



HAL
open science

**“ Fátima Miranda/Ecos de una voz nómada ” /
MUJER VERSUS MÚSICA Itinerancias,
incertidumbres y lunas Colección Música e Interacciones**
Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. “ Fátima Miranda/Ecos de una voz nómada ” / MUJER VERSUS MÚSICA Itinerancias, incertidumbres y lunas Colección Música e Interacciones. Itamar, 2011. hal-02009691

HAL Id: hal-02009691

<https://amu.hal.science/hal-02009691v1>

Submitted on 6 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ROSA INIESTA MASMANO (ed.)

MUJER VERSUS MÚSICA

Itinerancias, incertidumbres y lunas

Colección Música e Interacciones



RIVERA EDITORES

ÍNDICE

Presentación	pág 5
Edgar Morin	
Proemio	pág 7
Rosa Iniesta Masmano	
Caminos escondidos bajo techos de cristal. Perspectivas feministas en torno a la discriminación de las mujeres en la creación musical.	pág 9
Marisa Manchado Torres	
Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos.	pág 37
Carmen Cecilia Piñero Gil	
Análisis histórico de la situación de las músicas, de Europa a América del Norte	pág 77
Sophie Stevance	
De cómo y cuándo se comenzó a investigar y escribir sobre las mujeres medievales y la música.	pág 107
Josemi Lorenzo Arribas	
Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX)	pág 139
Manuela Cortés García	
Damas decimonónicas. En el testimonio de la <i>Historia de la Música Española</i> de Mariano Soriano Fuertes	pág 199
Álvaro Zaldívar Gracia	

María Zambrano: Ser/caja de música	pág 223
Susan Campos Fonseca	
<i>Apéndice: “El canto” (Cuaderno M-375)</i>	pág 246
María Zambrano (transcripción y edición de Susan Campos Fonseca)	
Fátima Miranda / Ecos de una voz nómada	pág 253
Christine Esclapez	
<i>OIKABETH.</i> (Olin Ikis pan Katuntah Bebezah Thot)	
Movimiento de mujeres guerreras que abren caminos	
y esparcen flores. Sinfonía guerrera en un movimiento	pág 307
Leticia Armijo	
Vetas abiertas. De bailarinas y creadoras mexicanas:	
Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Evoé Sotelo	pág 347
Margarita Tortajada Quiroz	
Joëlle Léandre, fragmentos de una mujer itinerante	pág 383
Julia Suero	
Teoría feminista, complejidad y musicología	pág 409
Ana Sánchez Torres	

PRESENTACIÓN

Siempre hay una brecha abierta, incertidumbre. Las itinerancias de las mujeres músicas desviantes generan andaduras insospechadas, en las que siempre se renace. La música es un momento genésico, constructor, fabuloso, en el que puede alcanzarse el éxtasis. La violencia de esta emoción vuelve sin cesar, renovada en cada luna. La música puede generar estados estéticos extraordinariamente intensos.

Lo inefable se nutre de música y la música de lo inefable y, así, surge lo indecible. En el seno del imaginario femenino de *Mujer versus Música* emerge la unidualidad humana, *los dos sexos del espíritu*. La música nos habla sin palabras, pero las contamina amplificando su sentido y éstas, las palabras, se introducen en la música para orientarla semánticamente. Es un juego. El carácter esencial de la música es su *indecibilidad*.

Mi querida musicóloga Rosa Iniesta me pide que presente este trabajo colectivo y veo en él un tejido de complejidades, con las propiedades emergentes de la voz que no calla a pesar del silencio, en medio del murmullo incesante de la incertidumbre al mismo tiempo que la llamada a lo identitario femenino. Los textos se encabalgan unos en otros, se religan unos con otros. La epistemología de la complejidad del mundo se beneficia del rostro femenino de la música, que nos devuelve una parte que no estaba visible: el dinamismo, la fuerza en movimiento de la búsqueda incesante de las Mujeres frente a la Música.

Edgar Morin

PROEMIO

Es indudable que el tema mujeres, género y feminismo en música está aún en devenir. *Mujer versus Música* efectúa su aportación siguiendo la línea creativa del hacer/decir: yo coordino, ellas y ellos dicen. Es por eso que hablarán las autoras y autores en las páginas que siguen, tras esta breve incursión que pretende presentar lo que por sí mismo ya presenta.

Soy de la idea de que un trabajo de edición se produce en el transcurso de una interacción sonido/silencio; también, origen de la música. Las palabras vuelan de un lado a otro, para quedar después en el más dulce silencio. Tan solo aclarar la decisión bibliográfica: al final de cada texto, para facilitar las fuentes a la lectora o lector con interés, se recopilan las referencias de cada texto en particular. Globalmente, el objetivo ha sido alcanzado trazando huellas identitarias, creando referentes, rescatando puntos de vista, datos, opiniones, creaciones: la excelencia de los escritos aquí compilados ha conseguido mostrar la unidad en la diversidad poniendo a la Mujer frente a la Música.

Sirva este corto espacio que me permito aquí, para confesar uno de los mayores estímulos en la gestación de esta idea: *Mujer versus Música* es un acto de gratitud, reconocimiento, respeto y un profundo afecto a Ana Sánchez Torres, gran amiga, excelente investigadora del bucle feminismo/complejidad y directora de mi tesis doctoral.

Ana dice (entre muchas otras cosas) que *no se es MUJER, se es mujer situada, con múltiples pertenencias: edad, etnia, clase social, género, situación geopolítica...* y que todas estas pertenencias individuales y colectivas se producen en bucle, un circuito propuesto por Edgar Morin para ayudar a comprender cómo las partes, antagonistas, complementarias y concurrentes, interactúan entre ellas y éstas con el todo. Interacciones, itinerancias, bucles, incertidumbres, emergencias... se producen sin cesar en ciclos espirales; también, en *Mujer versus Música*. El Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin es la herramienta epistemológica que Ana y yo utilizamos en la comprensión de nuestros mundos: Feminismo y Música; antes sólo respectivamente, ahora en bucle.

Deseo agradecer, muy especialmente, la apuesta de los autores y autoras de este libro. Su colaboración ha sido, en todo momento, magnífica y gratificante. Los escritos de Marisa Manchado, Cecilia Piñero, Sophie Stevance, Josemi Lorenzo, Manuela Cortés, Álvaro Zaldívar, Susan Campos, (María Zambrano), Christine Esclapez, Leticia Armijo, Margarita Tortajada, Julia Suero y Ana Sánchez constituyen un tejido complejo, emergencia de las conexiones entre los campos del saber, algunas ocultas, otras más familiares, pero todas estimulantes.

La imagen de la portada, de M^a Amparo Estellés, está plena de carga emotiva, personal y profesional. Su aportación desinteresada no puede quedar exenta de mi enorme gratitud.

Gracias a Rivera Editores y a la inestimable ayuda de Carmen Eva Torres. La colección Música e Interacciones que inicia *Mujer versus Música* es un nuevo desafío, un nuevo reto que aceptamos y que dará sus frutos siguiendo los criterios de la intercomunicación y de la transcomunicación de la Música. Así mismo, vaya nuestro reconocimiento a la Fundación María Zambrano (Vélez-Málaga, España) por autorizar la transcripción y publicación que ha realizado Susan Campos de “El Canto” (Cuaderno M-375), texto inédito de María Zambrano,

Por último, *un grand merci* a Edgar Morin por acceder a la invitación de escribir una *obertura musical* para este libro, generando un particular bucle apertura/cierre con su traductora al español, así mismo Ana Sánchez, cuyo texto sirve de broche en *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*.

Y gracias a las lectoras y a los lectores de este libro, sin cuya interacción, no tendría sentido.

Rosa Iniesta Masmano

FÁTIMA MIRANDA / ECOS DE UNA VOZ NÓMADA*

Christine Esclapez

La lejana visión del centro apenas perceptible y aquellas
que ofrecen las claridades parecen prometer, más
que una percepción nueva, un modo de visibilidad donde
la imagen sería real, y donde pensar y sentir
se identificarían sin perderse el uno
en el otro o anularse.¹
a Jacqueline Charles

Hacia el diálogo

Es de los encuentros que no se explican sino que se viven. Son esos, ciertamente los más irracionales, los que nos dan ganas, sin que se sepa exactamente porqué, de detenernos para tratar de comprender el instante experimentado. Así descubrí a Fátima Miranda, su voz, su sentido de la escena y de la dramaturgia, su estética desfasada plena de humor y hecha de una poesía inspirada en lo cotidiano, de sus bromas y de sus penas. Un poco por azar, gracias a quien ha sido innegablemente un nexo de unión entre nuestras dos vidas: Daniel Charles. De esos instantes compartidos entre Marsella, Niza y Antibes, este espacio que se me concede aquí no es, seguramente, el que mejor se prestara a su recuerdo. Así pues, no me propongo introducir este ensayo sobre Fátima Miranda, la artista y la mujer, de una forma circunstancial, sino evocar de forma cualitativa, a continuación, el diálogo que nosotras hemos instaurado desde los primeros instantes.

De este intercambio, no evocaré más que el juego lingüístico que tiene lugar y que se sitúa más allá del puro confort. Cada una comprende y habla correctamente la lengua de la otra (francés y español). Sin embargo, no hemos elegido nunca una de las dos lenguas (sea para escribir o de viva voz).

* Traducción de Rosa Iniesta Masmano.

¹ ZAMBRANO, María: *Claros del bosque*. Citado de la versión francesa: *Les Clairières du bois*, Éditions de l'Éclat. Éditions Universitaires du Sud, Sommières, 1989, p. 14.

Practicamos una especie de diálogo polifónico, a través de los cruzamientos de sonoridades y de timbres de nuestras respectivas lenguas maternas. Ninguna de las dos escatima en una traducción simultánea, mezclada del placer de entender o de leer las sonoridades de la lengua de la otra. A menudo he pensado que este juego nos permitía a la vez salvaguardar nuestras respectivas personalidades y que nos apartaba de una forma de etnocentrismo cultural. De este juego no reflexionado, se deriva una extrema concentración y un esfuerzo por ir hacia la otra. Alguna vez he estado tentada de pedir a Fátima que me escribiese o que me hablase en francés, sin embargo no he cedido jamás a lo que sería, en definitiva, un tipo de egoísmo intelectual. Sin duda, una de las razones es que esta situación me permite reencontrar la Andalucía familiar que comencé a recorrer hace 10 años; el frescor de las mañanas de verano y lo plúmbeo de esos días, en los que las sombras de las columnas de la Mezquita siguen siendo uno de los mejores refugios para esperar la luz del atardecer.

De este modo, nuestros territorios *d'être au monde* son respetados, autorizándonos, no obstante, a experimentar su porosidad.

Este *dialogismo* que construye nuestra relación y que he deseado, sobre todo, poner en evidencia, constituirá el hilo conductor de esta contribución. Como una de las metáforas de todo intento pasajero y de “publicación” de la palabra ajena. Una contribución de este tipo lleva a su autora en la vía bibliográfica con las preguntas inevitables que acompañan esta empresa ¿Cuál es el objetivo? ¿El de la coincidencia? ¿La interpretación? ¿El desfase? ¿La ficción? ¿La desaparición? ¿Qué derechos otorgarse? ¿Cuáles son los límites infranqueables? El reto se sitúa en este entre-dos desde el momento en que se desea evitar la autobiografía (leerse en el otro), el monólogo (olvidar al otro) o la sacralización (hagiografía del otro). Si bien la precisión y la agudeza, que no dejaremos de llevar a las obras o los eventos, son evidentes, también sabemos que no existe *nivel neutro* y que toda observación impone, casi sin querer, su punto de vista, en él que lo que se mira está en función de ese punto de vista. La mirada (aquí musicológica) no se concibe como un aparato registrador sino como un condensado de sus múltiples historicidades (individuales, sociales, ideológicas). Pierre Francastel recuerda, por ejemplo, a propósito del pensamiento plástico, que entre el mundo representado y el ojo está la retina y que se sabe, estudios científicos lo apoyan, que ésta elabora y diferencia las informaciones recibidas, y pone al descubierto los valores sugeridos². En otros términos, la retina elige exactamente donde poner su mirada, qué seleccionar y a qué dar sentido. Simplemente, la cuestión de la selección o de la elección no puede satisfacerse sólo de las experiencias de

² FRANCASTEL, Pierre: *La figure et le lieu*, Denoël/Gonthier, Paris, 1967, pp. 44-45.

laboratorio. Esto mismo es constatado por Daniel Deshays en su obra *Pour une écriture du son*. Para él, la toma de sonido es siempre interpretación:

[El registro] conserva la presencia viva de la carne, la memoria de un cuerpo hablante, cuerpo en el que yo hago bricolage de la imagen. Escuchando una voz, oigo el cuerpo que habla mientras que me llega el significado de la palabra. (...) Las tomas demasiado refinadas, demasiado limpias, borran la presencia de los cuerpos de los músicos y, al mismo tiempo, eliminan toda posibilidad para el tomador de sonido de afirmar su presencia por la existencia del lugar de su cuerpo.³

Elegir es poner a un lado, dejar, desviar (al menos por un tiempo), agudizar y cultivar nuestro espíritu crítico sobre una parte ínfima de la cosa a la que se dirige nuestra mirada⁴. La mirada se sitúa para mejor enfocarse, como para atrapar lo invisible, lo inaudible o lo indecible y restituirlo, la mayoría de las veces con palabras, la tonalidad o incluso una cierta parte de verdad de la que se sabe que nunca será alcanzada, pero que permanece en el punto de mira de todos. Algo *inalcanzable* tanto más deseado cuanto que se aleja a cada intento, que se escapa a cada paso, en cada página. Como prolongar la obra y la persona en un texto escrito, pensado, que connota más que denota los hechos o las realidades. La empresa biográfica (llamémosla así de momento) es peligrosa por más de una razón. Paul Valéry asumió perfectamente la importancia inicial de una elección semejante, no tanto porque se produzca de forma autoritaria, sino porque tal elección es ineludible. Esta elección, testigo de la libertad del comendador, es política. Le permite no ser un simple entrevistador, sino el traductor de la palabra de otro que no es él, o al menos de todo lo que habrá conservado de esta palabra. No obstante, insistiría en un último punto antes de citar algunas palabras de Paul Valéry: no veamos en esta proposición la legitimación de una especie de relativismo y de distorsión, sino más bien el reconocimiento consciente de un dato inevitable, prueba de la riqueza del intercambio y del diálogo real (a través del espacio y del tiempo) entre el observador y su *objeto* de estudio (**Perdón Fátima...**). Este paso no puede darse más que después de haber calibrado la cuestión, de haberla medido y cartografiado, tras haberla enfocado de la manera más justa posible. Así, Paul Valéry escribió, en 1894, en su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*:

Casi nada de lo que podría decir deberá aplicarse al hombre que ha ilustrado este nombre; yo no persigo una coincidencia que juzgo imposible definir. Intento dar

³ DESHAYS, Daniel: *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006, pp. 63-64.

⁴ ESCLAPEZ, Christine: *La musique comme parole des corps*. Boris de Schloezer, André Souris, André Boucourechliev, Préface de Daniel Charles, L'Harmattan, Paris, 2007.

una visión del detalle de una vida intelectual, una sugerencia de los métodos que todo hallazgo implica, *una*, elegida entre la multitud de las cosas imaginables, modelo que se vuelve grosero, pero de todas formas preferible a la secuencia de anécdotas dolorosas, a los comentarios de los catálogos de colección, a los datos.⁵

En lo que a mí me concierne, esta postura es la única elección posible, desde el momento en que se trata de transmitir en sociedad la palabra de otra persona, es decir, de depositarla en el campo social de la recepción y del comentario. Para permitirle dialogar, puesto que no es exactamente la misma tras haber sido transformada por la mirada, y, así, surge un futuro espacio de debate, umbral de discusiones y de alertas constantes del pensamiento en acción. Es aquí, precisamente, donde se encuentra el emplazamiento de lo político evocado más arriba.

Los términos *diálogo* y *dialogismo* han sido escritos varias veces en estas frases de introducción y sería poco delicado dejarlos sin relacionar, puesto que han sido empleados, de forma completamente voluntaria, para orientar epistemológica y teóricamente esta contribución. Hablar de diálogo en 2010 no sólo significa situarse en la esfera de la teoría de la comunicación o de la información (ya anticuada después de cincuenta años), o evocar sus ramificaciones actuales: redes sociales u *open space*. Hablar de diálogo en 2010 necesita practicar un deber de la memoria, evocando una de las fuentes de este concepto: *Le principe dialogique* de Mikhaïl Bakhtine⁶. El dialogismo pensado y teorizado por Bakhtine, a lo largo de todos sus escritos, es lo que constituye, fundamentalmente, al ser humano, territorio de paso, “irreductiblemente heterogéneo”⁷. El *yo* no existe más que en su relación con el otro, sea un otro de sí mismo o un otro ajeno⁸. Gracias a esta intersubjetividad el *yo* evoluciona y se piensa, crea y actúa en lo cotidiano. Este estado de la cuestión implica una cultura hecha de estratos superpuestos, en los que los *textos* (las producciones humanas) dialogan entre ellos sin cesar. La cultura es así un compuesto “de los discursos que retiene la memoria colectiva (los lugares comunes y los estereotipos como las palabras excepcionales), discursos con relación a los cuales cada sujeto está obligado a situarse”⁹. La expresión individual de la lengua y el contexto de enunciación contribuyen a caracterizar los enunciados como lugares de intención y de compartir subjetividades en acción¹⁰.

⁵ VALERY, Paul: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1957, p. 13.

⁶ TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ Véase también la obra de RICOEUR, Paul: *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

⁹ TODOROV: *ibid.*, p. 8.

¹⁰ TODOROV: *ibid.*, pp. 145-172.

