



ARQUEOLOGÍA DEL LENGUAJE EN LAS COMPOSICIONES DE MEREDITH MONK. MUSICALIDAD, SUSTANCIALIDAD, DECREACIÓN*

*Archaeology of Language in Meredith Monk's Works. Musicality,
Substantiality, Decreation*

Guillermo Aguirre Martínez**

RESUMEN

La exposición de una voz que se desintegra, se desprovee de su carácter comunicativo y se hunde en un estrato precultural y protolingüístico, vertebrada la obra vocal de Meredith Monk. Con su trabajo, la creadora —desde un modelo estético plural que abarca la actividad dramática, poética, musical y audiovisual— explora el terreno de la antropología de la cultura. La voz, en este modelo compositivo, se repliega tanto sobre su raíz musical como sobre técnicas expandidas: susurros, gritos, risas. En las siguientes páginas se ofrece una visión sintética de esta propuesta creativa desde una base epistemológica vertebrada por medio de motivos como el juego, la mimesis, la dialéctica entre composición y descomposición y el concepto de musilenguaje. Este último, trabajado por autores como Robert N. Bellah, Steven Brown o Steven Mithen, comprende la música como base del habla.

Palabras clave: protolenguaje, Meredith Monk, técnicas vocales expandidas, música contemporánea, filosofía de la música.

ABSTRACT

Meredith Monk's vocal music is defined by the presence of a disintegrated language —a language which has abandoned its normative nature— The voice, accompanied by a thorough gestural language, falls into a precultural, protolinguistic stratum. With his work, Monk —from a wide variety of aesthetics proposals: music, poetry, dramaturgy, audiovisual— gets into the area of Cultural Anthropology. In her compositions, the voice emerges always as music, but this music, first and foremost, seeks refuge in different human expressions as sighs, moans, screams or laughs. Throughout the following pages a synthetic view of Monk's aesthetics from an epistemological basis will be shown, a basis where notions like game or mimesis play an axial role, as well as some others notions related to those, especially the dialectics between creation and decreation, or the concept musilanguage (as proposed by Robert N. Bellah, Steven Brown and Steven Mithen). This last term refers to music as basis of language.

Keywords: proto-language, Meredith Monk, extended vocal techniques, contemporary music, philosophy of music.

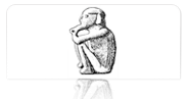
* Este trabajo se ha realizado con el apoyo de la financiación recibida de un contrato de personal posdoctoral de Formación en Docencia e Investigación de la Universidad Complutense de Madrid, en su convocatoria de 2019. El artículo se enmarca en el proyecto de investigación «POEMAS: POEsía para MÁS gente. La poesía española en la música popular actual», dentro de la convocatoria de proyectos de I+D de Generación de Conocimiento (referencia PGC2018-099641-A-I00).

** Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Profesor en el Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción de la Universidad Complutense de Madrid y colaborador en el Máster de Investigación e Interpretación Musical de la Universidad Internacional de Valencia. Correo electrónico:

guillermo.a.m@ucm.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7331-7947>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v46i3.52229>

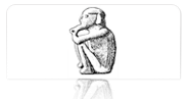
Recepción: 15/3/2022 Aceptación: 6/5/2022



1. Presentación

El lenguaje, al tiempo que canaliza y articula sedimentos prerracionales, los oculta u oscurece como consecuencia del grado de abstracción y refinamiento que le es inherente. Parte del material arraigado en nuestro tejido emocional se pierde, siguiendo esta premisa, en el camino que conduce desde el inconsciente hasta la articulación fonética. Imposibilitados tan a menudo de dar expresión a este fondo sin cuya emergencia nos sabemos pobres, huérfanos –nos sabemos desposeídos de nosotros mismos o de nuestro lazo íntimo con el mundo–, hacemos lo posible para no vernos constreñidos por las codificaciones con las que nos manejamos a diario. Cuanto expresamos, de este modo, no logra dar cuenta de la experiencia que padecemos, o al menos no lo hace con la intensidad deseable. Nuestra habla se consume, en este sentido, en inagotables rodeos lingüísticos y así, conforme a la dificultad para intensificar nuestro estar en el mundo, nos vemos incapaces de reconciliarnos con nuestras necesidades fundamentales, aun cuando esto último es algo que en tantas ocasiones deliberadamente eludimos.

Frente a esta problemática, un lenguaje de textura y hondura poéticas, guiado por su naturaleza musical y, por ello mismo, por su capacidad para replegarse sobre aquello nombrado, permite incorporar a nuestra esfera de realidad lo que, en condiciones usuales, queda tan lejos de nosotros que, en verdad, nos parte en dos –escinde nuestro mundo–. Ramón Andrés (2020) entiende que es en la musicalidad del verbo donde se encuentra lo que cabe llamar su ser sustancial –no solo el del verbo, podríamos añadir, sino también el nuestro–, aquella base de la que el lenguaje se ve habitualmente desposeído hasta el punto de que, cuando la expresión florece en forma de articulaciones disociadas de una voz asépticamente mecanizada, nos ponemos en guardia o bloqueamos con decisión aquello que nos interpela. Del lenguaje aceptamos su potencial comunicativo, no su naturaleza sustantiva, próxima a la categoría de lo salvaje en el sentido que le concede Lévi-Strauss, en alusión a un material no sometido a su instrumentalización, un material que contiene realidad al tiempo que él mismo se presenta como tejido constitutivo de esta. Nos aproximamos, desde esta base y llevando estos aspectos hacia el objeto de estudio del presente análisis, a un modelo de habla emergente como expresión musical



y gestual,¹ un habla vinculable con el lenguaje sin lenguaje de Samuel Beckett en el que más adelante nos detendremos, así como con aspectos expresivos ahondados en el teatro pobre de Grotowski o, incluso, si se dirige la mirada hacia el vasto universo de Joyce, con lo que se podría denominar, en consonancia con la propuesta de Monk, su voz músico-gestual, un lenguaje configurado como experiencia directa capaz de tocar, en su integridad, nuestros sentidos.

Este diluir articulaciones lógicas en un fondo residual –y recordemos que en lo residual, siguiendo al autor de *Esperando a Godot*, encontramos aquello que posee un especial valor en tanto que objeto difícilmente cosificable, despreciado y por ello pleno de sí– define un aspecto del trabajo musical y performativo desarrollado desde los años 60 por la artista estadounidense Meredith Monk.² En su obra, el lenguaje gestual y el vocal se fusionan: la voz se adentra en cavidades desde las que emerge y se configura una estética enfocada a limpiar, a purificar aquellas obstrucciones que desfiguran la vivencia del individuo. Se trata de una actividad, desde una más amplia perspectiva, orientada a disolver el concepto de identidad y a replegar lo que es comprendido como objeto cultural sobre un lugar de más fundamental significación. La propuesta de la compositora desborda de sí para presentarse, tras un giro completo sobre su eje, ceñida a un grado cero de significación, asentada en un estadio primigenio desde el que la expresión no significa otra cosa que su sola sonoridad.

