

<https://raco.cat/index.php/Artnodes>

ARTÍCULO

NODO «CÓMO HACER COSAS CON LA VOZ: HACIA UNA COMPRENSIÓN EXPANDIDA Y MUTANTE DE LA VOCALIDAD»

Pensar la voz

Fátima Miranda

Cantante-*performer* e investigadora de la voz

Fecha de presentación: octubre 2025

Fecha de aceptación: enero 2026

Fecha de publicación: febrero 2026

Cita recomendada

Miranda, Fátima. 2026. «Pensar la voz». En: Arnau Horta (Coord.). Nodo «Cómo hacer cosas con la voz: hacia una comprensión expandida y mutante de la vocalidad». *Artnodes*, no. 38. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i38.9800520>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

Cuando se trata de la voz, es frecuente referirse al canto lírico como si las innumerables culturas vocales seculares no existieran.

En este artículo, la cantante-*performer* Fátima Miranda (Miranda s.f) da pautas para atreverse a descubrir el tesoro de recursos vocales que esas culturas alojan y la capacidad de cada cual para inventar sin miedo los suyos propios, como ella misma viene haciendo durante 30 años.

Desde las últimas décadas del s. xx el mundo del canto y de la voz evolucionó gracias a ciertas figuras transgresoras que fueron de importancia capital para la modernización del alcanforado entorno del canto clásico.

Fonar es encuentro de contrarios y juego de contrastes. La voz es adentro y es afuera, es inmaterial y volátil, es espíritu, y a la vez es tierra y puro músculo. Lidiar con estas contradicciones, además de ser apasionante, exige toda una reflexión.

Miranda, desprejuiciada y optimista, desde su investigación y práctica vocal, y desde la creación de obra a medida para su voz extendida, expone su pensamiento sobre el trabajo experimental con la voz, ofreciendo claves para emplear esta herramienta al servicio de nuevos lenguajes vocales, extremos, libres y no necesariamente inteligibles.

La fonación responde a un complejo mecanismo en el que intervienen numerosas partes del cuerpo en interacción con aspectos neuronales y emocionales. Su comprensión y dominio se alcanzan mediante la práctica. Es a partir del entrenamiento consciente y de la repetición como se llega a lo

diferente, a lo nuevo, a lo genuino, a una poética propia, y es de ahí desde donde emergen las ideas, la inspiración y la libertad de ser uno mismo, con la singularidad de cada cual, de cada voz.

En una voz residen muchas. La ininteligibilidad y abstracción de tantas antiguas manifestaciones vocales jamás pusieron en duda su belleza, su musicalidad, su eficacia para apoyar rituales, fiestas, situaciones catárticas y desde luego para expresar emociones.

Palabras clave

arte vocal; *vocal art*; *extended voice*; *experimental vocal techniques*; *solo voice*; *vocal training*; voz consciente; *deep listening*; técnica vocal; *vocal cultures*; diversidad cultural; cuerpo y voz; *vocal freedom*; *vocal poetics*; proceso de creación; metafísica de la voz

Thinking the voice

Abstract

When it comes to voice, lyrical singing is often referred to as if countless secular vocal cultures did not exist.

In this article, singer-performer Fátima Miranda (Miranda n.d.) offers guidelines for daring to discover the treasure of vocal resources these cultures hold and for one's ability to fearlessly invent his or her own, as she has been doing for thirty years.

Since the last few decades of the 1990s, the world of singing and voice has evolved thanks to certain transgressive figures that were of great importance in modernizing the stagnant environment of classical singing.

Phonology is matching opponents and a game of contrasts. The voice is inside, and it is outside, it is immaterial and volatile, it is spirit, and at the same time it is earth and pure muscle. Dealing with these contradictions, in addition to being exciting, requires a lot of thought.

Miranda, debiased and optimistic, from her research and vocal practice, and from the creation of work tailored to her extended voice, exposes her thinking about experimental work with voice, offering keys to use this tool to serve new vocal languages, extreme, free and not necessarily intelligible.

Phonation responds to a complex mechanism involving many parts of the body that work together with neural and emotional factors. Mastery comes through practice. It is through conscious training and repetition that you discover the different, the new, and the genuine, your own poetics, and from there arise ideas, inspiration, and the freedom to be yourself, with your own singularity and voice.

There are many voices within a voice. The intelligibility and abstraction of so many ancient vocal expressions have never questioned their beauty, musicality, effectiveness in supporting rituals, parties, cathartic situations, and, of course, in expressing emotions.

Keywords

vocal art; extended voice; experimental vocal techniques; voice only; vocal training; conscious voice; deep listening; vocal technique; vocal cultures; cultural diversity; body and voice; vocal freedom; vocal poetics; creation process; voice metaphysics

1. EL ARTE DE LA VOZ



Imagen 1. Montaje: Fátima Miranda

Fuente: fragmento del retrato de F. M.: Celia Sánchez Saugar

Con frecuencia, a quienes no cantan lírico ni son cantautores, cantantes de música antigua, de músicas tradicionales o de música ligera, no se les considera cantantes. A menudo se les denomina *vocalistas*.