Esta postura teórica se concibe en pleno acuerdo con el campo de las ciencias humanas, en las que el objeto de observación es siempre otro sujeto. Imposible reducirlo materialmente (empirismo objetivo) o disolverlo en “los estados psíquicos (que le preceden y le siguen) que sienten aquellos que producen o perciben un texto (empirismo subjetivo)”¹¹. Para Bakhtine:

El erudito se aferra a estos dos aspectos, temiendo superarlos sea lo que sea, presumiendo, habitualmente, que más allá se encuentran las únicas sustancias metafísicas o místicas. Pero estos intentos de “empirizar” por completo el objeto estético siempre acaban en fracaso y, lo hemos mostrado, son, por completo, metodológicamente ilegítimos [...]. No tenemos ninguna razón para asustarnos de que el objeto estético no pueda ser encontrado ni en el psiquismo, ni en la obra material; por tanto, no deviene sustancia mística o metafísica; el mundo proteiforme del acto de la existencia ética se encuentra en la misma situación ¿Dónde se encuentra el Estado? ¿En el psiquismo, en el espacio físico-matemático, sobre el papel de las actas constitucionales? ¿Dónde se encuentra el derecho? Sin embargo, hemos encontrado una relación con el Estado y con el derecho que nosotros asumimos; aún más: los valores dan sentido y orden tanto al material empírico como a nuestro psiquismo, permitiéndonos sobrepasar su pura subjetividad.¹²

De este breve resumen, quedémonos con dos puntos importantes. El primero concernirá a la parte creativa del texto; el otro, a su comprensión.

(i) El texto, el enunciado, está en equilibrio entre la lengua y el contexto de enunciación¹³. Más allá de la proposición del vínculo entre lo individual y lo social, se trata de hacer que la esencia del enunciado repose en una competencia adquirida, procedente de la lengua, que le permita reproducirse e inscribirse en la historia de los géneros y los estilos; pero, igualmente, en una performance individual, única y singular, vinculada a un espacio-tiempo determinado. El texto oscila entre un *dado* y un *creado*, lo que, de inmediato, plantea el acto del lenguaje no como un simple contacto, sino como una resolución de problemáticas específicamente imaginadas por las necesidades de la enunciación¹⁴. Incluso en el marco del lenguaje verbal ordinario, en el que el grado de coincidencia entre emisor y receptor sigue siendo primordial; la decodificación no es el único objetivo del intercambio. Existe una parte de creación, de transformación que no encierra los actos del lenguaje en lo institucional. El receptor del texto enunciado participa de lo que es creado y

¹¹ TODOROV: *ibid*, p. 35.

¹² BAKHTINE citado por TODOROV: *ibid*, p. 35.

¹³ TODOROV: *ibid*, p. 79.

¹⁴ TODOROV: *ibid*, pp. 85-88.

no se concibe como una entidad separada del texto. Participa de su devenir, lo constituye al mismo tiempo que el texto le constituye¹⁵.

El enunciado no es nunca el simple reflejo o la expresión de alguna cosa que existiera antes que él, dada o dispuesta. Crea siempre alguna cosa que no existía con anterioridad, que es absolutamente nueva y que es no reiterable; que, además, tiene siempre relación con los valores (de la verdad, del bien, de lo bello, etc.). Pero esta cosa no es creada nunca más que a partir de una cosa dada (la lengua, el hecho real observado, el sentimiento experimentado, el mismo sujeto hablante, que ya se encontraba en su concepción del mundo, etc.).¹⁶

De esta dialéctica entre *dado* y *creado*, retendremos dos cosas.

La primera, que el texto no es una confesión, una transposición de la vida íntima del emisor. Es algo así como tomar distancias¹⁷. Por otra parte, esta afirmación reúne el concepto de *moi mythique*, tal como fue desarrollado por Boris de Schloezer¹⁸ poco después de los años treinta. El texto es siempre más que la vida. El creador no es el hombre cotidiano.

La segunda, importante desde un plano metodológico, es alejarse de toda relación causal o jerárquica entre la vida del autor y su obra. El texto o algunos de sus elementos no son, en detrimento de la forma creada y de su contenido, reflejos de la situación real o social. Como subraya con firmeza Bakhtine: “Para el verdadero sociólogo, el héroe de la novela y el evento de la intriga son, por supuesto, mucho más reveladores, precisamente porque son los elementos de la estructura artística, es decir, están relacionados con su propio lenguaje artístico”¹⁹. La cuestión de la forma no ha sido nunca abandonada por Bakhtine, aunque sabemos las reservas y críticas que formuló con respecto a los formalistas²⁰. La

¹⁵ «El autor es siempre en parte inconsciente respecto de su obra, y el sujeto de la comprensión tiene el deber de enriquecer el sentido del texto; es también creador”: TODOROV: *ibid*, p. 168.

¹⁶ BAKHTINE citado por TODOROV: *op. cit.*, p. 80.

¹⁷ “Aunque el autor-creador hubiera creado una autobiografía o la confesión más auténtica, a pesar de todo habría permanecido, en la medida incluso en la que la ha producido, fuera del universo que ahí se encuentra representado. Si cuento (oralmente o por escrito) un acontecimiento que acabo de vivir, en la medida en que yo *cuento* (oralmente o por escrito) este acontecimiento, ya me encuentro fuera de este espacio-tiempo donde el acontecimiento tuvo lugar. Identificarse absolutamente consigo mismo, identificar su “yo” con el “yo” que yo digo es tan imposible como tirarse de los pelos. Por realista y verídico que sea, el universo representado no puede nunca ser cronotópicamente idéntico al universo real donde tiene lugar la representación, y donde se encuentra el autor-creador de esta representación. Por eso, el término “imagen del autor” me parece desafortunado; todo lo que, en la obra, deviene imagen, y que, por consiguiente, entra en sus cronotopos, es producido, no productor. “La imagen del autor”, si se comprende por ello el autor-creador, es una *contradictio in adjecto*; toda imagen es algo producido y no productor”: BAKHTINE citado por TODOROV: *op. cit.*, pp. 82-83.

¹⁸ SCHLOEZER, Boris de: *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947), Gallimard, Paris, 1979.

¹⁹ BAKHTINE citado por TODOROV: *ibid*, p. 59.

²⁰ TODOROV: *ibid*, pp. 58-66.

forma permanece como el punto nodal en el que el diálogo tomará cuerpo y se realizará y, por esa razón, no puede ser reducida ni a un conjunto de ecuaciones algebraicas, ni a realidades externas. El texto es la frontera entre la lengua y la enunciación o, más precisamente, el texto es *forma-y-contenido* a la vez²¹.

(ii) El significado unilateral o bi-unívoco no es finalmente más que un caso entre tantos otros de enunciación. El campo del sentido es bastante más vasto que el de la significación. El sentido es respuesta. “Lo que religa el enunciado con el mundo de los valores, desconocido por la lengua, es el sentido”²². La intersubjetividad está en el fundamento de la relación que une emisor y receptor y, ello, sean cuales sean sus objetivos. El sentido es una totalidad en devenir, se recompone a cada nuevo contrato firmado por las fuerzas presentes. Y así, permaneciendo por completo los textos en la esfera social, están constantemente abiertos hacia la interpretación que Bakhtine no concibe más que ilimitada:

No existe primero ni último discurso y el contexto dialógico no conoce límites (desaparece en un pasado ilimitado y en un futuro ilimitado). Incluso los sentidos *pasados*, es decir, aquellos que han nacido en el curso del diálogo de los siglos pasados, no pueden nunca ser estables (terminados de una vez por todas, concluidos), cambiarán siempre (se renovarán) en el transcurso del desarrollo ulterior, por llegar, del diálogo. En todo momento de la evolución dialógica, existen masas inmensas, ilimitadas, sentidos olvidados, pero, en ciertos momentos ulteriores, conforme avanza el diálogo paso a paso, vendrán a la memoria y vivirán bajo una forma renovada (en un nuevo contexto). Nada está absolutamente muerto: cada sentido tendrá su fiesta de renacimiento. El problema de la *gran temporalidad*.²³

Captaremos toda la importancia de esta postura que sitúa a las ciencias humanas en el campo, más vasto, de una “antropología filosófica”²⁴, en la que las ciencias humanas –ciencias de la historia, de lo humano y de la cultura– están netamente separadas de las ciencias de la naturaleza. El tipo de respuesta implicada por este proceso significativo no es resolución de la ecuación, clausura, sino problematización inscrita en la densidad de la historia de la lengua.

Toda comprensión verdadera es activa y representa ya el embrión de una respuesta. Sólo la comprensión activa puede captar el tema [del sentido del enunciado], sólo con

²¹ En relación a este tema, véase TODOROV: *ibid.*, pp. 58-66. No podemos estar sino sorprendidos por la proximidad que existe innegablemente entre estas declaraciones y las de SCHLOEZER, *op. cit.* Para Schloezer, la cuestión de la conexión entre forma y contenido será concretada por su concepto de *sistema orgánico*, que implica una adecuación de la forma al contenido y viceversa.

²² BAKHTINE citado por TODOROV: *ibid.*, p. 85.

²³ BAKHTINE citado por TODOROV: *ibid.*, pp. 169-170.

²⁴ TODOROV: *ibid.*, p. 145.

la ayuda del devenir se puede captar el devenir. [...] Toda comprensión es *dialógica*. La comprensión se opone al enunciado como una réplica se opone a la otra en el seno de un diálogo. La comprensión busca un *contra-discurso* para el discurso del emisor.²⁵

Esta historicidad, esta intertextualidad, sabiendo cuanto ha afirmado su importancia Bakhtine, son esenciales. El *contra-discurso* buscado por la comprensión no es solamente contradicción o dislocación del texto. Hablar al otro, es *(re)encontrar*, es aceptar estar *cara a cara*, un *vis-à-vis* con el otro y relegar, en la lejanía, la modernidad etimológica y el uso guerrero que el prefijo *contra* sugiere. Esto no quiere decir que haya que practicar por eso un acuerdo de buena fe o concebir este *contra-discurso* como una forma de imponer, por la fuerza, una visión única o común. Finalmente, hay en Bakhtine cierta parte de utopía cultural. La interpretación y la comprensión de los textos no buscan la unificación de la cultura y del pensamiento, sino mucho más el respeto y la diferencia²⁶. Si el movimiento inicial del encuentro con un texto –y con su autor–, quizá debido a una empatía inicial, es casi inexplicable, el segundo momento del descubrimiento deberá, por *contra*, orientarse hacia un trabajo de *re-conocimiento* del otro y de la dualidad que es el fundamento de su razón de ser²⁷. La producción de sentido se ancla en la búsqueda de la diversidad y es, por tanto, el modelo polifónico que conservará Bakhtine para prolongar de forma más concreta el principio dialógico: “La voz individual no puede hacerse entender más que integrándose en el corazón complejo de otras voces ya presentes”²⁸. En el campo propiamente musicológico, tomamos como una especie de validación la actitud de André Souris que, hablando de polifonía musical, buscaba abarcar bajo este vocablo unificado, la riqueza extrema de sus ocurrencias particulares:

Para resumir, diremos que se puede describir por completo la polifonía diciendo que tiende, por un lado, a la mayor independencia posible de las voces, es decir, al

²⁵ BAKHTINE citado por TODOROV: *op. cit.*, p. 39.

²⁶ Como escribió TODOROV, *ibid.*, p. 166: “Se podría decir que hay tres tipos de interpretación, como, creyendo a Blanchot (en *Entretien infini*), tres tipos de relaciones humanas. El primero consiste en unificar al nombre de sí: la crítica se proyecta en la obra que lee, y todos los autores ilustran, o ejemplifican, su propio pensamiento. El segundo tipo corresponde a la “crítica de identificación” (); el crítico no tiene identidad propia, no existe más que una sola identidad: la del autor examinado, y el crítico se hace portavoz de ella; asistimos a una especie de fusión en el éxtasis, y, por tanto, todavía a la unificación. El tercer tipo de interpretación sería el diálogo preconizado por Bakhtine, en el que cada una de las dos identidades permanece afirmada (no hay integración ni identificación), en la que el conocimiento toma la forma de diálogo con un “tú” igual al “yo” y, sin embargo, diferente de él. Como para la creación, Bakhtine sólo da a la empatía, o identificación, un papel transitorio, preparatorio.

²⁷ Sobre este tema, véanse las páginas luminosas de TODOROV: *ibid.*, pp. 166-172. Cf. igualmente ESCLAPEZ: « L'œuvre et sa lecture : entre formalisme et subjectivisme », en *Art et Mutations. Les Nouvelles Relations Esthétiques*, Actes du Séminaire Interarts de Paris, 2002-2003, Klincksieck, Paris, pp. 97-115.

²⁸ TODOROV: *ibid.*, p. 8.

contrapunto, y que tiende, por otro lado, a la reducción de esta independencia, es decir, a la armonía cuyo límite es el timbre.

La función polifónica puede entonces percibirse a lo largo de una escala, en la que una mitad manifiesta una tendencia a la multiplicidad o, si lo prefieren, una *preeminencia de lo contrapuntístico* y, la otra mitad, una tendencia a la unidad, una *preeminencia de lo armónico*.²⁹

La polifonía, eso que vivimos en lo cotidiano, unas veces como un límite difícilmente definible, otras veces sobrepasándolo, es fundamentalmente diferencial por esta diversidad. Esta complejidad es la de nuestras voces, de nuestras conciencias y de nuestros universos ideológicos llamados a coexistir lo deseen o no. Esto conducirá a Bakhtine a pensar cierta polifonía bajo el concepto de exotopía en el fundamento de toda creación, pero también de toda relación humana desde el momento en que busca la comprensión. La exotopía es tensión entre identificación y distanciamiento, con la idea de que no se puede encontrar más que la una en función de la otra y que la otra no puede encontrarse más que en función de nosotros. La comprensión sugiere, antes que nada, una comprensión de la dualidad, la de dos culturas, de dos seres, de dos formas de pensar y de conceptualizar el mundo. Toda la fuerza del pensamiento bakhtiniano reside, igualmente, en mostrar que esta exotopía es inevitable, so pena de conducir al ser al encerramiento y al aislamiento de sí³⁰. Se evalúa en qué sigue siendo actual este pensamiento, tanto en el campo de la etnología, de la antropología como en el de la filosofía; en el momento en que el etnocentrismo, que ha construido nuestra relación con el mundo desde del siglo XVIII, es objeto de revisiones saludables en todos los dominios de la cultura.

De forma más concreta, tomaremos de estos largos preámbulos una verdadera línea de conducción para el estudio que sigue. Hablar de otro, que no sea uno mismo, y de su obra necesita detenerse un instante y reflexionar. Dar marcha atrás. Buscar un fundamento epistemológico para reafirmar la mirada que será depositada. Saborear la importancia de la unión entre teoría y realidad. No tener miedo. Aceptar ir, de entrada, hacia la intelectualidad, para comprender mejor y para mejor restituir. Adoptar una postura cuasi-política de cara a ese otro que no es uno mismo. Estos son los preámbulos que construyen el método y harán operacional la mirada proyectada. En este

²⁹ SOURIS, André: « Les fonctions organiques du langage musical », en *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée*, Mardaga, Bruxelles, 2000, p. 73.

³⁰ “En el dominio de la cultura, la exotopía es el incentivo más potente para la comprensión. Sólo a los ojos de otra cultura, la cultura extranjera se revela de manera más completa y más profunda (aunque nunca de forma exhaustiva, pues vendrán otras culturas, que verán y comprenderán todavía más)”: BAKHTINE citado por TODOROV: op. cit., p. 169.

último estadio de esta exposición teórica, conservaremos las dos etapas de la comprensión formuladas por Bakhtine:

La primera tarea es la de comprender la obra de la forma en la que la ha entendido su autor, sin salir de los límites de su comprensión. La realización de esta tarea es muy difícil y exige, habitualmente, examinar un material inmenso.

La segunda tarea es utilizar su exotopía temporal y cultural. La inclusión en nuestro contexto (ajeno al autor).³¹

Estas dos tareas han constituido la parte invisible de lo que viene a continuación. Intimidación silenciosa con Fátima Miranda y su obra, tomando en cuenta múltiples fuentes (escritas, sonoras, gráficas, orales...), retiro solitario cara a los sonidos y a las imágenes. Para, finalmente, seleccionar, elegir, y aceptar la parte de inacabamiento de lo que sigue.

¿Qué sigue? ¿Una biografía? ¿El turno de palabra de otro? ¿Una crítica? ¿Un comentario? Las palabras de escabullen y resisten.

Yo elegiría la expresión que me parece la más adecuada, la más imperfecta, la más desnuda en tanto que acepta su fragilidad de borrador apenas esbozado. Un poco como una acuarela en la que el paisaje apenas sugerido es, sin embargo, concretamente figurado.

Esto que sigue es un *Ensayo sobre...*

¿Hace falta ponerlo en evidencia?

Este diálogo se efectuará entre mujeres sin que sea particularmente cuestión de elaboración de un manifiesto feminista o de ostracismo masculino. Sino, con mayor certeza, el encuentro de nuestras partes salvajes, aquellas que habitan en todas las mujeres:

Todas sentimos un deseo ardiente, una nostalgia de lo salvaje. En nuestro marco cultural, existen pocos antídotos autorizados para esta hirviente aspiración. Se nos ha enseñado a tener vergüenza. Nos hemos dejado nuestros cabellos largos y somos capaces de disimular nuestros sentimientos, pero la sombra de la *Femme Sauvage* siempre se perfila, innegablemente; la sombra que ronda detrás de nosotras camina a cuatro patas.³²

Comenzamos el diálogo

No se tratará de analizar directamente las creaciones de Fátima Miranda (que, de todas formas, traspasarían los límites impuestos por la página en

³¹ BAKHTINE citado por TODOROV: *ibid.*, p. 168.

³² PINKOLA ESTES, Clarissa: *Femmes qui courent après les loups. Histoire et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, Grasset, Paris, 1996, p. 9.

blanco), realizar un catálogo exhaustivo de sus obras, sus performances o diseñar una biografía exhaustiva. La vía será la de una historia analítica, en la que las proposiciones individuales de la artista están en constante diálogo con la historicidad de su modo de acción en el seno del paisaje artístico actual. Seleccionaré ciertos momentos sobresalientes de la andadura artística, estética, pero también antropológica y filosófica de Fátima Miranda. Los puntos de partida serán la cuestión de la feminidad y del feminismo, la inscripción de su andadura en el campo de la performance y de las prácticas artísticas contemporáneas, así como la relación entre la voz y el cuerpo. Por último, será evocada la relación arqueológica en la creación y en la historia de las culturas musicales, que investiga la artista española.