Se trata esta de una experiencia metafóricamente posibilitada por una catábasis, si bien en el sentido neoritual en el que la estética de Monk se instala –contrapunteada, en consonancia con la carga acumulada por el prefijo *neo-* del término, con un sustrato de ironía y de humor–. Cabe hablar, conforme a ello, de una creación por decreación –en consonancia, en este caso, con los

¹ De nuevo en relación con la idea de un protolenguaje. En su trabajo sobre el origen de la música Tomlinson, recapitulando las ideas de Robbins Burling, hace referencia a este tejido que constituye y al mismo tiempo abriga el cuerpo del lenguaje: «Burling describes a whole gesture-call system that humans deploy in a parallel communicative channel along-side compositional language, an array of bodily and vocal signals especially effective in conveying emotional states and general intentions. Human gesture-calls include laughs, sighs groans, sobs, gasps and so forth, on the vocal side, and also bodily gestures such as frowns, smiles, and shrugs» (Tomlinson, 2015, p. 109).

² Sobre su modo de trabajar resulta de interés el siguiente comentario con el que Robert Enright presenta a Monk. El pasaje incorpora algunas de las respuestas que la artista ofrece a Enright a lo largo de una entrevista: «Monk sitúa su trabajo en “ese espacio entre el lenguaje y la música abstracta. Amo esa ambigüedad. Es como otra grieta. Me encantan esos lugares porque creo que encontrarás cosas entre las grietas”. Su propia evaluación es que ha estado explorando lo que ella llama “expresión primordial”, sonido que viene antes del lenguaje y que hace un lenguaje propio. Cuando escuchas por primera vez los sonidos articulados en una composición de Monk, crees que estás escuchando el lenguaje atrapado en algún proceso de deconstrucción o invención» (Enright, 2020, párrafo 25).



planteamientos estéticos de Anne Carson³– a la que hace alusión Yael Samuel, de modo poéticamente forzado, en su estudio sobre la música de la neoyorquina:

Digging into the past and experiencing past and present simultaneously are recurring themes in Monk's work, so much so that she has been called an archaeologist (...) If music, dance and performance are all time-based arts, Monk has developed her own unique form, one that extends beyond any literal definition of time. Like the dozens of rope-like braids that frame her face and cascade down her back, each plaited tightly and carefully, she weaves together elements and art forms until it's often impossible to tell them apart. (Samuel, 2007, pp. 11-12)

Como parte de este proceso de horadación sustancial y, al mismo tiempo, de articulación del presente, el cambio se ofrece como esencia del orden de manifestaciones. Monk presenta una estética desde la que distintos estratos culturales, también pre e incluso posculturales,⁴ se solapan sin que resulte posible advertir un vector espaciotemporal linealmente trazado. Aquello que se evidencia o se define desde un tiempo actualizado viene en este sentido a identificarse con una situación original, mientras que cuanto emerge de esta, recíprocamente, se instala en un eterno presente⁵ que incorpora en su ser un pasado y un futuro que no son tales. Cuanto en función de todo ello se plantea es una estética que remite a una idea de eterno retorno vivenciada como pura actualidad. Podríamos acaso encontrar, en este orden de cosas, y con ajuste a la idea de un curso circular y una condición temporal sintetizada en un presente en este caso elástico, reflejos o incluso puntos de encuentro entre su obra y la filosofía estoica, así como, por derivación, con la

³ En el sentido descrito por Carson en su ensayo sobre Safo, Marguerite Porete y Simone Weil incluido en su libro *Decreación*: «La decreación es un deshacer de la criatura en nosotros- esa criatura encerrada en sí y definida por el yo. Pero para deshacer el yo uno debe moverse a través del yo hasta el interior mismo de su definición. No tenemos otro lugar donde comenzar» (Carson, 2014, p. 261). Aspectos como la circularidad, la repetición o la referida desintegración sitúan el trabajo de Monk, al menos desde un planteamiento teórico, en el ámbito de las prácticas extáticas tradicionales.

⁴ Con ello podríamos destacar un vínculo hegeliano a partir del concepto de fin del arte, nexa que, más adelante, se comentará a partir del ideario de Kojève según se recoge en un pasaje de Agamben en torno a la idea de «lo abierto». La vía trazada por Kojève invita a establecer un puente con el pensamiento de los autores deconstructivistas franceses de la segunda mitad del XX, lugar desde el que, a su vez, cabe acercarse a la obra de Monk.

⁵ En el sentido, sin más, trabajado por Giedion: «La trama de la vida humana se compone de hilos que vienen del pasado, entretejidos con otros formados por el presente. Desperdigados entre ellos, todavía invisibles para nosotros, están los del futuro» (Giedion, 1985, p. 31).



filosofía de Nietzsche y, desde este último, con la de Deleuze y Guattari. Las ramificaciones posibilitadas por medio de estos lazos son variadas.⁶

2. Circularidad y actualidad

El discurso músico-gestual de Monk se vale, como vía de articulación, de las posibilidades de un decir en bucle, así como de una base no solo musical o lingüístico-musical, sino también dramática, ceñida al concepto de lo ritual. Se trata este último de un aspecto que nos conduce a una idea, en Monk, de hundimiento en la memoria y rescate de materiales soterrados. Desde este vector se explora la noción de pérdida y de posterior anamnesis revelada musical y gestualmente. Desde este ángulo, asimismo, la composición se vincula con la noción de acontecimiento⁷, entendido en este caso como un proceso en el que la realización y la desrealización se solapan con ajuste a una dinámica de fundamento orgánico. De ceñirnos con especial énfasis no tanto al gesto, sino a la expresión sonora, cabe observar que en las composiciones de la neoyorquina el verbo, ininterrumpidamente, se deshace y participa de un reflujo que lo envuelve todo a modo de un decir seminal, saturado más de posibilidades que de desplegadas significaciones, expuesto como espejo de un yo que observa su condición primera, metafóricamente original, desde el momento presente. Así se expone, por ejemplo, en el célebre álbum *Dolmen music*, publicado en 1981 por ECM (Monk, 1981). El lenguaje, si de este modo puede ahora llamarse –Monk entiende este modelo expresivo como una voz sin forma–, recupera una cualidad perdida o restringida, a lo sumo, a lugares poéticos concretos y encuentra en su prescindencia de significación su mayor capacidad para decir, su más intensa potencialidad. Al eludirse en su trabajo la transmisión, en sentido estricto, de un mensaje, se sustituye la significación por el fenómeno en sí, esto es, por una experiencia siempre igual y siempre cambiante. Cuanto oímos posee o participa de una cualidad determinada por la restricción de elementos interpretables. Con ello se acentúa la

⁶ Esta composición, siguiendo con la base teórica de los autores del *Anti-Edipo*, juega a su vez con un orden de ideas y elementos articulables en torno al par desterritorialización-reterritorialización (Deleuze y Guattari, 2016). La composición se configura, desde este punto de vista, como un pliegue deleuziano.