Ya somos bastantes, y con serias trayectorias artísticas, los creadores que con personalísimos lenguajes y recursos vocales hacemos arte con la voz, con frecuencia integrando música, poesía, *performance-art*, diseño de luces, escenografía, videoarte, etc. en nuestro trabajo.

Me estoy refiriendo desde los pioneros Roy Hart, Cathy Berberian y Demetrio Stratos hasta los contemporáneos Meredith Monk, Joan La Barbara, David Moss, Anna Homler, Phil Minton, Shelley Hirsch, Greetje Bijma, Laurie Anderson, Diamanda Galas, Sainkho Namchylak o yo misma.

Elocuentes y vanguardistas son, a este respecto, las palabras de Cathy Berberian: «¿Qué es esa cosa llamada *nueva vocalidad* que parece tan amenazante para la vieja guardia?». Así comienza su precioso e imprescindible artículo «La nueva vocalidad en la ópera contemporánea» (Berberian 2025, 27).

Intentar clasificarnos no es sencillo. Sí existe, sin embargo, un factor común a todos nosotros: desde nuestro cuerpo y voz creamos, y en nuestra voz creemos, la nuestra, personal, inventada, exclusiva, educada, maleducada tal vez, pero siempre única y al servicio de una poética nueva y de un lenguaje transgresor que cuestiona los ya existentes. ¿Por qué no hablar de un ARTE DE LA VOZ?

2. TODOS LOS CANTOS, UN CANTO

Cuando aún no existía el concepto de música, el canto ya era, en las culturas más primitivas, un medio esencial de comunicación empleado en fiestas, ritos o celebraciones. Siendo la ópera un invento del s. XVII y

el *bel canto* del XIX, hay todavía hoy muchos que, teniéndose por cultos, insisten en que canto es la ópera y poco más. Maticemos. Un cantante de ópera es un intérprete que se especializa en una parte limitada de la voz, y alguien que interpreta y re-presenta. Solo en casos extraordinarios, este intérprete deviene artista y creador cuando hace suya la obra de otro, yendo más allá de la partitura al transmitir algo que le es propio y que trasciende la autoría del compositor o compositora de la obra. En esta categoría no dudaría en relacionar a María Callas con Edith Piaf, Dimi Mint Abba, Oum Kalsoum, Renata Tebaldi, Romica Puceanu, Kinshi Tsuruta, Antonio Mairena, Billie Holiday, Amalia Rodrigues, Concha Piquer, Marika Papagika, Fargana y Alim Qasimov, Nusrat Fateh Ali Khan y La Niña de los Peines.

Muchos son los cantantes que aún consideran un atentado contra las cuerdas vocales cualquier emisión vocal que se salga de los cánones académicos del canto lírico, y que insisten en la supuesta incompatibilidad entre el canto impostado en la máscara y el canto natural de garganta, que, desde el flamenco hasta el pansori coreano o el gregoriano, ilustran la historia de la música universal. Estos, obviamente, no son más que prejuicios producto del desconocimiento, del miedo y de la especialización en un género muy preciso. Insignes divas y maestras como Cathy Berberian o la japonesa Michiko Hirayama, siendo cantantes de repertorio contemporáneo, ya demostraron hace décadas, con virtuosos despliegues de arte, la compatibilidad de la que hablo y en la que me detendré más adelante. La aportación de los cantantes *otros* a los cantantes académicos es, por tanto, la de desprejuiciar y abrir caminos, incitándoles a la aventura de explorar sin temor en sus oídos y laringes.

El canto, en la creación musical, poética y vocal desde las últimas décadas del s. XX, ha renacido y crecido en buena medida gracias al arte de estos *cantantes otros*, con frecuencia mal llamados *vocalistas*. Hoy, en una sola voz pueden coexistir, y existen, muchos cantos.

3. TRASCENDER LA TÉCNICA, UNA POÉTICA OTRA

Por perfecta que sea la técnica y por extraordinario que resulte que una voz cubra un registro superior a cuatro octavas o que ejecute un sinnúmero de piruetas vertiginosas, esto no es suficiente. «Mientras quede el menor signo de técnica, el cuadro no estará terminado» (Wilde 1975, 1066). No se trata de cantar por cantar ni de ejecutar una filigrana tras otra de forma exhibicionista o estrictamente experimental, como si de un muestrario se tratara, sino de que ello genere un lenguaje personal, genuino, singular, el de cada cual, para así desenterrar aquellos recursos de nuestra memoria sonora ancestral, aprehenderlos, digerirlos y liberarlos, hasta llegar a crear obra nueva, una música, una poética *otra*.

Los cantantes experimentales o *extended voice* creamos y componemos obra a partir de nuestro cuerpo, de nuestra voz, de un instrumento que llevamos puesto y que hemos investigado, construido a medida y cultivado para ponerlo al servicio del arte, de la música y de

las ideas. No improvisamos a la ligera y tampoco interpretamos. Los cantantes *otros*, lejos de intentar entretener o gustar, optamos por una ética y una estética que, de alguna manera, alteran códigos imperantes de comunicación y, en consecuencia, ponemos en evidencia contradicciones, posición esta radicalmente opuesta a la consumista y gregaria del cantante integrado o vocalista *light*.

