

RESONANCIAS ZAJ: ESTHER FERRER, SONAR A PLACER

Carmen Noheda
Centre for Research in Opera and Music Theatre
University of Sussex

Fecha de recepción: 05/10/2022
Fecha de aceptación: 13/01/2023

Resumen

La práctica artística de Esther Ferrer emana del placer compartido de *hacer*, una necesidad expresiva que mantuvo unidas las costuras creativas del grupo Zaj, de manera intermitente, durante más de tres décadas. Sin embargo, este placer compartido evidencia un desequilibrio con respecto a la figura de Ferrer en la valoración de las aportaciones de sus miembros fundadores a la creación sonora. El presente artículo atiende a la reconsideración de tal desequilibrio para indagar en el sonar de la obra de Esther Ferrer. Para abordar este hacer sonoro exploraremos las relaciones entre el cuerpo y la voz, así como su concepción de la *performance* con el fin de rastrear algunos de los pilares fundamentales de su producción: la repetición, la duración, la estructura espaciotemporal o la copresencia. Más allá de sus acciones prefijadas en partituras, profundizaremos en la liberación azarosa del sonido y el silencio a partir de una selección de obras sonoras que superan cincuenta años de trayectoria para atravesar una actividad artística que permanece abierta y en continua variación.

Palabras clave: Esther Ferrer, creación sonora, *performance*, voz, cuerpo, Zaj.

ZAJ RESONANCES: ESTHER FERRER, SOUNDING AT PLEASURE

Abstract

Esther Ferrer's artistic practice emanates from the shared pleasure of making, an expressive need that held the creative seams of the Zaj group together, intermittently, for more than three decades. However, this shared pleasure reveals an imbalance with respect to the figure of Ferrer in the assessment of the contributions of its founding members to sound creation. This article seeks to reconsider this imbalance through an investigation into sounding in Esther Ferrer's work. To approach this sound-making, I will explore the relations between the body and the voice, alongside her conception of performance, with the aim of tracing some of the fundamental pillars of her production: repetition, duration, spatial and temporal structures, and co-presence. Beyond her actions prefixed in scores, I will delve into the hazardous liberation of sound and silence through a selection of sound works spanning fifty years of her career to track an artistic activity that remains open and in continuous variation.

Keywords: Esther Ferrer, sound creation, *Performance*, body, voice, Zaj.

Sumario

1. <i>Ella estaba allí</i>	114
2. Rastreado el sonar: <i>Todos los sonidos son válidos, corporales o no</i>	116
3. Fijar sonoramente lo espontáneo.....	117
4. La ubicuidad de la risa.....	120
Referencias.....	122

1. *Ella estaba allí*

«Elle était là.
Elle cherchait pourtant
confondue qu'elle était encore avec l'autre monde
celui de dehors
celui du petit déjeuner le matin
et l'amour le soir
cherchant tout le temps
malgré ses yeux, ses oreilles, ses pupilles et ses lèvres fixes
dans en lieu sans horizon, sans nom et sans fin».¹

El sonar de la voz de Esther Ferrer (1937) apenas cabe en una imagen mínima, en un parpadeo rodeado de poesía. La serie fotográfica *Elle était là* (1984) reaviva la memoria acumulada de sus procesos creativos, de su «estar estando» (Ferrer *et al.* 97) en la *performance*. Circunda su cuerpo una letra sinuosa que realza tanto el gesto extendido de su mano como los objetos fetiche que muestra, una silla y una piedra. Como en el poema, Esther Ferrer ha buscado por todas partes, *ha buscado todo el tiempo desde el interior*. El poso de su trabajo requiere pensar en todo ese tiempo *a pesar de sus ojos, sus orejas, sus pupilas y sus labios*. Es la suya una búsqueda que supera lo sensorial, pero también su pertenencia al grupo Zaj. Esther Ferrer ha contado en múltiples ocasiones su primer encuentro con Zaj en el Museo San Telmo en San Sebastián. Por su testimonio, sabemos que Juan Hidalgo y Walter Marchetti requerían una mujer, que no tenían domicilio fijo, que debían inventárselo todo o que jamás se atuvieron a censura alguna. Aquella necesidad expresiva que brotaba de la invención mantuvo unidas las costuras creativas de Zaj, de manera intermitente, durante más de tres décadas. Y *ella estaba allí* en 1967. Junto a ellos, Esther Ferrer compartió un arte de acción integrador que emanaba del deseo de *hacer*. Así lo explica ella misma: «la única cosa necesaria, es quererla hacer» (Ferrer, *Entretien* 25). Esa voluntad de hacer no queda lejos de la raíz que le otorga al verbo el investigador sobre *performance* Ric Allsopp: «encajar» (7). Pero basta leer cualquier estudio o noticia sobre las idas y venidas de los miembros de Zaj para comprobar que a la artista se le

