

# *Fátima Miranda*

## *Una voz muy particular*

**Llorenç BARBER**

*Músico y compositor de conciertos de campanas y ciudad*

*Musician and city bells composer*

### ***El nacimiento de una voz furiosa***

Fátima Miranda empujó su destino dejando nacer en su cavernoso cuerpo una extraña voz. Corría el año 1979 cuando el recién parido **Taller de Música Mundana** se empeñaba en sonar *músicas de contexto* con cuanto elemento cayera en sus manos. El **Taller**, muy solo y muy postvanguardista, substituía malamente y con rigurosos entrenamientos/ensayo la recién agotada categoría de vanguardia o incluso de belleza por las más sugestivas de comunidad y eficacia, una eficacia que ambiguamente queríamos intensa, y tanto urbana y pública como íntima y singular. Si en estas desiguales lides yo descubrí *-objet trouvé-* un viejo trasto cubierto de polvo y mitos, la campana, a la Miranda le cupo descubrir una voz que rebotó del otro lado de una desconocida vida, la tomó de la mano y comenzó a sonar cargada de ya cansadas sabidurías y memorias.

Y si el **Taller de Música Mundana** fue su escuela de improvisación, de auscultación de materiales (agua, reclamos, piedras, caracolas y, sobre todo el papel, del que nació un concierto y hasta una ópera), de sonar y salir a escena en contextos excepcionales (gimnasios, jardines, palacios de cristal, lagos, etc.), más tarde **Flatus Vocis Trío** (1986) lo sería de las arduas delicias *del habla como música* con sus fugatos, sus amontones, sus corales, discusiones, nanas, acaeceres metalingüísticos y hasta poliglóticos, en donde la disciplina bucal de Fátima elevaba los listones de la poesía fonética hasta el frenesí.

Pero lo más decisivo para la formación de Fátima Miranda estaba por llegar: París (1987-88) con Yumi Nara o Tran Quang Hai, y sobre todo la India con los eminentes hermanos Dagar (1989-90) y con Uday Bhawalkar (1992-93) y las consecuencias de entrar en esa exigente y disciplinada *universidad total* que es el canto *Dhrupad* con sus infinitas sutilezas de modalidad y microtonalidad vertidas todavía y desde el siglo XVII por transmisión oral.

Es a partir de ese raro aprender *trimegisto* que madura el *pensar sonando* de la entonces compositora en ciernes. Si del **Taller de Música Mundana** derivan los tapices ricos en resonancias selváticas y marinas (gaviotas y hasta ballenas, en una tarea cercana a la de las músicas interespecies del californiano Jim Nollman), de **Flatus Vocis Trío** provienen los mil personajes que su voz dibuja con toques de ironía y sus hablarses disímiles -entre verduleros y angelicales-. Pero por encima de todo ello, del canto *Dhrupad* proviene la seguridad, el rigor y la precisión en todo cuanto emite esta garganta-oído entrenada en la disciplina del Kharach (ejercicio de respiración y canto grave que se realiza una o dos horas antes de la salida del sol, a fin de abrir y ampliar el registro vocal a los más bellos y agudos sonos que cuerpo humano pueda emitir y... escuchar).

La rotundidad y aplomo de este triple nacer al canto se encarnaron en un carácter tan singular y creativo como el de Fátima Miranda, provocando como consecuencia su aparición súbita en las programaciones más prestigiosas europeas y americanas. Su primer concierto solista tuvo lugar en el “Festival d’Autumne” de París (1989) con una obra a solo escrita especialmente para ella por Jean Claude Eloy.

Pronto llegaría su propio componer sorpresivo y primaveral con *Las Voces de la Voz* (1991), al que seguiría *Concierto en Canto* (1995), que con *ArteSonado* coronan una trilogía o trisonía ascendente y colosal.

### ***Una voz para un paradigma otro***

La patria de la Miranda es el sonar. Esa es su apuesta. Suele ella decir refiriéndose a las piedras de muros y paredes “los cantos me cantan”, y es ese cantar de los cantos quizá el que hace que su cantar nos sea, siéndonos extraño, tan familiar, pues ya nos suena, y nos suena hasta el punto de que su componer pudiera no parecer invención (aunque lo parezca y lo sea y ¡en qué grado!), sino traducción esencial de ese son que ya existe también en cada uno de nosotros, calcado al de ella, con sus mismos pálpitos, entrecortadas avalanchas de sensaciones, despilfarros de emociones, dolores, vulgaridades y éxtasis. Puede que eso explique en parte el extraordinario acogimiento que despierta en nosotros su extranjero cantar.

El componer de Fátima no problematiza el lenguaje ni la forma ni la estructura ni nada, simplemente su música incita a la *plenitud de los sentidos*, y para ello recurre a cuanto de bello, que es mucho, guarda en su arsenal: un rico componer con aire de improvisador dejar caer ahí, una rotunda y versátil inspiración melódica, un instrumento que es infinitamente matizador, virtuoso y sorpresivo, y una base modal que la emparenta con toda una tradición indoeuropea, y por extensión, con todas las etnomúsicas del ancho globo, y que nos es familiar tanto por sus perfumes étnicos (cante jondo incluido) como por su bello (re)aparecer en las actuales programaciones (no me gusta el vejado calificativo de *contemporáneas*) de músicas del continuo (asociadas a ciertos minimalismos, a lo mejor de Xenakis, de Ligeti, de Julio Estrada, o de ciertas músicas espectrales).

Enroscada en la rica y larga tradición de voces experimentales tales como las de Roy Hart, la mejor Meredith Monk, Diamanda Galás, Demetrio Stratos o Joan La Barbara, la voz de Fátima no se queda en sembrados de músicas *fonómetras* hijas del viejo y moderno Satie, sino que es sinestésico y soñador apelar a libertades inusitadas, y a postulados nuevos y valientes, porque para la Miranda *la vanguardia como teología ha muerto*, pero la necesidad y el deseo de entrever, de auscultar y soñar el presente, que es futuro, simplemente es irrenunciable.