Es sabido que el registro de un cantante clásico es de dos octavas y media, excepcionalmente de tres, mientras que algunos de nosotros, al combinar técnicas vocales (aprendidas unas e inventadas otras), llegamos a cubrir cuatro octavas o más. Este aspecto, en principio de orden estrictamente cuantitativo, al aplicarse a un instrumento tan matizable y emocional como la voz, multiplica sobremanera su potencial, pasando a ofrecer calidades, timbres, texturas y posibilidades musicales, expresivas y dramáticas infinitamente más ricas y variadas.

Durante años de estudio he aprendido mucho de la técnica del canto lírico, pero he aprendido mucho más de la investigación en torno a mi propia voz o del entrenamiento del oído exigido por mis estudios de canto *Dhrupad* en India. Esa práctica exigente y exenta de miedo me dio la clave para comprender varias cuestiones trascendentales al trabajar la extensión de mi instrumento:

- Antes que con los pliegues/cuerdas vocales, se canta con el oído. Es el oído el que determina la fonación.
- Siendo el aire su materia prima, el entrenamiento de la amplia musculatura que la respiración implica es clave para el desarrollo de todo tipo de recurso vocal.
- No existe incompatibilidad entre técnicas de canto si hay libertad de pensamiento, estudio y práctica regular y consciente.

Si algunos bebemos de las fuentes de la antigüedad y de sus tradiciones vocales, nada tiene que ver este aprendizaje con la actitud *naïf* de la copia o del remedo étnico, tan propio del dudoso movimiento *new age*. Intentamos más bien recuperar aquellas raíces sonoras de las que se nos ha despojado, recobrando además la función presintáctica del lenguaje.

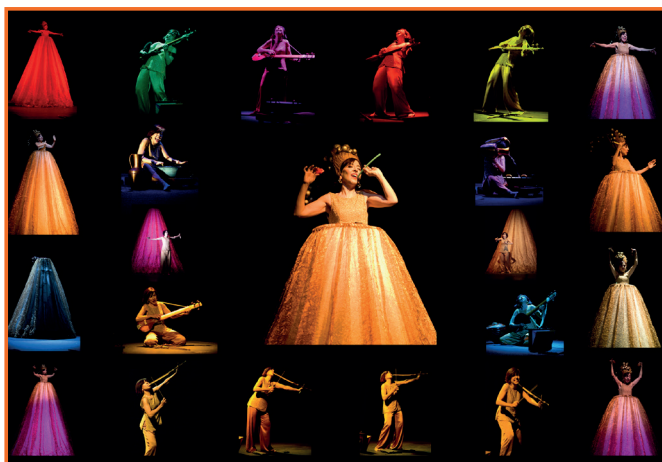


Imagen 2. Fátima Miranda en concierto. «Cantos Robados»
Fuente: fotografía de Juanjo Delgado

4. LA VOZ CONTRADICTORIA: PURO MÚSCULO Y ESPÍRITU VOLÁTIL

Investigar la voz en el propio cuerpo exige un trabajo muy fino con resultados inicialmente poco evidentes debido a varias razones:

- La interacción de los intrincados mecanismos mediante los que se produce.
- No ser este instrumento accesible visualmente.
- Implicar su emisión interesantes contradicciones a las que me refiero a continuación.

Fonar es encuentro de contrarios y juego de contrastes. La voz es adentro y es afuera, la voz es inmaterial volátil y frágil, es espíritu, es hálito, y a la vez es tierra y puro músculo. El cuerpo que la emite debe disponerse totalmente firme, erguido y enraizado para lograr un canto y un habla potentes, estables y matizados.

Observemos que en el cuerpo no existe un órgano único cuya función sea la de hablar o cantar. La voz responde a complejos mecanismos en los que intervienen aproximadamente 200 músculos, así como aspectos neuronales y emocionales. Cuando se canta/habla, no resulta simple ni rápida la percepción de la interacción entre diafragma, pulmones, lengua, oído, nariz, laringe, faringe, músculos abdominales, intercostales, dorsales, decenas de tejidos y cartílagos, asociados a las memorias auditiva y corporal, algunos apenas identificables.

Esta atenta búsqueda, al realizarse *a ciegas* y estar salpicada de logros, desalientos y reintentos, no es tarea evidente a corto plazo; es más bien un camino exigente y progresivo que requiere concentración y constancia. Hacer consciente cada mecanismo fonador hasta poder llegar a repetirlo, y conseguir ejecutar a placer el pasaje de uno a otro, de una a otra *colocación*, sin dañar el aparato fonador, no es tarea inmediata, por lo que perseverar conduce sin duda a la ligereza y a un alto grado de autoconocimiento, proceso este no siempre amable.

Cantar bien y soltarse con la voz o hacer juegos fonéticos, roncar, gemir o incluso gritar bien y voluntariamente con una finalidad musical, expresiva, o poético-performativa, exige logros aparentemente contradictorios: abandono y control. A la vez que relajado y sin pensar en la técnica, se ha de estar concentrado, firme y tónico. Toda una actitud vital acompañada de un entrenamiento paciente, más propios de un monje o de un atleta que de un o una *entertainer*.

