaje en la práctica de Esther Ferrer. Salgado alude a su carácter «tridimensional», esto es, un lenguaje en «expansión» capaz de reintegrar «las tres materialidades del lenguaje (gesto, grafía y sonido)» (Salgado 160-162). De este modo, la investigadora se centra en el uso físico y sonoro del lenguaje que propone la artista, en el cual prevalecen los rasgos acústicos, tales como el tono, la intensidad, el ritmo, la entonación, la espacialización o la duración.

Para la performance *La coral del miedo* (2016), Esther Ferrer concibe un lenguaje expandido hecho a partir de dibujos que representan las posibles disposiciones de los intérpretes en la escena, así como partituras con notas musicales y escritos que aluden a los diversos modos de accionar la performance. Visualmente, se trata de un conjunto de secuencias ordenadas de forma rítmica y superpuestas con varias voces. En el plano textual, encontramos frases cortas y repetitivas: «Tengo miedo», canta, habla o grita el director de la orquesta, «Yo también», «Y yo», responden los intérpretes. Estos últimos pueden repetir o cambiar sobre la marcha, durante un tiempo preestablecido de antemano, aquello de lo que tienen miedo.

*La coral* comienza con un escenario vacío: un intervalo espaciotemporal, una suspensión discursiva. Esther Ferrer se sitúa como directora de orquesta, de pie frente a los intérpretes, dispuesta a dar paso al «advenimiento de la sonoridad» (Celedón 77) como parte intrínseca de la evolución e intensificación de la acción. Con motivo de la presentación de la obra performativa en la Fundación Juan March (2019), el compositor y artista sonoro José Pablo Polo destacaba el papel que juegan el tiempo y el elemento del azar en la práctica de Esther Ferrer en los siguientes términos: «La dialéctica establecida entre repetición y variación es la base de muchas obras que se generan a partir de estructuras semicerradas y en las que a partir de pequeños cambios cuantitativos se generan grandes cambios cualitativos, siempre dejando espacio para el azar y el accidente» (CentroCentro). En este sentido, la artista actúa en una suerte de ecología sonora atenta a los modos de organización y de percepción de nuestro medio sonoro.

*La coral del miedo* propone varias concepciones de la obra vocal como una acción participativa. A tal efecto, Esther Ferrer confiere al tiempo un carácter material, una fisicidad que se revela tanto en el cuerpo vocal y físico de la artista y los intérpretes, como en el espacio en el que desarrolla la acción en un momento concreto. El resultado es una suerte de lirismo transubjetivo capaz de relacionar las diferentes voces en circulación en una misma materia vibrante, en un mismo tejido que actúa a *tempos* diferentes, es decir, con ritmos, texturas y expresividades diversas. El anclaje (in-)visible de la voz se percibe por medio de la experiencia de la escucha. Si bien al final de la performance el sonido va disminuyendo a medida que los intérpretes van saliendo de la sala repitiendo «¡MIEDO NO!», la resonancia permanece, incluso cuando el espacio en el que se realiza la performance queda deshabitado.

La resonancia tú no la puedes evitar, está ahí. A veces hablo lentamente, pero a veces grito, ahí sí que hay resonancia. Más que para romper el ritmo de la lectura, es como una bocina, es abrir el espacio; el espacio se dilata. La linealidad se rompe, el espacio se abre de repente y el sonido vibra diferente. El sonido ya no va directo, sino que se expande.<sup>5</sup>

En este sentido, la artista propone un juego de resonancias, de ecos de espacios físicos, afectivos y significativos experimentados *en* y *por* la voz. La expansión del sonido que se produce una vez finalizada la acción, implica abrir y dilatar el espacio y, con él, el tiempo. Esta situación favorece una «escucha en continuidad» (Pardo “La escucha en continuidad”), puesto que la vibración del sonido, su presencia, ocupa el espacio sustituyendo a los cuerpos, y se redefine con los modos de experimentar el tiempo.

En otra de sus performances participativas, *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), el pensamiento de la resonancia como modo de concebir la relación vuelve a adquirir toda su importancia. El Concierto fue concebido a finales de los años setenta y publicado en forma de pieza sonora en el sello discográfico Erratum en 1997, compartiendo álbum con compositores de música electrónica y experimental como Krzysztof Knittel, Richard Martel y Pierre Mariétan o de la poesía sonora y de la poesía acción como Henri Chopin y Julien Blaine. La versión que vamos a recordar es la performance colectiva llevada a cabo en 2010 en el CAC (Centré d’Art Contemporain) de Brétigny, aparecida más tarde en el sello wmo/r (2012). Son muchas las partituras posibles que existen de esta acción. En todas ellas, la voz, y su circulación, da pie a un discurso sonoro heterogéneo formado por una multitud de voces-cuerpos que resuenan juntos. La simultaneidad en la que cohabitan las voces invita a considerar la masa sonora en una relación de codependencia debido a su forma de existir en tanto que

<sup>5</sup> “Entrevista de la autora a Esther Ferrer”, 8 de agosto de 2022.