No obstante, parece necesario hacer aquí una observación sobre las fuentes. La comprensión o la interpretación implican una tensión entre identificación y distanciamiento. Si la identificación incita a menudo a mirar aquello que nos mira, la andadura interpretativa implica siempre, en un segundo paso, establecer con exigencia el estado de la cuestión. Así se practicará, conscientemente, una intertextualidad atenta a los escritos ya existentes, a las palabras ya pronunciadas o a los puntos de vista ya expresados. Sabiendo que al final de este estudio, nos convertiremos en una de estas huellas que la historia de las miradas ulteriores se encargará de prolongar, o puede, incluso, de olvidar.

Trabajar sobre una artista actual es siempre delicado en la medida en que la distancia espacio-temporal es reducida, en la que los escritos existen en un número pequeño, en la que una parte importante de la información está diseminada en soportes volátiles (entrevistas, vídeos, reseñas en CD, emisiones de televisión, fuentes accesibles en Internet) y no en extensas monografías... Sin embargo, esta observación no podrá ahorrarnos una cartografía inicial que se constituya sin hacernos dependientes de ella, sin encerrarse en la reconstitución de las fuentes, de las que sabemos hasta qué punto sigue siendo un trabajo de largo aliento, que desborda sobradamente el marco del espacio que nos es concedido para esta contribución. De las constataciones precedentes, puede deducirse que esta diversidad de fuentes y de soportes requiere una ampliación de la andadura habitual de toda filología³³.

La parte más importante de la interpretación provendrá de la proximidad con las mismas obras que hay que aprender a escrutar. Como subraya Denis Thouard (lo que coincide con la primera etapa de la comprensión, tal como

³³ THOUARD, Denis: « L'enjeu de la philologie », en *Critique « L'art de lire de Jean Bollack »*, N° 672, Revue Générale des publications françaises et étrangères, Paris, Mai 2003, pp. 346-359.

ha sido formulado por Mikhaïl Bakhtine): “La inmersión en la obra sería así el primer momento de la comprensión”³⁴.

Una fuente imprescindible es el sitio oficial en Internet de Fátima Miranda, creado por la artista en 2004³⁵. Tiene el doble mérito de estar particularmente bien documentado y de introducirnos de inmediato en el universo de la artista. El aspecto promocional, que es la marca habitual de los sitios oficiales de artistas, se esfuma muy deprisa ante el sentimiento de estar, realmente, frente a una alineación de referencias organizadas, fechadas, que permiten apoderarse de ellas sin tener la impresión de estar delante de una palabra dominante, sin tener la impresión de estar sometidos a una imagen de la autora marcada y ya orientada. En los puntos de referencia, en los artículos y ensayos citados y dados a leer, se entremezclan sonidos, movimientos e imágenes, así como un sentido artístico y poético real. Todo eso es el testimonio de una voluntad de conservación de la información. Todo lo que está consignado, anotado, lo está con extremo esmero. El conjunto de documentos (bibliografía, discografía, *dossiers* de prensa, extractos sonoros y vídeos...) puede ser descargado, adquirir un estatuto autónomo y devenir así trazos de la parte completa, propicios para el estudio musicológico. Fuentes verdaderas que Fátima Miranda ha organizado, ella misma, con exigencia y profesionalidad. Aquí, no podemos eludir una breve incursión bibliográfica, destacando el hecho de que después de sus estudios en Historia del Arte y de una especialización en Arte Contemporáneo, Fátima publicó dos obras sobre arquitectura y urbanismo³⁶ y que ha sido Directora de la Fonoteca de la Universidad Complutense de Madrid de 1982 a 1989, universidad de renombre internacional³⁷. El espíritu universitario de puesta a disposición del saber es, sin duda, una de las características fuertes de este espacio de información y, por eso, es también un lugar propicio para el debate y el conocimiento. Permite al observador crear, con total autonomía, pero también con toda precisión, su propia opinión y ejercer, así, su espíritu crítico. Pero no acaba ahí el interés de esta primera fuente. Esta puesta a disposición no resiste a la tentación de una presentación que se querría “seria” o, digámoslo, “políticamente correcta”. Está del todo estetizada, de forma lúdica y poética, nos llama la atención cuan sensible es, al igual que el escrito, fuente de conocimiento. Quedando visibles y audibles la musicalidad y el ritmo propios del pensamiento artístico, la hipertextualidad deviene como la metáfora del diálogo interartístico.

³⁴ THOUARD: *ibid.*, p. 352.

³⁵ <http://www.Fátima-miranda.com>

³⁶ MIRANDA, Fátima: *Desarrollo urbanístico de posguerra en Salamanca*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Salamanca, 1985.

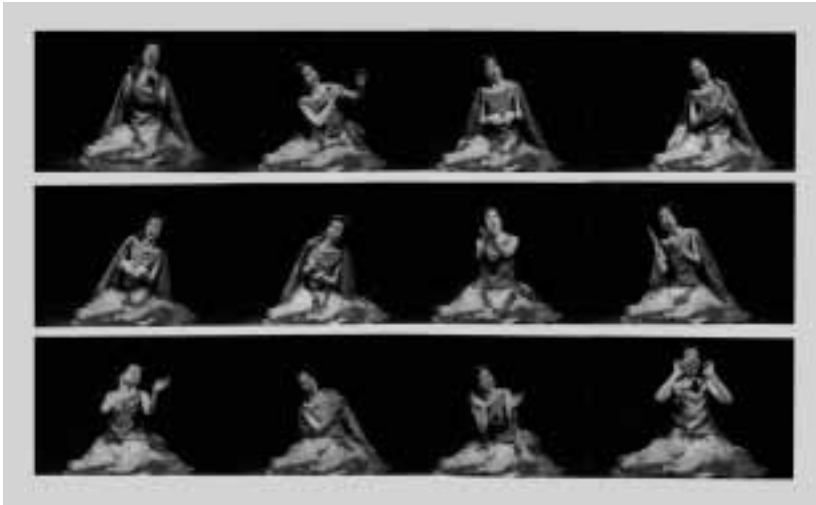
³⁷ <http://www.Fátima-miranda.com> Recibió en 1985 el *Premio Nacional Cultura y Comunicación*, otorgado por la Ministerio de Cultura español por su libro *La fonoteca*.



Fátima Miranda en *Diapasión*
Foto: Sigfrido Camarero

La introducción se abre sobre la imagen plana de un teatro a la italiana y sobre las sonoridades de una melopea. La escena central, una boca y dientes ávidos y voraces (los de Fátima), de los que nace el canto solo. Obertura musical con extractos de *Diapasión*, *El Principio del Fin* y *Entre nosotros (Epitafio a las ballenas)*, que dan a entender la personalidad de esta voz atípica, su extenso ámbito en las emisiones sonoras plurales. La voz sola, como territorio de experimentaciones y creaciones, teatro de búsquedas musicales y musicológicas de Fátima Miranda. De esta boca, se escapan, sin poder realmente fijarlos en el tiempo, nombres de creadores(as), de filósofos(as), de escritore(a)s, de poetas(isas) de épocas y de culturas diferentes: Bach, Klee, Buñuel, Billie Holliday, Héraclite, Pessoa, Kafka, Borges, Duchamp, Satie, Brecht, Rumi, Le Corbusier, Zambrano, Einstein, Fellini.... A los cuales se superponen, en un batiburrillo ecléctico, todo tipo de objetos: lápices de labios, fotografías, saxofón, toro, abanico... De esto, yo me quedaría menos con las referencias explícitas, que dibujan el segundo plano de la cultura de la artista (su valija intelectual), o las referencias evidentes a ciertas características que constituyen el personaje (Fátima Miranda estudió saxofón y adora la vivacidad hispánica de tintes multicolores), que con la evocación de ciertos nombres. Estos son, por ejemplo, el de María Zambrano (1904-1991), filósofa y escritora española contemporánea, o el de Jalal Ud Din

Rumi (1207-1273), místico persa vinculado al orden de derviches danzantes, que esclarecen lo híbrido de la cultura de Fátima, en la que se fusionan arte y filosofía. La proximidad a María Zambrano, desde el momento en que leyó una de sus obras mayores *Claros del bosque*, aparece completamente natural. Zambrano privilegió la vitalidad de la creación y el pensar; lo propio del ser humano es abrir el camino, estar en camino para poner constantemente en juego su ser profundo. A partir de esta obertura, he tenido realmente la impresión de estar en contacto directo con la *formación* del pensamiento de Fátima, de forma procesual más que formal, orgánica más que estructurada. Mística y espiritual, ecuménica es la escena teatral en la que se despliegan las creaciones de la artista española, cuyo deseo es no olvidar la historicidad de la obras de otros(as) que ella convoca *in praesentia* sin preocupación por el desarrollo cronológico.



Fátima Miranda en *Cantos Robados*
Foto: Rudiger Lange

A esta primera escena, le sucede otro cuadro en consonancia directa con lo que acaba de ser evocado. Un poco como una clave para la comprensión. La imagen plana del teatro es la misma. En el centro, la imagen estereoscópica de una Fátima Miranda de gestos entrecortados, sentada en el suelo, cantando. Esta tarjeta postal animada parece venir de nuestra infancia, en la que estábamos maravillados ante esos libros o esas imágenes que movíamos dulcemente, para que pudiesen animarse y oscilar delante de nuestros ojos, atraídos por esas ilusiones de la óptica. Así reencontramos, sin saberlo,

esos tiempos lejanos, donde todo estaba puesto en marcha para animar progresivamente la imagen fija (pintura, después fotografía) y darle relieve, rebasando los límites de la inmovilidad. Linterna mágica, praxinoscopio, fotografía estereoscópica: una historia declinada hoy en 3D. El universo de Fátima Miranda está contenido por completo en esta consciencia de la trayectoria histórica y estética de la imagen animada. La mayor parte de sus creaciones son performances de video-arte, en las que la animación, la luz y el movimiento están en constante diálogo con lo sonoro. Como si ella buscara esta utopía del sentido, que sería, según Henri Meschonnic, el ritmo mismo, menos metro que temporalidad³⁸. Este movilismo del que Heraclito ha mostrado que constituye la permanencia de un ser siempre en devenir.

Las creaciones de Fátima Miranda son, desde los años 90, conciertos-performances para voz sola, en los que son convocadas todas las dimensiones escénicas (luces, vídeo, vestuario, decorados...) y dramáticas (los registros son lo más amplios posible: de la meditación a la sensualidad, de la trivialidad a la locura). Desde los años 90 a 2005, fecha de su última creación, marcan el ritmo de sus experiencias escénicas cuatro espectáculos: *Las Voces de la Voz* (1992), *Concierto en Canto* (1997), *ArteSonado* (2000), *Cantos Robados* (2005)³⁹. Estas creaciones son igualmente puntos de referencia artísticos en la medida en que, en un intervalo regular de cinco años, aproximadamente, la artista se pone en juego y en escena. De estas creaciones han sido grabados varios documentos sonoros y visuales (CD, DVD), bien sea tomados íntegramente o bien constituyendo compilaciones o antologías⁴⁰. Si la discografía revaloriza instantáneamente la producción para voz sola, debemos destacar las grabaciones colectivas de dos grupos que Fátima fundó en los años 80 con Llorenç Barber. El grupo de improvisación *El Taller de Música Mundana* [TMM] y el *Flatus Vocis Trio* [FVT], en los que el trabajo vocal es el de la poesía fonética, en colaboración con el compositor francés Jean-Claude Eloy. Indudablemente, los años 90 marcan un giro en la carrera de la artista, que decidirá realizar una gira en solitario en el campo de las músicas vocales experimentales y contemporáneas. Sin embargo, este giro no es una frontera hermética entre dos universos o dos vías separadas. Las experimentaciones efectuadas con el TMM y el FVT, que han corrido paralelas, desde 1982, a su

³⁸ MESCHONNIC, Henri: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.

³⁹ El nuevo espectáculo de Fátima Miranda *perVERSIONES* será creado el 29 de enero de 2011 en Guarda (Portugal). En este nuevo proyecto, Fátima Miranda colabora con el fotógrafo Chema Madoz, habituado a hacer dialogar la imagen fotográfica con lo musical. Consistirá en crear una polifonía entre las fotos de Madoz y las canciones del repertorio popular « perversitas » por Fátima Miranda. De ahí el título del espectáculo.

⁴⁰ La integralidad de la discografía está disponible vía <http://www.Fátima-miranda.com>

primera carrera profesional en la Fonoteca, han permitido a Fátima Miranda descubrir su voz, testarla, probar todas las posibilidades y también todos los límites. Enfrentarse directamente al campo artístico experimental, heredado de John Cage y de las primeras vanguardias, y ampliar su mirada hacia las músicas extra-occidentales, acomodando sus ganas de reunión de las músicas del mundo⁴¹. Con el deseo de alcanzar la utopía de una *música mundana*, englobante, música del sonido y de la fraternidad cultural:

Quizás el gran cambio de paradigma que han entonado los últimos decenios ha sido el pretendido agostamiento de la creatividad autodenominada *vanguardista*. Fátima Miranda, como tantos otros, lo ha vivido, no como patética fuga a la búsqueda de refugios y cálidas seguridades, sino como un nuevo impulso hacia un viaje que no renuncia a curiosidad ninguna e incita a leer (fuera de eurocentrismos) las más atractivas prácticas vocales del laberíntico etnomundo, amenazado hoy más por pandemias y egoístas globalidades que por falta de necesidad y ambición estética.⁴²



Fátima Miranda en *Las voces de la voz*
Foto: Manuel Domínguez

A estas obras se añaden otros campos de búsqueda: partituras gráficas y poemas visuales creados por Miranda. El conjunto forma un todo unificado y realza un pensamiento propiamente artístico, para quien el arte no se declina en territorios aislados entre sí. Las partituras gráficas, por ejemplo, son espacios lúdicos donde el sonido se piensa en todos los colores, en trazos de lápices o en

⁴¹ BARBER, Llorenç: "Fátima Miranda: una voz muy particular", en *ArteSonado* (Libro-Cd de Fátima Miranda), El Europeo Música-52PM, Madrid, 2000, Colección LCD19, pp. 8-21 disponible vía el sitio oficial de F.M., *op. cit.*

⁴² *Ibid.*, p. 3.

anotaciones verbales. Como lo indica el texto de acompañamiento de las obras gráficas de Miranda, estos no han sido pensados nunca para ser expuestos. Han nacido, para la compositora-intérprete, de una doble necesidad: por una parte, fijar el proceso de composición, consignar ciertos puntos de referencia musicales, vocales e incluso expresivos; por otra, inventar su propia notación en relación con las innovaciones técnicas y musicales resultantes de su trabajo de creación, de pensar; en palabras de Miranda: “matrices para la voz” que evocan movimientos, gestos fundadores, musculares y respiratorios⁴³. Este trabajo se sitúa en la prolongación de la extensión de la notación contemporánea a partir de los años 1950, por compositores como Luciano Berio, György Ligeti o Karlheinz Stockhausen, bajo el impulso igualmente de investigaciones electroacústicas. Pero, del mismo modo, sus prolongaciones en los años 1970 por la *TextKomposition* y, más tarde, el poli-arte, como lo relata Costin Miereanu en su obra *Fuite et conquête du champ musical*⁴⁴. Una voluntad de ampliar el marco y los límites del signo⁴⁵. A esta extensión de la notación musical, responden una diversidad de los materiales sonoros y las intenciones compositivas, aunque también, la ampliación propiamente topográfica de los lugares del arte, iniciado por las artes plásticas, hoy desarrollado por el vídeo-arte. La notación deviene así “polisémica”⁴⁶, polifuncional y polisensorial. Las creaciones de Fátima son las herederas de esas investigaciones con, lo que ella considera, una necesidad interior: su trabajo gráfico da cuerpo al trabajo vocal emprendido en los años 1980. A partir de idiomas europeos, pero sobre todo, extraeuropeos (Japón, Mongolia, Tibet...), Miranda ha construido, de manera singular, su propio laboratorio, es decir, su lenguaje y, de forma correlativa, su gramática. Una gramática que ha hecho falta, en un momento dado, elaborar y consignar. El diseño ha sido el vector privilegiado: para empezar, da cuenta de la plasticidad y de la morfología del proceso creador. Así, la gramática que Miranda formaliza no es una codificación fija de unidades de discurso reproducibles, sino los restos de un cuerpo y de una voz en acción. Se trata, como muestra la partitura de *Inter Nos II*⁴⁷, trazar una cartografía que le permite a la vez fijar en la memoria, sino que, del mismo modo, *comprenderse* a la hora de componer. A propósito de esta partitura, Jean-Claude Trichard expone la cuestión de su estatus como partitura:

⁴³ <http://www.Fátima-miranda.com>

⁴⁴ MIEREANU, Costin : *Fuite et conquête du champ musical*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

⁴⁵ BOSSEUR, Jean-Yves: *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Éditions Alternatives, Paris, 2005, p. 102-134. MIEREANU: *ibid.*, pp. 45-53.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ Disponible vía el sitio oficial de la artista, op. cit. Ninguna de las partituras de las que aquí se trata será reproducida en este escrito. Es posible conocerlas en el sitio de la artista.

Esta partitura, ¿debe ser considerada como tal? ¿No sería mejor considerarla como un objeto que no toma todo su sentido más que en el momento en que es vista como una imagen, que se yuxtapone al gesto y a la voz, en el instante mismo en el que se despliegan los gestos y la voz de Fátima Miranda? Aquí, ya no se trata de transmitir, sino de vivir un acontecimiento artístico.⁴⁸

En efecto, a la vista de ciertas partituras contemporáneas, la diferencia entre el sonido producido por la intérprete y los signos consignados es aquí más íntima⁴⁹. En las volutas trazadas, de repente, son sugeridos posibles trayectos melódicos o, incluso, imaginada intuitivamente la semilla de un cierto tipo de materia musical: aérea, ornamentada a imagen de los neumas característicos de la notación de Saint-Gall en el siglo IX. De manera más ortodoxa, esta partitura respeta, también, las convenciones de la escritura tonal occidental: indican, con bastante facilidad, un movimiento general ascendente y tres capas sonoras, cuya disposición, por sistema, no deja de recordar la escritura superpuesta. Por tanto, el interés de este tipo de grafismo no es fijar lo sonoro de una vez por todas, sino sugerir todo delimitando su terreno de juego. Si Fátima Miranda se define como compositora-intérprete y si, por otro lado, sus partituras son esencialmente trazos destinados a conservar la parte de titubeos, de tachones o de dudas del proceso de composición puesto en marcha, el potencial de transmisión existe completamente. El objeto existe en tanto que tal, desligado de su contexto iniciador. Estas partituras, ¿no podrían conducir a otras posibles interpretaciones, recreaciones, soportes lúdicos e incluso pedagógicos? La cuestión de la transmisión está implícitamente en el centro del proyecto artístico de Miranda. Una exposición de sus partituras gráficas está prevista, por otra parte, para 2011. Exponer su trabajo gráfico para dejarlo al desnudo, pero, además, para hacerlo vibrar fuera de sí y de su lugar natal. Para permitirle, a la vez, existir como obra plástica e, igualmente, para permitir al público y a los oyentes pensar (y, sobre todo, sentir, es decir, integrar la posibilidad de su propia andadura creativa) el proceso de estructuración que ha presidido el advenimiento de estas piezas. Ser, para algunos, iniciados en el arte contemporáneo y en la historia de la escritura de nuestras músicas y de nuestros cuerpos. Cuerpo papel, mármol, granito, arena, roca, sílex, agua, pigmentos, ruido...⁵⁰

⁴⁸ TRICHARD, Jean-Claude: « Histoire: Porter la musique sur le papier », en *L'actualité Poitou-Charentes. La revue de création artistique et scientifique*, n°49, Juillet/Août/Septembre 2000, p. 81.