¹ «Ella estaba allí. Ella buscaba, confundida como estaba con el otro mundo, el de fuera, el del desayuno por la mañana y el amor por la noche, buscando todo el tiempo, a pesar de sus ojos, sus orejas, sus pupilas, y sus labios fijos, en un lugar sin horizonte, sin nombre y sin fin». Fragmento perteneciente al poema de Esther Ferrer *Elle était là*, escrito en 1984. *Elle était là* acompaña igualmente a la serie de fotografías de diferentes dimensiones, materiales y técnicas creadas entre 1984 y 2013. Algunas de las fotografías pueden encontrarse en la página web de Esther Ferrer: <https://estherferrer.fr/fr/oeuvres/photos/elle-etait-la>. Consultado 15 septiembre 2022. Recientemente, la artista ha publicado la edición limitada *Esther Ferrer. Ella estaba allí / Elle était là* (2021), que reúne cinco de las fotografías sobre acetato junto al poema y un texto de Eduard Escoffet.

solía dejar para el final: ... y Esther Ferrer. Es ahí donde advertimos un desequilibrio, una grieta abierta que se expande a la investigación sobre su obra sonora.

En los inicios, Esther Ferrer encajó en Zaj —donde cada uno firmaba en nombre propio— como intérprete. Se presentó a través de su cuerpo, «el primer soporte disponible» (Charles, “Zaj: Tao y posmodernidad” 163), hasta que su presencia derivó en elemento fundamental. A propósito de la *Fiesta Musical de Bolonia*, que irrumpió en la vía férrea italiana durante dos días durante el mes de junio de 1978, puede leerse la carta que John Cage dirigió a Tito Gotti con los pormenores sobre el célebre *Il treno di John Cage*. No pasa desapercibida la palabra que marcaría tanto la práctica artística de Zaj como el devenir creativo de la artista: «Hidalgo y Marchetti contarán con la presencia de Esther Ferrer a la hora de tocar como Grupo Zaj» (Sarmiento 185). Ese *contar con la presencia*, sobria y despojada de erotismo, inicia el camino de Ferrer al transformarla en «una herramienta de trabajo, un útil, un objeto» con poder de manipulación (Olivares 33). Es así como llegaron las primeras *performances* de su autoría alrededor de los *Conciertos Zaj*, mediante partituras de acción para las que no necesitaba a nadie, salvo a sí misma. Las *accionó* a finales de los años setenta para desbordar las potencialidades de Zaj con su propio cuerpo, esa «res extensa» crítica, un cuerpo de mujer liberado en *Íntimo y personal* (1971-2014), *Especulaciones en V* (1979-2009) o *Siluetas* (1983-2010). Esta nueva copresencia del cuerpo de Ferrer sobrepasaba el estar presente, el poner en contacto en las obras precedentes de Zaj —siendo el ejemplo más claro la acción *El caballero de la mano en el pecho* (1967) de Eugenio de Vicente, en la que intervenían Esther Ferrer y Juan Hidalgo—. Con el paso del tiempo, la artista ha defendido su preferencia sobre estas *performances* en las que ni emplea nada, ni cabe reemplazo alguno. Al contrario, Esther Ferrer se ha esforzado en encarnar una idea pulcra, cualquier cosa que haya vivido con el cuerpo (Ferrer, *Entretien* 58). Pero sus ideas también se originan en la boca (Castro Flórez 14). Por eso, este texto persigue aquellas obras de Ferrer en las que el sonido y el decir están presentes con intención de poner, siguiendo a Ixiar Rozas, el «cuerpo a la escucha» (“Sonar” 18-19), un cuerpo pensado como campo gravitacional para explorar la v(b)ocalidad de Esther Ferrer (“Sonar” 193-194) (fig. 1).



Fig. 1. *Elle était là*. Serie fotográfica. Fotografía en blanco y negro con dibujo.

<https://estherferrer.fr/fr/oeuvres/photos/elle-etait-la>.

