

# DE HUMANI CORPORIS EL ENFOQUE POST-INSTRUMENTAL EN UNA OBRA ESCÉNIC<sup>1</sup>

Alejandro Sarriegui

alejandrosarriegui@gmail.com

Universidad de Basel. Suiza.

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes.

Universidad Nacional de La Plata

**Proyecto:** A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical. Proyecto PIBA. Facultad de Artes. UNLP.

**Director:** Luis Menacho.

## Introducción

En el año 2019 el dúo *Amoeba* conformado por Alejandro Sarriegui, Moritz Koch y el compositor argentino Luis Menacho (La Plata) comenzaron un diálogo colaborativo para la creación de un nuevo repertorio para el dúo. Comenzaron la **búsqueda de trabajar nuevos enfoques escénicos y performativos** que envuelven tanto el teatro musical como la práctica post-instrumental. El proceso creativo y de puesta escénica del trabajo se vio interrumpido por la pandemia que paralizó al mundo en el 2020, pero a través de las plataformas como Zoom o Whatsapp se logró continuar el proceso creativo a pesar del ASPO. A lo largo de la colaboración mutua entre composición e interpretación, la selección de materiales y su desarrollo, se hizo posible la aparición de nuevos elementos discursivos que a su vez exigieron la formación de un equipo interdisciplinario. Se convocó así a artistas de diferentes disciplinas para que hicieran sus aportes en una co-creación conjunta. El catalán Jaume Darbra Fa fue responsable de los visuales, Hernán Arrese Igor diseño y construyó la escenografía donde se ejecutan las diferentes acciones performáticas y Lukas Novok, un artista sonoro alemán, fue responsable del diseño sonoro en vivo.

Seguidamente analizaremos diferentes aspectos de la obra señalando el marco teórico al que refiere. En primer lugar, observaremos cómo *De humani corporis* tematiza ciertos elementos técnicos clave de su lenguaje estético en el tratamiento del cuerpo humano como objeto musical a través de las ideas que prefiguró la compositora australiana Jessy Marino. El segundo

1. Este trabajo fue presentado como conferencia en el Simposio "Corporalidad, [Post] instrumento y espacios escénicos emergentes en los modos de creación, circulación y pedagogía de la música actual." en el Segundo Congreso internacional de enseñanza y producción de las artes en América Latina.(CIEPAAL) 25-27 de octubre de 2023 Centro de Arte. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. Forma parte del Proyecto de Investigación «A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical» del Programa de investigación bianual en Arte PIBA FDA UNLP

concepto relevante en el que se basa la obra es el concepto de post instrumentalidad definido mediante los conceptos desarrollados por los percussionistas Hakon Stene, y Luise Devenish. Por último la palabra del mentor de la obra, el compositor Luis Menacho quien nos detalla aspectos del proceso creativo.

A través del método analítico de Carolyn Abbate y Roger Parker expuesto en *Analizing Opera: Verdi and Wagner* (1989) buscaremos acercarnos no sólo al sentido de superficie de la obra sino descubrir de qué manera se desarrolla la dramaturgia en el proceso global de la pieza y descubrir de qué forma cada uno de los elementos, provenientes de distintas disciplinas, nos brindan múltiples sensaciones en el relato la obra.

El objetivo de este análisis es poner de manifiesto cómo cada uno de los materiales cumple una función significativa e imprescindible. Aquí nos preguntamos ¿De qué manera se puede analizar una dramaturgia que no tiene palabras en el teatro musical? ¿Cómo abordar un análisis integral de la narrativa de una pieza interdisciplinaria donde cada elemento cumple una función dramática sin que sea una mera suma de elementos? Por último ¿Cómo se manifiesta este enfoque analítico con la obra *De Humani corporis*? Intentaremos dar respuestas a estos interrogantes.

### Interdisciplinaridad y performatividad

“Desde la era de John Cage, los músicos hemos llegado a aceptar y extender las definiciones de música para que sea concebida como la organización de absolutamente cualquier sonido. Continuando con esta concepción, se podría pensar la música como la organización de cualquier tipo de vibración. Esto nos permitiría incluir la luz, los objetos y la manipulación de los cuerpos y el espacio, a la lista posible de materiales musicales»<sup>2</sup>.