⁴⁹ La partitura está *disponible* vía el sitio oficial de la artista, *op. cit.* Así como el conjunto de las obras gráficas.

⁵⁰ “Las partituras de Fátima Miranda proponen dos tipos de mirada :

—Una de lejos, a uno o dos metros. Asistiremos en este caso a una exposición de obra abstracta llena de color, texturas, armonía, dinamismo y desde luego de rara y bella novedad. El espectador, más que partituras, imaginará mapas, planos, paisajes, ríos, gráficas, laberintos... cuadros.

Mapas, mapamundis, superficies planas, estriadas y repletas de parte a parte por rayas, curvas, anotaciones; tantos atajos que constituyen unidades de sentido y que revelan el nomadismo que funda una gran parte del trabajo artístico de Fátima Miranda (como, por ejemplo, en las partituras *Diapasión* y *Nila Blue*)⁵¹. De estos gestos recurrentes, podremos deducir no la gramática generativa del proceso composicional, sino una forma de habitar el mundo y de expresarlo. La dimensión transcultural, que será abordada más adelante, está inscrita en el gesto gráfico, del mismo modo que los juegos de lenguaje y de expresión. No como algo exterior que vendría a ilustrar este mundo imaginado, sino como “la manera misma de ver y disponer del material artístico”⁵². Con lo que yo me quedaría de este trabajo gráfico es con la cuestión del signo y del sentido. La voluntad de Miranda es también innegablemente semiótica. Por otra parte, en sus textos, la artista juega muy a menudo con los marcadores de sentido que son las palabras en itálicas, en negrita, las mayúsculas, los juegos de palabras como para insertar en el escrito la entonación de la voz⁵³. La entonación, de la cual Bakhtine muestra toda su importancia en el juego social del diálogo y de la comunicación, pero también en el ensanche de las fronteras entre lo verbal y lo no verbal, lo dicho y lo no dicho⁵⁴. Una semiótica de lo sensible que plantea la cuestión de la relación entre el signo, su objeto y su intérprete, por retomar la terminología propuesta por Charles Sanders Peirce. El signo como objeto de mediación, permitiendo la unificación del sentido o, aún más, *del pensar y del sentir*, como lo sugieren las palabras de María Zambrano que he deseado poner como exergo al comienzo de esta contribución.

A esta primera fuente, visual y sensible, se añaden otros documentos, entre los que es necesario citar los textos autobiográficos o ciertas entrevistas realizadas en emisiones de radio o de televisión. La accesibilidad a estas

—Una mirada de cerca, a la distancia de la lectura de un libro o de la consulta de un atlas. Ello nos permitirá adentrarnos paso a paso, como a través de un microscopio en el proceso creativo de la artista, haciendo asequible a un amplísimo público algo aparentemente hermético y a veces sumamente complejo”: <http://www.Fatimamiranda.com>

⁵¹ Sitio oficial, *op. cit.*

⁵² BAKHTINE: « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique », en TODOROV: *op. cit.*, p. 206.

⁵³ En su discurso para el premio *Premio Cura Castillejo 2009 a la Propuesta mas Desaforada*, que le fue concedido el 31 de enero de 2009 en Valencia, Miranda escribe: “Texto para ser pronunciado con expresividad e intención. Escrito para ser escuchado más que para ser leído. De ahí el empleo frecuente de comillas, mayúsculas, negritas y cursivas que de otro modo no siempre estarían justificadas”: Texto disponible via http://www.nitsdaieloiart.net/webnits09/home/PremioCuraCx_FátimaMiranda_texto.pdf. Los juegos de palabras forman parte, igualmente, de los títulos de sus obras, como *Diapasion* (juego entre «diapasón» y «día pasión») o *Concierto en Canto* (juego entre «en Canto» y «encanto»).

⁵⁴ BAKHTINE: *op. cit.*, p. 194.

fuentes es posible gracias a Internet, pero también es éste un medio volátil y de difícil localización, por las mismas exactas razones que hacen a este soporte rico y abundante. Tomaré un texto –relevante y fuerte–, precisando que esta elección es voluntariamente limitada respecto a las numerosas huellas que son accesibles, por ejemplo, en el sitio oficial de la artista.

Este texto es el discurso que Fátima Miranda pronunció el 31 de enero de 2009, cuando el jurado del festival Nits d’Ayelo y Art le concedió el premio *Cura Castillejos a la propuesta artística mas desafortada*. El festival fue creado por Llorenç Barber en 1998, en Ayelo de Malferit, municipio de la provincia de Valencia. Desde su creación, está dedicado por completo a las nuevas músicas, experimentales y de vanguardia. En 2008, el festival se exilia a Valencia, y ha consolidado su misión de descubrimiento de otras músicas, fuera del marco y fuera de los límites de cualquier programa de la cultura oficial. En efecto, el festival ha sido expulsado del municipio de Ayelo de Malferit (provincia de Valencia) tras un cambio de equipo municipal y su exilio ha sido el medio para reafirmar, con fuerza, la necesidad de una cultura artística libre para caminar y explorar territorios insospechados. En 2008, la creación de este premio dedicado a las propuestas artísticas y musicales más originales, viene a afirmar la línea artística y militante del festival. En 2008, la fue concedido al artista español Francisco López⁵⁵. Fátima Miranda es la segunda en haberlo recibido⁵⁶. Esta recompensa viene, así, a coronar la trayectoria de una de las voces más extremas y más experimentales del último cuarto del siglo XX, como aquellas de Demetrio Stratos, Diamanda Gallas o Meredith Monk. Miranda formaba parte de la primerísima programación de la primera edición del festival de 1998, en Ayelo de Malferit. En este texto, Fátima Miranda evoca su trayectoria artística y el sorprendente descubrimiento de su voz; ella que, en los años 80, no sabía nada del canto ni de la música. Del descubrimiento de lo que no conocía, Miranda extrae una filosofía de la creación. La obra de arte no es el fruto de una autolegitimación, sino que emana de la invención de lo que se descubre en sí y de la afirmación de potencialidades insospechadas, que toman vida y se afirman a cada paso del descubrimiento. «Llegamos a ser lo que no suponemos que seremos», escribe Miranda. De sus comienzos, recordará sus primeras experiencias con Llorenç Barber, en las que se trataba de improvisar con objetos *destituídos*, como tubos de plástico, piedras o tuestos de flores. Verdaderos estimulantes para la voz y para la creación, estas pequeñas nadas (estas cosas insólitas y

⁵⁵ <http://www.franciscolopez.net>.

⁵⁶ Igualmente, recibió en octubre de 2009, el 4º *Prix International Demetrio Stratos* en Reggio Emilia (Italia), antes otorgado a voces extraordinarias como las de Diamanda Galas o Meredith Monk.

baratas) le han permitido encontrar su *voie(x)*⁵⁷. Renunciará a su puesto en la Universidad Complutense de Madrid, para dedicarse al canto, e irá a estudiar por todas partes y en otras partes, fuera del forum de la ciudad, abandonando su estatus y sus privilegios. Su situación personal es, así, como la metáfora de estas experiencias artísticas “desaforadas”, es decir, expulsadas del centro de la ciudad, deviniendo experiencias marginales, inclasificables, por exceso de originalidad. Gracias a este exilio y a este no-reconocimiento institucional, estas experiencias *a priori* destituidas son los lugares de descentralización del forum. Multiplicándose por todas partes, dónde es posible hacerlo, otros foros, pequeños lugares de creación, espacios ínfimos para provocar todavía y siempre el debate; para avivar la curiosidad y experimentar, hasta el extremo, los límites del arte y de las obras de sus artistas. Militando por una creación apartada de los poderes de la industria de la cultura oficial, Fátima se piensa también, desde este punto de vista, como una solitaria. Este discurso es político y muestra a la mujer que ella es. Mujer de postura y de resistencia, y no de poder. En este discurso escrito, Fátima cita a Esther Ferrer, artista plástica y performer española que, en 1991, le escribía una carta a John Cage en respuesta a la cuestión que él planteaba: “¿Tiene futuro la anarquía?”⁵⁸. El concepto de anarquía, tal y como es manejado por Esther Ferrer, rima con creatividad, y la evocación de este antiguo texto traza con el de Fátima una de las líneas de esta descendencia de “desaforadas/os”, que hicieron (y hacen) la historia del arte contemporáneo. La anarquía es una postura y no un movimiento ideológico; una elección individual, que no está motivada por el deseo de obedecer y de someterse a una idea dominante, fue la postura más utópica posible. La anarquía no sueña con la victoria, no provoca rupturas, no busca ponerse al frente de la creación. “Practicar la anarquía” es existir en lo cotidiano, teniendo el coraje de asumir nuestras elecciones, viviéndolas de acuerdo con lo esencial de lo que adivinamos de nosotros mismos. Camino de vida. Voluntad de nodelegación. Aceptación de no ser necesariamente reconocidos en el interior de la ciudad. Arriesgarse a ser curiosos, abriendo las puertas, saliendo del cerco del forum.

La resistencia, si se afirma como una dimensión esencial de este espacio político de debates, necesita un esfuerzo cotidiano para no perder los estribos y caer en la soledad melancólica de un *no man’s land* despojada de todo rastro humano. Esta mujer-resistencia es igualmente una mujer de labor encarnizada: desde sus primeras improvisaciones en los conciertos-performances de los

⁵⁷ N. de T. La autora hace un juego de palabras imposible en español. *Voie* se traduce por “vía” y *voix*, por “voz”. Si tradujéramos literalmente, podría ser *via/oz*. Hemos preferido conservar la estética francesa.

⁵⁸ Carta disponible vía <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.htm>.

años post 90, la artista ha tenido que trabajar más allá de sí misma (Fátima no lo oculta), aprendiendo, desde 1983, el bel canto⁵⁹, las técnicas vocales clásicas y contemporáneas, al lado de la soprano japonesa Yumi Nara, así como las técnicas vocales de las culturas tradicionales, como el canto difónico, junto a Tran Quang Hai, y la tradición india (el cato Dhrupad) con la familia Dagar. Muy deprisa, se apropiará de estas diversas realidades vocales y, de esta iniciación, obtenida del corazón de las músicas vocales del mundo, nacerán su intención artística y su lenguaje singular. La posición es firme: ningunas ganas de copiar, de realizar “tarjetas postales”⁶⁰. De permanecer en una creación figurativa y mimética. Lo que ha aprendido, Miranda lo ha transformado, en cierto modo, lo ha cocinado a su manera. Ha dado forma a su estilo a partir de otro, el que, un poco como en eco, le ha permitido entrever su manera propia. Esta imagen del eco no es absolutamente gratuita. Por una parte, es evocada en este texto; por otra, *figuraliza* su concepción de la creación. El desfase temporal que se produce en el fenómeno acústico del eco, cuando un sonido ha experimentado una o varias reflexiones sobre una o varias superficies, es como metabolizado musicalmente por Miranda. Ella siempre canta con micrófonos que le permiten practicar una escucha en diferido de su propia voz: reverberación, difracción, superposición, multiplicación... Ninguna otra manipulación electrónica que estos ecos, los cuales conceptualizan sensiblemente lo que constituye su búsqueda (que calificaré sin ningún género de duda “musicológica”): hacer de su cuerpo y de su voz, el eco en diferido de estas músicas ancestrales, músicas populares, tradicionales y minimalistas, contemporáneas... *Ars Nova* de una historia *helicoidal*, en la que la invención y el descubrimiento de lo nuevo sólo se piensa en relación con la parte de renovación que contienen siempre, poco o mucho, estos actos⁶¹.

La reintegración de la dimensión utópica que atraviesa toda la historia del arte contemporáneo en el siglo XX está anclada en este discurso, y en toda voz que desea hacerse oír. La voz a las cuatro octavas de Miranda es una metáfora de su relación con el mundo. Para Christian Hauer, la primera función de la metáfora (que él distingue de su función puntual como choque semántico), “la más vital”, es hacer posible el sentido, porque las

⁵⁹ “Entre 1983 y 1993 estudió bel canto con Esperanza Abad, Dolores Ripollés, Jesús Aladrén, y Evelyne Koch, con el fin de poder asociar unas y otras técnicas vocales, habitualmente consideradas incompatibles”: Sitio oficial de F. Miranda, *op. cit.*

⁶⁰ Expresión que empleó en una emisión de televisión “La aventura del saber”, disponible vía <http://www.youtube.com/watch?v=mJsHmfMykWo>.

⁶¹ VECCHIONE, Bernard: « Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L’idée de “raison musicale trope” dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif », en *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologie. Linguaggi*, bajo la dirección de Rossana Dalmondo y Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008.

convenciones del lenguaje son muy a menudo insuficientes para expresar de modo adecuado la realidad. El origen de cualquier lenguaje, incluso más allá de su especificidad, es resolver este espacio *sin-lugar*, intentar colmar la desviación entre la expresión y las cosas en sí⁶². De este modo, es la utopía quien llama a la metáfora y no a la inversa⁶³. La metáfora es pues respuesta. La utopía, cuestionamiento. Este movimiento utopía/metáfora es el fundamento de toda comprensión, según Hauer, la de *sí* así como la de los *otros*. Sobrentiende que este sentido pasa por *lo que no es dicho* o, incluso, *lo que no es decible*. Lo que no está fuertemente inscrito o fijado negro sobre blanco, sino más bien, lo que es proclamado en un instante T, vinculado a un proyecto, es decir, a una utopía. Como este proyecto de discurso proclamado en el festival Nits d'Àielo, en 2009, en Valencia⁶⁴.

A estas primeras fuentes, emanadas directamente de la palabra de la artista, se añaden textos escritos por otros: musicólogos, críticos, compositores, intérpretes, periodistas cuyos caminos se han cruzado con el de Fátima Miranda. Estos textos configuran un repertorio en el sitio web de la cantante, conformando un primer corpus musicológico⁶⁵. Haremos enseguida una distinción entre textos: noticias breves, elogios a la artista, a su voz, o comentarios descriptivos de sus obras (artículos, libretos de CD...), y textos más completos, proponiendo lecturas musicales y musicológicas del trabajo de Miranda (en partículas, los escritos por Llorenç Barber⁶⁶). Esta distinción no pretende, en absoluto, trazar una frontera cualitativa entre los dos, en tanto que los comentarios son todos pertinentes en los dos casos. Se trata, simplemente, de proponer una clasificación inicial a todo el trabajo preparatorio de interpretación.

⁶² HAUER, Christian: « Au-delà de l'utopie, se comprendre mieux... Autour d'une herméneutique musicale », en *Imaginaire et Utopies du XXe siècle*, Séminaire Interarts de Paris, 2001-2002, Kincksieck, Paris, pp. 81-89.

⁶³ “Si todo es metáfora, todo es pues utopía. Puesto que “utopía” -de las palabras griegas “ou” y “topos” - significa “sin lugar”. Y estando todo sin lugar, es por lo que todo es metáfora. No el sin-lugar de un lugar imaginario, que no existe en ninguna parte, sino el sin-lugar perpetuo de nuestras experiencias pasadas”. En este sentido, la utopía no es, como se entiende habitualmente, el sin-lugar de una *otra parte* (en cien lugares, precisamente de aquí), sino el *aquí, ahora y siempre*. La utopía no está en la metáfora misma, puesto que por la metáfora intentamos dar, por el sentido, un lugar a lo que no tiene. La metáfora es una respuesta a la utopía de nuestra situación “o, más bien, de nuestra no-situación”: HAUER: *op. cit.*, p. 82.

⁶⁴ Otros escritos de Fátima MIRANDA serán evocados a lo largo de este escrito. Se trata de « Sobre Flatus Vocis Trio », en *Polipoesía. 1ª Antología*, Sedicions, Barcelona, 1992, pp. 63-69, un bellissimo texto titulado « La piel de la voz », *disponible* vía el sitio oficial de la artista: *op. cit.*, así como una entrevista de Fátima Miranda con Luz Elez: *op. cit.*

⁶⁵ La lista exhaustiva de estos textos se encuentra al final de esta contribución. Esta tomada íntegramente del sitio oficial: *op. cit.*

⁶⁶ BARBER, Llorenç: “Las Voces de la Voz”, en *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Músics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, 14 p.; “Fátima Miranda: una voz muy particular”, en *ArteSonado* (Livro-Cd de Fátima Miranda), El Europeo Música-52PM, Madrid, 2000, Collection LCD19, pp. 8-21; “Fátima Miranda. Su arma es la voz”, en *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002, Vol. E, p. 22.