⁷ En un sentido próximo al explorado por Badiou, en referencia a un procedimiento de verdad (Badiou, 1990).



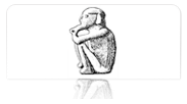
relación con quien contempla el objeto, constituido, según se ha dicho, como una voz deconstruida:

Vocally, Monk prefers to avoid conventional text and work with a language of what she terms “vocables”, wherein the listener is given the opportunity for a personal experience rather than being forced to pay attention to a prescribed piece of music. Her concept that the voice has its own language which can impart universal meanings is similar to how Jerzy Grotowski thought about language (Putnam Smithner, 2005, p. 105).

Se rompe, de este modo, el molde de una estética convencionalmente asumida y se propone, en cambio, un modelo expresivo capaz de adentrarse en lugares no nombrables desde los que se presenta una vivencia articulada en torno a dos conceptos axiales como son la mimesis –aun cuando es preciso entender este concepto, como siempre en Monk, desde su alternancia o en verdad solapamiento con una suerte de mimesis negativa o, una vez más, de deconstrucción mimética– y el juego. Un juego que es, a su vez, presentado como experiencia sustantiva del ser, dado que por medio de él exploramos y definimos nuestras dimensiones y posibilidades, nuestra capacidad, también, para crear códigos o ficciones en las cuales habitar (Bellah, 2017) y desde las que, en un momento dado, extraviarnos. La ironía y el componente crítico, en este sentido, definen una arista fundamental del trabajo de la compositora,⁸ al tiempo que, bajo el ropaje de la voz, se despliega un fondo apenas reconocible desde el que quedamos desprendidos de nuestra identidad fantasmática. Y así, de igual modo que cabe afirmar que sin una base cultural no hay espacio para un modelo de identidad, en este vivir sin identidad el ser se reencuentra a sí mismo como un otro para sí. La palabra, sobre la base de un juego en el que sucesivas máscaras son reveladas y, a un mismo tiempo, arrancadas, se presenta como cuenco fragmentado o espejo roto desde el que emerge a la superficie aquello que podríamos denominar una no-identidad.⁹

⁸ Tal y como advertimos en trabajos como el referido *Dolmen Music*. Se trata de un aspecto que, con el ánimo de establecer relaciones, encontramos en la obra experimental e interdisciplinar de Laurie Anderson. *Dolmen music*, cabe recordar, nace casi al mismo tiempo –inicios de los ochenta– que el celebrado álbum *Big Science*, de Anderson. Ambos discos exhiben una fuerte dosis de crítica a los convencionalismos y, necesariamente, al capitalismo tardío de Reagan y Thatcher, en aquel momento recién llegados al poder. Sin que desarrollemos estos vínculos, y acudiendo de nuevo a Deleuze y Guattari, la relación entre esquizofrenia y capitalismo tardío queda en estos trabajos explícitamente resaltada, así como, a un tiempo, la capacidad del ser escindido para preservar su identidad (o encontrar otra) distinta.

⁹ Conforme a estas ideas cabría establecer vínculos entre el ideario estético de Monk y el psicoanalítico de Lacan.



Conforme a este fundamento, las sutilezas de la lógica no encuentran cabida, no tienen razón de ser si no es para desintegrarse. Todo juicio de valor, y con ello toda precaución, todo temor razonable, se disuelven en el acto.

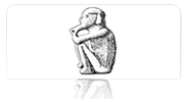
Con esta disolución del lenguaje se decanta nuestra intelección de la realidad. Tomamos, a un tiempo, conciencia de nuestro habitar en un estadio a caballo entre una condición protocultural y una presente. La acentuación de un arco o sentido circular se impone, de nuevo, como rasgo compositivo: nos sabemos bañados una y mil veces en las mismas aguas, quedamos sumergidos en la inconsciencia de los tiempos sin salir de un presente reducido a fragmento especular de un todo enteramente dado. Con el fin de ejemplificar estos puntos cabe acudir al álbum *Do you be*, del año 1987 (Monk, 1987), en el que temas como «Scared Song» o «Memory Song» presentan la idea de una protoforma desarrollada y devenida, perenne y paradójicamente, en una nueva protoforma. En ambos temas se asume una comprensión espectral del tiempo, en el sentido de ilusoria.¹⁰ Aspecto, por lo demás, explorado por Monk desde los fundamentos filosóficos que le proporciona su interés por el budismo:

Meredith Monk is a kind of archeologist of the human voice and body. And the woman we meet is also an archeologist of the mind and spirit, with a longtime Buddhist practice. Through music as through meditation, she pushes the boundaries of what we can do without words — reaching to places in human experience where words can get in the way. (Tippet, 2013, párrafo 104)¹¹

Frente a un mensaje que va de un sujeto a otro sujeto, acción posibilitada por un lenguaje transitivo revelado como mediatez puesta, en último extremo, al servicio no de la persona, sino de su productividad –la del lenguaje y la de la propia persona–, irrumpe aquí una voz que emerge como canto primero, animal, abrigado en una propuesta gestual. Del material emergente, sustraído

¹⁰ Lo que no deja de quedar en relación, una vez más, con el imaginario cultural arraigado en la base estructural del capitalismo tardío, tal y como explora Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida* (2018) o, sin más, en el conjunto de sus escritos, en referencia, ante todo, al concepto de hauntología.

¹¹ La permanencia en un mundo en el que las superposiciones conceptuales se desvanecen se conforma como estado óptimo de la doctrina budista. Para esta, «vivimos envueltos por los impulsos de los diversos estratos de nuestra propia naturaleza, tejidos en el hechizo de su atmósfera específica. El objetivo que se proponen alcanzar las técnicas de la terapéutica budista es poner fin a este proceso de autoenvolvimiento. El proceso vital es comparable a un fuego que arde. Debido a la involuntaria actividad de nuestra propia naturaleza, tal como funciona en contacto con el mundo exterior, la vida sigue su marcha sin cesar» (Zimmer, 2011, pp. 508-509).



de la cadena mecanizada del lenguaje, se advierten restos humeantes de una expresión viva (risas, sonidos animales, gritos, susurros) definida en primer lugar por su esencia musical o protomusical y entendida como origen y fundamento de lo que en un momento futuro se presentará como lenguaje en su sentido ortodoxo.¹²

Nos situamos, por tanto, junto a la idea de una expresión larvaria como origen y base de la voz y, en consecuencia, junto al concepto de musilenguaje, tal y como es presentado por teóricos como William Tecumseh Fitch o Gary Tomlinson, quien recuerda que:

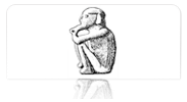
the idea that language arose from song has ancient roots, and it was developed with a vengeance in modern times by a whole line of eighteenth-century thinkers, including Vico, Condillac, Rousseau, Herder, and many others (...) Through an unspecified process of conventionalization, the vocalizations came to have more general meanings, developing into early, onomatopoeic words. (Tomlinson, 2015, p. 113)