Coral Nieto García, «Voz, tiempo y espacio. La presencia del elemento sonoro y su inscripción en la obra de la artista Esther Ferrer»  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.09>

acción procesual. Se trata, pues, de pensarla más como una *energeia* que como un *ergon*, más como una energía que emerge que como una acción finalizada. En palabras de la artista:

Me interesa esta mezcla de la vida que pasa y el sonido que desaparece y aparece. Como John Cage decía, «la música está en todas partes, solamente es la escucha que comienza y se para» [...] Me interesaba presentar un elemento vivo, preparado y organizado, en una vorágine que puede ser el ruido de la calle.<sup>6</sup>

En esta cita se hace hincapié de nuevo en la necesidad de presentar una acción a experimentar (en este caso una partitura en forma de instrucciones, anotaciones...), abierta a la vida y, por ende, al medio sonoro. En *Concierto zaj para 30 o 60 voces* se pone en práctica un pensamiento de la experiencia sensible del discurso sonoro, esto es, de la relación con el tiempo y el espacio, como forma de hacer surgir la palabra entre los diferentes agentes y ponerla en circulación. En este sentido, la reenumeración de la partitura, aportando a cada rearticulación su propio ritmo, conlleva a una redefinición del pensamiento espaciotemporal de la obra performativa.

En este contexto, la cuestión de varios o de múltiples puede aportar una mirada crítica para analizar esta acción. El filósofo François Jullien, con el objetivo de concebir una filosofía de la relación, propone una reflexión de la alteridad en términos de intensidad. Para ello, se sirve de los conceptos *écart* (distancia, diferencia) y *entre* (31-47). En *Concierto zaj para 30 o 60 voces* estas dos nociones pueden ayudarnos a reflexionar sobre lo que se abre y aparece en esta simultaneidad de espacios-tiempos, que intensifican y multiplican las relaciones entre los cuerpos sonoros. Las múltiples modalidades performativas de la voz exploradas a lo largo del Concierto (el canto, el habla, el grito...) coexisten en un mismo discurso sonoro. A tal efecto, los cuerpos-vozes adoptan una textura polifónica (vozes que suenan al mismo tiempo en una coordinación sincrónica) y heterofónica (emanaciones sonoras no coordinadas al mismo tiempo). Si en un principio la acción tiende hacia una conversación de varios, finalmente la masa social se traduce en términos de ruido, puesto que desaparece toda secuencia que separa la emanación del otro. De este modo, se va configurando un lugar «entre» en el que coexisten e interactúan los individuos y a partir del cual emerge la performance vocal como un conjunto de voces que van forjando, en una relación de codependencia, su espacio de interferencia y de expresión. El resultado es un todo sonoro, un ensamblaje de relaciones de cuerpos-vozes experimentados desde la diferencia, que intensifica los puntos de enunciación y, en consecuencia, los puntos de escucha.

#### 4. Conclusiones

Una aproximación de la obra de Esther Ferrer bajo el prisma del sonido, y concretamente desde la voz, dota al lector de herramientas críticas para estudiar su producción. En la primera obra presentada, *Al ritmo del tiempo*, por medio de la materialidad de la voz, Esther Ferrer se dispone a experimentar el medio (entendido como «entorno» y lugar «entre») en su relación sensible con el tiempo y el espacio a través del agenciamiento. El auditor puede servirse de la corporeidad del timbre de la voz para recrear una imagen visual de la presencia somática de la artista, una voz que, no obstante, permanece atravesada por la propia materialidad y sensibilidad del medio radiofónico. De igual modo, se ha querido poner en relieve el carácter intersubjetivo del fenómeno vocal como espacio biográfico, ficcionalizado aquí por el discurso sonoro, a partir del cual forjar una nueva «intimidad pública» en la que experimentar juntos,

<sup>6</sup> «Entrevista de la autora a Esther Ferrer», 8 de agosto de 2022.

por medio de la escucha y de la resonancia, el tiempo. En *La coral del miedo*, por su parte, se introduce la performance (vocal) participativa e improvisada, género artístico que ha conocido una larga producción en la obra de Esther Ferrer, donde un ensamblaje de voces propone un entramado de relaciones, espaciales y temporales, a partir de las cuales emerge una nueva forma de vocalidad en forma de «conversación». La voz, en tanto que fenómeno procesual y acontecimiento sonoro, ejerce su influencia habitando los ecos de espacios físicos, afectivos y significativos, lo que conlleva a una experimentación constante del medio. En última instancia, en *Concierto zaj para 30 o 60 voces* se ha buscado hacer hincapié en la relación sensible y perceptiva que se instaura entre los diferentes agentes a través del discurso sonoro. Para ello, los conceptos de *écart* y *entre* nos ayudan a pensar la relación en términos de intensidad y de diferencia. De esta relación surge una rearticulación de la materia vibrante que es la voz, y que pone en resonancia los diferentes agentes que constituyen el medio sonoro. Si la presencia de la voz estructura el espacio que la habita, cuando ésta emerge a partir de la alteridad y de la relación, los diferentes cuerpos que la atraviesan se intensifican y se afectan, lo que conlleva un cambio experiencial constante del espacio y del tiempo.