Lo que choca en la lectura de este corpus es su coherencia. Todos y todas subrayan las características asombrosas de la voz de Miranda, así como su búsqueda artística. Lo que emerge del conjunto de estos textos es una fuerte constatación: la escucha del canto de Miranda nos enfrenta a otra historia de nuestros oídos. Una voz como “la de todo el mundo”, escribe el compositor Julio Estrada⁶⁷, es decir, una voz-memoria, que condensa múltiples historias de la humanidad, extraída (como ya hemos revelado) de numerosas culturas. Una voz-viaje que exige el riesgo más grande para poder atender “la desnudez del imaginario”⁶⁸. O, como subraya Alain Limoges, sociólogo y periodista, una voz que interroga (para intentar comprender) el destino de la Música antes de que sea escrita, fijada y que, quizá, por un movimiento inverso, nos permita considerar de forma diferente la historia de las músicas escritas⁶⁹. Una voz-memoria para alcanzar la pequeña parcela de una verdad, que no será hegemónica o universal más que en contacto constante con el campo de lo complejo, del relieve o de la diferencia. En este sentido, el canto de Miranda no es *globalización*, sino *totalización*:

Fátima es la savia que corre por el centro de este árbol-pasaje, transgrediendo todas las fronteras, las de las limitaciones del cuerpo y las de la espesura de las culturas, trascendiendo las épocas, los géneros y las categorías en su atañor musical, iniciando a la complejidad luminosa en nombre del movimiento vital del ritmo.⁷⁰

Del mismo modo, vamos a detenernos en el texto de Delfín Colomé, compositor y diplomático, en el que Fátima Miranda es calificada de “clásica”⁷¹. Lo que podría sorprender a primera vista si no se descubriese una notable exactitud. Para Colomé, ser clásico define la cualidad de toda creación. Fuerte sustantivo de nuestra historia de la música que, aquí, no está ligado con el período llamado clásico (1750-1827), dividido entre los dos monstruos que son el barroco y el romanticismo, sino asociado, de manera casi metafórica, a una doble postura. Ser clásico es aceptar crear, a partir de lo que se tiene en sí mismo o de lo que es, sin adoptar por ello una estrategia necesariamente de ruptura, amnésica a

⁶⁷ ESTRADA, Julio: “Una voz como la de todos”, en *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Palma de Mallorca, Unió Musics, 1992, U.M. Cd5, p. 9.

⁶⁸ ESTRADA, Julio: *op. cit.* Alain LIMOGES escribe igualmente: “Fátima permite la irrupción de la sorpresa, el asombro provocado por el humor y los excesos de una mujer salvaje que despliega ante la faz del mundo y ante los oídos de quienes saben escuchar, el sonido del adentro”: “(...) Concierto en Canto”, en *Concierto en Canto* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), El Europeo Música, Madrid, 1995, EM003, pp. 1-3.

⁶⁹ LIMOGES, Alain: *op. cit.*

⁷⁰ ESTRADA, Julio: *op. cit.*

⁷¹ COLOMÉ, Delfín: “Fátima Miranda, una clásica”, en *El Círculo de Bellas Artes*, Presentación del Cd *Concierto en Canto*, Madrid, 8 marzo 1998, no publicado, disponible vía el sitio oficial de Miranda: *op. cit.*

lo que ha tenido. Renovación, reapropiación, reinención son entonces, como tantas otras dimensiones, mantenidas por el gesto creador⁷². Sabiendo que este “sí” es un condensado de lo que nos ha hecho (historia) y de lo que se quisiera ser (deseo), está siempre en consonancia con la contemporaneidad de lo que es vivido, profundamente anclado en lo sensible⁷³. Ser clásico no es ser intemporal, sino, más simplemente, *ser en sí y de su tiempo*. Para dar muestras, todavía y siempre, de singularidad y de originalidad. Y, así, seguir siendo moderno⁷⁴: « Alimentada del pasado, con sus conocimientos *actuales*, ella [Fátima] quiere el presente”, escribe muy justamente Henri Chopin⁷⁵.

A estas primeras referencias, se añaden otras contribuciones que tendré ocasión de evocar en las líneas que siguen. Se trata de los textos de Marc Mercier, Fernando Magalhães, Jean-Claude Eloy y Daniel Charles⁷⁶. En 2008, ha sido defendido un Doctorado de musicología en alemán por Theda Weber-Lucks, sobre las performances vocales; la voz y la estética de Fátima Miranda son analizadas al lado de las de Meredith Monk, Diamanda Galás o David Moss⁷⁷.

Esta rápida revisión permite trazar una cartografía inicial a partir de lo existente, para poder enfocar correctamente la futura exploración que se construirá como un eco y reunirá, a su vez, esta polifonía, incesantemente móvil, de testimonios y lecturas. En esto, el observador deberá comportarse, ante cualquier lectura, como un etnólogo y observar con la máxima precisión al extranjero que se apresta a descubrir. En este deber, no hará falta una voluntad de objetividad, engaño de una pseudo científicidad. El desafío real se concebirá en la justeza del diálogo y de la responsabilidad compartida, y sin embargo disociable, de los roles observados. Lo que se apresta a leer, a comentar, a restituir no será nunca la iniciativa de la producción artística, sino la responsabilidad de ser un poco el transpositor, el traductor de otra lengua, así mismo, necesariamente extranjera. Por ello, es necesario que lo *ya-conocido* acepte, de uno y otro lado, retractarse, difuminarse, no vivirse únicamente como una institución, sino como una barrera, impidiendo que

⁷² VECCHIONE: *op. cit.* ESCLAPEZ, Christine: « L’esprit de l’avant-garde : l’Introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1881-1969), en *Actes du Colloque International « De l’avant-garde, des avant-gardes : frontières, mouvements »*, Nice, décembre 2008. Delatour, Paris, 2010. En prensa.

⁷³ COLOMÉ, Delfin: *op. cit.*: “La música de Fátima podrá gustar más o menos. Pero, en todo caso, apasiona el sentido del oído. Otro hecho, una vez más, clásico, que es también intrínseco a la creatividad musical”.

⁷⁴ MESCHONNIC, Henri: *Modernité, Modernité*, Gallimard, Paris, 1988.

⁷⁵ CHOPIN, Henri: « Fátima Miranda, une voix... infinie », en *Sonambiente für hören und sehen* (Catálogo del festival), Akademie der Künste, Berlin, Agosto, 1996, p.102.

⁷⁶ Todas las referencias se encuentran al final de este artículo y están disponibles íntegramente en el sitio oficial de la artista: *op. cit.*

⁷⁷ WEBER-LUCKS, Theda: *Körperstimmen. Vokale performancekunst als neue musikalische gattung*, Universität de Berlin, Berlin, 2008.

el *traductor* caiga en el vacío arrastrando, en su caída, al objeto de su búsqueda. La lectura pone en el candelero la paradoja del reencuentro entre dos lenguas, extrañas la una a la otra que, sin embargo, en el mismo instante del encuentro, sentirán o dejarán de sentir la necesidad de adormecer una ínfima parte de su sociabilidad y de su territorio de conocimiento (en sentido amplio, incluyendo también los modos de representación, los regímenes de pensamiento, los hábitos culturales...). Esta eficaz porosidad del encuentro se emparentaría así a la traducción en el sentido en el que la concibe Boris de Schloezer. Arriesgarse a llegar hasta el escándalo, no obstante sin vacilar:

Traducir es una operación extraña, paradójica. Apunta a un objetivo teóricamente imposible de alcanzar y, no obstante, en la práctica alcanza a menudo una aproximación aceptable. Bien pensado, trasladar una obra literaria de una lengua a otra, querer ofrecer en francés el equivalente de un texto poético (en un amplio sentido) ruso, es una pretensión ridícula. (...) Traducimos sin embargo y existen buenas traducciones, hasta las hay excelentes. Son justamente éstas las que hacen surgir la paradoja a plena luz, impulsándola hasta el escándalo.⁷⁸

Feminidad/Feminismo

Fátima Miranda es una mujer.

Las figuras femeninas que se evocan a lo largo de sus creaciones son a ratos sensuales, amorosas, interiores, grandiosas, juguetonas, inspiradas, espirituales, pero también demoníacas, furiosas, chillonas... Musas, pitias y brujas a un mismo tiempo, cuyo canto se caracteriza, continuamente, más allá de la expresión de estos múltiples rostros, como melopeas intemporales, materias orgánicas y sonoridades fluidas.

Resaltar súbitamente la evidencia permite cuestionar la posible existencia de una “escritura femenina”, concepto que trabaja Sophie Stevance en su artículo “La composición musical y la marca del género: el examen consciente de la “escritura femenina”⁷⁹. Esta postura, que orienta el debate más hacia una “poética de la existencia”⁸⁰, que hacia el análisis de las diferencias biológicas y de los determinismos sociales, es esencial aunque sea indudablemente incómoda. Como escribe Sophie Stevance:

⁷⁸ SCHLOEZER, Boris de: « En marge d'une traduction », en *Cahiers pour un Temps*, Pandora/Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, p. 147.

⁷⁹ STEVANCE, Sophie: « La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'« écriture féminine », en *Circuit/Musiques contemporaines, Volume 19, Numéro 1, Composer au féminin*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2009, pp. 43-55.

⁸⁰ STEVANCE: *op. cit.*, p. 43.

La cuestión de las especificidades de una creación musical a lo femenino se sitúa entonces sobre dos planos: uno consiste en escoger entre el mantenimiento de una diferenciación de los sexos para revalorizar la creación femenina y revelarla como género separado; el otro presenta una actitud igualitaria y universal que piensa en la creación como la actividad de individuos notables. Aunque divergentes, estas dos posturas no refutan la realidad de las relaciones sociales entre los sexos.⁸¹

¿Cómo concebir la feminidad y la especificidad de lo femenino sin añadirle un “itsmo” militante y sin olvidar la historia social y desatendida del género femenino? Tras la liberación sexual de los años 70 y la reivindicación feminista, los *gender studies* han mostrado que la ausencia aparente de las mujeres de la creación artística y, en general, de las instituciones sociales, era el resultado de un largo proceso de inferiorización, debido, en gran parte, a la hegemonía del modelo masculino, a partir del cual se ha constituido la representación occidental del mundo. El segundo sexo partió a la conquista de su identidad y de la legitimación, encontrando en escritoras como Virginia Wolf y Simone de Beauvoir un *lugar donde ir*, una *habitación propia*. Los *gender studies* han puesto en evidencia la construcción social e histórica que preside la constitución del género y han eludido, así, las distinciones de tipo esencialistas que abundan en los estudios sobre la historia de las mujeres⁸². Ellas han militado, llevando hasta al escándalo los desafíos sociales vinculados a esta exclusión, igual que sus ideologías dominantes, principalmente modeladas por la imagen masculina, norma colectiva y símbolo determinante de la constitución de nuestras sociedades occidentales. A la hora de una paridad todavía teórica, pero en lo sucesivo votada y planteada como uno de los valores esenciales de nuestras sociedades, aún no se trata de ser amnésico y el deber de memoria es siempre de una actualidad ardiente. En otros términos, buscar esta escritura femenina, aceptando su especificidad, no significa volver atrás difuminando una igualdad cariñosamente admitida, aunque todavía es, en muchas situaciones, teórica. *Todo no está bien en el mejor de los mundos* y el lugar de la mujer no es adquirido, a pesar de esta paridad sobre la que sabemos que es todavía en numerosos lugares (institucionales, profesionales o familiares) tan sólo una fachada utópica, teatro de una comedia humana en la que el género masculino todavía se impone como la norma gramatical del código social. Si en 2004, como consecuencia del Tratado de Amsterdam (1997 / artículo 3) y de la Carta de los derechos fundamentales (2000 / artículo 23), la Carta de la igualdad proclama la igualdad entre las mujeres

⁸¹ STEVANCE: *op. cit.*, p. 53.

⁸² STEVANCE: *op. cit.*

y los hombres, Reina Prat muestra en su informe del Ministerio de Cultura sobre el espectáculo en vivo, fechado en mayo de 2006⁸³, las disparidades e injusticias en el espectáculo en vivo:

Son los hombres los que dirigen el 92% de los teatros consagrados a la creación dramática. El 85% de los textos que oímos han sido escritos por hombres. El 78% de los espectáculos que vemos han sido puestos en escena por hombres.

Postular la existencia de una escritura femenina es pues particularmente arriesgado, paradójico por naturaleza. Lo que aquí buscamos es, finalmente, menos la caracterización de los contornos de la escritura femenina que la posibilidad de alcanzarla y de vivirla como otro lugar. Lugar intermediario. Equilibrio precario entre el tiempo de la reconquista de un femenino, cuya especificidad y singularidad no serían vividas como negación de la igualdad, entre hombres y mujeres, y el tiempo de la memoria que practica el recuerdo, para limitar las repeticiones inútiles o las reproducciones. Este tercer lugar, este espacio sin embargo incómodo, propone un femenino en toda su plenitud, en la medida en que es, en efecto, un género, pero también y sobre todo una mirada. Una forma de mirar el mundo, en función de una identidad social, personal, construida y vivida. Se trata de interrogar la sensibilidad y sus diferentes modos de apropiación y de interpretación. Aquí, podría vivirse igualdad e incluso (si se intenta) universalidad: en esta simple posibilidad, que pertenece a todos y a todas, posar nuestra mirada sobre las cosas del mundo para intentar comprenderlas mejor, en esta ida y vuelta incesante que convoca la búsqueda del sentido: de la cosa a la mirada, de la mirada a la cosa. Para Daniel Charles “Todo depende, en suma, del contacto con la tierra, es decir, no solamente de la observación de un campo musical cualquiera, sino de las modalidades de su apropiación”⁸⁴. Una mujer ¿mira? (¿piensa? ¿siente? ¿escribe?) el mundo de forma diferente a la que lo haría un hombre? Si no se trata de cerrar la cuestión, puede no obstante ser interesante dejarla rebotar, recordando que todo tipo de mirada es el fruto de una identidad estratificada, juego polifónico entre *varios nosotros-mismos* y qué, entre estos *nosotros-*

⁸³ Missions EgalitéS. Para una mayor y mejor visibilidad de los diversos componentes de la población francesa en el sector del espectáculo vivo. 1. Para el igual acceso de mujeres y hombres a los puestos de responsabilidad, a los lugares de decisión, al dominio de la representación, Mayo de 2006, disponible vía www.culture.gouv.fr/culture/actualidades/informes/prat/egalites.pdf. La segunda entrega, publicada en mayo de 2009, Artes del espectáculo. Para el igual acceso de mujeres y hombres a los puestos de responsabilidad, a los lugares de decisión, a los medios de producción, a las redes de difusión, a la visibilidad mediática. 2. De la prohibición al impedimento, disponible vía http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite_acces_resps09.pdf

⁸⁴ CHARLES, Daniel: « Préface », en MIEREANU, Costin: *op. cit.*, 1995, p. 19.

mismos, está aquél constituido por la pertenencia a un género, construcción social, histórica, ideológica, aunque también personal y familiar, cultural y educativa. Poética de la existencia como propone Sophie Stevance, suma de experiencias y de determinismos, constitución de nuestras ideologías colectivas y personales, ansia y deseo de superación, la identidad se vive, y viviéndose, se construye transformándose. Identidad que se declina y se conjuga para Fátima, como para otras numerosas artistas, *a lo* femenino y que se escribe *con* feminidad.

He preguntado a Fátima qué representa, para ella, feminismo y feminidad. Desvelaré de forma muy directa algunas de sus respuestas. El feminismo es, para Fátima, consciencia. Un tipo de opción social adoptada voluntariamente para combatir los efectos de los siglos de discriminación, en los que el mundo ha estado dominado por los hombres y sus modos de representación. En este combate, no se trata para ella de tomar las armas y de ser, necesariamente, una militante encarnizada, sino, más profundamente, de afirmar la necesidad de permanecer vigilante. De quedarse despierta. De estar alerta para hacer de su vida una narración y no una sumisión. Ser feminista es llegar a distinguir, a pesar de la sutileza de ciertas actitudes machistas, los abusos y las zonas sin ley. Si el feminismo es narración, consciencia y afirmación, la feminidad es poesía, invención y metáfora de lo que es natural en la mujer y la distingue del hombre. Esta poesía que da a las mujeres la posibilidad de alzar el vuelo, de otros lugares, las hace diferentes de prácticamente todos los hombres. Semejante al vuelo que, de la tierra, despega y, desde el cielo, desciende, la mujer sabe decir gritando al igual que murmurando palabras inventadas e imaginadas, no importa ni donde ni cuando, por amor de la tierra y del cielo. Con esta generosidad de dar sin buscar necesariamente recibir, sin negociación, sin concesión. Este *vuelo* le permite estar, simultáneamente, en la poesía y en la prosa, es decir, ejercer este don de la ubicuidad, esta presencia de estar en todas partes estando en otro lugar. Posibilidad de estar en varios sitios a la vez sin conceder, no obstante, a ninguno de ellos una importancia mayor que a los otros. Maternidad. Profesión. Belleza (pequeña o grande). Sensualidad... Esta simultaneidad no es fragmentación sino unicidad. Para Daniel Charles, la voz de Fátima se caracteriza justamente por esta omnipresencia, una “unicidad-ubicuidad” que le hace escribir que “la voz de Fátima Miranda es el brote de un mundo”⁸⁵. Vigilante y divina, guardiana de secretos, la mujer da la vida sin dar el nombre. Madre nutricia. Mujer-niña, bruja, trivial o amorosa.

⁸⁵ CHARLES, Daniel: « Bref élogé de Fátima Miranda », en *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, 1992, U.M. Cd5, Palma de Mallorca, p. 8.



Fátima Miranda en *ArteSonado*
Foto: Bernhard Schmit

Si la escritura femenina existe es plural, profundamente paradójica, punto de unión entre el cielo y la tierra. En este sentido, no se encuentra en las características objetivas y técnicas de la obra artística creada (características que dependen de la adquisición de competencias dadas a todos y a todas por poco que cueste adquirirlas, a todos y a todas, y que ellos o ellas las puedan adquirir), sino en la mirada que la mujer pone a su manera sobre las cosas, los seres y el mundo. Es así como se escribiría lo femenino. Entre narración y poesía. Entre testimonio e imaginación. Una escritura en cierto modo « medial » que figuraliza la mujer en lo que ella tiene de más profundo. Para Clarissa Pinkolas Estés, que recoge el concepto de « mujer medial » de Toni Wolffe:

La mujer medial se sitúa entre el mundo de la realidad consensual y el del inconsciente místico, y enlaza los dos. Es la transmisora y la receptora de dos, o más, valores o ideas. Es la que da vida a ideas nuevas, cambia las ideas viejas por innovaciones, sirve de traductora entre el mundo de lo racional y el mundo del imaginario. “Oye”, “sabe”, “siente” lo que va a llegar.

Este punto intermedio entre el mundo de la razón y el mundo de la imagen, entre pensamiento y sensación, entre espíritu y materia –entre todos los opuestos, todos matices de sentido que se pueda imaginar– es lo propio de la mujer medial.⁸⁶

⁸⁶ PINKOLA ESTES, Clarissa: *op. cit.*, 1996, p. 261.