5. VOCES EXPERIMENTALES VOCES SIN LÍMITE. SU ENTRENAMIENTO SIN DAÑO

Hacer acopio de piruetas vocales sin una poética que las respalde sería anecdótico. La experimentación vocal no debe relacionarse únicamente con la idea de prácticas espontáneas, ha de asociarse también a cuestiones técnicas, estéticas y conceptuales.

Está claro que, dependiendo de la destreza o naturaleza de cada cual, el timbre o recurso vocal que a una persona le resulta difícil, otra lo consigue con suma naturalidad. Por ello, cuando algunos nos sentimos atraídos por cantos procedentes de lejanas culturas vocales, en principio ajenas a nuestra morfología, y ocurre, que por imitación de esos cantos, se pretende conseguir sonidos que no emergen con facilidad, no hay que desesperar ni tampoco forzar, sino tener en cuenta que:

- Entre experimento y experiencia, lo esencial es lo segundo: ser uno mismo sin perder el sello personal.
- Todo lo que pasa por el cuerpo va lento y, para metabolizarlo, hacerlo propio y no dañarse, es preciso trabajar con inteligencia, confianza, consciencia, constancia y sin compulsividad.
- Es imperativo evitar el amateurismo y el fácil remedo. Para ello es fundamental discernir entre las fases de exploración-investigación y la de exhibición. Una vez en escena, los nuevos sonidos ya deben haberse integrado en la obra, no como efectistas acrobacias sino con total naturalidad, evitando mostrar pasos propios de la fase previa, como lo son el esfuerzo, las dudas y la dificultad para ejecutar el pasaje de una a otra *colocación*.

Observando lo anterior, es fácil encontrarse con la preciosa sorpresa de que aquel efecto que se buscaba, mediante la práctica se ha transformado en otro que se corresponde más con nuestra morfología y que jamás hubiera emergido si no se hubiera intentado lograr aquel sonido vocal procedente de tierras lejanas. Ese tipo de experiencias contribuye a discernir la copia sin carácter de lo genuino, dándonos impulso para perseverar en la práctica.

Dominar cada nuevo recurso exige haber entrenado cada uno de ellos por separado durante semanas, meses o años. Un ejemplo claro surge al combinar los cantos lírico y difónico. El canto difónico requiere una apertura de la cavidad orofaríngea mucho menor que la requerida por la voz lírica. Mientras que en el difónico el paladar blando desciende, en el lírico ha de elevarse. La delicada cuestión no reside en un recurso o en otro sino en el pasaje entre ambos, en la rapidez del cambio de musculatura y en los resonadores a utilizar en cada uno, de modo que, si en una misma sesión se desea emplear ambos, se hallarán trabas que son superables con la práctica. Por ello, el entrenamiento previo requerido es superior en el cantante abierto a otras voces que en el que siempre canta del mismo modo, con el mismo tipo de colocación y tesitura. Ese es el caso más común, y así sucede con los cantantes de flamenco, de ópera, de música antigua, de músicas populares, de *lied*, cantautores, etc.

La percepción de los mecanismos del habla, y más aún del canto, se identifica en buena parte por sensaciones subjetivas difíciles de describir y de localizar, y, por tanto, de repetir. La propiocepción de los mecanismos que cada tipo de voz/canto genera no es únicamente auditiva ni es igual en cada persona.

Aprender a hablar y a cantar del modo que sea, implica conocer ciertos movimientos claros y voluntarios como abrir más o menos la boca o subir o bajar el velo del paladar o la lengua, pero sobre todo exige desarrollar una triple memoria, añadiendo a la auditiva, las

memorias cinestésica y palestésica, con el fin de poder percibir tanto los pequeños movimientos de los múltiples elementos que integran la anatomía fonatoria, como los menos evidentes. Ese sería el caso de las sensaciones y vibraciones de zonas y músculos, a veces apenas perceptibles, aunque jueguen un papel determinante en cualquier canto.

Dominar la voz, poder permitirse no pensar en la técnica y olvidarse de ella, es el resultado de un entrenamiento consciente propio de atletas, de modo que el esfuerzo derive en no esfuerzo. Para emitir voces varias con naturalidad y sin dañarse, para que la emisión resulte natural y bella, no es suficiente con tener una buena voz, el cuerpo/cerebro ha de aprender a conjugar los mecanismos respiratorios, laríngeos, auditivos y de resonancia, sin olvidar ese gran conjunto de pequeños músculos, cartílagos y tendones que, imbrincados, se tejen entre cuello, orofaringe y nuca.

Para hacer conscientes las sensaciones y mecanismos que cada recurso vocal requiere, distingo cuatro fases: identificación del sonido u objetivo / control-corrección / repetición consciente / dominio-olvido. Solo cuando la técnica está automatizada e integrada en el cuerpo, esta puede aplicarse inconscientemente y trascenderse para alcanzar la libertad. Y así ocurre que, lo que por una parte ha supuesto un trabajo paciente y a veces tedioso, por otra termina regalándote la espontaneidad y singularidad de ser tú mismo, la ligereza y el vuelo exento de exhibicionismo que ha de caracterizar a cualquier expresión artística.