Sostenemos que la concepción compositiva de *De Humani Corporis* puede ser comprendida en correlación a lo que la compositora Jessy Marino expone en *Cuerpo como material musical*<sup>3</sup>, una forma particular de composición musical que se focaliza en el cuerpo usando gestos físicos como el principal material musical. La música se encuentra así situada entre diferentes medios performativos creando espacios de conexión entre el sonido acústico, el sonido electrónico, la luz, los visuales proyectados, el movimiento y teatro. De este conjunto de materiales posibles se fue realizando una selección para conformar seis números de mediana duración.

La flexibilidad de los materiales usados en este tipo de obras puede permitir categorizarlas tanto como en el teatro, o el arte performativo, pero dado que el formato final es una rigurosa partitura también puede concebirse como una pieza de la música de cámara en dúo. En el trabajo musical se requiere que utilicen sus competencias y experticias performáticas

2. Jessy Marino; SU Masterclass 43: Jessie Marino on Body as Musical Material. <https://soundsunheard.com/su-masterclass-43/>. Min.: 13:55. Visitado por ultima vez: 11/10/2023

3. Jessy Marino; SU Masterclass 43: Jessie Marino on Body as Musical Material. <https://soundsunheard.com/su-masterclass-43/>. Visitado por ultima vez: 11/10/2023

de manera musical, incluso aunque los materiales que estén ejecutando no sean precisamente tradicionalmente musicales. La notación resultante implica un profundo nivel de virtuosismo, no necesariamente un virtuosismo como el que es asumido en el contexto de la música clásica occidental sino más bien un virtuosismo enfocado al conocimiento de objetos cotidianos y su ejecución musical además que de cuenta de actividades que se practican en la vida cotidiana: la corporalidad que usamos para comunicarnos, el movimiento en la interacción con los otros, los modos de expresar las emociones pero concebidos de manera una performática como lo encontramos en el teatro. La organización de estos gestos en diferentes formas coreográficas tiene como correlato que la ejecución de estos materiales derivados de la corporalidad genere una *silueta musical*.

## Prácticas post-instrumentales

La Post-Instrumentalidad es una práctica musical que concibe al músico intérprete como un ejecutor de acciones (actor/performer) dando a su dominio una multitarea. La práctica continua por abandonar la gramática fundamental de su ejecución instrumental hace prácticamente irreconocible sus y habilidades instrumentales originales de su formación de base<sup>4</sup>. Esto conlleva que la práctica post-instrumental afirma la paradójica hipótesis del intérprete como un instrumentista sin un instrumento fijo, puesto que debe ejecutar múltiples objetos o utilizar su cuerpo de variadas maneras: su voz, su cuerpo en movimiento.

Además este nuevo concepto de intérprete debe investigar aspectos relacionados con la co-creatividad y la participación artística comprometida en los procesos compositivos, resignificando la estructura jerárquica tradicional heredada de la tradición en la que el intérprete es un mero medio para el compositor y la puesta en sonido de la obra<sup>5</sup>.

Vemos que desde principios del siglo XXI y especialmente desde las vanguardias de la segunda posguerra la evolución de estas prácticas post instrumentales se han ido ampliado con mayor énfasis en la interdisciplinariedad y la intermediariedad. En este sentido, es fundamental la aplicación de dispositivos musicales estructurales, tanto compositivos como instrumentales (por caso el ritmo, la forma y la técnica) a materiales tradicionalmente asociados a lo no-sonoro (como la escenografía y la iluminación) o a aspectos no-sonoros de la interpretación (como la notación y los gestos físicos). Los artistas que indagan en materiales no sonoros trabajan desde la perspectiva de que el sonido por sí solo ya no es suficiente para expresar sus ideas musicales, aunque su trabajo se arraiga en la práctica musical artística occidental.

4. Hakon Stene; This is Not a Drum: Towards a Post-Instrumental Practice. (The Norwegian Artistic Research Programme The Norwegian Academy of Music 2010-2014) p.12.

5. Hakon Stene; This is Not a Drum: Towards a Post-Instrumental Practice. (The Norwegian Artistic Research Programme The Norwegian Academy of Music 2010-2014) p. 82.