## Referencias

- Arfuch, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. *Pensar este tiempo. Espacios afectos, pertenencias*, compilado por Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 237-290.
- Barber, Llorenç. “El arte sonoro español en el contexto mundial. Una narración desde mi experiencia”. *Quodlibet*, n.º 68, 2018, pp. 9-62, [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/38131/arte\\_barber\\_QB\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/38131/arte_barber_QB_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acceso 7 agosto 2022.
- Celedón B., Gustavo. “John Cage y la posibilidad de pensar en sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra”. *Revista Musical Chilena*, vol. 69, n.º 223, 2015, pp. 73-85.
- CentroCentro. “VANG. Músicas en Vanguardia | Esther Ferrer”. *YouTube*, 20 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=zWycMr2FY3Y>. Acceso 11 agosto 2022.
- Daniel, Marion. “Esther Ferrer. Sur L’Art de la performance: théorie et pratique”. *Paperboard: conférence performance: artistes et cas d’étude*, dirigido por Laurence Corbel y Christophe Viart. París: T&P Publishing, 2021, pp. 98-117.
- Daniel, Marion. “Réelle et différée”. *estherferrer.fr*, <https://estherferrer.fr/images/pdf/MarionDaniel.pdf>. Acceso 6 noviembre 2023.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit, 1980.
- Ferrer, Esther. “Similitudes et différences”. *Inter Art Actuel*, n.º 74, 1999, pp. 26-28, <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1999-n74-inter1104337/46207ac.pdf>. Acceso 10 agosto 2022.
- Ferrer, Esther. “Le son marque le temps”. Sesión 5 del ciclo de conferencias *REFLEXIO*, Universidad París 8. Les Instants Chavirés et Synesthésie – MMaintenant, 2019, s/p, <https://www.instantschavires.com/reflexio-2019-5conferencesther-ferrer18h30-a-synesthesie-mmaintenant/>. Acceso 3 agosto 2022.
- Ferrer, Esther, et al. “Todas las variaciones son válidas, incluida esta”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 53-108.

Coral Nieto García, «Voz, tiempo y espacio. La presencia del elemento sonoro y su inscripción en la obra de la artista Esther Ferrer»  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.09>

- Iges, José. “Esther Ferrer’s interview | Entrevista a Esther Ferrer”. *Soundcloud*, subido por Galeria Freijo, 1992, <https://soundcloud.com/user-112080237/esther-ferrers-interview-entrevista-a-esther-ferrer>. Acceso 7 agosto 2022.
- Iges, José, y José Luis Maire. “¿Qué es el arte sonoro?”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Fontán del Junco, Manuel, et al, Madrid: Fundación Juan March, 2016.
- Jiménez, Carlos. “ZAJ: El oído en el ojo”. *Lápiz*, n.º 56, febrero, 1989, pp. 41-48.
- Jullien, François. *L'écart et l'entre – Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. París: Galilée, 2012.
- Luna, Diego. “El potencial político del gesto: Una introducción a ZAJ a través de sus propuestas”. *Essais*, n.º 9, 2016, pp. 48-63, <http://journals.openedition.org/essais/4387>. Acceso 5 agosto 2022.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. París: Galilée, 2002.
- Pardo Salgado, Carmen. “La escucha en continuidad”. *Contrastes*, n.º 13, 2008, pp. 139-157.
- Pardo Salgado, Carmen. “En los arenales del arte sonoro”. *Arte y Políticas de la Identidad*, n.º 7, 2012, pp. 15-28.
- “Programa 018 - Enclave Contemporáneo - Arte Sonoro”. *Youtube*, subido por El compositor habla, 17 de abril de 2021, [www.youtube.com/watch?v=usZiOq0aiY0&t=4037s](http://www.youtube.com/watch?v=usZiOq0aiY0&t=4037s). Acceso 5 julio 2022.
- Rivière, Henar. “La escritura performativa del grupo zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras”. *Hispanic Issues On Line*, n.º 21, 2018, pp. 136-168.
- Salgado, María F. “Una acción. Un cuadrado. Un piano”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 153-185.
- Solomos, Makis. “L’écoute musicale comme construction du commun”. *Circuit*, vol. 28, n.º 3, 2018, pp. 53-64, <https://doi.org/10.7202/1055194ar>. Acceso 5 agosto 2022.