### ***Cambio de paradigma y “ordo novo”***

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.

Hija pues de una *sensibilidad etnominimal*, la música de Fátima Miranda no pasa necesariamente por pentagramas, sino que va directa a la *escucha* como atrevida actividad íntima, si bien cargada de ancestrales sueños y memorias. Es música pues que enlaza con esa discursividad, o mejor *humanidad oral*, que acompaña a todas las tradiciones musicales auténticas que en el ancho mundo son.

Y este oblicuo componer de Fátima Miranda (esto es, componer con el oído pegado al sonar de todos los extrarradios y periferias) lo es a puertas abiertas. Su nadar en materia modal confiere a su delgado y ágil componer un discurrir convincente, de ahí que el lado púrpura que rasga y salpica su *sempre arioso* cantar no logre hacer anidar ningún contra-tiempo, de tanta naturalidad como destila. Es por ello que de alguna manera todas las obras de Fátima son una única y versátil obra, un mundo asombroso y acabado en el que *el cuchicheo de estrellas* se avecina al murmurar atrasado de lenguas ya muertas, y en el que los cantos de desespero se alían con los de sentido común y los de sabiduría para llegar a reírse, solazarse o llorar en multipistas. *Multipistas*, ésta es la palabra clave para entender este *artesonado/arte sonado*, ciclo compositivo en el que la música nace de un *componer con el magnetofón como instrumento aliado*, multiplicador de la propia voz (siempre en tiempo real y sin manipulación alguna), de una voz que gracias a él adquiere dimensiones y resonancias *otras*, al ser usado tan refinadamente que le permite autocoreografiarse, subrayar encuentros y colores, estirar su *fiato*, chocarse, doblarse, desdoblarse... Todo un mundo instrumental y polifónico con el que crear orquestándose a sí misma: la voz acolchada y acunada por la propia voz de uno.

Acabada la ilusión mitificadora de las ya ex vanguardias, la aparición de Fátima Miranda con su singular pesquisa, supone una súbita *alteración del orden de referencias compositivas* entre nosotros, y una evidente dilatación de las posibilidades imaginativas musicales y lingüísticas. Por otro lado, el hecho de ser cantante y mujer presuponía para algunos una aquiescencia al *ordo*, que ella no aceptará, generando una sorpresa y hasta una irritación todavía no digerida por ciertas retóricas hegemónicas y sus algo patéticos esquemas casi únicos.

Fátima Miranda es quizá (junto al teatral Carles Santos y puede que también junto a mis ciudadanos conciertos de campanas) la representante más lúcida de ese cambio de discurso y de coordenadas estéticas que se da (también entre nosotros) cuando las propuestas pretendidamente vanguardistas, emergentes en los sesenta, acaban en gris lamerepatorio de auditorium y orquesta de toda la vida.

### ***Para salir de la perplejidad: palabras y conjuros***

Nos cuenta Helmut Lachenmann (un compositor con muchas preguntas ensartadas en sus sonoras propuestas de estos últimos años) que “la música perdió la inocencia”, y que sólo el canto, aún tocado de muerte, te religa a un mundo de magias.

Y ese mundo se nos viene encima sin remedio(s) cada vez que Fátima nos lanza por la brecha de la boca su muy peculiar *chorro de ídolos* (“he aquí que los hombres se intercambian las palabras como ídolos invisibles”, dice V. Novarina), que unas veces no son palabras, sino fonemas o sílabas que apoyan su coloreado cantar, y otras veces, por ejemplo en *A inciertas edades*, son casi palabras o palabras conjuro (“manu, maru”) que abundan en cortinas echadas sobre un lenguaje demasiado obscuro y gastado. Y estas cuasi palabras (se las imita, se las sugiere, se las muta, etc), crean cuasi frases y situaciones, articulando la vocalidad y su fonetizar *cantabile* para pintarnos frisos de intensa emoción, eso sí siempre inquietante, pues la música de Fátima, contiene un virus de acción inestable y de efecto zozobante, ya que parece tocar lo más oscuro de los adentros.

Por el contrario, hay obras que devienen ríos de enteras palabras e incluso frases que ella eructa o erupciona a velocidad de meteorito, como en *Esto es de lo que no tiene nombre*. En ellas, Fátima muerde y socava el mundo con sus muy invisibles, pero audibles, ídolos arrojadizos.

De cualquier manera, el cantar-niño de Fátima es vientre de vidas que con sus *inciertas* edades nos zumban y misteriosamente nos taladran, tocan nuestros vacíos, o mejor los producen con su *voz troquel* para hacerlos respirar, para llenarlos de secreto y de soplo. Pues hay sonares, los de Fátima, que en llegando nos trabajan y laboran durante tiempo, entrenándonos, para hacernos a ellos y con ellos, madurándonos, llenándonos de *virtus* y sutilezas.

## ***El cuerpo, mi casa, es la voz. “Mi voz soy yo”.***

Incluso la más transparente de las voces pide rostro. Y el rostro cuelga de un cuerpo, y el cuerpo pide habitar un *locus* donde las fuentes canten, las lozas y los vientos dicten, donde el cielo calle, y ese cuerpo es la casa donde habita la voz.

Bacon, el pintor, dice “el cuerpo no es más que huesos y carne” pero descuida que el cuerpo es también tubo y tubo repleto de secretos resonadores, esfínteres, músculos, vacíos, masculles y resoples. Y es ahí donde interviene gente como Fátima Miranda para arrancarles color y misterio, para hacerlos sonar.