Los fundamentos de estas prácticas se remontan a las búsquedas experimentales y vanguardistas de mediados del siglo XX en artistas como John Cage o más adelante en la obra de Mauricio Kagel o el grupo de Acción Instrumental en Argentina en los años del Di Tella. En particular se referían a subdisciplinas musicales que hacían énfasis en elementos teatrales o visuales, como el teatro instrumental de Kagel o las búsquedas del grupo Fluxus. Los creadores de estas nuevas músicas se vieron influidos no sólo por las diversas tradiciones musicales, sino también por la hibridación con disciplinas provenientes de las artes escénicas y visuales. Las obras resultantes ya incluían con frecuencia elementos no sonoros como parte de su interpretación. Esto concibe a la práctica post-instrumental como un entramado integrado de herramientas instrumentales, medios y métodos utilizados por comunidades de artistas con prácticas integradas en lo interdisciplinar. Un intercambio y transferencia constantes de ideas y técnicas, con el fin de ampliar las características y funciones sonoras y no sonoras de cualquier material para su uso musical<sup>6</sup>.

### De Humani Corporis

Analizar obras musicales interdisciplinarias debería significar no sólo analizar la música, sino también abordar la narratividad y la dramaturgia. Encontrar la forma en que la música de una obra interdisciplinaria es única; abordando las cualidades que diferencian este tipo de obra de la música instrumental que ha dado forma a nuestras nociones de análisis aprendidas. En los trabajos interdisciplinarios no se encuentra solo la música, esta convive a veces asociada a un texto y a la acción dramática, una asociación que la ha hecho singular y especialmente diferente en aspectos fundamentales de la música instrumental a secas<sup>7</sup>. Si el análisis de la música se ocupa de la materia musical, el análisis de una obra interdisciplinaria debe enfrentarse a elementos no musicales que complementan lo musical con lo extra musical en un todo. En este tipo de obras se yuxtaponen varios sistemas que trabajan juntos, cada uno según su propia naturaleza y leyes donde el resultado de la combinación es mucho mayor que la suma de las partes individuales<sup>8</sup>.

Para Luis Menacho la composición es en principio crear un plano de convergencia<sup>9</sup>. Una mesa imaginaria donde van llegando cosas de las más diversas materias heterogéneas. Ese plano de convergencia nos convoca a tratar de encontrar una idea de la obra sobre la base de sus materiales. Esa idea puede llegar instantáneamente o puede ser el producto de un largo proceso. El caso de De Humanis fue el resultado de

6. Luise Devenish; Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: A post-instrumental practice. Australian Research Council through the Discovery Early Career Researcher Award (2021) En: <https://www.musicandpractice.org/instrumental-infrastructure-instrumental-sculpture-and-instrumental-scores-a-post-instrumental-practice/> visitado por última vez el 11/10/2023.

7. Carolyn Abbate y Roger Parker; Analyzing Opera: Verdi and Wagner. (University of California Press; First Edition (August 29, 1989) pp. 3-4. Si bien el libro está enfocado al análisis de la ópera su método analítico puede aplicarse a nuestro caso de estudio reemplazando la palabra ópera por pieza interdisciplinaria

8. Carolyn Abbate y Roger Parker; Analyzing Opera: Verdi and Wagner. (University of California Press; First Edition (August 29, 1989) p. 5

9. El texto a continuación es el resultado de una conversación con Luis Menacho acerca de De humani Corporis analizando la memoria de la composición de la obra entre el compositor y los performers. Ésta conversación se realizó el 16 de septiembre de 2023 en Parque Sicardi, La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

un recorrido muy prolongado. La lectura del filósofo francés Gilles Deleuze despertó en el compositor el interés por la idea de los *dispositivos maquínicos*.<sup>10</sup> Basado en esa idea surgió la composición de un esqueleto de obra para dos performers y que tuvo un primitivo título *Diversa. Seis posiciones maquínicas para dos performers*. Los performers en aquella primitiva versión podrían ser tanto bailarines como actores o músicos. Este borrador difuso estuvo dando vueltas por mucho tiempo sin llegar a encontrar cual sería su forma definitiva. A la vez la Historia de la Medicina, los descubrimientos científicos médicos y su relación con el estudio del cuerpo humano ha sido desde hace muchos años una materia de interés personal para Menacho. Por este motivo es que otra figura decisiva para la creación de la obra es la figura de Andrea Vesalio (1514-1564) el anatomista belga más influyente y renovador de los primeros tiempos modernos cuya obra de mayor envergadura es su célebre Tratado de anatomía moderna *De Humanis Corporis Fabrica* (1543) del cual son tomados algunos de los materiales visuales que se elaboran en el video de la pieza.