Esta propuesta en torno al nacimiento de la voz por vía mimética –tomada aquí con vistas a atender al trabajo de Monk desde su sentido metafórico y no desde una base científica, pues la idea de mimesis como origen del habla viene siendo desde hace tiempo rebatida– describe, claro está, un curso determinado por un incremento del nivel de abstracción, según recuerda aún Tomlinson (2015) páginas adelante:

Only after ancestral humans achieved this complex sonic combinatoriality did further developments crucial to modern language follow: first a holistic linkage of complete utterances to meanings (cf. Wray), and later a segmenting of these now-meaningful vocalizations and a blossoming of full syntax (Bickerton). (p. 118)

El grado de conceptualización alcanzado, en último término, acaba por hacer del lenguaje una herramienta de disección conforme a la cual nos distanciamos radicalmente de la realidad primera, sustituida por una segunda, una tercera, etc. Es este, justamente, el curso que Meredith Monk va a invertir en su creación, presentada, por el contrario, como una mimesis deconstructiva

¹² Recomendamos, por las relaciones que puedan encontrarse con dicotomías aquí planteadas, la lectura del texto de Barthes (1986) «El “grano” de la voz», perteneciente al libro *Lo obvio y lo obtuso*.



desde la que se abre un abismo, un vórtice donde el lenguaje –y la identidad con él– queda anulado, desecho, en consonancia con los presupuestos filosóficos anteriormente referidos.

Esta voz sustancial y residual, de modo metafórico,¹³ puede entenderse como un lenguaje mudo o un lenguaje sin lenguaje, liberado de palabras. No dejamos de situarnos en torno al ideario de Samuel Beckett y, en este sentido, en un lugar que, desde su capacidad para unir pasado y presente, transforma la tensión temporal en una rueda circular que viene a fundir el momento actual con un permanente origen, un origen que es a su vez final, dado que todo aquí es apertura y a un tiempo clausura o, sin más, una estancia, en proximidad a los términos planteados por Agamben.¹⁴ En relación con esto último, resulta ilustrativo el álbum *Book of Days* (Monk, 1990), del año 90, publicado al poco tiempo de que la compositora terminase de rodar la película homónima. En él, el tiempo del ser se repliega, una vez más, sobre la rueda falsamente móvil desde la que trazamos nuestra particular y común cronología:

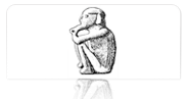
Book of Days also takes place in a world in between time and timelessness, where the only constant is change, yet nothing ever changes: The sun rises and sets, we live and we die, and the cycle of life keeps on repeating. (Banes, 1978, p. 11)¹⁵

Aquello que queda tras el tiempo es el ser humano reducido a su íntimo estar, no definido por un vector direccional en sentido estricto, sino por un permanecer, sin más, enclavado en la existencia y, a su vez, desprendido de ella.

¹³ Idea sintetizada en pasajes como el que sigue, en sí una poética: «La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde donde expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo» (Beckett, 2001, p. 96).

¹⁴ Todo ello con ajuste a conceptos nucleares en el autor italiano como la idea de aturdimiento –desde la que se acerca a Heidegger–, o de la tensión *Lichtung/Nichtung*. En las páginas de *Lo abierto* Agamben cita el siguiente pasaje de Kojève, extensible a cuestiones aquí exploradas aun cuando el final del comentario abre un bosque de claroscuros que, sin quedar fijada a la aproximación ofrecida en estas páginas, optamos por mantener: «Si el Hombre re-deviene un animal, sus artes, sus amores y sus juegos deberán re-devenir también, puramente “naturales”. Así pues, habría que admitir que después del fin de la Historia, los hombres construirán sus edificios y sus obras de arte como los pájaros construyen sus nidos y las arañas tejen sus telas, que ejecutarán conciertos musicales de la misma forma que las ranas y las cigarras, que jugarán como juegan los animales jóvenes y se entregarán a su amor igual que lo hacen los animales adultos. Pero no se puede decir, entonces, que todo eso “hace feliz al Hombre”. Habría que decir que los animales post-históricos de la especie *Homo sapiens* (que vivirán en la abundancia y en plena seguridad) estarán *contentos* en función de su comportamiento artístico, erótico y lúdico, visto que, por definición, se contentarán con él (Kojève, 436)» (Agamben, 2010, pp. 19-20). Se trata de una tensión que, en el marco del gnosticismo de los primeros siglos, nos lleva a la prescripción de Basílide relativa a un retorno a la ignorancia, al regreso del ser a un estado pretendidamente «original».

¹⁵ Yael Samuel (2007) presenta algunas conclusiones sobre la película *Book of Days*, proyecto del que surge el álbum de Monk publicado en el año 90 .



3. Musilenguaje

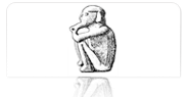
Más adelante se retomarán algunas de las cuestiones ya planteadas. Por ahora, en el momento de acercarnos a esta voz descompuesta, desarticulada –voz en ausencia de palabra–, conviene recordar que en la base de esta expresión encontramos su esencia musico-gestual¹⁶ o, si se prefiere, un premundo, horizonte o estrato no lingüístico previo al material conceptualizado; un fundamento sobre el que solo y únicamente *a posteriori* se adhiere nuestra interpretación de la realidad. Un sentido ritual se impone en este molde creativo, aproximándonos con ello a registros expresivos desde los que se proyecta un modelo de significación no reificado.

Tecumseh Fitch, en lo relativo a este aspecto, nos pone sobre la pista de una base lingüística musical capaz de ofrecer significados no de modo especulativo, sino con ajuste a lo que podríamos llamar un espectro de resonancias. Entramos con ello en la esfera de las relaciones analógicas:

Musical/prosodic structures are not totally devoid of meaning, but can indeed have powerful non-propositional associations. The ritualistic uses of music, typical of all human cultures (Nettl, 2000), exploit this form of meaning vigorously. Music has a kind of free-floating apparent ‘meaningfulness’ that can attach itself, by force of association, to any type of repeated group activity and thenceforth both indicate and enrich events it accompanies (Cross, 2003). (Tecumseh Fitch, 2010, p. 476)

Sin alejarnos del epicentro de este trabajo, y conforme a lo hasta ahora apuntado, se puede comprender que estos mismos conceptos de flotación, repetición y acción ritual se ajustan óptimamente a los fundamentos compositivos de Monk (ya se ha aludido a lo espectral y a la diferencia/repetición deleuziana), en la medida en que aquello que la artista propone consiste en presentar, en el marco de un lapso acotado de tiempo, el curso de la creación a modo de friso inscrito en un cuello de jarrón. Aquello que se revela es un objeto enteramente dado y a un tiempo por realizar, un objeto estático y a la vez cambiante. En función de la posición ocupada por un

¹⁶ Robert N. Bellah, al inicio del breve epígrafe «Simbología musical» señala en *La religión en la evolución humana* las siguientes consideraciones fijadas al origen gestual de la música: «Si las imágenes están “llenas de músculos”, la música es kinestésica incluso de manera más evidente. Al considerar la representación enactiva hemos tenido ya ocasión de apreciar que el ritmo es característico de la vida corporal y que en etapas tempranas ya es expresado tanto musicalmente como en la danza. La música, si podemos decirlo así, nos llega directamente al cuerpo. De hecho, la música sin respuesta corporal alguna es difícil de imaginar» (Bellah, 2017, p. 61).



hipotético espectador se advierte una concreta manifestación de dicho objeto, tan veraz e ilusoria como la que concede cualquier otra perspectiva.