Fátima dice a veces: “Mi voz soy yo. Todo lo que uno es, está en su voz. Basta con adoptar una actitud de espeleólogo del sonido, para obtener un retrato de quién habla, con sólo escucharle”. Y este poder de introspección (también en el otro), certero cual manipulador de microscopio, le crece a la cantante Fátima Miranda mediante una paciente y escrutadora autoescucha e incorporación de técnicas vocales inusitadas que se han integrado en ése, su mueble-cuerpo, tras haber buscado y localizado apoyos, abierto resonadores, y tensado y relajado zonas muy concretas. Todo ello con el fin de poder hacer consciente la percepción subjetiva de complejos mecanismos fonadores y la ubicación de vibraciones sutiles. Este autoanálisis, insisto, consciente, le permitirá vehiculizar y dosificar con precisión ciertas cantidades de aire entre determinados músculos, huecos y mucosas más o menos húmedas y le concederá esa gran libertad de canto de la que goza.

En efecto, ese simple “huesos y carne” de Bacon es un muy preciso *instrumento de energías y soplos* que, tras larga disciplina, se adquiere y administra con enorme autocontrol. Y Fátima es maestra en estudiar, inventar y acumular: una forma de transformación, de metamorfosis. “Cambiar tu voz te cambia”, dice Fátima y esto es, con frecuencia, lento y doloroso, como el parir. Muy bello, pero sólo al final, y para siempre.

Cuenta Fátima cómo, a finales de los años ochenta, se quedó *tocada* por la exquisitez del *Tharir*, técnica vocal del canto clásico iraní, y pensó entonces en aprenderla algún día. Años después (París 1995) recibió clases intensivas. El cambio fonador que esta práctica exigía era enorme. La excitación asociada a los primeros resultados reveladores le llevaron a intentar perfeccionarla durante horas y horas. Este esfuerzo, unido al húmedo otoño parisino, le propinaron una fuerte y duradera afonía que le impidió entrenar de inmediato la recién *in-corporada* técnica.

Los meses pasaron, y ella, tranquila ya por saber que allá en algún lugar del cuerpo atesoraba el *Tharir*, no se preocupó por rebuscarlo. Dice Fátima que una vez aprendida hay que olvidarse de la técnica para que ella venga ligera y fresca a por ti. Un día, ya en Berlín (primavera de 1996), trabajando en la nueva casa (nueva resonancia) que la DAAD le había otorgado, la magnífica acústica de su estudio le impulsó a cantar. De repente algo rarísimo y sobrecogedor, una suerte de *Tharir* más oscuro y bronco pero a la vez brillante, “borbotó” allá arriba (bello término acuñado entre nosotros por Alain Limoges) desde su interior, cual chorro. *Le vino así Asaeteada*, inevitablemente. Tomó lo que tenía más cerca (un dictáfono de minicassette para las emergencias) y se puso a cantar y a grabar aquel *cantus misus* de inmediato, antes de que se le escapara, y “emocionada por mí misma” -dice-, “comencé a llorar”. “No sabía de dónde salía aquello, pero tenía la impresión de ser cantada por aquel nuevo espacio”. He ahí ese *los cantos me cantan* que mencionaba más arriba. Así es.\* Tras una digestión gestada por el sedimento y olvido de meses, nacía ya madura, entera y personal una voz nueva, ya suya, distinta del *Tharir*, pero que jamás habría emergido sin haber tomado el impulso e inspiración en aquél.

Este hondo canto hecho de golpes de glotis lo encontramos aquí en *HORAdada* y también en ciertos pasajes de *Desasosiego*. En la versión escénica de *ArteSonado* oiremos y veremos también *Asaeteada*.

## ***La obra en su lugar escénico***

Fátima es toda una constelación de canto, 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.

Su proposición es singular y siempre multisentidos. Esto es, com-puesta -también con ironía y humor- de estímulos diversos, y además vertida en escrituras múltiples: grafías, trazos, colores, pentagramas, notas, frases, etc., que detallan y afinan infinitos matices en sus partituras de trabajo.

Con todo, las obras de Fátima son obras y ya. Pero ella las concibe enteras, esto es, con gestos, libres unos y muy precisos otros, que le dan cuerpo en el espacio. Cada obra es concebida para presentarse con un color, un traje y un atrezzo sucinto pero eficaz y singular. Todo bañado con unas luces muy determinadas que conforman un adecuado *entorno escénico global* que tapiza el aire de una cadencia equis sugerente e integral. Un vestir el espacio de connotaciones sinestésicas coadyuvantes que no puede por menos que hacernos pensar, entre otros, en el trabajo de Marian Zazeela y La Monte Young, *mutatis mutandis*.

## ***Fátima, el tiempo o la vida***

En las músicas de Fátima, “llueve sin perdón el tiempo”, al decir de Guillermo Carnero. La escala temporal, el escanciarse de las cosas, los sonos y sus cuasi repeticiones y ecos, es determinante. Siendo como es, una compositora de atmósferas y situaciones, la largueza en los espléndidos minutos se convierte en esencial: en efecto, las notas nunca aprenderán que los sonos existen en sus nubes de tiempo, y éste se lleva muchas veces mal con el cronometro y sus contados *tíc tac*. Valga como ejemplo ese espléndido final de *A inciertas edades* en donde el fuelle del hálito parece no tener fin, o incluso más, crece titánicamente cuando por biología, esto es, por capacidad pulmonar, debiera menguar y apagarse. Pequeña e ilusoria victoria ésta sobre el tiempo-cuerpo a base de luz .

En efecto, la voz de Fátima, su raro despojamiento tiene la capacidad salvífica de detener un tiempo que pasa a veloz galope fijando eternidades y congelándolas en un matiz, en un glisando, en un melisma que se repite. Su tono de voz, apenas escuchado se torna inconfundible y persiste palpable en nuestra memoria. Ése parece ser el empeño de Fátima: *hostigar el desierto de todas las vulgaridades con la humedad de su soplo*. Sólo por ese motivo se disciplina (vía punitiva), se recrea en lo poético (vía contemplativa), se abraza al son (vía unitiva), tal como resumirían los tratados clásicos de mística.