Esa libertad no solo aporta un placer inmenso. Su alcance es mayor del que se supone. Incorporar un nuevo recurso vocal supone aumentar cuantitativa y cualitativamente el potencial de este instrumento en su amplio espectro, abrir otro umbral en el sistema. Tu oído ya es otro. Cambió, creció y, al seguir creando, ya se hará desde otro nivel de percepción.

6. LAS VOCES DE LA VOZ. COMPATIBILIDADES. CIERTO MÉTODO REGISTRAR EL PROCESO

Las posibilidades de la voz son ilimitadas y su estudio un pozo sin fondo. La investigación sobre la propia voz y las ajenas resulta, por ello, de veras apasionante.

Como se viene afirmando, el aparato fonador es complejo. Sabemos que la materia prima de la voz es el aire, pero almacenarlo y dosificarlo para hacer un buen fraseo, lograr el timbre, potencia, volumen leve o estentóreo deseados, y sujetarlo firmemente para no dañar las cuerdas cuando se emite un grito o un recurso vocal extremo, ajeno a los hábitos fonadores cotidianos, tiene que ver no solo con la laringe o con sus pliegues vocales (cuerdas), sino con cartílagos y músculos, alrededor de 200, que van desde los senos paranasales hasta la pelvis. De muchos de ellos no se tiene propiocepción, por lo que no es posible activarlos conscientemente, como el que aprieta un botón, sino que, desde una práctica fonadora perseverante, es preciso proceder muy

atentamente para, con el tiempo, ir identificando tales sensaciones sutilísimas y subjetivas en cada persona, con el fin de, por medio de la repetición y del consiguiente entrenamiento de la escucha, ir integrando esos nuevos mecanismos fonadores, hasta que devengan naturales, y poder así manejarlos deliberadamente y libremente, sin forzarlos.

No son iguales los mecanismos que intervienen en los estacatos que los que lo hacen en golpes de glotis, yodels, emisión de armónicos, albórbolas, *quejíos*, voz de cazallera, infantil, de soprano, aullidos, maullidos o cristalinos sobreagudos de sirena. Todos ellos lícitos, máxime si no se emplean como mera gracia cómica. En este sentido, deseo incidir de nuevo en que es a partir del entrenamiento y de la repetición como se llega a lo diferente, a lo nuevo, a lo genuino, a una poética propia. Es de la práctica consciente de donde emergen las ideas, la inspiración y la libertad.

Al tratar de la fonación, habitualmente nos referimos al habla cotidiana, si bien, a veces por necesidades expresivas o anímicas, emitimos sonidos insólitos que, si estuviéramos atentos y los aislásemos cual *objets trouvés*, resultarían rica materia de estudio. Grabarlos y decodificarlos nos conduce a un ejercicio de concentración y de escucha profunda de los sonidos diarios que resulta extraordinariamente revelador.

En mis cursos, a los participantes interesados en la experimentación vocal les animo a explorar en sus *adentros* y a confeccionar, cual espeleólogos, un catálogo de sus propias emisiones, darles nombre, analizarlos y tomar nota de las sensaciones más y menos finas que se van identificando durante la práctica, especialmente en músculos faciales, cuello y abdomen, para poder pasar a repetirlos con suma conciencia, no como autómatas sino al servicio de un concepto, de un discurso, de una música, de una voz propia.

Los artistas emergentes en estas lides parten generalmente de la improvisación, produciendo compulsivamente timbres que, por azar, les surgieron un día cualquiera y que, cuando intentan repetirlos, sus cuerpos no los recuerdan. Combinar en estos procesos lo racional con lo espontáneo es esencial. Es mediante este grado de concentración como se llega a construir un lenguaje propio, no por copia o imitación, sino desde el estudio consciente del propio cuerpo y desde el entrenamiento del oído, que es, a fin de cuentas, el núcleo del asunto, el director, el *quid* de la cuestión.

Registrar en partituras o anotaciones manuscritas este proceso es de gran utilidad a la hora de codificar esas voces *otras*, improvisadas, extremas, sin límites ni cánones. Sobre este aspecto, que merecería mayor extensión, aportaré algunas ideas.

Hablar o cantar genera muchos modos de expresarse, tantos como individuos. Es la voz, entre todos los instrumentos, el más matizable. 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 persona. A modo de memoria, los afectos, enseñanzas, alegrías, adioses o accidentes van marcando en cada voz señales, arrugas, cicatrices, caricias, gestos, brillos y sombras, otorgándoles su peculiar grano, textura, color, cadencia, timbre y carácter único, el de cada ser. ¿Cómo registrarlos?

La clave de sol, el pentagrama y la división de la octava en doce semitonos iguales (establecida a finales del s. XVIII) devienen hoy obsoletos y, más que insuficientes, llegan en muchos casos a ser prescindibles. Plasmar por escrito los parámetros de la voz, cada matiz, intención, emoción, altura, medida, grano, hoy exige incorporar otras formas de escritura, tan personal y subjetiva como lo son la expresividad y la percepción de cada individuo. 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. Volver a los neumas, a los signos y a los grafismos, combinándolos con anotaciones, dibujos y, si el caso lo requiere, con notas sobre pentagrama, es, sin duda, el procedimiento más justo y eficaz para plasmar sobre papel todos los potenciales matices de los que esas voces otras son capaces.