Combinando, de continuar por esta veta, los presupuestos planteados por Tecumseh Fitch con los trabajados por Monk, es posible situarse en un lugar en el que, por medio de un ejercicio mimético y con la guía de la repetición, se da progresivamente forma a un tejido elemental y, a su vez, altamente complejo, pese a que, siguiendo el cuello del recién dibujado jarrón, tarde o temprano se acabe por advertir que dicho grado de complejidad no deja de revelarse, en una fusión de temporalidades, como escenario prototípico, lo que viene a iluminar la noción de un falsa idea de avance o progreso.¹⁷ Desde este permanente origen, lo real se reorganiza como emergencia de formas intempestivas, por lo que no es posible hablar de sucesiones lineales, sino, parafraseando a la artista, de simultaneidades. En la obra de Monk la voz y el gesto resultan fenómenos de alguna manera intercambiables, dado que cada uno posee cualidades del otro. Nos situamos así, una vez más, en un momento original, en el sentido de germen expresivo orgánicamente articulado.

Desde este estado de fusión entre órdenes expresivos habitualmente compartimentados, Robert N. Bellah, siguiendo a Steven Brown (2000) y a Mithen (2007), se hace eco, en su clásico sobre el origen de la religión y del rito, del concepto de musilenguaje, neologismo que viene a proponer, en el orden de ideas aquí comentado, la música como base del habla:¹⁸

Brown parte del punto de que, aunque el lenguaje y la música hoy difieren claramente en que sus localizaciones primarias en el cerebro son diferentes, sin embargo, incluso en términos de fisiología del cerebro, hay un alto grado de coincidencia entre ellos. Luego sugiere que lenguaje y música forman un continuum más que una absoluta dicotomía, con el lenguaje en el sentido de sonido como significado referencial en un extremo y la música en el sentido de sonido como significado emotivo en el otro. A partir de este continuum,

¹⁷ Cabría incluso preguntarse, siguiendo la spengleriana lectura que Beckett hace de Vico (Beckett, 2001), si desde un exceso de depuración y complejidad conceptual no se toma parte, necesariamente, de un movimiento de curso circular desde el que se accede de nuevo a un estado primordial. Así, una hipertrofia lógica -perteneciente, por lo demás, más al mundo de la máquina (a su lenguaje binario) que al humano-, acaba por generar un lenguaje irracional por exceso de sujeción a una lógica, volviéndose por tanto indescifrable y metafóricamente expuesto, entendido como música, gesto o, de nuevo siguiendo a Beckett, como naufragio o fracaso comunicativo.

¹⁸ Se trata de una noción que denota vasos comunicantes con el ideario de Ramón Andrés, tal y como se recoge en su *Filosofía y consuelo de la música* (Andrés, 2020).

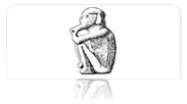


de las características de su coincidente localización en la fisiología del cerebro, y de la parquedad en la explicación, Brown sostiene que más que música y lenguaje evolucionando por separado, o surgiendo el uno del otro, la explicación más probable es que ambos se desarrollaron a partir de algo que era simultáneamente protolenguaje y protomúsica, que él llama «musilenguaje». Si postulamos que el musilenguaje también fue representado, es decir, que implicó tanto el gesto significativo como el sonido, entonces podemos ver el ritual como un primario ejemplo evolutivo de musilenguaje y tomar nota de que incluso hoy el ritual es apto para ser una especie de musilenguaje (...). (Bellah, 2017, p. 183)

Es justamente este lugar, el de una dimensión primigenia del habla, de la música y del gesto, junto al sentido que se le ofrece a cada uno de ellos,¹⁹ la base sobre la que la obra de Monk se abraza al concepto de lo ritual. La comprensión de su trabajo como ejercicio abierto a su interiorización por parte del individuo es uno de los fundamentos estéticos que articula la obra de la compositora. En este punto cabe hacer referencia a un modelo de catarsis no ya en el sentido estrictamente aristotélico –posibilitado por medio del habla–, sino ampliado a otros órdenes expresivos como, ante todo, el gestual, tal y como fue explorado en el siglo pasado por autores como los referidos Beckett y Grotowski, además, fue trabajado por Antonin Artaud, en cuyo programa estético-vital el cuerpo se presenta como un dominio axial: espacio de asimilación de tensiones y espacio, a un tiempo, de superación de estas. Neurosis y reparación forman una misma realidad, un par desde el que esta (la realidad) se densifica y dilata respecto de aquella cotidianamente experimentada.

Frente a un modelo de vínculo con la realidad por medio de un lenguaje progresivamente mecanizado y con ello reducido a estructura binaria sucesivamente fragmentada, disociada, aquello mostrado por Monk son las fallas o fracturas desde las que es posible advertir vacíos de

¹⁹ Podemos encontrar una idea similar desarrollada en Bateson (1998). Bateson presenta la palabra como vértice del lenguaje en sentido amplio, esto es, la palabra como última sedimentación o conceptualización de una serie de significantes que la preceden y sostienen. Es Gottfried Boehm el autor que nos pone en la pista de ello conforme a la idea de que «el discurso verbal y el discurso gestual están controlados por las mismas regiones cerebrales» (Boehm, 2020, p. 38). Acto seguido, Boehm, esta vez citando al lingüista alemán Ludwig Jäger, y en relación con el vínculo aquí tratado entre una expresión corporal y una verbal, se refiere a la mano y la boca como «dos *órganos parlantes* estrechamente ligados entre sí» (Boehm, 2020, p. 38). Pensemos, asimismo, en la función de lo artesanal en la filosofía de Heidegger o en el vínculo que Pallasmaa realiza entre ambos órganos desde la capacidad de la mano para obtener y generar conocimiento.