2. Rastreado el sonar: *Todos los sonidos son válidos, corporales o no*

Se ha mencionado a Cage para hablar de la presencia en la obra de Esther Ferrer, sin dejar de lado el guiño a la polisemia que ya detectara Miguel Álvarez-Fernández en el verbo «contar» (211). Tampoco resulta menos significativa su reconocida deuda con el músico: «Todo lo que he hecho con respecto al sonido es gracias a Cage, que amplía mi universo y capacidad de prestar atención a los ruidos de este mundo, y de sentir placer escuchando ruidos» (Ferrer *et al.* 73-74). Retornamos una vez más al *hacer* sonido según los postulados de Cage para adoptar, en las palabras precisas de Fernando Castro Flórez, «la búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro» (Castro Flórez 11; Rivière, “Zaj...” 129). De ahí que emerjan, a su vez, las huellas de los predecesores de Cage —Thoreau, Russolo, Fischinger (San Martín 39-48; Ferrer *et al.* 53-108)— al experimentar con la tactilidad de los objetos cotidianos, la sonoridad y el ritmo de la palabra, la fisicidad de la emisión, en ocasiones (in)móvil, al límite de la escucha. Así, Esther Ferrer incorpora el sonido por el mero placer de sonar, un sonar ubicuo² que tiende la mano al silencio y refuerza esa «presencia elocuente, casi musical», como describió el crítico Maurice Fleuret tras asistir a uno de los conciertos Zaj (citado en Barber, *Zaj* 122). Estas pistas nos conducen a acercarnos a la siguiente sentencia: «todos los sonidos son válidos, corporales o no» (Ferrer, en Aizpuru 58). Se trata de la indicación que acompaña a una de las primeras *performances* que propuso para Zaj: *Huellas, sonidos, espacio*, creada en 1968, obra cuyo título anticiparía algunos de los núcleos que han configurado su creación hasta la actualidad. La acción anuncia cómo recorrer el espacio con huellas y sonidos, dejando abierta la posibilidad de hacerlos visibles y audibles. Estas huellas plásticas y sonoras invitan al movimiento desde la función concreta de pisar, de usar libremente la voz sin eludir el canto, de permanecer en silencio o emitir sonidos —corporales o no—. Para ello, Ferrer sugiere golpear una vara contra el suelo o portar una radio encendida al volumen que se quiera; acciones que dotan, simultáneamente, de consistencia rítmica y geométrica al espacio, a la vez que proyectan una de las cuestiones centrales que sacuden la obra de Esther Ferrer: hacer sonar el paso del tiempo. Esta fuente sonora abierta nos remite una vez más al deseo libre de añadir, una decisión que reposa sobre quienes participen de la *performance*. Las partituras de la artista son, de nuevo, la guía para apelar al oído como posibilidad, como ocurre en *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* (1995). Tales formas posibles se desparraman en el andar, en la quietud o en el giro ante la opción de hacer audibles gestos y movimientos que integran su sonoridad en el tiempo de la acción. De ahí que Esther Ferrer indique, a modo de ejemplo, sonidos capaces de *girar* siguiendo el recorrido: el choque de las canicas dentro de un recipiente o sonidos que solo se escuchan cuando se toca un determinado punto.

Ahora que hemos congregado a los pilares de la práctica artística de Esther Ferrer, falta atender al invitado común a todos ellos con capacidad de desbordar cualquier estructura espaciotemporal: el accidente.³ Sin duda, la intervención de lo inesperado asalta por igual a lo audible para agregar a la acción una situación de escucha. Es así como podemos explicar la aparición del sonido espontáneo de la cinta de carroceros en *Se hace camino al andar* (2000). A Esther Ferrer le viene a la boca la palabra descubrimiento cuando piensa en la primera vez que la probó. Incluso se refiere a su sonoridad como «música puntual» (Rodríguez Prieto 2). El zen

² Sobre la ubicuidad en Zaj, véase Rivière, “Zaj...” 129.

³ Esther Ferrer se ha referido al accidente en sus propios escritos, como en “Fluxus & Zaj” 45-46, reproducido en Ferrer, *Estudios* 31-47 y Ferrer, *Zehar* 22-25; Aizpuru 31.

nos recuerda, sin embargo, que el accidente inmerso en el interior de una estructura, en ocasiones, también puede ser controlado. En *Se hace camino al andar*, Esther Ferrer confiesa «canturrear» sin apenas prestar atención. Pero, ¿y si la potencia de la imagen de la artista, tirando una y otra vez de la cinta para pegarla en el suelo al ritmo de sus pasos, desapareciera en favor de la escucha? El descubrimiento superó la visualidad y la corporalidad de la acción en el momento en que filtraron únicamente el sonido de *Se hace camino al andar* en la grabación que enviaron a Esther Ferrer desde Nueva York. Aquella vez, la delimitación del espacio condujo su caminar a la desaparición. La artista comentaba cómo decidió marcharse a deambular por el sótano del teatro y de ahí a la calle mientras el público permanecía en la sala. La acción adquirió entonces una dimensión sonora insólita, gracias al micrófono que registró y proyectó, junto a la repetición siempre cambiante del sonido de la cinta, la voz de Esther Ferrer. Al romper la simultaneidad de lo escuchado y de lo visto, este movimiento interpela a la propia condición perceptiva de quienes acompañaron la acción desde el interior del teatro. De repente, *Se hace camino al andar* devino *audio performance*, ambiente sonoro, murmullo, decir, recitar, contar, cantar inesperado de Esther Ferrer.