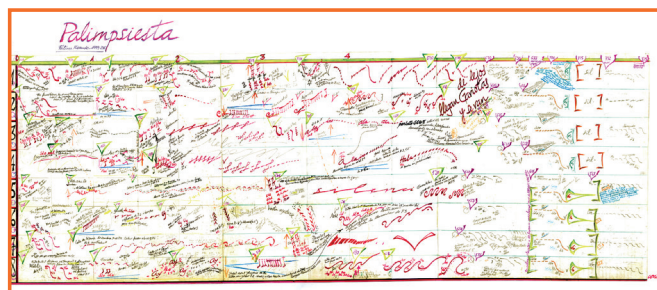


Imagen 3. Partitura de *Palimpsesta*
Fuente: composición de Fátima Miranda

7. LA ININTELIGIBILIDAD INTELIGIBLE LA VOZ HERRAMIENTA INTERCULTURAL

La voz es medio de comunicación primordial común a los humanos, capaz de transmitir sensaciones, sentimientos e información, independientemente del idioma, de la sintaxis o de un lenguaje inteligible. El susurro, el lamento, la risa, el grito e infinitas onomatopeyas, aun con la abstracción que les caracteriza, son susceptibles de transmitir numerosas sensaciones, sin estar sometidos a cánones y reglas gramaticales. En muchas de mis obras empleo un lenguaje inventado y sílabas exentas de significado, con el fin de lograr su máximo potencial expresivo. Ello les concede un alcance universal comprensible para públicos de procedencias, generaciones y origen cultural muy diversos. Me gusta mucho la reacción tan activa del público cuando doy conciertos en cualquier país. Ya se trate de obras dramáticas o cargadas de sentido del humor, el público se siente profundamente identificado. La comunicación con este es intensa aun prescindiendo del texto comprensible, o quizás por ello.

Un estudio serio de este aspecto de la fonación y del lenguaje podría dar lugar a un tratado de antropología. Recordemos que no existía aún el concepto de música cuando el canto era ya una forma sustancial

de comunicación, rito o celebración en las más primitivas culturas. Más tarde nacieron los instrumentos, extensión del aliento, algunos de ellos a imagen y semejanza de la voz.

La ininteligibilidad y abstracción de tantas y tan antiguas manifestaciones vocales jamás pusieron en duda su belleza, su funcionalidad, su carga de significados sintéticos y de conceptos, su musicalidad, su poesía ni su eficacia para apoyar juegos, rituales, fiestas, situaciones catárticas, recreos o tareas cotidianas y, desde luego, para transmitir emociones.

No trivializo sobre el interés y la necesidad de la palabra ni cuestiono el discurso narrativo o las leyes del lenguaje, de la poesía o de la sintaxis. Me estoy refiriendo a la voz como materia prima de expresión y comunicación, igualmente necesaria e importante para música, arte sonoro, poesía sonora, teatro o *performance art*.

Tras la larga crisis de la oralidad que dadaístas y futuristas ayudaron a remontar, todavía queda trabajo por hacer.

8. CANTOS ROBADOS. VOCES EN EXTINCIÓN

En estos tiempos en que todo vale, parece oportuno reflexionar sobre el justo significado de términos tan manidos y desvirtuados como: *original*, *moderno*, *posmoderno*, *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» (Machado 1972, 40). ¡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.

Imitar y copiar es indigno. Robar, apropiarse de las fuentes, integrarlas, digerirlas y olvidarlas para poder trascenderlas y convertirlas en otra cosa, como señalé más arriba, puede, por el contrario, dar lugar a un arte original, un arte sin artificio.

Sí, doy la espalda a la tiranía de los cánones de belleza del canto y de la palabra y me pongo, nunca mejor dicho, el mundo por montera, entrando a saco y sin miedo en el bosque de oralidades que aún lo pueblan. Las albórbolas bereberes, los *irrintxis* vascos, los *aturuxos* gallegos, los microtonos de la raga india, las difonías mongolas, los *yodels* pigmeos o tiroleses, las voces nasalizadas corsas o chinas, los gritos-interjección del teatro *Nô* y del *kabuki* japonés, el *pansori* coreano, el cante *jondo*, el canto gregoriano o el *qawali* sufí, todos ellos devienen para mí un manjar y un lenguaje tan usual como para otros el *bel canto* o el *sprechgesang*, cargados de memorias fonéticas, tal

vez anteriores al lenguaje, evocadoras de códigos de comunicación ya extinguidos que anidan en el inconsciente colectivo.

Entre Salamanca –ciudad donde nací y estudié Letras– y Salamanca –de camino a la India donde estudié música–, entre Occidente y Oriente, entre la tradición y la vanguardia, se encuentran los campos por los que metafóricamente transitan y brotan mis *cantos robados*, ¡cuanto más rodados, más robados!