### De Humani corporis machina (primera aproximación)

El proyecto original esbozado toma como punto de partida la reflexión sobre dos conceptos: *cuerpo* y *máquina*. El trabajo de Vesalio fue la primera concepción científica moderna sobre el estudio del cuerpo humano. Vesalio corrigió sobre la base de la disección y la observación directa del cuerpo numerosos errores de las ideas heredadas del pasado, especialmente de Galeno, aún vigentes para su época.

Este inicio de la anatomía configuró una concepción de cuerpo humano cerrado y constituido por numerosos huesos, músculos, tejidos y órganos. Estos objetos en coordinación fisiológica -desde una biomecánica y privilegiando la *mano habilis*- vinculan al cuerpo con el mundo mediante el instrumento: la herramienta.

Esta concepción de hombre y anatomía a la luz de los últimos desarrollos de la robótica, la genética y la informática se está modificando radicalmente. El hombre como construcción arquitectónica en la época de Vesalio -el cuerpo como fábrica- comienza a dar lugar a una nueva forma. Una anatomía futura que ya se vislumbra intervenida por la cibernética, habitada con múltiples ortopedias implantables e integradas, órganos incubados para ser trasplantados, software y hardware ensamblados a la anatomía son el futuro que abre a una concepción maquínica del cuerpo. El «hombre cargados de las rocas de silicio» como dice Deleuze (1988, p.201).<sup>11</sup> La anatomía, ciencia cerrada para la modernidad, parece dar a lugar a una anatomía mucho más allá de las clásicas ortopedias, a nuevas líneas de exterioridad tecno<sup>12</sup>.

En este sentido tomamos el concepto de máquina, como la nueva forma que esboza Gilles Deleuze. Un cuerpo huma-

10. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre Textos. Barcelona. 2001.

11. Deleuze, Gilles. Foucault. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 1988.

12. En este sentido tomamos la fundacional experiencia de los futuristas italianos con los Intorarumori. No solo como antecedente que colocó al ruido como un material sonoro sino como un espacio intermedial entre la música tradicional y las nuevas máquinas sonoras.

no con líneas de exterioridad que fundan nuevos compuestos hacia otras dimensiones de experiencia y conocimiento, pero que al mismo tiempo puede encontrarse peligrosamente separado de su soporte *bio*, es decir un cuerpo con una naturaleza finalmente descifrada y a la vez, fatalmente suprimida.

¿Cuál es el espacio intersticial entre el cuerpo de la modernidad y las multiplicidades sonoras para una puesta escénica de dos performers?

Intentamos indagar seis posiciones -posturas- de los cuerpos de los performers para el abordaje de un marco conceptual que guíe la composición musical y la interpretación en términos de materiales y procedimientos compositivos. Modos de emisión, objetos, zonas del cuerpo humano, formas de emisión organizan diferentes máquinas de vinculación del cuerpo con una exterioridad. Si la actualidad nos alienta a una post instrumentalidad donde se expanden las posibilidades del cuerpo humano en su campo performático proyectual, nuestra propuesta buscó indagar en ese *intersticio* que inaugura el cuerpo desde sus propias biotecnologías hacia el abordaje del instrumento. Lo *pre-instrumental* como primera línea de exterioridad desde el *soma* al mundo circundante.

#### Líneas directrices para la construcción (segunda aproximación)

- a. **Crecimiento:** Vida: lo molecular y la variación del crecimiento indefinido, la fluidez y el desenvolvimiento desde un elemento generatriz. Variación continua y proliferación, dispersión y genealogía desde lo atómico a mayores grados de complejidad. Ej. de la célula al tejido, del tejido al órgano.
- b. **Historia:** El discurso como escritura sobre el cuerpo. El paradigma mecanicista y el vesaliano de la Fabrica. Topología, disección y clasificación. Examen. El interior y lo exterior al cuerpo. El cuerpo como sistema cerrado de múltiples recorridos finitos y estaciones fisiológicas interconectadas.
- c. **Persona:** Focalización del rostro, la mirada, la corporalidad de los instrumentistas. La voz. El acto del performer en la ejecución y los objetos. El discurso y la puesta en acto de la palabra -*phoné*.