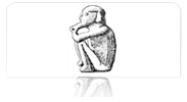


significación –de nuevo en consonancia con la estética de Laurie Anderson–, interrogantes desde los que, en lugar de designarse el mundo de realidades, se iluminan, siguiendo a Gadamer²⁰, nuevos estratos, sentidos u horizontes de lo real. Fuera de esta grieta sobre la que su creación opera, según suele recordar la propia compositora, se articula un distinto modo de discurso, en referencia al que comúnmente tomamos como único real, óptimo para definir un esquema del mundo, pero no así para replegar la realidad lógicamente construida sobre su fundamento o raíz. Los esfuerzos realizados por la persona para establecer, por medio de un habla mecanizada, puentes entre nosotros y el mundo de objetos resultan infructuosos pues esta no permite «abrir mundo» sino que, a lo sumo, ofrece un pseudoconocimiento que, en nuestro deseo de avanzar, nos devuelve una y otra vez al punto de partida. Toda opción, en tal caso, de llegar desde un punto A a uno B queda imposibilitada dado que nos manejamos por medio de una lógica incapaz de nombrar lo que está por debajo, a modo de base, de los conceptos. Multiplicamos y ramificamos hasta lo insostenible la red que superponemos a la realidad –red que tendemos a interpretar como realidad primera–, e impedimos con ello la emergencia de elementos que cohesionen y abarquen nuevos horizontes de lo real.²¹

En oposición a la idea de un mundo (y de un yo) reducido por el lenguaje a realidad esquemática, Monk recuerda que hay otros modelos de inteligir, formas de escapar de esta red infinita ajenas a una articulación reduccionista. En sus trabajos (en *Domen Music* o en *Do you Be*, por ejemplo) se advierte una curiosidad por jugar con el carácter tridimensional de la palabra, por exponer la voz, también, desde sus fisuras, desde sus dobleces o hendiduras con el deseo de resaltar, como si de un bajorrelieve se tratase, la esencia del lenguaje y con ello la del ser. Bajorrelieve, trampantojo, diálogo o expresión de una lengua elemental, cuanto queda revelado es el centro gravitatorio de esta. Aquello que se ilumina es una suerte de habla primera o, en su

²⁰ «Ni el que interpreta ni el que poetiza poseen una legitimación propia: allí donde hay un poema, ambos quedan siempre rebasados por aquello que propiamente es. Ambos siguen un signo que apunta hacia lo abierto. De ahí que el poeta, igual que el intérprete, deba tener presente, en este sentido, que él no le confiere ninguna legitimación a aquello que él meramente nombra» (Gadamer, 2006, p. 80).

²¹ Esta multiplicación, añadimos, poco tiene que ver con el modelo complejo y sistémico de comprender la realidad propuesto por Edgar Morin (2001), pues cuanto se impone en dicha fragmentación es el alejamiento de esas nuevas coordenadas de lo real respecto de una idea de fundamento. Aparentemente se avanza, sí, y sin embargo por esta vía mediata el recorrido epistemológico y lingüístico que describe la traslación de un objeto primero hasta uno segundo solo logra multiplicar el tejido de representaciones.

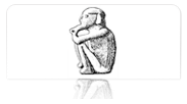


caso, un eco lejano, una voz que ahonda y surge de los pliegues del mundo, de sus estancias no habitadas, lugares desde donde resulta posible reparar en lo estrecho de las medidas que tomamos como marco usual de nuestras percepciones. Frente a esta estrechez, la artista propone una sucesión de aproximaciones perceptivas conforme a un sentido de multidimensionalidad (Jowitt, 2016).

De obviar una polaridad cotidianamente asumida y de tomar partido por una vía sintética o receptiva a nuevos modelos epistémicos, la serie de oposiciones conforme a la que conceptualizamos nuestra realidad queda desplazada, por proponer una nueva vía de aproximación al modelo estético atendido, por la lógica del tercero incluido. Con ajuste a esta, resulta posible conciliar tensiones como movimiento y detención, pasado y presente, o superficie y profundidad. El «quizás» se impone como eje de conocimiento, la palabra se detiene y sin embargo avanza; la voz por debajo de la voz participa de una constante metamorfosis y su ser sustancial deviene en infinita multiplicidad, sucesión de reverberaciones o ininterrumpido ciclo de cambios. Lo escuchado en tales casos es el oleaje del que emerge la voz antes de que, en su curso de hipertrofia, acabe por clausurar nuestra intelección del mundo. Monk, a la hora de entregarnos el material germinal que es su creación, una forma aún sin signar, consigue de este modo revelar en la superficie de las formas expresiones germinales, objetos remotos y a un mismo tiempo próximos.

A partir de una rearticulación o disolución del lenguaje en sus elementos no lingüísticos se da un acto de violencia sin violencia sobre la lengua convencional. La estancia-sustancia precede a cualquier acto de abstracción y, en este aspecto, se observa el motivo que permite una comprensión de su modo de hacer desde un estrato anterior a una idea de identidad o cristalización cultural. Un yo subsiste bajo otro yo, como una voz bajo otra voz, hasta quedar el mundo concentrado en un susurro, en un gesto que atesora toda posibilidad y aspiración del decir:

The combination of music and movement became Monk's personal hybrid form, and with it the meta-language Monk uses to describe it. Her "extended vocal technique" refers not only to her three-octave range, but to her pioneering the notion of "voices within the voice",

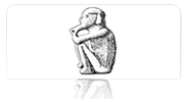


or “sounds that have existed through all time”. Her belief in the universality of sound, and in the voice as a language of its own, an “aural landscape” that doesn’t require words, makes it almost unseemly to use words to describe her music. As Monk speaks of the “dancing voice” and the “singing body”, there are also the “myriad lenses” through which her work is created and viewed—not only artistically, but also physically. (Banes, 1978, p. 13).

La expresión se hace tejido, sustancia constitutiva de un yo dotado de exterioridad-interioridad. La voz, sustancia infinita, toca plenamente el mundo del sujeto-objeto, queda religada a él. Herida y cicatriz, narración y poesía en un sentido plenamente musical, o aleatoriedad y necesidad, se presentan reunidas de manera análoga al modo en que, desde un afán relacional, la forma es presentada en los espacios conceptuales de Lucio Fontana, anverso y reverso de un mismo objeto. Pudiera decirse que con este ejercicio de vaciamiento se impone o presenta un lienzo blanco, impoluto, como base de la composición, un espacio desnudo que así debe permanecer por encima de toda intelección sobre él construida: blancura cegadora²² ante la que cualquier espejismo, cualquier expresión se anega y deja a su caída tan solo el eco —que es todo—, una huella o reverberación inmemorial. La onda descrita, su epicentro y exterioridad, al poco disuelta, constituye un eje temporal en un marco sin medida que define la existencia del mundo, de la creación y del ser. Las influencias, en relación con esto último, de Monk las encontramos antes en un orden filosófico-religioso que en uno estrechamente estético:

Something else I think about a lot is cycles of time and human nature. Buddhism is not really a religion. It is a non-theistic study of the human mind that has been going on for 2500 years—starting with yourself. That means no sense of judgment but just being able to observe the mind as if it were some kind of movie, really being able to accept, with a sense of compassion and gentleness, what one would call “bad” as well as the “good”.