Y este destemplado mundo todavía agradece de esfuerzos compositivos como éste en el que los quiebro del son adquieren un valor de certeza, un valor de pregunta o, simplemente, sólo valor frente a desbarajuste, pues música para Fátima es vida que llena de transparencias un vivir pleno, pero abocado a la pérdida, al silencio oscuro que ya se vislumbra en toda su variedad de melancolías. En este sentido, para mí *ArteSonado* es territorio sagrado, un llenar de raso amarillo, de esforzada belleza y poesía la ordinaria vida donde todo se da descarnadamente, imperfectamente. Pero también un gran grito contra el *no silencio* del que venimos y hacia el que vamos.

## ***Acerca de ese contumaz sabor a Fátima en estos insípidos tiempos de espectáculos***

“La vida es un bordón constante”, repite Fátima. “Todo canta, el entorno me canta y me impulsa a cantar”. “La cocina” –insiste- “es una bella celda de bordones... sobre todo el del microondas me entusiasma. Aunque objetivamente siempre da la misma nota, cada día escuchamos un sonar distinto, porque cada día, debido a múltiples factores cotidianos, atmosféricos o emocionales, el entorno suena sutilmente diferente”.

Escuchando la música de Fátima uno tiene la impresión de que ella ni compone, tan sólo se adentra en ese mar de sonos que es el mundo (para quien como ella practique una aguzada ultraescucha) y sin pelos en la lengua se pone a practicar un *surf* deslizador sobre la materia multifónica misma que es el sonar, la vida. Su osmótico y sincrético proponer compositivo nos riega de virutas de paraíso a rienda suelta pero, eso sí, dándonos esa impresión táctil de que es el solo material sónico el que se nos desliza sin ser empujado por nada-nadie. Todo es fluido y ligero.

Adiós a los estereotipos, a las estridencias, a las inútiles complicaciones: puro componer homeopático que desarrolla *ese cantar extendido y abundante* en estos tiempos de voz (Daniel Charles nos lo contó) y que tanto nos puede regocijar todavía. Al mismo tiempo, el cantar de la Miranda (multifónico y siempre en resbale sobre sí mismo) está enladrillado en minuciosidades (no olvidemos que durante años ha sido bibliotecaria e investigadora sobre arquitectura como consta en sus libros de referencia obligada sobre las respectivas materias), sinestesias (cada velocidad es autocoreografiada con gestos, colores etc.), salpiques de virtuosismos y hasta vulgaridades sin contención, ni casi dosificación. No en vano es ésta una música de mestizaje (¿melting pot?), una *música en fusión candente* dentro de la extraña caldera que Fátima es. Su música es risueño y despojado –nunca frío– alegato contra toda pureza estilística y, por lo tanto, siempre al borde de todo: del sainete sónico, del abuso místico, de la anécdota escatológica, del éxtasis transeunte por heridas mortales, o de la perfección más blanca e inexplicable. En efecto, alturas inverosímiles, glisandos de un ralentando casi imposible (sólo explicables por ese baño de la Miranda en el reposado canto Dhrupad) exactitud isorítmica, ataques de sólida factura nunca escuchados (el cuerpo más que tubo resonador parece tubo de ensayo o mejor probeta de laboratorio en manos de alguien experto en desoxirribonucleico arte): un *colorear en continuo tremor* que fluye sin ser nunca el mismo, como el río aquel de Heráclito ínclito.

Fruto de todo ello, crece entre nosotros una voz-canto preñado de extrañas melodías (nunca solamente notas) de fuerte carga evocativa, de conjuros antimiedo, ¿a qué?, a la libertad singular del humano ser que vive-respira, buscando darnos su nota, establecer su coloreado (singular) son, su longitud de onda, la suya, en esta selva de aparentes globalidades.

Pero permitidme, por último, una anécdota, una pequeña maldad. En ningún ramillete español de mujeres compositoras figura nuestra Miranda. También aquí, como mujer, la Miranda es una *compositora bastardilla*. Su componer, hijo de un nivel perceptivo fuera de lo común y cercano a lo que los músicos con admiración llaman *oído absoluto*, su dar la cara constantemente, esto es, su vivir en la intemperie del escenario y no junto a la estufa del pentagrama, del cargo, o de la academia, o su escritura forjada de detalles pictóricos, de sutiles colores, de frases y especificaciones dignas de ISBN, hacen de Fátima una *compositora bajo sospecha*, para tantos emasculados músicos más hijos de prejuicios y burocráticas consideraciones, que hijos de una escucha capaz de *entendre*, como dicen bellamente los franceses.

Pero pasemos a las obras. Repasémoslas aunque sea brevemente para continuar descubriendo a Fátima Miranda.

### ***“Diapasión”, los colores del sol***

La tampura, cuenta Fátima, en la India es considerado instrumento sagrado. Ésta, en diálogo con la acústica del espacio, conforma y acentúa *armónicos y resonancias* que corresponden al momento, y su sonido dicta al oído del músico iniciado las notas predominantes sobre las que se debe cantar. Éste es el hallazgo compositivo aquí: construir un complejo bordón que dé la sensación de *efecto tampura*, con sus reflejos, sus brillos (más o menos lacados), sus pizcas. Y esa sensación de fuelle del cosmos en *día solar*, Fátima la consigue mediante una muy refinada, elaborada y singular superposición de ocho voces o pistas, cada cual con su concreta entonación, timbre, textura y registro (sobre las notas Fa sostenido, Do sostenido, La sostenido, en distintas octavas) que al emitirse conjuntamente conforman una

“expresividad melancólica e íntima” con agarre hipnótico sobre el oyente, cuya escucha es levemente sacudida mediante frecuentes, irregulares y brillantes guiños. La percepción será en consecuencia *más aguzada y sutil*.