3. Fijar sonoramente lo espontáneo

La grabación de audio, sin embargo, no siempre vino por sorpresa a la obra de Esther Ferrer. Más allá de sus «*radioperformances*» (Álvarez-Fernández 181-214), la artista ha *revisado* algunas de sus creaciones para enriquecerlas opcionalmente mediante este soporte, como en *Mallarmé revisé o Mal armado revisado* (1968). La idea de la acción no cambia:

Colocarse un adoquín sobre la cabeza, previamente marcado con un dado de juego. Salir ante el público. Pasearse o no, pero en cualquier caso dejarlo caer al suelo (cuanto más sonoro sea este, mejor). Agacharse, recogerlo, decir en alta voz el número y enseñarlo al público (para que compruebe que no hay trampa). Repetir la operación tantas veces como se desee (o hasta que por casualidad le caiga sobre el pie). En cualquier caso, antes de irse, deje el adoquín en el centro del espacio, por si alguien quiere repetir la experiencia. (Ferrer, *Zehar* 25)

Sin que esta sea indispensable, la grabación definirá la acción en una de las variaciones de *Mallarmé revisado*. Esther Ferrer agrega la repetición indefinida de dos de los versos libres que vertebran el reconocido poema de Stéphane Mallarmé —que, para Ferrer, preserva un recuerdo hacia Cage por el silencio y el azar que suscita—: «Un coup de dés, n’abolira jamais le hasard / Tout pensé émets un coup de dés» (Salgado 172). Ahora, el dado de juego sobre la cabeza cae tras la escucha, mientras que la voz *alta* de Ferrer superpone la enunciación del número a la rítmica letanía sonora en francés. Esta obra ha vivido otras variaciones posibles que han silenciado la voz de la artista para mostrar, en cambio, el resultado del dado y anotarlo. Así sucedió en el Centre Pompidou en 2015,⁴ cuando Esther Ferrer insertó una grabación que densificaba la textura de la obra al yuxtaponer la repetición del recitado de ambos versos en voz alta junto a la lectura, con sus múltiples ritmos y silencios, del poema completo.

Grabación, lectura y voz son tres elementos que consiguen interrogar qué es lo que escuchamos ante la copresencia de la voz del otro. Esta relación triple nos acerca a la capacidad ampliada de la expresión oral por la que aboga Brandon LaBelle (174) si atendemos a la obra *Espectáculo/Olucátcepse* (1971/1995). Se trata de una poesía sonora a dos voces con la que Esther Ferrer se sumerge en el absurdo y lanza un gesto crítico que apela al carácter

⁴ “Esther Ferrer: Mallarmé révisé”, Le Nouveau Festival du Centre Pompidou. Air de jeu. 15-20 de abril de 2015, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/media/sP2itqg>. Consultado 14 septiembre 2022.

exhibicionista inherente a la palabra *espectáculo*. Nos sirve aquí recordar el alegato de Ferrer: «nosotros no estamos para divertir, ni la *performance* es un espectáculo. (...) yo no puedo compartir esa manera de trabajar, tan opulenta en estímulos, sensaciones, tan espectacular. Lo que yo intento hacer es lo más con lo menos» (Rodríguez Súnico 189-190). Precisamente, es en ese *menos* donde reside la fuerza de *Espectáculo/Olucátcepe* al concentrar el deseo omnipresente de la variación. Su juego de palabras agita el diccionario para explorar las posibilidades del anagrama y del agregado de sufijos al propio sufijo *culo*. La versión grabada de 1995 nos expone las potencialidades de la voz incorpórea en la obra.⁵ En esta ocasión, lo que está presente es únicamente la voz de Esther Ferrer junto a otra voz imprevista, que anuncia ella misma en francés, la del compositor Jorge Fernández Guerra (1952). A dúo, la voz de la artista pronuncia los caracteres del poema escritos en minúscula y la voz de Fernández Guerra aquellos que aparecen en mayúscula, «bien simultáneamente, bien alternando» (Jerez 146). Como en todo el catálogo de Ferrer, *Espectáculo/Olucátcepe* queda abierta a múltiples rumbos, incluyendo la posible lectura del poema por una sola voz. Pero este no es un poema para ser leído, sino escuchado.

Jorge Fernández Guerra nos confiesa cómo Esther Ferrer le invitó a grabar el texto en una visita a la casa de la artista. Apenas un par de lecturas fueron suficientes para familiarizarse con las «palabras difíciles». Un sencillo magnetofón registró el intento y varias repeticiones más. Fernández Guerra asegura que «no les pareció ni trascendente, ni nada». Añade, además, a su testimonio una impresión muy precisa y hermosa sobre Esther Ferrer: «El mundo de Esther Ferrer es así, a ella le interesa la vida y la realidad entendida en tiempo real».⁶ Aquella grabación sonora espontánea escindía el cuerpo y el gesto a un dúo vocal desencarnado. Sin embargo, la obra no está exenta de corporalidad si reparamos en su materialidad, en la «indisociabilidad de la palabra y la garganta» (Sánchez 123). En efecto, *Espectáculo/Olucátcepe* emana de la garganta y, siguiendo a Ixiar Rozas, también de la boca, de los pliegues del cuerpo (*Beltzuria* 150). La fragmentación y la repetición, o más bien la reiteración —ya que para Esther Ferrer la repetición es un imposible y su interés reside, precisamente, en que no hay repetición—, «da un ritmo a la acción» (Ferrer *et al.* 57). A partir del concepto de espectáculo, ambas voces despliegan una letanía compartida que incrementa el valor fonético de la obra gracias a la reversibilidad de la palabra: «espectaCULO-olucátcepe, espectaCULOCRACIA-aicarcolucátcepe, espectaCULOGIA-aigolucátcepe, espectaCULOGICO-ocigolucátcepe, espectaCULOGISMO-omsigolucátcepe...» (Ferrer, “Le livre” 6-7). La elasticidad de los términos se torna cacofónica para destrozarse el plano referencial en favor de su entidad fónica y de una articulación cada vez más enrevesada. Esther Ferrer multiplica el concepto hasta la extenuación, retiene y lanza la secuencia de sufijos que se engarzan, sin cesar, en una «cadena de ecos» (Waltham-Smith 176).