Numerosas piezas de Miranda podrían ilustrar este propósito. Citaré, por ejemplo, la bailaora de flamenco esbozada por Fátima en *Tala Tala que Tala Tala ¿qué Tal?*⁸⁷, gesticulando con ironía el *zapateado*, este baile tradicional español surgido del folklore andaluz. Como en prácticamente todos sus cantos, Fátima utiliza la onomatopeya o palabras inventadas para alcanzar un lenguaje universal, lugar en el cual la significación no surgiría para encerrar el sonido en una sola dirección⁸⁸. Por la misma razón, el sistema musical empleado igual es modal o incluso a veces microtonal, fruto de las múltiples búsquedas vocales emprendidas por la artista que, según Barber, caracterizan la “sensibilidad etnominimalista” del canto de Miranda⁸⁹. Con Fátima, la significancia está más allá de las palabras, en la entonación misma de su voz, pero también en los movimientos de sus manos o de sus brazos. Aquí, se trata de un diálogo polirrítmico entre voz, manos, brazos, pies, gestos para hacer del baile flamenco una escena burlesca. Fátima esboza con ironía esta cultura del sur de España donde se habla con las manos, donde las deformaciones de la cara apoyan con insistencia las debidas palabras. Aquí, sonidos sin significación que, sin embargo, aseguran, mucho más que cualquier palabra distintamente pronunciada, la comunicación con el público, acogiendo las risas y jugando con ellos. Con *Tala*, la cantante madrileña retrocede y se burla de su propia cultura y de las proezas acrobáticas, frenéticas y orgásmicas de los bailaoras de flamenco. Sin embargo, esta trivialidad no pierde el espíritu del *zapateado*, su vivacidad rítmica, su ritmo ternario al servicio de la habilidad de los pies y de los talones. Fátima no tiene miedo de su propia vulgaridad, ella desciende de sí misma y deviene esta mujer en los límites mismos de lo que la convención y la comunidad de bien pensantes llaman femenino. Y, no obstante, es tanto de lo femenino como de lo masculino de lo que ella “habla” con toda la ironía y el humor del que su cuerpo es capaz, puesto que es así como lo masculino y lo femenino pueden mirarse y aprender el uno del otro.

Como un espejo inverso, con *Nila Blue*⁹⁰, el cuerpo de la mujer deviene dolor, lamentación, un *lloro en azul* para Llorenç Barber⁹¹. El decorado es simple: ropa blanca tendida sobre una cuerda; iluminaciones azuladas. El *azul* del mar justo antes de la tempestad, pero también el símbolo del punto de conjunción entre cielo y tierra. Movimiento de fronteras. Medio acuático

⁸⁷ 4ª pieza del concierto para voz sola *Concierto en Canto*, aunque también, 4ª pieza *Diapasión*.

⁸⁸ A este respecto, véase BARBER, Llorenç: “Fátima Miranda: una voz muy particular”, *op. cit.*

⁸⁹ BARBER, Llorenç: «Fátima Miranda. Su arma es la voz», en *Matador*; La Fábrica, Madrid, 2002, Vol. E, p. 26.

⁹⁰ 7ª pieza del concierto para voz sola *ArteSonado*.

⁹¹ BARBER, Llorenç: “Fátima Miranda: una voz muy particular”, *op. cit.*: “Nila Blue es lloro en azul”, p. 13.

donde todo comenzó. ¿Lugar de la escritura femenina? Sobre esta ropa blanca inmaculada son proyectadas sombras transitando a formas indeterminables: ramas de árboles, manos, nubes, horizonte... La silueta de Fátima vestida de blanco se funde en este decorado y su voz se eleva, sólo reunida después por una polifonía de voces (las suyas) en bordones repetitivos. Un canto solo, triste y lento, se transforma progresivamente en grito de sufrimiento imposible de contener y se convierte en la voz superior de una polifonía cada vez más fraccionada, disonante. Chillona, insistente, conserva sin embargo la tristeza melancólica del principio de la pieza. *Nila Blue* es genéricamente inclasificable: un *blues* mediterráneo venido del fondo de las edades, en el que la sombra de Nina Simone, nómada afincada muy cerca de Marsella, pasa imperceptiblemente.



Fátima Miranda en *ArteSonado*
Foto: Bernhard Schmit

Con *Desagosiego*⁹², es a un *tango-requiem* a lo que nos invita Miranda. Éxodo y desarraigo. *Crisol de mestizaje*, como ella lo precisa en la presentación de la pieza⁹³. Tratándose aquí de hablar de la escritura femenina de Fátima,

⁹² 3ª pieza del concierto para voz sola *ArteSonado*.

⁹³ Disponible vía <http://www.Fátima-miranda.com>

es la pieza que, de entrada, atrajo mis oídos y mis ojos, porque me parece que hay ahí uno de los mejores ejemplos de esta escritura entre cielo y tierra, entre razón y espiritualidad. El espectáculo para el que ha sido compuesto *Desagosiego, ArteSonado*, integra tres universos artísticos: el musical, el visual y el dramático. Esta pieza corta ilustra perfectamente el propósito del espectáculo en conjunto, en la medida en la que sus tres dimensiones se fusionan totalmente en el espacio de la creación. La una no está al servicio de la otra en una simple relación de mimesis, sino que las tres contribuyen a un fuerte significancia, en el que nuestro cuerpo de oyente y de espectador se mantiene completamente despierto en el presente mismo de la performance, olvidándose y olvidando decodificar, explicar, impresionado por la evidencia. Las imágenes de guerra, los cuerpos en fuga, marchando a lo largo del camino, imagen proyectada, que abre la pieza y deviene una *voix(e)* entre todas las demás. El *tango canción* de Fátima no está solo. Acompañándolo, una polifonía orquestal de 12 voces (las suyas) corea el camino, atraviesa los cuerpos en desorden, y los brazos de Fátima, tendidos hacia un lugar sin destino, como no sea el de continuar recorriendo la ruta. Porque jamás hay que dejar de caminar, como escribió Gabriel García Márquez, y de hacer sucederse los *finales*, porque también son *principios*. La voz de Miranda es muy a menudo caracterizada por sus posibilidades vocales extremas y por el hecho de que es una voz-orquesta, instrumental. En *Desagosiego*, las 12 voces evocan golpes de arco, *pizzicati*, *staccati* y redoblamientos de timbales, todas en desbandada. Principalmente, porque justo la fuente es vocal y no instrumental y que así las referencias habituales están, ellas mismas, en desbandada. El timbre de la voz no puede suplir a los timbres que está evocando de forma consciente. Sin embargo, la evocación funciona más allá de la mimesis perfecta. Las voces multifónicas suenan *como* golpes de arco, *como* redoblamientos de timbales. El *como* crea un intersticio de sentido, abre los oídos y el espacio del significado. La tensión sentida entre cielo y tierra procede también de estos juegos de timbres. Nuestros cuerpos de oyentes y espectadores, emocionados ante las imágenes, se encuentran sumergidos “en una plenitud de sensaciones”⁹⁴ que no es provocada simplemente por la fuerza de las imágenes, sino, con total seguridad, por este juego de timbres con el que esta asociado nuestro oído. Para Daniel Charles, “hay que conceder a la voz un “ruido de forma” que proviene de las turbulencias propias al emisor, y lo que precisamente se denominará el *timbre*”⁹⁵.

Como escribió Barber a propósito de *Desasosiego*:

⁹⁴ BARBER, Llorenç: “Fátima Miranda. Su arma es la voz”, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁵ CHARLES, Daniel : *Le temps de la voix*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978, p. 19.

“Danubios fluyen como navegable lágrima sin fin ni destino”. *Desasosiego* convierte la boca en chapoteo de percusiones y humedades, para cantar todos esos mestizajes que se han dado en el río más pasional (occidente-oriente) de esta caminosa Europa. De ahí que el rico acompañamiento a 12 voces, que para esta obra compone Fátima, esté bañado de húmedos sabores, de lenguas “chascarolas” y de caballitos al trote y al galope a base de palatales chasquidos y rápidos “paralarán” labiales (cito anotaciones de sus partituras de trabajo).⁹⁶



Fátima Miranda en *Desasosiego*
Foto: Mike Minehan

Estos tres ejemplos no pueden ni abarcar por completo la singular escritura de Fátima Miranda, ni solucionar, de una vez por todas, la cuestión de la existencia de una escritura femenina. No obstante, si seguimos la hipótesis de una poética de la existencia que integre de hecho la realidad del género, la problemática se desplaza hacia aquella, recurrente y, en sí misma, irresoluble, del estilo en una acepción siempre un poco particular. Para Merleau-Ponty, “el estilo se confunde con el hecho de nuestra corporeidad”⁹⁷. Es, como nuestro cuerpo, un territorio de paso entre sensibilidad e intelectualidad. “Apertura e indicación más que posesión”, escribe Silva-Charrak⁹⁸. En ese caso:

⁹⁶ BARBER, Llorenç: “Fátima Miranda: una voz muy particular”, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY citado por DA SILVA-CHARRAK: *Merleau-Ponty: Le corps et le sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 141.

⁹⁸ *Ibid.*

El arte simboliza así lo que se juega en todo acto expresivo: porque el cuerpo estiliza, es también transfiguración, muestra el sentido. La noción de estilo permite llevar muy lejos la distinción de lo sensible y de lo inteligible, y asignar, al mismo tiempo, otra significación al problema de la verdad: ya que no hay modelo que seguir, la verdad se produce en la inmanencia del acto perceptivo. Elaborando el concepto de expresión, Merleau-Ponty reanuda aquello que había sido desatado, según él, por la tradición filosófica: la expresión caracteriza tanto la percepción como la intelección. El arte desempeña el papel de una mediación entre ambas instancias del conocimiento: lo visible de la percepción muestra lo invisible del sentido e, inversamente, el pensamiento jamás se desprende completamente de su anclaje perceptivo.⁹⁹

Si la separación entre el alma y el cuerpo es, al menos después de Descartes, una tradición específicamente francesa, es, igualmente, el fruto de la separación histórica e ideológica, típicamente occidental, entre femenino y masculino. Lo que propone, en cambio, Merleau-Ponty puede estar relacionado con la *medialidad* de lo femenino. Con Fátima Miranda, la historia de la relación con el mundo, concretamente, vuelve a ponerse en juego. Aceptar esta escritura femenina, en mediación constante con los aspectos más opuestos de los modos habituales de representación, es aceptar que lo masculino pueda aprender de lo femenino otra manera de mirar el mundo. Todo ser es *medial*. Todo cuerpo es *intermediario*. La reflexión de Merleau-Ponty, defendiendo el cuerpo como forma de conocimiento del mundo, se sitúa por encima de los géneros y lleva en su seno toda la historia, siempre en debate, del acercamiento de la fenomenología al pensamiento oriental. Es lo que el arte y las artistas como Fátima muestran e instituyen creando y testimoniando. Si *el poeta siempre tiene razón, porque ve más allá del horizonte*, entonces quizá, efectivamente *la mujer es el futuro del hombre*¹⁰⁰. El reconocimiento de la especificidad de su modo de estar en el mundo podría enseñarle de nuevo la fuerza de la experiencia corporal, esté a las órdenes del silencio o del sueño. Pero, como no se trata de mostrar exclusivas, admitimos que numerosos hombres saben todo esto y viven en pleno acuerdo con la parte femenina que los habita. Así, ya no habría ni estilo femenino ni masculino si aceptáramos otorgar al lenguaje corporal su función en el acto de expresión. Las mujeres que han visto, a menudo, sus palabras y sus gritos amordazados, lo han comprendido. Y así es como su cuerpo se hizo su principal medio de expresión.

Su estilo.

⁹⁹ DA SILVA-CHARRAK: *ibid.*, p. 149.

¹⁰⁰ Louis ARAGON / Jean FERRAT.

Performances

Fátima es toda una constelación de cantos, técnica, música, pensamiento, propositivo y acción performativa de cuidadosos efectos sinestésicos. Sus conciertos son una suma de cosas y emociones que ella concibe como un todo espectacular.

Llorenç Barber¹⁰¹

Desde los años 90, las creaciones de Fátima Miranda son conciertos-performances para voz sola. Las cuatro creaciones principales de la artista, *Las Voces de Voz* (1992), *Concierto en Canto* (1997), *ArteSonado* (2000), *Cantos Robados* (2005), tienen en común que yuxtaponen materiales mixtos (musicales, escenográficos, dramáticos, teatrales) y recurren a entornos de vídeo o fotográficos. Estas piezas de estética pluriartística se sitúan en el campo de lo que Costin Miereanu denomina poli-arte¹⁰² y en la performance, prolongando esta herencia en el contexto actual de una estética post-colonial. El término mismo de *concierto-performance* sugiere esta pertenencia a una historia ampliada del arte contemporáneo. Las formas creadas y dadas a entender y a ver son a la vez cerradas (el encerramiento tradicional y convencional del concierto) y abiertas (el evento performativo e interactivo). La escena sigue siendo en un espacio topográfico claramente limitado y delicadamente abierto; la relación con el público es frontal, pero los estímulos son interdisciplinarios y la expresión artística claramente “multisensorial”¹⁰³. El entorno tecnológico sitúa las creaciones de Miranda en el campo multimediático del arte-performance:

Su interés por las vanguardias le lleva a prestar atención especial a la performance-art, el vídeo-arte y la música minimalista, pero sobre todo a la relación arte-vida y artista-espectador.¹⁰⁴

¹⁰¹ BARBER, Llorenç: “Fátima Miranda: una voz muy particular”, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰² MIEREANU, Costin: *op. cit.* Ver, igualmente, el sitio de Olivier LUSSAC, <http://www.artperformance.org> donde pueden ser consultados numerosos artículos. Seleccionamos, particularmente, « Performance. Définitions », <http://www.artperformance.org/article-19021244.html>; « Happening », <http://www.artperformance.org/article19023502.html>; « Théorie de la performance 1 », <http://www.artperformance.org/article-20181911.html>; « Théorie de la performance 2 », <http://www.artperformance.org/article-20181918.html> y « Fluxus et l'intermedia : vers un degré zéro de la création », <http://www.artperformance.org/article-19969880.html> consultadas en junio 2010.

¹⁰³ LUSSAC, Olivier citando a MIEREANU: *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁴ “Trayectoria”, disponible via el sitio oficial de Fátima Miranda, *op. cit.*



Fátima Miranda en *ArteSonado*
Foto: Bernhard Schmit

Como subraya Olivier Lussac, la performance como acción de producción artística perpetúa las experiencias de los *Events* de John Cage, de los Happening y de Fluxus, ellos mismos en la línea “de las esferas artísticas de la vanguardia histórica, del futurismo al dadaísmo, y del constructivismo al surrealismo”, pero “[la performance] sobrepasa también el marco de las artes contemporáneas, extrayendo estas raíces del ritual o del juego, prolongándose como actividad del cuerpo, como lugar de comunicación en una sociedad mediatizada del capitalismo avanzado”¹⁰⁵. Así, para Lussac: “Una performance invita a condiciones reales y concretas de realización, a posibles extraídos de los campos de la música, de la danza, del teatro o de las artes visuales, pero con el propósito de traspasar sus fronteras hacia la vida real. Pensar la performance como una forma de arte requiere considerar todas las modalidades que la ponen en juego, es decir, efectivamente su presencia, su existencia plural y su relación con la vida, porque pone en cuestión las fronteras mismas del arte”¹⁰⁶. Retomando las categorías de C.S. Stern y B. Henderson, autores de *Performance: Texts and Contexts* (1993), Olivier Lussac recuerda las características comunes al conjunto de las performances¹⁰⁷:

¹⁰⁵ LUSSAC, Olivier: « Performance. Définitions », *op. cit.*

¹⁰⁶ LUSSAC, Olivier: *ibid.*

¹⁰⁷ LUSSAC, Olivier: *ibid.*

- (1) Una posición performativa o intervencionista anti-institucional provocadora, no-convencional, a menudo agresiva;
- (2) una oposición a la producción cultural del arte;
- (3) una textura multimediática, cuya materialidad no es solamente los cuerpos vivientes de los performers, sino también las imágenes mediáticas, monitores televisuales, imágenes proyectadas, imágenes visuales, film, poesía, materiales autobiográficos, narración, danza, arquitectura y música;
- (4) un interés por los principios del *collage*, del ensamblaje y de la simultaneidad;
- (5) una atención a los materiales tanto “fabricados” como “encontrados”;
- (6) una excesiva dependencia de las yuxtaposiciones de imágenes incongruentes, aparentemente no-religadas;
- (7) un interés por la teoría sobre el juego, incluyendo la parodia, la broma, el rechazo de las reglas y la perturbación estridente y caprichosa en apariencia;
- (8) una apertura, infinidad e indecibilidad de la forma.

Estas características no son suficientes para explicar la totalidad de la práctica creativa de Miranda, pero el espíritu está en ellas. El juego, el cuerpo y el ritual; la parodia y la ironía, también.