²² En el sentido estudiado, en sus distintos trabajos, por Antoni Gonzalo Carbó. El pasaje que recogemos, expuesto desde un decir poético, es aclarativo al respecto: «En la escritura, frente al habitual tono negro de las letras impresas, el blanco es la metáfora y el color del silencio, un elemento al que algunos poetas han sabido hacer hablar y ante el que otros han sucumbido cegados por su luz irresistible, anonadados por sus inquietantes y extraños sonidos. Es el blanco que rodea al negro de la tinta y que simboliza el vacío en el que estamos sumidos; el blanco, la cegadora claridad de la que surge la epifanía de lo oscuro, el emergente trazo negro de la letra impresa; el blanco, el silencio. Hablar, siguiendo la idea de Paul Celan, es hacer hablar hasta el blanco de la página, ese desierto» (Gonzalo Carbó, 2015, p. 177).



That's all part of it, observing the ephemerality of thought and of life itself. These energies can be experienced very directly in art and that is the beauty of art. It doesn't matter what the form is. What we are trying to get to is that experience of "it itself". (Knowles, 2002, p. 23)

La idea de la voz y del eco, o de la piedra arrojada al agua y sus progresivas ondas, da forma, asimismo, a una realidad entendida como reflejo de nuestro ver, espectro o proyección, también, de un inapropiable fundamento –cabría proponerse así, por tanto, el hecho de que el fundamento es, al menos en parte, lo permanentemente otro–. La relación entre tiempo y atemporalidad se ofrece, a su vez, conforme a esta misma dialéctica.

4. Composición por descomposición

Se ha visto cómo la vivencia interior del individuo apenas encuentra reductos por los cuales emerger cotidianamente a la luz o desde los cuales llevar ella misma algo de claridad a nuestras cotidianas penumbras. Esa vivencia permanece enterrada aun cuando, de tanto en tanto, advertimos sus aún humeantes rescoldos. La voz de Monk se hunde hasta trascender las palabras. Se alcanza y se propone con ello un estado de no diferenciación, un vínculo común y profundo explícitamente referido por la artista:

Well, I think that actually all of us as human beings are part of the world vocal family. I like to think that all of us are part of that world vocal family. When you start exploring your voice, there are sounds that you find that do transcend a particular culture. You know, they're used in different ways in the culture, but they are sounds that are part of the vocabulary of the human voice, and the human voice is the original instrument. So you're going back to the very beginnings of utterance and I think that's why, when you hear it, it brings up — in a way it's like the memory of being a human being. (Tippett, 2013, párrafo 769)



Frente a la tradicional idea herderiana²³ de una lengua que viene a recoger el espíritu de las distintas naciones, la voz sin forma fijada de Meredith Monk propone una disolución de la diferencia y la consecuente emergencia de un fondo común desde el que se revela una identidad original.²⁴ En el núcleo del fenómeno explorado se observa un objeto que, como realidad cultural que es, ha ido desligándose progresivamente de la estancia original del ser, próxima al mundo de imágenes, pero asimismo a un fundamento musical.²⁵ De este lenguaje ahora varado o desplazado del mundo, aséptico, capacitado para modelar idearios, pero no para asumir realidades,²⁶ podría decirse que ha sido tomado por el sujeto, por la historia, para sí, en lugar de para liberar (abrir) la realidad. La sustancia que en un momento temprano portaba el lenguaje permanece desecada e incluso acaso perdida. Ciertamente, cabría pensar, el destino de este lenguaje es el mismo que el del ser. Y sin embargo en esta carencia resulta aún posible encontrar un vínculo entre la existencia y nuestro abandono de esta, de igual modo que cuando las luces de una ciudad se apagan un halo menos cegador, más pálido, pero en cierto grado luminoso, permite entrever un distinto aspecto de la realidad, un diferente contorno: de nuevo lo no definido se presenta como fuente de conocimiento. Es, a fin de cuentas, en las fallas de un sistema dado donde cabe advertir aquello que el lenguaje no logra ya transportar; y es en ellas donde se adentran –también de donde emergen– las composiciones de Meredith Monk.

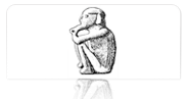
La creación de la artista estadounidense, de acuerdo con esto último y con cuanto se ha comentado hasta ahora, se posiciona decididamente en contra del curso dialéctico que arrastra al individuo a ninguna parte y propone, en cambio, un regreso a las fuentes del lenguaje y de la experiencia. Se recupera con ello, en fin, un sentido de realidad: «Meredith Monk's theatre is a place of transmutation and transfiguration. Events occur, but their meanings shift and are wiped

²³ Las ideas de Herder al respecto son exponentes de una tradición secular, si bien recurrente en un siglo como el XVIII, época de florecimiento de una conciencia nacional. Recogemos de un autor de su misma época, Wilhelm von Humboldt, otro breve pero descriptivo pasaje que viene de nuevo a fijar la idea de identidad cultural sobre una base lingüística: «podemos dar por generalmente aceptado lo siguiente: que las diversas lenguas constituyen los órganos de los modos peculiares de pensar y sentir de las naciones (...)» (Humboldt, 1991, p. 61).

²⁴ La naturaleza autodidacta de la compositora, según argumenta, le ha resultado de ayuda a la hora de trascender un modelo expresivo convencional y culturalmente limitado, permitiéndole establecer lazos con distintas tradiciones folclóricas (Jowitt, 2016).

²⁵ En esta estancia original, de esencia musical, no se da simbolización alguna, sino que, contrariamente, el mundo de conceptos es devuelto a su condición primera, sustancial.

²⁶ Recordemos, en este punto, que toda ideología es también un lugar en el que el sujeto, su espíritu crítico, se permite descansar, se acomoda: un lugar esclerótico, por tanto.

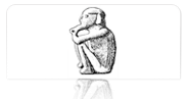


away; time and space become shattered and rearranged; objects shrink or become luminous and powerful» (Banes, 1978, p. 8). Conforme a esta idea de palimpsesto, de inscripción y borrado, de apariencia y esencia, de tiempo y atemporalidad o de lenguaje sin lenguaje, pudiera entenderse que el logos, en su sentido históricamente dominante, se recoge o repliega sobre sí en la estética de Monk. Se denota así el hecho de que el ciclo de articulación histórica de dicho logos ha ofrecido ya el máximo de sus posibilidades o requiere, en todo caso, de una reaproximación a su esencia músico-ritual. Alcanzado el pretendido nivel cero discursivo, cuanto en adelante queda lo expone Samuel Beckett de modo conciso, como es habitual en él, a partir de la revelación de un yo entendido como ausencia: «(...) es imposible que yo tenga voz, es imposible que yo tenga pensamientos, no es posible de otro modo, es él quien ha vivido (...)» (Beckett, 2001, p. 45).