En partitura, sembrada de símbolos, la autora describe cada una de las ocho emisiones que conformarán este pedal tampura y que, citándola, resumimos aquí. La primera lanzará un “a” cauteloso, amable, sobre suspiro, sin intención, algo soso, tímido y quedo. La segunda será un son-barco poderoso, profundo, voz oscura satinada, terciopelo verde esmeralda apoyada en rino-frente. La tercera emitirá un Fa sostenido oscuro, potente -no prepotente- casi sirena de barco pero tímido. La cuarta, agudo soprano muy tímida, justa laca, brillo sobre el suspiro. La quinta, centro femenino, laca ligera, discreta, casi angelical..., levíííísimas entrada, boca en vaivén sin moverme del eje del micrófono. La sexta, *velour* brillante pero oculto dentro y detrás del habla..., boca semicerrada, clara resonancia interna no nasal. Sonrisa interior.... La séptima, metal, diamante, acabalar ataque justo tras la entrada de pista seis, dura sólo un instante como un pestañeo... La octava, metal centro Do sostenido, muy discreto, algo soso, el justo brillo lacado... no apurar el final... contando interiormente dos pulsos y medio.

Y sobre esta orquestación de sutilezas tornasoladas, una melodía infinita, “cantada sobre el aliento”, en melismático glisar estirado que haga patentes los continuos microtonos que pueblan la distancia sosegada que hay entre nota y nota.

Anotar dos cosas; primero, en una anterior versión, Fátima resolvía el bordón con el fuelle de un armonio indio de mano, tocado a modo de respiración. Además la voz solista en algún momento sufría una rara metamorfosis al acercarse Fátima a la boca un plato de aluminio desechable de cocina y cantarle al borde. De esta manera voz y plato entraban en vibración simpática y su resonancia coloreaba de metálicos y sobrecogedores agudos la voz. Un artilugio éste de *orquestación bucal* (la voz bien preparada), que la Miranda debe a su trabajo en la *Ópera para papel* del bárbaro **Taller de Música Mundana**. Y segundo, aunque discretamente, en ese bordón de ocho voces aparece una emisión vocal muy característica de Fátima y que ella llama *hilo metálico o voz cristal*. A esta alada voz, en octava o incluso en quinceava reduplicación de un normal registro de soprano, Fátima dedicó ya dos obras anteriormente (*Hálito y Alankana Skin*), pero por hablar de ahora, en este ciclo *ArteSonado*, esta extraordinaria técnica, inventada y sin precedentes en la historia del canto, sólo aparecerá humildemente, matizando y sorprendiendo, pero determinante como aquí, aunque sea muy leve y sutilmente (en séptima y octava pista), sólo asomándose, o más adelante en las *gaviotas* de *Palimpsiesta*, o en forma de olas que se superponen y acabalgan enlazándose en canon guirnalda como podremos escuchar en *HORAdada*, o en el acompañamiento de *Desasosiego* y el de *Nila Blue*.

En la vibración cristalina y como de *impresión glacial* de esta emisión, tan peculiar, reaparece algo del viejo y futurista Theremín de antaño. El efecto de este hilo metálico es además reforzado al acompañarse de un ondulante gesto de las manos que a Fátima le salió al abrigo de los seculares Dagar, un dibujar con las manos el aire del sonar. Algo semejante hacían los intérpretes de las ondas electromagnéticas que denominaron, en honor de su inventor, Theremín, pues con el ligero baile de las manos en el aire modulaban las ondas en glisando. Curiosa y simbólica coincidencia que une tradiciones ancestrales con los años futuristas de la velocidad y de la máquina y con este fin de milenio precario y preambular.

### ***“Desasosiego”, un flujo de mestizajes.***

“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 saboreos, 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). Un batir de boca-lengua, y “tísicas toses” o “risas de desmayo” que devienen rara ironía y procacidad al convertirse en “lamentos claroscuros” o “ahoguitos de felicidad”, inundan ese fluir de danubios, de palatalidades que suenan cual santures, salterios, cimbales, “espasmitos, mandolinas, balalaikas y contrabajos”. Juguetonas variaciones sobre hilos metálicos se ornamentan en ocasiones mediante un rápido batir del dedo índice entre labios y dientes y se llenan de armónicos y humedades entre unos apretados labios que insisten en tremolar emitiendo en “postura de beso”.

Sobre este rico río, la voz olea en vaivén, siempre en desasosiego (*desfici* decimos en valenciano) que ríe y llora mientras casi reza enigmas que dicen “savitri, sanmari, sanmoreio” en dialogo con risas “tangotísicas”. La voz solista se impone con empaque, impostada en la máscara (esa voz de todas las apariencias y embozamientos que nos ayuda a conocer y perforar los misterios de la inasequible realidad), para, superando toda opera, acabar en aullido de lobo.

### ***“Palimpsiesta”, una pieza de cániculas***

Música arcaica, un presentarnos la *siesta de los tiempos* de antes del tiempo. Tiempos borrados, pero no del todo, y sonidos igualmente a medias percibidos, regenerados, regurgitados, de segundo nacimiento, y rescatados por un sonar que desanda lo andado, esto es, sonidos literalmente en palimfemos: sonidos que despiden o devuelven el sonido.

Es una obra de susurros de la memoria, que nos canta cerca de la oreja, muy cerca, quedamente, en la intimidad.

Es también la *fiesta de los ultrasones*, de los acoples, de aquellos sonos que nadie emitió jamás, pero que ahí están y nos suenan en quejumbrosa garganta, de sonos que fueron ya quizá en otras gargantas sin rostro conocido.

Con todo, no es ésta una pieza de alardes ni lucimientos, sino de contención y de íntimos mínimos, también de la voz, que nada en encantatorios vuelos. Es una pieza de nada, o mejor de casi nada, pues algo, muy poco, pero muy cerca (casi sentimos el aliento) nos calienta levemente el oído.