Fátima Miranda en *Diapasión*

Foto: Patrick Beaumlin

Igualmente, la incongruencia y los hallazgos sonoros. Sin contar esa mirada crítica que la artista pone sobre la cultura de masas, así como sobre las convenciones artísticas y culturales. La cuestión del reconocimiento de la artista y el mercado del arte contemporáneo son auscultadas sin complacencia en numerosas creaciones de Miranda, situadas a contra-corriente de un pensamiento único y prefabricado. *Cantos Robados*, por ejemplo, comienza con un personaje impresionante, flotando en los aires. Miranda –diosa y gigante– vestida con un inmenso traje incandescente, sobre el que se proyectan imágenes: paisajes variados, arquitecturas, sombras de todo tipo, indefinidas y dejadas a la libre interpretación de los espectadores. Una pitia, una diosa cubierta la cabeza con una capa parecida a la de Nefertiti, montada sobre unos zancos que no traban los movimientos de este cuerpo alto y flexible, atraviesa, deslizándose y arremolinándose, la escena. Estas alturas, posiblemente, podamos verlas como el símbolo irónico de la imagen romántica (siempre en actividad en nuestra sociedad mediática) del genio creador, en el fundamento de numerosas ideologías y eugenismos culturales. Ironía perceptible en el discurrir de la pieza: la diosa, en lo alto de su pedestal, extirpa de su talle pequeños objetos incongruentes, juguetes musicales para niños, pitos de plástico con los que yuxtapone el soplo estridente al canto mágico y a los encantamientos sobreagudos y cristalinos de su voz, siempre en los límites de lo audible. El carácter ritual de esta obertura contrasta con la utilización de estos objetos encontrados, que sin embargo se convierten, por la puesta en espacio y en poesía, en verdaderos hallazgos musicales. Como precisa la reseña de su espectáculo, Miranda pone una mirada irónica sobre la presencia de lo sagrado. Para Fátima, lo sagrado se encuentra en los detalles, las pequeñas cosas anodinas, en lo doméstico, en lo cotidiano más trivial, en los recuerdos de la infancia. Lo sagrado es, finalmente, la manera en la que se utilizan los menudos detalles de la vida diaria. Lo sagrado es la agudeza con la que se miran las cosas y los seres que nos rodean. Por otra parte, la forma misma de *Cantos Robados* lo sugiere. Si la primera parte pone en el centro de la escena este personaje fuera de lo común y desmesurado, pareciendo celebrar alguna ceremonia, la segunda parte encuentra la tierra: Fátima, en toda su simplicidad, cantando y acompañándose con instrumentos de cuerda y vibráfonos en una atmósfera profana. Cielo y tierra. Alto y bajo. Dos extremos que interrogan no obstante la misma realidad: la vida en lo que tiene de más extraordinario, aunque también de más trivial, unificada por este personaje situado *entre* los extremos. La trascendencia sugerida por la dramaturgia de la primera parte y simbolizada por la desmesura del traje que lleva Miranda es así puesta en movimiento, en sonidos, enraizada en la tierra, y siendo, de este modo, accesible a todos. Para Chantal Pontbriand, citada por Olivier Lussac:

La performance: fenómeno del arte actual, problemática de la post-modernidad. La performance se asocia al ritual, a la tecnología, se asocia tanto al ser como al hacer, al proceso más que al producto acabado. Se despliega en el tiempo, busca lo efímero, capta la vida en un esfuerzo desesperado por buscar, de otra manera, aquello a lo que ya no responden las obras silenciosas del museo.¹⁰⁸



Fátima Miranda en Cantos Robados
Foto: Juanjo Delgado

La relación entre el arte y la vida es ciertamente lo que funda la declaración de principio artístico de Fátima Miranda. En todas sus obras, los vínculos entre creación y realidad son interrogados y toman diversas formas: narrativas como esas imágenes de guerra, figurativas como la ropa tendida, pictóricas como esas múltiples figuras femeninas (la cantante de flamenco, la bruja, la mujer vieja), o más sugestivas como los juegos de niños. Todas estas formas de representación son dadas a ver y a entender de manera espontánea, directa. Suscitan la toma de conciencia, sin demostración desmesurada, sin explicaciones superfluas, de forma casi sinestésica. Miranda es una mujer comprometida, iconoclasta, ciertamente, también utópica: sueña un arte como

¹⁰⁸ PONTBRIAND, Chantal citada por LUSSAC, Olivier: *ibid.*

espacio compartido más allá de las edades y las clases sociales¹⁰⁹. Vive su utopía como un sueño, a punto de realizarse en lo cotidiano teatralizado, que es el suyo: el espacio escénico y dramaturgico. Sus conciertos-performances son conciertos en el sentido más clásico de término: espectáculos reglados en los que no se deja nada al azar, meticulosidad de una puesta en escena reglada con todo detalle. Para Miranda, estar en el evento y en el presente no sobreentiende la libre improvisación. Sin embargo, esto no se ve (tampoco): la prestación es libre porque el canto es continuo, ligero, orgánico, creciente de modo genético más que arquitectónico. Así como para sus partituras gráficas, si se presenta el azar, se pone al servicio de una forma pensada y reflexionada, estructurada. El azar se escribe ¿Fátima dramaturga? En efecto. Pero Fátima música, sobre todo. Ella otorga a la música un rol inesperado, confiándole la pesada tarea de unificar sus múltiples dominios artísticos, de ser el vínculo invisible, de permitir pasar de un universo a otro, así como de una temporalidad a otra. De la vestimenta a los juguetes y los pitos de *Cantos Robados* hay dos tiempos: el lento y eterno del mundo cósmico y el rápido y despreocupado de la infancia.

Los conciertos-performance de Miranda mezclan las categorías artísticas y estéticas y proponen un espectáculo tanto para los ojos, como para los oídos, como para los cuerpos, y practican lo que es la marca de su estilo: una expresión artística entre pasado, presente y futuro. Postura artística y epistemológica que el texto de presentación de *Cantos Robados* explicita sin rodeos:

En estos tiempos en que *todo vale*, parece oportuno reflexionar sobre el justo significado de términos tan manidos y desvirtuados como original, moderno, postmoderno, vanguardista o experimental, cuando nos referimos a las expresiones artísticas más recientes. La cultura global de estas últimas décadas parece *estar de vuelta* de todo, incluso de las vanguardias artísticas. Ya Antonio Machado ironizaba sobre quienes están de *vuelta* sin haber ido. ¡Vayamos!, vayamos pues cuanto antes, no hacia atrás, sino hacia lo esencial, hacia el *conocimiento/cimiento* de las tradiciones olvidadas, asimilemos lo primitivo, lo antiguo, lo clásico, ¡robémoslo!, descubramos sus arquetipos para poder hacerlos nuestros y para, una vez aprehendidos, poder al fin volver, volver de verdad, impulsando un arte nuevo, una poética *otra*.

¹⁰⁹ “Todas las fórmulas propuestas recorren un abanico de caracteres dramáticos que van de lo contemplativo, íntimo y sutil a lo irónico, divertido, e incluso un poco loco. Esto hace que cada concierto sea apreciado por públicos de edades diferentes y procedencias culturales y geográficas muy variadas. La escasa utilización de palabras inteligibles en todos ellos acusa su carácter universal. De hecho estos conciertos han sido comprendidos y alabados por críticos especializados, artistas, intelectuales, poetas, niños, cantantes de ópera y abuelitas...”: “Propuestas de concierto para voz sola de Fátima Miranda”, disponible vía el sitio oficial de la artista, *op. cit.*

Imitar y copiar es indigno. Robar, apropiarse de las fuentes para poderlas integrar, digerir y olvidar, trascendiéndolas y convirtiéndolas en *otra cosa*, puede por el contrario dar lugar a un arte *original*, un arte sin artificio. La obra de arte únicamente puede ser el resultado de un proceso: ni se crea ni se elige.

Todo está ahí. Las musas no existen, lo nuevo tanto en arte como en ciencia, es un secreto a voces a la espera de ser desvelado.

El título *Cantos Robados* nos hace un guiño que encierra toda una declaración de principios al plantearnos esa necesidad de proceso, de vagar y perderse por largos caminos, tropezando entre *cantos rodados*, tras un constante ir y venir, bucle/eterno retorno realimentado de antiguas raíces, hoy transmutadas y depuradas en un atañor por el que han transitado infinidad de culturas musicales y las más atractivas, complejas y extrañas prácticas vocales del laberíntico etnomundo, logrando así ponerlas en diálogo fecundo, mestizo y renovado, para poder aportar otro sabor, *otro canto*.¹¹⁰

Muy pronto, Fátima Miranda buscó el mestizaje histórico, prolongando las experimentaciones y los trabajos de Fluxus, del post-dadaísmo o situándose en el campo del happening y de la performance, pero no se abstuvo por eso de *robar* a las culturas antiguas y primitivas los cimientos de su propia creación. La cuestión de lo “nuevo” ronda a Fátima Miranda, que no deja de repetir que imitar y copiar es indigno. Su búsqueda de arquetipos y de un arte totalizante, que se efectúa en sus búsquedas vocales, no debe ser comprendida como una adhesión total a la estética posmoderna de la referencia, del *collage* o del ensamblaje. Para Fátima, que posee la cultura de las vanguardias, negándose a permanecer en ese momento determinado en la historia del arte, ser moderno es, ante todo, acoger las solicitudes externas. Lo *nuevo* que ella invoca es de la memoria y de la alteridad¹¹¹. Una palabra es coreada en la reseña de *Cantos Robados*: Miranda busca *otro canto*, *otra* poética, *otra cosa* al servicio de un arte *original*. Como escribe Henri Meschonnic:

La modernidad es la vida. La facultad del presente. Es lo que hace invenciones del pensar, del sentir, del ver, del escuchar, la invención de formas de vida. Por ello puede haber un tras-modernismo, pero no una tras-modernidad. La modernidad es lo que reaparece bajo las asfixias.¹¹²

¹¹⁰ Disponible vía <http://www.Fátima-miranda.com>

¹¹¹ ESCLAPEZ, Christine: *op. cit.*; « Boris de Schloezer (1881-1969), André Souris (1899-1970) et André Boucourechliev (1925-1997). Un'altra musicologia ? », en *Il Nuovo in musica e in musicologia: estetiche, tecnologia, linguaggi*, bajo la dirección de Rossana Dalmonte y Francesco Spampinato, Lucques, LIM, 2009. Trad. Francesco Spampinato, pp. 37-46. « L'esprit de l'avant-garde : l'Introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1881-1969), en *Actes du Colloque International « De l'avant-garde, des avant-gardes : frontières, mouvements »*, Delatour, Paris, sous presse. « L'inégalité temporelle » (Ungleichzeitigkeit) selon Ernst Bloch, Daniel Charles et André Souris », en *Actes du Colloque « Penser avec Daniel Charles »*, Revista de Estética bajo la dirección de Anne Cauquelin, Jean-Michel Place, Paris, en prensa.

¹¹² MESCHONNIC, Henri : *Modernité. Modernité*, Gallimard, Paris, 1988, p. 13.

(...) Un combate. Recomenzando sin cesar. Porque es un estado naciente, indefinidamente naciente, del sujeto, de su historia, de su sentido.¹¹³

Robar, extraer no es imitar o reproducir. Es, para Fátima Miranda, nutrirse. Como lo subraya Jean-Claude Eloy:

Encontré, con Fátima Miranda, un ejemplo vivo de lo que yo pienso al respecto de este encuentro multicontinental de las culturas: hay asimilación más o menos consciente; pero, también, invención y creación, repetición, re-creación, transformación y, finalmente, novedad.¹¹⁴

No se crea sin cultura, sin referencia, sin filiación. Son nuestros horizontes de pensamiento lo que construimos y enriquecemos cuando leemos, escuchamos o miramos a los demás. En este caso, ya no habrá más ni ruptura de progreso ni de continuidad, sino un movimiento de flujo y de reflujo que se depositará sobre el suelo (tierra, arena, sílex, pizarra, mármol, suelo...), a merced de su retracción y de su expansión, de las cosas olvidadas, vueltas silenciosas. Enraizadas en otro lugar, existen *de otro modo* con la única condición de que alguno o alguna decida inclinarse para mirarlos de nuevo. Desde este punto de vista, el arte presenta representando. Por eso las creaciones de Fátima Miranda son conciertos en el sentido más habitual del término: frente a la escena, un público; frente al público, una artista y su obra. La interactividad de las creaciones de Miranda se juega a otro nivel y esta espacialización frontal no se plantea como la metáfora del esquema comunicacional y de su trilogía estereotipada: emisor / mensaje / receptor. Aquí, la significación es sólo un accidente de la palabra, de la imagen, de los sonidos. De lo que hablamos es del sentido antes que de las palabras. La multisensorialidad, en la intersección del público y de la escena, hace accesible la expresión artística gracias a los sentidos. La relación buscada con el público está en otro lugar, del orden de este afectivo del que hablaba Mikel Dufrenne: un “afectivo” que no es del “orden” del “sentimiento”, sino que pertenece, más bien, “antes” de sentirlo *hablando con propiedad*, en el “sentir impropriamente dicho”, que es el *corpus* o el *cuerpo* del lenguaje, *dicho de otra manera, en el desorden de los presentimientos* –a la manera en la que un René Char supo, antaño, conjugar el “*Bello edificio y los presentimientos*”...¹¹⁵

¹¹³ MESCHONNIC, Henri: *ibid.*, p. 9.

¹¹⁴ ELOY, Jean-Claude: « Fátima Miranda ou l’amour du son », en *Las Voces de la Voz* (Librillo del Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, p. 12-13.

¹¹⁵ CHARLES Daniel: « Préface », en ESCLAPEZ, Christine: *op. cit.*, p. 16.

La piel de la voz

“Jamás, quizá, el vínculo profundo entre una voz y los latidos secretos de quien la escucha sale a la luz con tanta intensidad. El genio de Fátima Miranda tiende a lo que ella *escucha*, no solamente como toda virtuosa de la expresividad (...) para hacer latir los corazones, sino, sobre todo, más allá de toda puesta en escena, en multiplicar y desmultiplicar hasta el infinito los latidos y las palpitations del *cuero* mismo. Por la unicidad-ubicuidad de su voz, despierta, como decía Roland Barthes, *lo que late en el cuerpo*; pero también *lo que late el cuerpo*; o mejor: *ese cuerpo que late*. La voz de Fátima Miranda es el brote de un mundo”.

Daniel CHARLES

CD Booklet *Las Voces de la Voz*, 1992

El título de esta sección es el de un texto de Fátima Miranda disponible en el enlace « Partituras [Partitions] », del sitio oficial de la artista. *La piel de la voz* es una llamada de atención, una reseña explicativa que da algunas claves para comprender la escritura de las partituras gráficas de Miranda. Una especie de profesión de fe, de acto igualmente militante cara a la historia de la música y de la notación. Para todo esto, se proponen algunas prolongaciones teóricas o estéticas en esta pequeña sección. Simplemente, algunas palabras de introducción antes de “dar la palabra” a la artista, reproduciendo íntegramente el texto aquí en cuestión. Hace falta revelar de inmediato el postulado inicial de la cantante: la voz está en relación constante con lo vivido por cada individuo, sea éste-ésta cantante profesional o no. La voz lleva la memoria del cuerpo, de sus sensaciones y de sus sentidos, de sus alegrías y de sus penas de manera extrema, sin límite estético y técnico (belleza, registro, ámbito). Este texto hace eco al de Roland Barthes, «Le grain de la voix» citado por Daniel Charles¹¹⁶. La semilla de la voz reenvía a la textura, a esta proximidad de la toma de sonido evocada por Barthes, que deja oír la materialidad y la sensualidad del susurro, de la aspereza o de la suavidad de esta presencia humana. Lo que, a su vez, remite directamente a las mismas condiciones de la enunciación vocal de Miranda, que canta acompañada tan sólo por un micrófono. La amplificación de su propia voz permite, justamente, dar a entender *su piel*, esta frontera exotópica, gracias a la cuál tiene lugar la relación con los oídos. La voz, para Miranda, no puede ser más que una voz salvaje en sus múltiples inflexiones, de las más luminosas a las más tenues, de las más suaves a las más ásperas. Este es el canto que ella

¹¹⁶ *Supra*. BARTHES, Roland: *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1999.

pone en escena y que practica. La voz es, así, el lugar privilegiado de inscripción de la memoria del cuerpo. ¿Cómo sobrepasar, entonces, las convenciones de la escritura occidental que no pueden por sí mismas transcribir la integralidad de los parámetros de esta voz generosa con la vida? André Souris ya había revelado, en 1947, el hecho evidente de que la escritura convencional es simplemente impotente para representar todas las cualidades del sonido¹¹⁷. Impotencia de estas convenciones que Miranda juzga obsoletas y más que insuficientes. Necesidad de inventar otras formas de escritura, insertándolas en la herencia futurista y dadaísta (gráficas por ejemplo), pero igualmente, nutriéndolos de formas antiguas de las primeras escrituras musicales: diastemáticas y neumáticas. Pues esta voz-memoria es la del *canto* antes de que se haga música, la de la oralidad y de su inscripción ¿Cómo escribir la oralidad salvaguardando su fluidez y su diversidad? La adopción de un modo de escritura convencional impuso en el siglo XVIII, en cambio, un marco y una matriz definidos a la voz y al canto: la clasificación, por ejemplo, de registros vocales. Ahora bien, la voz-memoria puede ser tanto una voz de soprano como de bajo. Se considera libre de expresión, fuera de marcos preestablecidos, pues es ella quien los crea en el instante mismo de su expresión. Ásperos gritos de cólera, o la vulgaridad de ruidos proferidos como parloteos maternos. Este texto permite a la vez comprender la intención estética de las partituras gráficas de Miranda, pero también, la razón por la cual su canto se sitúa siempre al lado del sistema tonal, más modal o microtonal que propiamente temperado, y que es tanto un *canto* venido de tiempos inmemoriales como una continuación de experimentaciones ancladas en las prácticas más actuales del arte contemporáneo. Para surcar esta triple relación de la voz al cuerpo y a la escritura, es Daniel Charles quien tendrá **la penúltima palabra** con algunas reflexiones, extraídas de su escrito de 1978 *Le temps de la voix*¹¹⁸ :

Si se quiere “encontrar la Naturaleza”, hace falta, al contrario de lo que pide John Cage en sus obras y como él mismo lo hace cuando canta, proceder a emisiones vocales despojadas de *vibrato*, hacerlas recaer, si es posible, exclusivamente sobre consonantes, luego resueltamente –y *tecnológicamente*– *amplificar*. Sin embargo, no descubrimos “el” cuerpo por oposición a todas estas músicas que no han parado mientras no “expresaran” el “alma”. Relativizamos, simplemente, el juego de la voz: hacemos un *juego de lenguaje* entre otras cosas, entre los demás; o mejor, relativizamos el lenguaje como *un* juego. Sí, *un* juego entre todas las formas de vida, entre todos los estilos de existencia. “La” voz puede retirarse a tiempo de

¹¹⁷ SOURIS, André: « La musique et l'écriture », en *Conditions de la Musique et Autres Ecrits*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, Editions du CNRS, Paris, 1966, p. 37.