La inconfundible voz de Ferrer sería la encargada de anunciar la serie de dieciséis variaciones sobre el poema: «Première variation, deuxième variation, troisième variation».⁷ Su implacable enunciado perfora el intervalo espaciotemporal que las conecta a la vez que emerge el agente estructural que acostumbra a regir la totalidad de su obra. Esta mesurada articulación de cada una de las variaciones prelude una experimentación con la materialidad de la voz próxima a la perspectiva sobre la poesía concreta de Isidoro Valcárcel Medina. Retomamos sus impresiones, según las recogió Miguel Álvarez-Fernández, para afirmar que

⁵ La partitura y la grabación sonora referida formó parte de la exposición *Constelaciones. Poesía experimental en España (1963-2017)*, comisariada por Luis Marigómez, Esperanza Ortega, José Luis Puerto y Tomás Sánchez Santiago en el MUSAC entre los meses de enero y junio de 2017.

⁶ Comunicación personal con Jorge Fernández Guerra, 29 de septiembre de 2022.

⁷ 2. *Espectáculo/Olucátcepe* (1971/1995), 16' 55". Ferrer, “Obras sonoras”.

Espectáculo/Olucátcepse «desmenuza la sonoridad y la ubicación de las palabras» (Álvarez-Fernández 186). Ferrer (des)ubica el comienzo de la obra —la primera variación— al concentrarse en las inflexiones fonéticas de su reverso, *Olucátcepse*. La entonación de esta *version à l'envers* invoca al sonido de la palabra hablada, a su audibilidad, a la propia voz que Esther Ferrer amasa oralmente, desde la boca. Su singularidad tímbrica hilvana cada sílaba con una nitidez extrema, «O-lu-cat-cep-se» suena para pervertir la duración, la intensidad, la altura o la resonancia en la emisión. Pronunciar la letanía «ai-car-co-lu-cáaat-cepse/ ai-go-lu-cáaat-cepse/ o-ci-go-lu-cáaat-cepse» desprende un pulso estrictamente regular que precipita, sin cesar, la aumentación y disminución rítmica de *olucátcepse*. En este proceso de metátesis, la palabra se transforma en sedimento, un sedimento por repetición sobre el que emergerá, *a tempo*, el movimiento de las voces. Desde este bordón, *Espectáculo/Olucátcepse* se expandirá tímbricamente al integrar un registro vocal contrastante, una voz masculina que capta las modulaciones declamatorias para corresponder a la primera voz. Esta textura a dúo nos descubre líneas independientes que, en busca de la consonancia rítmica, se desfazan incidentalmente entre sí. Parecieran seguir una indicación metronómica, aquella precisión temporal que ha invadido la obra de Ferrer desde que se encontró con ZAJ e intensificó su relación con el tiempo ante el uso de un cronómetro (Ferrer *et al.* 57).

En *Espectáculo/Olucátcepse*, ambos interlocutores sintonizan con el ritmo del otro, de modo que el pulso subyace en la entonación y los gestos a dúo hasta constituir ese «tercer espacio» al que alude Mickey Vallee cuando dos individuos presencian los timbres del otro, las duraciones, los tonos, la repetición y la saliva (Vallee 47). Sin embargo, existe un espacio intersilábico en el que cabe acaso una respiración furtiva, la misma que impulsa la fuerza dispersiva de este *perpetuum mobile*: «voz 1. Olucaaa / voz 2. cepse». A partir de la tercera variación, la palabra invertida desaparece y con ella su desplazamiento acentual. Las múltiples fragmentaciones del término y sus deformaciones de ida y vuelta comparecerán ahora ante el umbral de la voz hablada y la cantada. Del susurro al grito, un amplio *crescendo* refleja la experimentación, desde la intensidad, con las posibilidades fonéticas de *espectáculo*. Pero la definición de la estructura también entrelaza las variaciones entre sí, en ocasiones de forma sucesiva, al recurrir a la simple enunciación, la velocidad de emisión, la repetición, la salmodia y la voz-máquina. Los *tempos* marcan, por ejemplo, la quinta, sexta y novena variaciones, donde el dúo alterna sus voces para estirar la palabra a diferentes velocidades —es-pec-taaaaa— y expulsar el sufijo lo más rápido posible. O bien asistimos a una especie de mantra entre la cuarta, la décima y la duodécima variación, cuando, de nuevo, ambas voces se suceden en la repetición: «1. especta, especta, especta / 2. culo; 1. espectaculometría / 2. culometría». En contraste, hay lugar para la simultaneidad vocal en aquellas variaciones basadas en la entonación, como ocurre en la decimotercera, de la que sería sencillo decir que parece tararear el tono y el ritmo de una canción infantil.