La potencialidad de la voz, próximo a ello, se redefine sobre la base del espejo de ideaciones que la compositora encuentra, según se ha referido, en la filosofía budista, conforme acostumbra a recordar en sus entrevistas. La voz se ensancha en el momento en que acoge el ser de los objetos sin un deseo o necesidad de imponerse sobre ellos. No es ya, en este sentido, un instrumento de aprehensión, sino un objeto de contemplación,²⁷ espejo del mundo –omniabarcante aun fragmentado– desde el que toda realidad es una y múltiple. Tal voz se entiende como un filtro entre la realidad externa y una interioridad asentada sobre su organicidad no descifrable, pues es el ser, al fin y al cabo, aquello que participa de esta condición proteica. Lo que tras este esfuerzo queda es una composición por descomposición desde la que encontramos, aún intacto, el fondo de lo real desplegado como unidad no decible. Cuanto en última instancia se logra articular es una tensión desde la que la tendencia al paroxismo conceptual queda amortiguada por el sustrato músico-gestual que fundamenta la voz.

Así comprendido, conforme al deseo de aproximación a lo que queda fuera de uno, se llega a hacer un yo –no en el sentido negativo o posesivo, sino simpatético– de algo que no lo es; el sujeto se sabe así rebasado o conformado por no-yoes. La composición no se propone en verdad

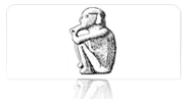
²⁷ Banes (1978) menciona al respecto: «inside the magically real universes that Monk creates within the borders of theatrical space, simple and familiar things accumulate into dense, resonant, fabulous images. Individual lives and actions, and prosaic objects become symbols for larger systems through the spectator's act of meditation and integration» (p. 8).



como un contenido, sino como aquello que abre un espacio de recepción. Ese objeto, de igual modo que la recién nombrada idea de un yo simpatético, en tal caso, vive de hacer vivir el mundo. La voz, junto a su sombra gestual, reanima la realidad, revela nuevos órdenes de esta, se presenta como tejido religante que pone en contacto el no ser con el ser. Junto a una disolución, este lenguaje sin lenguaje manifiesta una solución, una raigambre con el mundo desde la desautomatización del yo y del verbo, el posterior surgimiento de un yo más profundo –no yo– y su reencontrarse en el mundo de objetos, no desde la posesión, sino desde la carencia. Tal lenguaje conforma un tejido sin dimensión estable que, de modo continuado, amplía y varía las medidas de nuestra esfera de realidad. El sentido conceptual que la voz presenta es solo una parte de un todo con el que nos vinculamos, aun conociendo su extensión desmedida, su dimensión inagotable.

5. Consideraciones finales

En un mundo de realidades fijadas a la visión reducida del sujeto el esclarecimiento de un orden no dañado no queda en manos de artificios retóricos, sino de la apertura de espacios. La voz, desecha en jirones, revela una doble condición sin que ello nos escinda: es objeto cultural y objeto original. Entendemos el fenómeno explorado, la investigación de las posibilidades de la expresión de Meredith Monk, no como un hecho estético, al menos en su sentido epidérmico, sino como objeto antropológico. El lenguaje, de acuerdo con el ejercicio de disolución llevado a cabo, deviene en objeto sustancial, a la vez que su componente lógico constituye una veta más, la más efímera e insustancial de cuantas conforman su naturaleza: un disfraz que ha de ser rasgado y, en momentos puntuales, pisoteado. La voz, como ser existente y realidad primera, no ya como objeto reflejado o hasta evocador sin más, se manifiesta en Monk como formación orgánica que sustenta el tejido del lenguaje. La obra de la compositora neoyorquina constituye, de acuerdo con lo que se ha presentado en este estudio, un descenso, un recorrido arqueológico que arrastra el lenguaje hacia su hipotético estrato germinal, ahí donde se presenta como entidad músico-gestual. Un recorrido, también, que resitúa un orden cultural en su fundamento pre o, a lo sumo, protocultural.



Todo ello es expuesto en la obra de Monk por medio de un programa estético en el que el pulso dialéctico se disuelve en una suerte de estatismo y un curso de circularidad, en el que el presente se da como periodo coetáneo a cualquiera de las etapas atravesadas por el sujeto en su proyección histórica.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Pre-textos.
- Andrés, R. (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Acantilado.
- Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Cátedra.
- Banes, S. (1978). The Art of Meredith Monk. *Performing Arts Journal* 3(1), 3-18.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente: Una aproximación revolucionaria hacia la autocomprensión del hombre*. Lohlé-Lumen.
- Beckett, S. (2001). *Detritus*. Tusquets.
- Bellah, R. N. (2017). *La religión en la evolución humana. Del paleolítico a la era axial*. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Boehm, G. (2020). Lo que se muestra. De la diferencia icónica. En E. Alloa (Ed.), *Pensar la imagen*, (29-46). Ediciones Metales Pesados.
- Brown, S. (2000). The “Muisilanguage”. Model of music evolution. En N. L. Wallin, B. Merker y S. Brown (Eds.), *The Origin of the Music*, (271-300). MIT Press.
- Carson, A. (2014). *Decreación*. Vaso roto.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2016). *Rizoma. Introducción*. Pre-Textos.
- Enright, R. (12 de junio de 2020). *La voz de la meditación en movimiento. Una entrevista con Meredith Monk*. Mundo Performance. <https://mundoperformance.net/2020/06/12/la-voz-de-la-meditacion-en-movimiento-una-entrevista-con-meredith-monk/>
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra Editorial.
- Gadamer, H.-G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Tecnos/Alianza.
- Giedion, S. (1985). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza Editorial.



- Gonzalo Carbó, A. (2015). Exceso de luz blanca que mata: de la “blanca agonía” (Mallarmé) a la blancura mortal (Antonio Gamoneda). *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 5, 155-185.
- Jowitt, D. (18 de mayo de 2016). *Getting Down to the Bones: Meredith Monk and Deborah Jowitt in Conversation*. Walker. <https://walkerart.org/magazine/meredith-monk-deborah-jowitt-interview>
- Knowles, A. E. H., Heartney, E., Monk, M., Montano, L. y Ehn, E. (2002). Art as Spiritual Practice. *A Journal of Performance and Art*,24(3)/72,18-34.
- Mithen, S. (2007). *Los neanthertales cantaban rap*. Crítica.
- Monk, M. (1990). *Book of Days*. ECM.
- Monk, M. (1987). *Do you Be*. ECM.
- Monk, M. (1981). *Dolmen Music*. ECM.
- Morin, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Putnam Smithner, N. (2005). Meredith Monk. Four Decades by Design and by Invention. *The Drama Review* 49(2), 93-118.
- Samuel, Y. (2007). Meredith Monk: Between Time and Timelessness in *Book of Days*. *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 14, 11-12.
- Tecumseh Fitch, W. (2010). *The Evolution of Language*. Cambridge University Press.
- Von Humboldt, W. (1991). *Escritos sobre el lenguaje*. Península.
- Tippett, K. (27 de junio de 2013). *Meredith Monk. Archaeologist of the Human Voice*. On Being. <https://onbeing.org/programs/meredith-monk-archaeologist-of-the-human-voice/>
- Tomlinson, G. (2015). *A Million Years of Music. The Emergence of Human Modernity*. Zone Books.
- Zimmer, H. (2011). *Filosofías de la India*. Sexto Piso.