¹¹⁸ *Op. cit.* *Le temps de la voix* está extraído de la Tesis Doctoral defendida por Daniel Charles en 1977.

este juego. Admite gramáticas, usos siempre nuevos –siempre inéditos. No se deja reducir nunca a una de sus definiciones. No más que “el cuerpo”.¹¹⁹

La última palabra

Fátima Miranda / *La piel de la voz*

Todo aquello que se vive, se anhela, se adquiere o se pierde a lo largo de la existencia, va dejando su huella en la voz de cada individuo. A modo de memoria, los afectos, enseñanzas, alegrías, adioses o accidentes van registrando en cada voz señales, arrugas, cicatrices, caricias, gestos, brillos y sombras, su peculiar grano, textura, color, cadencia, timbre y expresión única, la de cada ser. La piel de la voz se escucha.

Cuando se compone hoy para esas voces otras, extremas, sin límites ni cánones, la cantidad y calidad de detalles a hacer constar en partitura es por tanto tan extensa y sutil como la capacidad de escucha/emisión del que la compone/escribe/canta. La clave de sol, el pentagrama y la división de la octava en doce semitonos iguales (establecida a finales del siglo XVIII), devienen hoy obsoletos y más que insuficientes.

Expresar con precisión en términos de alturas, medidas absolutas y ornamentos convencionales la amplitud, levedad o riqueza de ciertos sonidos vocales (así como la de otros instrumentos), hoy ya sólo es posible si se incorporan otras formas de escritura. Los parámetros ya son otros o tal vez los de siempre, aquellos de antes de que la escritura musical fuera codificada y encorsetada o incluso de antes de que el canto deviniera música.

Tras la larga crisis de la oralidad que futuristas y dadaístas ya empezaron a remontar, volver a los pneumas, a los signos y a los grafismos, combinándolos si el caso lo requiere con textos explicativos y con escritura convencional sobre pentagrama, nos parece hoy el procedimiento más justo y eficaz para plasmar sobre papel todos los potenciales matices de los que esas voces y músicas otras son capaces.

Por una arqueología de la creación ... hacia el mar y el viento

Entre Salamanca –ciudad natal de la artista, donde estudió Letras– y Samarkanda –de camino a la India, donde estudió música–, entre Occidente y Oriente, entre la tradición y la vanguardia, se encuentran los campos por los que metafóricamente transitan y brotan estos Cantos Robados, cuanto más rodados más robados!¹²⁰

¹¹⁹ CHARLES, Daniel: *op. cit.*, 1978, p. 12.

¹²⁰ “Sobre Cantos Robados” disponible vía <http://www.Fátima-miranda.com>

Más arriba, hemos calificado la postura de Miranda como la de un *ars nova de una historia helicoidal*. Sobre este punto concluirá este ensayo. Varias veces, en el curso de este escrito, ha sido evocado el lugar de creación totalmente intermediario en el cual se sitúa la artista española. Mecida y educada por los manifiestos de los movimientos de vanguardia que atravesaron el siglo XX, Miranda también cultivó una historia obteniendo, continuamente, inspiración e invención de las diferentes culturas del mundo. Sin ningún género de duda, la cuestión transcultural y trans-artística, actualmente puesta al orden del día en las reflexiones artísticas, aunque también filosóficas y políticas, ya está, desde hace tiempo, en el fundamento de su andadura creativa. La relación de Miranda con la historia de las artes atraviesa, tuerce a un lado, siempre un poco en diagonal, progresando por espirales sucesivas, deseando estar abrazando las culturas artísticas ancestrales tanto como las nacidas de la modernidad. Una relación nómada con la historia, como lo testimonian sus producciones, practicando desplazamientos constantes entre los lugares y los sonidos, siempre un poco “fuera de la frontera”¹²¹. En el texto escrito por Miranda que relata sus primeras experiencias vocales con grupo Flatus Vocis trío¹²², la artista hace una lista, sin ambages, del conjunto de las tradiciones vocales que han nutrido las improvisaciones del grupo y que son el futuro mantillo de sus búsquedas en solo:

- Las ininteligibles interjecciones del canto Nö y de los gritos de maestros Zen.
- El yodel del Tirol o el de los pigmeos.
- Los gritos de caza y pesca de tantas culturas.
- Los irrinchis vasco-aragoneses.
- Los aturuxos gallegos.
- Las letanías y aleluyas.
- Las jergas de los almuecines.
- Los lamentos de las plañideras desde España hasta la India.
- El silbo gomero.
- Los “yu-yus” del mundo musulmán y africano.
- Los jaleos del flamenco y de otras tradiciones.
- Los yóguicos mantras.
- Las melopeas dionisiacas y los aquelarres.
- Las murgas herméticas de sabios y chamanes.
- Las sílabas del Alap en el Canto Dhruvad del Norte de la India.

¹²¹ ELOY, Jean-Claude: *op. cit.*

¹²² MIRANDA, Fátima: « Sobre Flatus Vocis Trío », en *Polipoesía. 1.ª Antología*, Sedicions, Barcelona, 1992, pp. 63-69.

- Las polifonías de los pigmeos de Centro Africa.
- El canto a dúo de los esquimales Inuit de Canadá y de los Ainu de Japón a base de proyectar la emisión vocal de uno en la boca del otro.
- Las “sílabas vacías” de la ópera China.
- Los “Hyhy” egipcios, ya hallados en jeroglíficos faraónicos.
- Los impresionantes “Tjak tjak” a coro, que acompañan la danza de los monos “Ketjak” de Bali (Indonesia).

Y ¿por qué no? de los más recientes “badabada” o del “scat” o de la exaltación de la onomatopeya propia de los futuristas italianos y rusos. *Flatus Vocis* rinde homenaje a Khlenikov, a Schwitters o a Roy Hart y tampoco olvida la aportación aislada de algunos compositores de los años sesenta y setenta.

Sería entonces fácil calificar la búsqueda de Miranda como la de la universalidad de lo sonoro. Sin embargo, este término le ha parecido siempre a quien escribe este ensayo desmesurado, lleno de certezas y hasta yendo en contra de una cierta forma de humanismo y de respeto a los susurros múltiples de las lenguas, de los seres y de las formas de arte. La andadura de Fátima es mucho más *multiversátil*¹²³, porque ella es arqueología de lo sonoro. Como pone en evidencia Llorenç Barber¹²⁴, Miranda es la chica de una sensibilidad etnominimal, que extrae de numerosas tradiciones orales los impulsos de su propia creación. Es necesario resaltar, sin embargo, que este incesante trasiego transcultural no es amnésico a su propia cultura y a las tradiciones vocales de las provincias españolas. Para Jean-Claude Eloy:

En Fátima Miranda, adivinaba bien (sobre ciertos giros y acentos) la presencia lejana de las músicas de Dhrupad Indien, de Shômyô, de Kabuki, de Gidayu del Japón; el Tarir iraní tanto como el canto Flamenco; etc... Pero, al mismo tiempo, todo esto era, totalmente, otra cosa. Encontraba, con Fátima Miranda, un ejemplo viviente de lo que yo pienso respecto a este encuentro multicontinental de culturas: hay asimilación más o menos consciente; pero también invención y creación, ensayo, nueva creación, transformación, y finalmente; novedad.¹²⁵

Sin duda, el ejemplo más elocuente de este nomadismo es la concepción del espacio de emisión que propone Fátima. Si la escena permanece sacralizada en su relación frontal con el público, cada creación puede adaptarse al medio *institucional* en el que tenga lugar la emisión: iglesia, museo, galería de arte,

¹²³ CHARLES: *op. cit.*, 1978, p. 28.

¹²⁴ BARBER, Llorenç: « Fátima Miranda. Su arma es la voz », en *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002.

¹²⁵ ELOY, Jean-Claude: “Fatima Miranda ou l’amour du son”, *op. cit.*, p. 12.

etc... El lugar de la creación es así un intermediario, situado en el cruce entre la escena, y del espacio público de emisión, algunas veces opuestos. Son posibles varias fórmulas para cada uno de los conciertos-performances de Miranda, y esto, independientemente de la calidad artística que hay en cada emisión óptima¹²⁶. Cada obra tiene su propio carácter estético: *Las Voces de Voz* es, por ejemplo, más austera y más minimalista que *Cantos Robados*, *ArteSonado* y *Concierto en Canto*, que son más espectaculares (especialmente por el añadido de la multimedia). Varias versiones calificadas por Miranda de “habitación” existen sin embargo para *Cantos Robados* y *ArteSonado*. La adaptación de sus obras a pequeños lugares o a contingencias materiales (coste del espectáculo, la producción, o estructura del lugar de acogida...) no es vivida simplemente como un constreñimiento económico (aunque es cierto que esto también contribuye), sino como un cuestionamiento sobre el “medio” que rodea la creación de la obra y en el que ésta se encuentra. Situado entre la “mensurabilidad” y la cuasi-idealidad, el medio propicio a la creación de la obra no es una simple localización o el posicionamiento del objeto artístico en un emplazamiento determinado. La obra y su artista negociarán con el medio para existir. Gracias a él, la obra ocupará su lugar en el mundo. Con y contra él, se tornará lugar de algo que se desplegará y dará, más tarde, que hablar y que pensar. En el dominio de la arquitectura (disciplina, hay que recordar, que conoce muy bien Fátima Miranda), la relación entre el medio, la obra y el arquitecto está subrayada por Augustin Berque con estas palabras:

En un primer sentido, el lugar de la obra es mensurable. Es un topos, un emplazamiento físico cuya determinación obedece a factores objetivables, tal como el coste del terreno, su declive, la altura de las construcciones vecinas, la proximidad más o menos considerable de equipamientos diversos, etc. En un segundo sentido, en cambio, el lugar de la obra no es mensurable; es inmenso (ajeno a la medición), aunque apreciable en términos cualitativos: es el chora de un despliegue simbólico indisoluble de la existencia de la gente a la que concierne la obra, tanto si se trata del arquitecto mismo o de todos los que, de una manera o de otra, tratarán con ella. Tener que ver con la obra es, de nuevo, algo que depende a la vez de la mensurabilidad de la extensión física y de la inmensidad de la existencia humana.¹²⁷

Comprender la relación con la historia de Miranda, que he calificado de helicoidal, que igualmente se podría calificar de nómada (o de *multiversal*) precisa

¹²⁶ A este respecto, véase «Propuestas de concierto para voz sola de Fátima Miranda» disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>.

¹²⁷ BERQUE, Augustin: *Milieu et architecture*, Préface del libro de Yann NUSSAUME: *Tadao Andó et la question du milieu, Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Éditions Le Moniteur, Paris, 1999, pp. 9-10.

plantear estas constataciones totalmente fácticas. El diseño del lugar, el topos pero también el chora, es decir el territorio más amplio de la ciudad, es la clave de esta estética en la que es posible *pasear* de universo en universo, de culturas en culturas ¿Fátima Miranda arqueóloga? Yo la calificaría, más justamente, como una corógrafa que describe la música por regiones sonoras. Fátima se propone salvaguardar, región por región, los sonidos de las voces del mundo a partir de sus orígenes españoles. La voz a solo de Miranda no está sola jamás. Por su frecuente desmultiplicación (su amplificación o su superposición), lleva todos los estados posibles de la polifonía. La voz a solo, como un eco de todas esas voces nómadas que Fátima mezcla y samplea, simboliza sin cesar este espacio multifónico que la artista ha descubierto casi por azar, aceptando ver lo que la mira.



Fátima miranda en *Cantos Robados*

Foto: Rudiger Lange

Artista medial, Fátima Miranda habita plenamente este espacio entre mar y tierra que la vio nacer: *la España de al-Andalus*, frontera de la Europa Cristiana y del imperio árabe-musulmán, caja de resonancia de las interferencias producidas por el contacto de las culturas mediterráneas en el centro de las transferencias de conocimientos entre Oriente y Occidente. Escuchar a Miranda es aceptar estar *de-ruta*, para mejor comprender el viento que, afuera, sopla:

El binomio de Newton es igual de bello
que la Venus de Milo.

El problema es que poca gente
se da cuenta.

ô-ô-ô __ô ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô __ô ô-ô-ô-ô
(El viento, afuera) Fernando Pessoa¹²⁸

¹²⁸ PESSOA, Fernando: *Fragments d'un voyage immobile*. Recopilación de citas elegidas y traducidas por Rémy Hourcade, precedida de un ensayo de Octavio Paz, (Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1990), p. 108.

Bibliografía

- BARBER, Llorenç: “Fátima Miranda: una voz muy particular”, en *ArteSonado* (Libro-Cd de Fátima Miranda), El Europeo Musica-52PM, Madrid, 2000, Coleccion LCD19, p. 8-21.
- ___ “Fátima Miranda. Su arma es la voz”, en *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002, Vol. E, p. 26-28.
- BARTHES, Roland : *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1999.
- BERQUE, Augustin : *Milieu et architecture*, Préface du livre de Yann NUSSAUME, *Tadao Andô et la question du milieu, Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Éditions Le Moniteur, Paris, 1999.
- BOSSEUR, Jean-Yves : *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Éditions Alternatives, Paris, 2005.
- CHARLES, Daniel: *Le temps de la voix*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978.
- ___ “Bref éloge de Fátima Miranda”, en *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, p. 8.
- ___ “Préface”, en ESCLAPEZ, Christine, *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris, André Boucourechliev*, Préface de Daniel Charles, L’Harmattan, Paris, 2007, p. 11-16.
- DA SILVA-CHARRAK: *Merleau-Ponty. Le corps et le sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005.
- ELOY, Jean-Claude: “Fátima Miranda ou l’amour du son”, en *Las Voces de la Voz* (Librillo del Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, p. 12-13.
- ESCLAPEZ, Christine : “L’oeuvre et sa lecture: entre formalisme et subjectivisme”, en *Art et Mutations. Les Nouvelles Relations Esthétiques*, Actes du Séminaire Interarts de Paris, 2002-2003, Paris, Klincksieck, pp. 97-115.
- ___ “Boris de Schloezer (1881-1969), André Souris (1899-1970) et André Boucourechliev (1925-1997). Un’altra musicologia ? ”, en *Il Nuovo in musica e in musicologia: estetiche, tecnologia, linguaggi*, bajo la dirección de Rossana Dalmonte y Francesco Spampinato, LIM, Lucques, 2009. Trad. Francesco Spampinato, pp. 37-46.
- ___ “Polyphonie[s], L’Histoire au singulier pluriel”, en *Itamar. Revista de investigacion musical : Territorios para el arte*, n° 2, Valencia, Rivera Editores, Universidad de Valencia, 2009, pp. 101-118.
- ___ “L’inégalité temporelle” (Ungleichzeitigkeit) selon Ernst Bloch, Daniel Charles et André Souris”, en *Daniel Charles et les mondes multiples, Nouvelle Revue d’Esthétique*, n°5, Presses Universitaires de France, 2010, Paris, pp. 25-34.
- ___ “L’esprit de l’avant-garde : l’Introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1881-1969) ”, en *Actes du Colloque International « De l’avant-garde, des avant-gardes : frontières, mouvements »*, Nice, décembre 2008, Delatour, Paris, 2010, en prensa.
- FRANCASTEL, Pierre: *La figure et le lieu*, Denoël/Gonthier, Paris, 1967.
- HAUER, Christian: “Au-delà de l’utopie, se comprendre mieux... Autour d’une

herméneutique musicale”, en *Imaginaire et Utopies du XXIe siècle*, 2001-2002. Klincksieck, Paris, pp. 81-89.

- LUSSAC, Olivier: “Performance. Définitions” disponible via <http://www.artperformance.org/article-19021244.html> Consultado en junio de 2010.

___ “Happening”, disponible via <http://www.artperformance.org/article-19023502.html> Consultado en junio de 2010.

___ “Théorie de la performance 1”, disponible via <http://www.artperformance.org/article-20181911.html> Consultado en junio de 2010.

___ “Théorie de la performance 2”, disponible via <http://www.artperformance.org/article-20181918.html> Consultado en junio de 2010.

___ “Fluxus et l’intermedia : vers un degré zéro de la création”, disponible via <http://www.artperformance.org/article-19969880.html> Consultado en junio de 2010.

- MESCHONNIC, Henri : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.

___ *Modernité, Modernité*, Gallimard, Paris, 1988.

- MIEREANU, Costin : *Fuite et conquête du champ musical*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

- MIRANDA, Fátima: “Sobre Flatus Vocis Trio”, en *Polipoesía. 1ª Antología*. Sedicions, Barcelona, 1992, pp. 63-69.

- PESSOA, Fernando : *Fragments d’un voyage immobile*. Recueil de citations choisies et traduites par Rémy Hourcade précédé d’un essai d’Octavio Paz, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1990.

- PINKOLA ESTES, Clarissa : *Femmes qui courent après les loups. Histoire et mythes de l’archétype de la Femme sauvage*, Grasset, Paris, 1996.

- RICOEUR, Paul: *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

- SCHLOEZER, Boris de : *Introduction à Jean-Sébastien Bach (1947)*, Gallimard, Paris, 1979.

- SOURIS, André : “La musique et l’écriture”, en *Conditions de la Musique et Autres Ecrits*, Bruxelles, Editions de l’Université de Bruxelles, Editions du CNRS, Paris, 1966, pp. 36-44.

___ *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée*, Mardaga, Bruxelles, 2000.

- STEVANCE, Sophie : “La composition musicale et la marque du genre : l’examen conscient de l’« écriture féminine »”, en *Circuit/Musiques contemporaines, Volume 19, Numéro 1, Composer au féminin*, Les Presses de l’Université de Montréal, 2009, pp. 43-55.

- THOUARD, Denis : “L’enjeu de la philologie”, en *Critique « L’art de lire de Jean Bollack »*, N° 672, Revue Générale des publications françaises et étrangères, Paris, Mayo 2003, pp. 346-359.

- TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.

- TRICHARD, Jean-Claude : « Histoire : Porter la musique sur le papier », en *L'actualité Poitou-Charentes. La revue de création artistique et scientifique*, n°49, julio/ agosto/septiembre 2000, pp. 79-81.
- VALERY, Paul : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1957.
- VECCHIONE, Bernard: “Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L’idée de « raison musicale trope », dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif”, en *Il nuovo in musica. Estetische. Tecnologia. Linguaggi*, bajo la dirección de Rossana Dalmonte y Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008, pp. 105-122.
- ZAMBRANO, María : *Les Clairières du bois*, traduit de l’espagnol par Marie Lafranque, Éditions de l’Eclat. Éditions Universitaires du Sud, Sommières, 1989.

Webografía

<http://www.Fátima-miranda.com>

Discografía disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>

Textos sobre Fátima Miranda, disponibles vía <http://www.Fátima-miranda.com>