La alteridad que replica el dúo —una voz detrás de la otra, una voz superpuesta a la otra— reivindica un extrañamiento que confluye en un choque de colores, en la manipulación de la tesitura y la velocidad de emisión de la propia voz. Esta extrañeza se interpone como un gesto fonético crítico y creativo en las variaciones séptima y decimoquinta, cuando lo que nos habla no es la voz a solo de Esther Ferrer, sino una voz protésica, codificada. El habla inteligible, deliberadamente articulada y en cierta manera mecánica, se deforma para apoderarse del *tempo* y el tono vocálicos. Esta intervención tecnológica no consistiría tanto en acelerar el habla ni en dispararla hacia el agudo, ni en hacerla incomprensible, sino en desbordar su identificación oral, en modelar el encuentro entre la voz de Ferrer y la otredad. En la apertura de esta zona acústica imprecisa, *Espectáculo/Olucátcepse* difumina la fisicidad que logra sugerir, el cuerpo audible, esa presencia invisible de Esther Ferrer, cuyo marcado

timbre, tono y cadencia se emplazan ahora, simultáneamente, dentro y fuera de ella. En el estudio “Singing Beyond the Body”, Jelena Novak reflexionó sobre la intrusión de lo mediado en lo vivo y de lo vivo en lo mediado en el proceso de relacionar el cuerpo y la voz con su extensión artificial (41-55). Esther Ferrer somete ambas variaciones a una redefinición constante del vínculo voz-máquina (y cuerpo) a partir de un virtuosismo que realza las posibilidades vocales y orales mientras se inmiscuye en su identidad.

4. La ubicuidad de la risa

Hemos visto y oído cómo el cuerpo sonoro de Esther Ferrer habla, canta, susurra, cuchichea, suspira, grita, es al mismo tiempo emisor y receptor de sonoridad. En el decir, su *bocalidad* desprende una serie de microoralidades, esos mismos «indicios sonoros materializadores» (Chion 135) que proporcionan una corporalidad al sonido emanado de una boca. Entre *Huellas, sonidos, espacio* y *Espectáculo/Olucátcepse*, estas micro-oralidades han escapado a la hiperpresencia para indagar en el registro de lo incorpóreo. Pero esta voz sin cuerpo aún logra emitir sonidos cuyo origen está en otra parte, sincronizado en múltiples encarnaciones entre lo que se escucha y lo que se ve, entre lo vivo y lo reproducido. Esther Ferrer consigue afectar la relación entre el cuerpo y la voz para manifestar una voz hiperausente, susceptible de trasplantarse a otro cuerpo. Esta fisura entre la presencia del cuerpo y la voz alcanza una dimensión casi ventrílocua en la instalación *Las risas del mundo* (1999/2018). La exposición *Esther Ferrer. Espacios entrelazados*, que acogió el Museo Guggenheim de Bilbao en 2018, presentó esta nueva versión de la obra como «una muestra “aérea”, transparente» (“Las risas” s/p). Casi dos décadas atrás, la revista *LÁPIZ* había reunido a diecisiete autores para intervenir en sus páginas sobre el tema de la alegría. Bajo el título de *Todas las sonrisas del mundo*, Esther Ferrer envolvió, en bolas de papel, la boca humana en el momento de la risa (Ferrer, “Todas las sonrisas del mundo” 38-41). A partir de la versión original, Ferrer se ha dedicado a explorar esa *bucca* primitiva que distinguía Jean-Luc Nancy antes de su estadio oral, esa «contracción y/o distensión del soplar, del comer, del escupir o del hablar» (132). A pesar de que Ferrer siempre ha depurado sus ideas con el mínimo material posible, en *Las risas del mundo* reconvirtió el papel arrugado en el reflejo de la imagen grabada. En este caso, las risas de múltiples bocas provenían de treinta y siete tabletas electrónicas que requerían la interacción del público para activarlas. Colgadas en estructuras metálicas desde el techo, bocas y risas de diversa edad, género y procedencia se expandían sobre un extenso mapamundi que Ferrer había desplegado, a modo de tapiz, a ras del suelo. Además, la instalación reproducía aleatoriamente grupos de risas en función de la ubicación de quienes circularan sobre el mapa (fig. 2). Así lo explicaba el dossier de prensa:

En *Las risas del mundo* el sonido orgánico, natural y efímero de la risa se convierte en objeto artístico al expandirse en el tiempo y el espacio, y deja en manos del espectador el orden de su reproducción dando lugar a conciertos espontáneos de la risa. (“Dossier” 1)



Fig. 2. *Las risas del mundo* (1999/2018). Instalación. 37 pantallas audiovisuales, estructuras metálicas y material vinílico. Esther Ferrer. *Espacios entrelazados*. Museo Guggenheim de Bilbao.
Fotografía: Erika Ede. © Esther Ferrer, VEGAP, Bilbao, 2018.