Fátima trabaja no sólo con los sonidos, sino también con el aura de estos, con ese *algodonoso no sonar del todo* que los envuelve, y ese no vacío (silencio le llamamos sólo por sordera y superficial pereza) lo produce componiendo a veces la música más mínima que existe: una trama poblada de variadísimos murmullos en la que nos mece para atraparnos ahí y acunarnos en mareante atender, envueltos por su voz a solo. Una voz que vuela por encima de nuestra breve y superficial hipnosis donde ya sí, lo menos es más y lo más es menos para una desatenta atención que se deja llevar por emociones que se nos siembran aquí y allá sin que nos resistamos, atrapados y abandonados como estamos en el puño de un tiempo hecho sonido, que baila gigas tempestuosas y pavanas de difuntas habanas.

¿Qué es si no esa pieza de cániculas que ella titula *Palimpsiesta*? Pura música casi no sonada, sino cansinamente eyaculada, sin contrastes ni bordes, puro roce que fulmina todos los envés, ralenti, y gestos que gestan breves pero certeros golpes de glotis a modo de pasmos fértiles en misterios. Es *Palimpsiesta* sólo tiempo, soltado ahí sobre garganta indígena, tiempo apretado por blanda mano de ángel plumoso, para que nos sentemos sobre la *siesta de los tiempos*. Espacio éste breve e inmenso. Noche del día, del desordenado deseo, del desasosiego, del flotar sin *tic tac*, del caerse sin dimensiones, del desvanecerse del yo y de los otros. Ensayo de inseguras muertes. Composición ésta de lentitudes: de objetos invisibles, de sonidos surgidos, de espectros.

Fátima toca el fondo inhumano del hombre con este cansino y muerto sonar que nos trae al magín a todos los Rulfos más que muertos, para que así Julio Estrada nos componga *Doloritas*, una opera



radiofónica que Estrada concibió para una voz y una persona que todos conocemos con el nombre de Fátima Miranda. Quizá no sea ella sino una encarnación charra de la arcaica Susana San Juan, estancada también en el tiempo a medio morir de todas las siestas de siempre y nunca jamás.

### ***“LLAMAda”. El límite expandido del cantar.***

La música de Fátima es puro sabotaje, pura dosis antiresignación que sale a campo abierto y que expande, fronteriza y desbordada, la fija idea del límite. En efecto, mediante *trabajado entrene* (término éste acuñado en tiempos del **Taller de Música Mundana**, confrontado al de *ensayo*) Fátima Miranda borra todo linde entre lo espontáneo y lo artificial. No hay delectación en la técnica, sino en el final. El proceso previo quedará oculto, como si nunca hubiera existido el largo acumule de pruebas, estudios, sacrificios, deseches, errores, dudas, cortes y desvíos, ya rechazados y amontonados en cubo de sonada basura. Cita ella a Zeami en su tratado de teatro *Nô*: “Jamás ha de notarse la técnica por arduo que el camino haya sido, mostrarla sería como dejar que se le vean los hilos a la marioneta”.

Comenta Fátima en privado cómo el acto de cantar supone un complejísimo control de decenas de movimientos y músculos, empujes, apoyos, aperturas, minúsculos roces o vibraciones en muy diversas partes del cuerpo y todo ello sutil, subjetivo, simultáneo y preciso. Al manifestarse todos estos mecanismos sólo en sensaciones localizadas en zonas del cuerpo que no son visibles, ha de guiarse por una enorme concentración y una práctica atenta, inspirada en imágenes y gráficos que ayudan a visualizar y percibir tantos mecanismos distantes y distintos (no en vano las partituras de trabajo de Fátima bullen en dibujos que son dientes, labios, paladares, glotis, etc.)

Insiste Fátima en cómo estos elementos sueltos, controlados, aprendidos e integrados mediante minucioso proceso de años, de alguna forma han de ser olvidados completamente y trascendidos para, ya libres, poder centrarse en otra cosa: el todo, la creación. Un todo que ha de sonar(nos) natural y fácil, pero eso sí, preñado de matices y tornasoles de tal factura que, como en las sedas de oriente, no sepamos dónde empieza el verde y dónde el anaranjado.

Generosidad extrema y pulcra la de Fátima quien repite (inútil repetirme) que el público “probablemente no se da cuenta de los mil matices, armónicos o microtonos, tal vez no los oyen, pero sí los *ESCUCHAN*, y esto es lo que les engancha, perciben la diferencia no conscientemente pero sí desde lo hondo, y *ello les toca*”. Quizá ahí radica la universalidad de la música de Fátima que es gustada por públicos de los más distintos extractos: aún cuando, como *artista de culto* que es, esté en las antípodas del burocratizado arte ocasional (o estacional) que tanto se promueve.

La obra de Fátima toca entre otros límites el límite de la palabra, y es éste un terreno movedizo y fértil, pues, como nos recuerda María Zambrano, “lo que no es palabra es sueño” y Fátima labora en *terreno intermedio* (término muy del fluxus Dick Higgins)\* como el de este breve excursus que es *LLAMAda*: un sorprendente sonar mediante la aplicación a la boca de un tubo de plástico que gira en círculo sobre su cabeza, generando sacudidas, balanceos y leve tornear de acelerandos y ritardandos. También pues la alargada boca se prolonga y vuela, circula circundando, volteando el espacio y zarandeando nuestro oído de izquierda a derecha.

### ***La orquesta embozada, o el estudio de acoplamientos en “A inciertas edades”***

Vivimos alanceados por las incógnitas y éstas no menguan ni tan siquiera en esta edad en que parece agotada el hambre de novedades sintácticas o formales, de ahí ese entrar a saco en lo adjetivo (que la Miranda hace a las mil maravillas) para explotar su virtud, su poder de seducción oculto y eso sí, lo hace sin empachos ni miedos, sin ideas previas ni programa. Nos guía la intuición, el encuentro fortuito y el regodeo en aceptaciones inusitadas, pues ningún dogma o valladar nos limita o mengua, de ahí que la

Miranda se deje componer, como ella escribe “desde el entrenamiento consciente de lo mismo, que por acumulación y sucesión lenta y costosa, deviene lo otro”. ¿Cabe más bella definición del poder intensificador y multiplicador del más ascético minimalismo que soñarse puede?