9. METAFÍSICA DE LA VOZ LIMINAR EN EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y DE CREACIÓN

A medida que se va creando obra y se empiezan a distinguir constantes en el comportamiento de las ideas, se empieza a tener la impresión de que todo está ahí, de que las artes y la ciencia son una especie de secreto a voces que está reservado y presumidamente escondido, a la espera de recibir la atención del candidato más perseverante para revelársele. Así sucede con la indagación en el mundo sonoro y vocal de cada cual.

La búsqueda de quienes se dedican a la creación, ya sean científicos, poetas, músicos, *performers*, cantantes, actores o arquitectos, supone un enorme esfuerzo de introspección dialéctica y de reflexión. Para CONOCER hay que des-velar y romper la cáscara y apariencia que esconde la estructura intrínseca del objeto de estudio. Es solo a partir de actitudes semejantes como se llegan a generar nuevos talentos mientras se aprehende el objeto de atención. Cuanto más se descende, más se asciende. Esta afirmación, más propia de la mística, servirá igualmente para explicar el desarrollo de nuevas capacidades y estructuras cognitivas no solo en el campo de la voz.

«La función crea el órgano»¹ (Lamarck 2017, 170-171). Esta sentencia revolucionaria de Lamarck, asociada al estudio de la evolución de las especies, que es o debería ser tan aplicable a la biología y a la ciencia como a las artes, no puede ser más certera referida a la fonación como resultado de la evolución.

Cuando el artista o el científico trabajan infatigablemente sobre lo mismo (una idea, una fórmula, una técnica vocal, una melodía, un poema, un discurso), no solo no está repitiendo lo mismo, sino que, a base de profundizar, llega al núcleo del asunto u objeto de estudio, haciendo que, a base de tanta atención voluntaria y escrutadora, aquel se trascienda y estalle, dejando de ser algo exterior a uno para convertirse en uno mismo. Serían, paradójicamente, esa repetición constante, esa ida y vuelta sin fin, las que, desde la identificación con lo semejante, nos conducirían hacia la diferencia y lo nuevo, hacia ese eterno retorno que, para bien o para mal, jamás nos es regalado.

«Cada objeto bien contemplado crea en nosotros un nuevo órgano de percepción»² (Goethe 1995, 334). Sin luz no habría ojo ni sin sonido oído. No debemos conformarnos con ver, oír, sonar, degustar y percibir lo obvio.

1. La frase «la función crea el órgano» es una síntesis interpretativa de la primera ley lamarckiana sobre el uso y desuso de los órganos.

2. Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, vol. 13, 38. Citado en Zajonc 1995, 334.

Todos poseemos los rudimentos de cada órgano, pero solo a partir de una práctica y repetición constantes y conscientes, y de una participación activa en el mundo, podremos nutrir los instrumentos y órganos necesarios para discernir y, a su vez, percibir en lo visible lo que no veíamos, y en lo audible lo que no oíamos. Métodos empírico y especulativo se potencian al servicio de esta fecunda e imprevisible sinergia.

Lo importante de la obra no sería, entonces, tanto el resultado como el proceso a través del cual se llega a esa concreción final. Su culminación se produce cuando se logra alcanzar la comprensión transparente de la estructura arquetípica inherente al asunto en cuestión, ya que es entonces cuando nuestros órganos de percepción dan un salto cualitativo en el proceso de evolución, asociándose ética y estética, teoría y práctica, utilidad y sensualidad, arte y vida, verdad y belleza.

Probablemente se tiene una idea porque uno ya era esa idea, se ahonda en un cierto recurso vocal porque este se hallaba ya latente en uno, o se inicia una obra porque uno ya era esa obra. Es solo tras ese cuidadoso proceso de gestación lleno de esfuerzo y reflexión, cuando a base de más y más idas y vueltas, sea por colmo o sea por culmen, por saturación o por conocimiento, uno trasciende la técnica y la información, pudiendo llegar a abandonarse, olvidarse y vaciarse para posibilitar ser habitado por aquello que le pertenecía, aquello que estaba oculto, y que no llega desde afuera, sino que nos crece tras haber sido fecundado y cultivado desde una certeza, desde aquel brote poético inicial inexplicable e incuestionable. Es entonces cuando, tras un descenso al fondo oscuro, nunca obvio de las cosas, uno empieza a intuir la motivación y el punto de partida de tal aventura.

Lejos de un afán obsesivo y documental, esta actitud de ahondar en lo mismo, adentrándonos en el obstinado mutismo de la memoria y de los ancestros para recuperar raíces sonoras y vocales, más que suscitar el cansancio, nos concede el secreto del re-conocimiento, del encuentro con el otro-uno mismo, y sobre todo nos permite ver ese bucle sin fin que tejen cómplices las raíces y el viento.

Conclusiones

Como contrapunto a la imposición del uso de tecnologías de las que progresivamente se depende en el arte y en los demás ámbitos de la vida, reduciendo hasta casi anular la intervención del cuerpo y del gesto en la comunicación humana, se defiende aquí el empleo de la voz cruda, sin límites, en todas sus formas de expresión artística o no, hablada, cantada, gritada, susurrada, sin tener que depender, en este ámbito, de su manipulación. Músculos entrenados sin más, esculpiendo el aire con voces extendidas, sobre variadísimos timbres, texturas y registros superiores a los habituales, para ponerlos al servicio del habla o del canto, desarrollando conscientemente su enorme potencial, no solo

como herramienta de comunicación, sino como si de un instrumento de viento y de percusión se tratara.