Desde esta «militancia por lo efímero» (Collado 41), Esther Ferrer nos arroja la familiaridad del sonido de una risa incompleta, no del todo presente, una risa que ocupa el espacio de manera multidimensional. Este no estar del todo ahí implica un desfase temporal que contrae las risas ya emitidas con las que aún están por emitir. Estos *conciertos de la risa*, según la propia Esther Ferrer, planteaban un objetivo doble: «lo fundamental es que el espectador, además de reírse, “escuche las risas del mundo”» (“Las risas” s/p). Hallamos aquí, en estos recortes polifónicos algunos «puntos de sincronización» (Chion 290) entre lo virtual y lo real, entre las tabletas y los rostros que se acercan; pero también un «sincronismo labial» entre la imagen y el sonido que se contraponen a aquella risa que «mueve dramáticamente el cuerpo» (LaBelle 115). Como en las «máquinas abstractas de rostridad» de las que, conforme a Deleuze y Guattari, nacían rostros concretos (174), las máquinas flotantes de Ferrer proyectan la alteridad por medio de risas específicas, redundantes. Estas risas mediatizadas e interconectadas nos impulsan a considerar los límites de la inmediatez en la risa. Acaso la reproducción mecánica de esos sonidos cotidianos exponga, desde un primer plano, su inestabilidad, la imposibilidad de definir una expresión forzada o genuina. Esther Ferrer recompone la risa desde la mediación tecnológica con respecto al cuerpo sonoro, modificando la instalación en experimento, y, por último, en *performance*. En un espacio complementario, de resonancia, Ferrer configuró un «laboratorio de la risa» a disposición del público. Ante proverbios sobre el reír como testigo, cualquiera podía registrar su propia carcajada ante el micrófono y/o añadir capas de escritura a la pared.

De las pantallas al sonido pregrabado, *Las risas del mundo* exponen una «tactilidad auditiva» (Pitozzi) que interroga el potencial de la fisicidad y la sonoridad de la risa en una proyección mutua y espacialmente distante. En última instancia, estas declinaciones sonoras de la risa se dilatan para tomar cuerpo y voz en forma de *performance* del humor. Esther Ferrer

corporeizó finalmente la obra en el ya anunciado *concierto de risas*. Al reunir lo virtual con lo material y la ausencia con la presencia, *Las risas del mundo* entrelazaron, precisamente, aquellas relaciones que destacaba André Lepecki a propósito de lo oblicuo en la danza: temporalidad, memoria y acción (76-86). Aquellas risas actuaron en presente, enredadas en una permutación mnemotécnica de cinco sílabas que rememoran la obra radiofónica y de acción *TA, TE, TI, TO, TU o la agricultura en la Edad Media* (1994). En esta exploración de la memoria de la emisión y la escucha en común, esta vez sin movimiento, Esther Ferrer se sirvió de la onomatopeya de la risa mediante la interjección que se ha fijado convencionalmente en español para representarla: «ja». De ahí, otorgó distintos matices a la risa a partir de las variaciones «je, ji, jo, ju». En la parte delantera de la instalación, sobre el mapamundi, Esther Ferrer dirigió a un grupo de personas a las que previamente había asignado, de derecha a izquierda, cada sílaba de la secuencia. Sus azarosos gestos movilizaron las voces envueltas en la boca, sílabas acentuadas que perturbaban la ubicuidad sonora en una combinación de texturas verticales y horizontales. Este intercambio acústico, visual y cinético transversal a la instalación y la *performance* no hacía sino revelar la capacidad del cuerpo y la voz para enfatizar un hecho inherente a toda la producción artística de Esther Ferrer: su resonancia social. Es en su expansión donde Esther Ferrer consigue sonar a placer esta «música en carne y hueso», como la calificó Ramón Barce en sus reflexiones sobre los orígenes del grupo Zaj (67-69). Más allá de Zaj, Esther Ferrer —que *estaba allí*— seguirá, como en su poema, *buscando en todas partes*.

Referencias

- Aizpuru, Margarita. “Esther Ferrer, una mujer de acción”. *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*. Catálogo de exposición, coordinado por Ana Salaverría. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998, pp. 8-36.
- Allsopp, Ric. “De la mano, del pie...” *Before the words. Refugio temporal. Mal Pelo*. Catálogo de exposición. Palma: Es Baluard Museu d’Art Contemporani de Palma, 2022, pp. 5-20.
- Álvarez-Fernández, Miguel. “Esther Ferrer. Hacia *Al ritmo del tiempo*”. *La radio ante el micrófono. Voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021, pp. 181-214.
- Barber, Llorenç. *Zaj. Historia y valoración crítica*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Barce, Ramón. “Músicas en carne y hueso”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 10, 2009, pp. 67-69, <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=308>. Acceso 12 septiembre 2022.
- Castro Flórez, Fernando. “Esther Ferrer. Para mantener la distancia justa”. *Cuidado y peligro de sí. Procesos artísticos y dinámicas políticas en tiempos de pandemia*, Logroño: Los Aciertos, 2012, pp. 11-14.
- Charles, Daniel. “Zaj: Tao y posmodernidad”. *Fuera de formato*, coordinado por Concha Jerez, Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983, pp. 163-164.
- Chion, Michel. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.
- Collado, Gloria. “Gauzak/Las cosas/The things”. *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. Catálogo de exposición, coordinado por Ana Salaverría. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998, pp. 35-47.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. “Año cero, rostridad”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002, pp. 173-196.