Y la Miranda, cargada de inesquivable voz en forma aquí de multipista, se pone a perforar el aire amalgamando resonancias todavía vivas, y procurándose, mediante ataques de simultaneidades superpuestas, sediciosos acoples y falsas voces (falsas porque nadie les puso ni cuerpo ni glotis, aparecieron de resultas del feliz y feroz encuentro de voces, por simpatía, por roce de las reflectantes resonancias), pero voces, porque aparentemente no cantadas, ahí crecen espectrales, cual champiñones algo estridentes y alucinógenos, pero comestibles y, desde luego, volátiles.

Maestra en incertitudes o incertezas, no obstante se nos aparece aquí en *puris naturabilis*, en cueros vivos, al decir del Román Paladino. Fátima Miranda se lanza a construir mimados casi unísonos, o si se prefiere, dúos casi idénticos de tanto como se quieren, tan microtonales, tan apretaditos. Este recurso produce raros volúmenes y enigmáticas sombras que llenan de una muy real ilusión la emisión vocal. Un bello *orquestrar* que recuerda las más sutiles técnicas de empaste, propias de Ravel o de Ligeti y que la Miranda aplica sin recato en sus obras, como podemos escuchar aquí en este liminar *A inciertas edades* en el que las dos voces iniciales pronto se convierten en cuatro, pero no duplicándose mecánicamente, sino duplicándose de verdad, esto es, con *falsedad*, o sea: una voz canta cual sombra de la principal, creando un mullido algodón por donde la otra circula, proporcionándole una extraña densidad flotante que a veces se convertirá en furtivo destello y brillo, que cómplice se irá asomando y escondiendo a placer, ya traviesa o discretamente.

Y este *juego de falsedades que son verdad*, continúa con intensidades y acoples hasta el gran grito final de interminable respiración. Ristra de gritos a cinco voces en rico La natural, que poco a poco se convierten en semicluster (Sol natural, Sol natural, Fa, Mi natural, Mi natural), y que justo cuando parecía ir a agotarse, se abrirá, contra todo pronóstico, en abanico progresivo de nueve albórbolas en deslumbrante glisando riquísimo en acoples, resonancias o apajarados, chispeantes y resbalosos amontones, para acabar en incierto (como el título) Sol sostenido, al que se acoplan bellos destellos de Fa sostenido y Re sostenido.

Quizá el final más luminoso jamás cantado de este fin de milenio. Sólo por ese prodigioso acabar, habría que citar a la Miranda entre las más ricas propuestas compositivas del hoy creativo.

A fin de cuentas, ésta es para mí la intención última de *ArteSonado*, atrapar el más allá, adivinar y gozar lo inasible y sus evanescentes cantos de sirena aunque sea fugazmente, igual que atrapamos la forma del cuerpo deseado mediante el recreo parsimonioso de los ojos sobre los pliegues del atuendo que lo cubren.

### ***La acción troqueladora de lo bello: “HORAdada.”***

El paisaje de pasiones que constituye *ArteSonado* se hace descomposición en esta *HORAdada* que llora nuestro estigma trágico: somos, como el sonar, sujeto compuesto y fragmentado y “la juventud del mundo ha de rebrotar de nuestra descomposición” como escribía Hölderlin. En efecto, estas *letanimúsicas* son un toque de muerte y desgarró, siembra de ayes, lamentos, insistentes demandas y lacerados ruegos para sobre ellas *jartarse* de rabiarse, rogar, y protestar de la más bella y loca manera imaginable. Comienza la pieza entonando un Sol natural al que le contesta un protobordón ornado de cristalinos trémolos en descompuesta y aumentada quinta, esto es, un Do natural y un Sol al que por encima de su justeza le *acaricia a contrapelo* y deliberadamente un Sol sostenido un cuarto de tono bajo, para así, arrancarle al mero sonar (dado el registro agudo en que todo se da), un reverberante acople que (metamorfoseando y descomponiendo la voz) lucirá sus interiores mostrándonos un *rico rozar entre armonía y timbre* que escapa de lejos a la simple representación en pobres notas de pentagrama famélico.

El *ordo sonoris* hasta hoy no atendido por nuestro esquemático y occidental solfear, queda roto ahora en amalgamas y deshilaches de un, para nosotros, *nuevo solfeo de solfeos* de más agudo filo. Un solfeo de colores ya entrevisto, bella pero primariamente, por el Schönberg de la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres). En él se zambulle Fátima con sus certeros y hondos golpes de glotis, sus hilos metálicos llenos de resonancia y especie de ecos en octava y quinceava superior, en recreo de glisandos que lagrimean resbalosos descendiendo por ese continuo ya sin notas, que es pregunta desviada. Pues lo oscuro habla claro en la voz de Fátima, lo vocal se hace mental y toma acentos angelicales, incluso también lo siniestro, de ahí que a la postre estas *letanimúsicas* acaben entre “salpiques de acentitos” y entre cosidas emisiones de “sustitos y chispitas saltarinas de porcelana y cristal”.

Guiada por unas partituras que son cúmulo multifónico de anotaciones, grafismos, pictogramas, viñetas, explicaciones poético-descriptivas o dibujos fisiológico-bucales, están éstas además sembradas de calderones, notas, alteraciones, glisandos, arabescos y engarces. Su voz, multiplicada y horadada, llega al auditor como llega a puerto final un vivir humano repleto de esperanzas *a pesar de*, de preguntas, divertimentos, y deseos a toda costa. Un *Ecce homo* su cantar que no obstante rezuma un extraño y permanente *ordo amoris*.

### ***La sombra del habla. RePERCUSIONES o “el frotar se va a acabar”***

Hasta donde yo sé es Mauricio Kagel el compositor que más se ha interesado por sacarle zumo a las *músicas de anuncio*, siendo su resultado, una vez más, una atractiva música de bata blanca, esto es, un producto de laboratorio parcialmente lleno de la gracia kitch del producto estudiado.