Conformarse con sus usos convencionales, atendiendo en el caso del ARTE VOCAL únicamente a timbres y tesituras regladas, no solo es una actitud retrógrada cargada de prejuicios sino que contribuye a:

- fomentar miedos injustificados en quienes desean cultivar una voz extendida.
- castrar el inmenso caudal que ese trabajo representa para el desarrollo de la imaginación.
- desaprovechar una fuente natural de libertad, de juego y de salud mental.
- Siendo la voz puro cuerpo, tendría categoría de delito contribuir a atrofiar esta extraordinaria herramienta, que naturalmente *llevamos puesta*, y cuyo entrenamiento tiene fabulosas implicaciones emocionales, neuronales, musicales, artísticas, y desde luego políticas.

Para finalizar estas reflexiones sobre la voz, me parece oportuno mencionar la conocida frase de Baruch Spinoza «Nadie sabe lo que puede un cuerpo»³ y repasar su alcance a la luz del pensamiento contemporáneo.

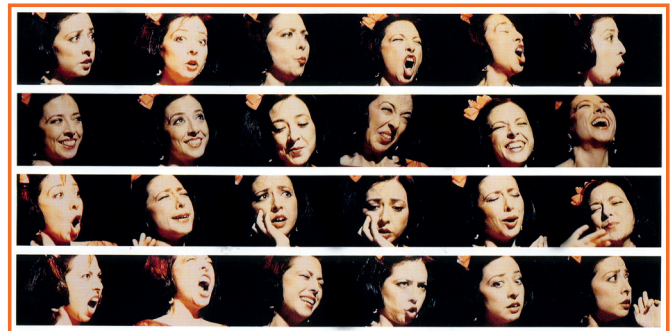


Imagen 4. Fátima Miranda en Concierto «Las Voces de la Voz»
Fuente: fotografía de Manuel Domínguez

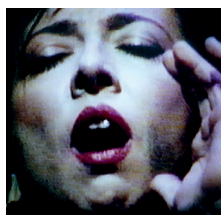
Referencias bibliográficas

- Berberian, Cathy. «La nueva vocalidad en la ópera contemporánea». En: *Stripsody – Cathy Berberian*; publicación de la exposición, comisariada por Arnau Horta. La Virreina Centre de la Imatge / Ajuntament de Barcelona, 2025.
- Caplliure, Johanna. «El cuerpo como fuerza política en Spinoza». *Artnodes*, primavera, 2012.

3. Baruch Spinoza. *Ética*, II, P2, escolio. Citado en Caplliure 2012.

- Lamarck, Jean-Baptiste de. *Filosofía zoológica*. 17.ª ed. Alta Fulla, 1986.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Clásicos Castalia, 1972, capítulo VI. <https://www.textos.info/antonio-machado/juan-de-mairena>.
- Miranda, Fátima. Página web oficial. *Fatima Miranda*, (s.f.). <http://www.fatima-miranda.com>. [Fecha de consulta: 20 de enero de 2026].
- Wilde, Oscar. «Conferencia a los estudiantes de arte». *Ensayos y conferencias. Obras completas*, 12.ª ed. Aguilar, 1975.
- Zajonc, Arthur. *Atrapando la luz: historia de la luz y de la mente*, 2.ª ed. Andrés Bello, 1995.

CV

**Fátima Miranda**

Cantante-*performer* e investigadora de la voz

fatimamiranda@fatima-miranda.com

Licenciada en Historia del Arte, cantante-*performer* y compositora, desde los años 90 hasta hoy realiza un trabajo de investigación en torno a la voz experimental y a culturas vocales del mundo. Huyendo de cómodos estereotipos, combina técnicas vocales orientales, occidentales y de creación propia, empleando la voz como instrumento de viento y de percusión, sobre un registro de cinco octavas, que pone al servicio del ARTE VOCAL y de todo un lenguaje musical propio.

Hija de una sensibilidad etnomínimal, su voz extendida, su presencia y el alcance poético, gestual, visual, dramático y humorístico de sus conciertos difuminan las fronteras entre música, teatro, poesía sonora y *performance-art*.

Referencia internacional de la experimentación vocal contemporánea, ha sido invitada por la DAAD como artista en residencia en Berlín y distinguida con el **Premio Nacional Cultura y Comunicación**, el **IV Premio Intenazionale Demetrio Stratos** y con la **Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes**.

Fundadora con Llorenç Barber en los 80 del **Taller de Música Mundana** y de **Flatus Vocis Trio**, desde los 90 crea, entre otros, los conciertos-*performance*: *Las Voces de La Voz*, *Concierto en Canto*, *ArteSonado*, *Cantos Robados*, *perVERSIONES*, *aCuerdas* y *Living Room Room*, editados en LP, CD y DVD.

Sus conciertos han recorrido escenarios y festivales de todo el mundo.

<http://www.fatima-miranda.com>