- “Dossier de prensa. *Esther Ferrer. Espacios entrelazados*”. Guggenheim Bilbao, https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2018/02/Dossier-Esther-Ferrer_ES-1.pdf. Acceso 5 noviembre 2023.
- Ferrer, Esther. “Fluxus & Zaj”. *Estudios sobre performance*, coordinado por Gloria Picazo, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993, pp. 31-47.
- Ferrer, Esther. “Fluxus & Zaj”. *Zehar. Boletín de Arteleku*, n.º 28, 1994-1995, pp. 22-25.
- Ferrer, Esther. “Le livre du sexe / Le livre des têtes”. *Le Cahier du Refuge*, n.º 64, 1998, pp. 5-14, http://cipmarseille.fr/publication_fiche.php?id=6a2f5885dafb3d1386fd77005da3aab3. Acceso 15 septiembre 2022.
- Ferrer, Esther. “Todas las sonrisas del mundo”. *Revista LÁPIZ – Revista Internacional de Arte*, n.º 149/150, 1999, pp. 38-41.
- Ferrer, Esther. “Obras sonoras”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. CD, catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- Ferrer, Esther. *Entretien avec Camille Paulhan*. París: Manuella Éditions/AWARE, 2021.
- 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.
- Jerez, Concha, coord. *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983.
- LaBelle, Brandon. *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.
- “Las risas del mundo”. Guggenheim Bilbao, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/las-risas-del-mundo>. Consultado 12 septiembre 2022.
- Lepecki, André. “Toppling dance”. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Nueva York: Routledge, 2006, pp. 76-86.
- Nancy, Jean Luc. *Ego sum*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Novak, Jelena. “Singing Beyond the Body: Uniqueness, Intruder and Prosthesis”. *Postopera. Reinventing the Voice-Body*, Farham: Ashgate, 2015, pp. 41-55.
- Olivares, Rosa. “La artista como la obra de arte”. *Esther Ferrer. En cuatro movimientos. En cuatro movimientos. In four movements*. Catálogo de exposición, dirigido por Rosa Olivares. Vitoria: Sociedad Estatal de Acción Cultural/Fundación Artium de Álava, 2012, pp. 14-37.
- Pitozzi, Enrico. “Corpo sonoro collettivo. Verso una tattilità uditiva”. *Digimag*, n.º 51, febrero, 2010, s/p, <http://digicult.it/it/digimag/issue-051/a-collective-resounding-body-aiming-towards-an-auditory-tactility/>. Acceso 12 septiembre 2022.
- Restrepo Mesa, Sergio. “Aproximación al teatro musical y la música conceptual a través del análisis estético, estilístico y estructural de *Los Holas, Música-Etc. 1966 en tres tiempos*, de Juan Hidalgo”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, n.º 1, 2005, pp. 240-267.
- Rivière, Henar. “Zaj. De la música de acción al arte sonoro”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Catálogo de exposición, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 129-141.
- Rodríguez Prieto, Zara, coord. “Entrevista colectiva a Esther Ferrer”. *Efímera Revista*, vol. 7, n.º 8, noviembre, 2016, s/p.
- Rodríguez Súnico, María Teresa. “El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2001.
- Rozas, Ixiar. *Beltzuria*. Madrid: Enclave de Libros, 2017.
- Rozas, Ixiar. *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*. Bilbao: Consonni, 2022.

- Salgado, María. “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. 153-184.
- San Martín, Francisco Javier. “Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer”. *Revista LÁPIZ – Revista Internacional de Arte*, n.º 156, octubre, 1999, pp. 39-48.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Zaj*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- Vallee, Mickey. *Sounding Bodies, Sounding Worlds. An Exploration of Embodiments in Sound*. Singapur: Palgrave Macmillan, 2020.
- Vaquero, Natalia. “Juan Hidalgo: Soy el más transgresor de los artistas españoles”. *Faro de Vigo*, 18 de enero de 2015, pp. 68-69, <https://www.farodevigo.es/sociedad/2015/01/18/juan-hidalgo-transgresor-artistas-espanoles-17017935.html>. Acceso 17 septiembre 2022.
- Waltham-Smith, Naomi. *Shattering Biopolitics. Militant Listening and the Sound of Life*. Nueva York: Fordham University Press, 2021.