Para Fátima la música de los anuncios no es objeto de análisis, sino sujeto de cotidianidades fértiles en encuentros más o menos farragosos donde crece el sueño creador a partir, eso sí, de *todo un mercado de voces* que son identidad colectiva (el compositor Julio Estrada habla de Fátima como “una voz como la de todos”) expresada en lenguaje pop lleno de convencionalidades porosas (recordemos las célebres tres voces femeninas que constituyen el indefectible coro de toda canción que se precie de candidata al premio de *Eurovision* o el de *mejor canción del verano*).

Anteriores aproximaciones compositivas de Fátima abordaron ya la asunción del lenguaje pop como materia dúctil con la que labrar un personal mundo sin bordes ni cortapisas, recordemos su célebre juego de superposiciones “chico, chica” (en *El Principio del Fin*), sólo que aquí el *cantar verdulero* de Fátima, se llena de encantos y ensalmos, de eslógans y frases hechas que, huera, frotan y masajean (¡oh, Mc Luhan omnipresente!) la escucha desatenta de quien vive inmerso entre radios y teles que vomitan, ¡cómo no!, propaganda a mares, plural e inagotable. Verdadero animal de escena, nos muestra Fátima aquí su rostro del más fino sentido del humor, el más desvergonzado, cargado de ironías sobre “lo vacuo disfrazado de moderno”, tema éste de una u otra manera presente en tantas de sus obras, como lo está también en sus discusiones y escritos, así en su reciente *Revelación-revolución*.

Pero si la aproximación de Kagel al tema es, como decíamos antes, de laboratorio, la de Fátima, como todo en ella, tiene un lado *pasional e intuitivo* que sazona e ilumina de singular subjetividad y en grado sumo su componer. Un componer que es curativo, sí, pero sobre todo (re)creativo. Para ello recurrirá la Miranda a las técnicas de *música hablada* que durante años inventó y practicó en el seno de **Flatus Vocis Trío**. Un trío (junto a ella Bartolomé Ferrando y yo) en el que se practica un desacomplejado acumule de fonetismos extraídos de la tradición experimental, pero voluntariamente bañados en la irrenunciabilidad del significado, esto es, del sorpresivo *choque de denotaciones encontradas* en la surrealista mesa de la performance como evento único e irrepetible. Así, obstinada la Miranda, saca vida de la muerte, esto es, del lugar común, pues el mundo entero revive en su boca-nunca-muda, convirtiendo este *RePercusiones* en un compulsivo e impúdico tapar la boca a base de desvergonzados e imposibles diálogos, pues aquí no hay hueco (ese *diastema* tan ausente y tan bien estudiado por Gillo Dorfles), no hay más que autoebriedad complaciente (“te sentirás otra, te sentirás bien”). Lejanamente nos hace recordar este *Esto es de lo que no tiene nombre* al clásico *Oh superman!* de Laurie Anderson, aunque si aquel isorítmico pulso de corazón azorado tenía un algo de íntimo y solipsista entregarse a

confesiones a través de un imaginario teléfono de dormitorio rico en intimidades que no renunciaba a la transformación electroacústica de la voz, aquí por el contrario la voz no es nunca manipulada, sino tan solo encauzada, hecha encaje de bolillos en las adecuadas multipistas. Por otro lado, aquel teléfono-confesionario de la Anderson se ha convertido en las manos de Fátima Miranda en ubicuo *telefonino* de bolsillo plagado de superficialidades y frases hechas que serán desguazadas y vomitadas en desvergüence tal, que no queda hueco para reflexiones. Se alcanza aquí lo que J.A. Marina llamaría sin empacho “la apoteosis de la cháchara”.

Ese bello y frenético ir y venir, ese abandonarse a los bordes y esas mezclas tan de nuestros días y tan propias de la propuesta de Miranda, nos llevan aquí, con gracia, con extraordinario y hasta caribeño sentido del ritmo, y con reflexivo humor, a adentrarnos en *tierra de nadie*: “no tiene nombre”.

### ***Ida es vuelta: “Nila Blue”***

Cantar para Fátima es preguntarse, es andar tras la sombra del dudar, del no lo acepto, del deseo lo imposible, del quisiera, del deseo lo que no deseo... En el compuesto cantar de Fátima no hay mesianismo, no hay boba afirmación de nada, sólo un lloro que es intuición de soledades, sólo extrañeza y desasosiego que es madurez y *refugio de humanidad* en perpetuo malestar cuyos restos -tiempo disecado- anidan en el húmedo resonar de la voz, todavía potente en este algo jibarizado contexto de hoy.

*Nila Blue* es lloro en azul, a la postre la voz se quedará sola como trompeta de agrandado solo de labios-sordina en lamento, “lamento la mente”.

Así comienza: un soñar (un soñar-sonar) destila una melodía tan triste e intensa que despierta al soñador, muriéndose el soñar en el acto. Y esa misma melodía es aquí puesta en tal balanceo que oculta y orla el son en giro que no acaba. Como las buenas músicas minimalistas que siempre fueron, esta música tampoco concluye. ¿Qué se puede concluir cuando el lloro es tan amargo?, sólo se aleja dejándose ir, poco a poco, para disfrazar el forzado, no querido, interruptus: nos agarramos al son para no acabar del todo. Y eso es Fátima Miranda, un reventón de dolorida pero positiva y entusiasta vida creadora. Fátima es solitario testigo de fe del valor transformador del arte. Fátima Miranda vive borracha del sintiente vivir. Su proponer ejemplifica un no al experimentalismo como fin en sí mismo, y un sí al canto como *entendre*, esto es, como escucha profunda y atenta con la que explorar un mundo que cambió, que ya es otro, como es otra nuestra genuina experiencia de él tras toda esta escucha.