Así, la primera forma global de toda la obra desplegó seis momentos a partir de seis posiciones maquínicas del cuerpo hacia la escritura de una dramaturgia:

- 1- De captura
- 2- De guerra
- 3- Deseante
- 4- De escritura
- 5- Canto
- 6- Contemplativa

Cuando surgió la idea de trabajar en conjunto con el dúo Amoeba, la original "Diversa" cobra finalmente sentido y se refleja modelán-

dose orgánicamente con el perfil de intérpretes del dúo Amoeba. El aporte de Jaume Darbra Fa fue crucial para el desarrollo y la producción del material visual en la selección de imágenes del cuerpo humano para su posterior procesamiento. El proceso creativo de la organización formal comenzó por la selección de las imágenes que fueron adaptándose a la narrativa de la obra en su forma axial a las seis escenas o piezas en una coordinación con el material sonoro que se propone en cada una.

El cuerpo humano es el objeto central de la obra, es el elemento constante a través del cual todos los sucesos ocurren tanto en la pantalla de los visuales como en la música. Los performers se encuentran sentados en el medio del escenario detrás de una gran mesa que tiene un frente donde se proyectan las imágenes. A partir de este punto de partida se ideó cada uno de los números de la obra otorgándole un tipo de material sonoro propio. Decidida este enfoque comenzó una tormenta de ideas entre el compositor y los performers para probar diferentes técnicas y sonidos que permitan categorizar el material y así estructurar la dramaturgia de la obra donde cada uno de los números tenga su propia identidad sonora y visual. Este fue el inicio del proceso en un constante intercambio que generó una construcción conjunta.

### Mapa para la obra -Estructura- (tercera aproximación)

a- material sonoro	b- Imagen madre
<b>1- Cuerpo y objeto</b> bowl como casco	radiografías (implantes)
<b>2- Élan</b> aire y soplos (silbidos)	Cuadro del Bosco (piedra)
<b>3- Intermezzo 1</b> <b>Corporis fabrica</b> respiraciones, aparato fonador	Cuerpos abiertos (Láminas de Vesalio)
<b>4- El libro</b> Sonidos dentales y palatales (percusión vocal)	Libro de Humani corporis (Vesalio)
<b>5- Intermezzo 2</b> <b>Corporis machina</b> Maquina de percusión (Automaton) piedras sobre papel de acero	implantes cyber vasos sanguíneos (centellograma)
<b>6- "Talking heads"</b> Única con texto, preposiciones en español y alemán en una serie rítmica reversible (Cinta de Möebius)	cabezas en rayos X

Para los visuales, fueron seleccionadas grupo de *imágenes madre* -imágenes básicas- que son proyectadas y organizan la coherencia dramática y visual de la obra en la trayectoria de un arco formal. Estas imágenes muestran distintas formas de representación del cuerpo humano a lo largo de la Historia de la medicina, sus diversos modos de captación del cuerpo, desde los rayos X, la tomografía y el centellograma y que muestran maneras de estudiar el cuerpo humano mediante imágenes. Las acciones simultáneas entre imagen y sonido tienen una relación directa puesto que el diseño visual permite que la imagen *reaccione* mediante un software que recibe los estímulos sonoros e incide mediante el ordenador modificando la proyección de la imagen.

La primera es *Cuerpo y objeto*, este número se basa en la idea del objeto como material dramático y sonoro. El objeto es en este caso un elemento teatral musical: dos bowls de acero que son utilizados en la cabeza a la manera de un casco, como una forma de exoesqueleto. Los bowls son ejecutados con baquetas. En las imágenes se ven radiografías que muestran implantes dentales y huesos intervenidos para tratar quebraduras y que son objetos insertos en el cuerpo. En la puesta es el objeto sobre cada una de las cabezas, dos cuerpos con un cuenco de metal. La representación dramática del bowl si bien tiene una cierta connotación marcial a la vez anticipa la imagen del siguiente número, el conocido cuadro del Bosco "La extracción de la piedra de la locura" donde un barbero incide sobre el cráneo de un hombre.

En el arte ciertas ideas son adquiridas por medio de la intuición. Al contrario de las ciencias en donde los procesos metodológicos para generar conocimiento se dan por inducción y deducción, en el arte se da en muchos casos por un medio de una abducción. Esto es algo que cuando se habla del proceso creativo resulta difícil de poner en palabras, sabemos que queremos algo, lo buscamos activamente pero no sabemos con certeza el porqué. Simplemente algo sucede, un presentimiento que despierta algo, la emoción de encontrar una sensación y organizarla. Este tipo de *visión* lograda de manera intuitiva es de vital importancia para la composición. Si bien este movimiento tiene una carga semántica muy fuerte con las dos cabezas en escena ambas con cascos de metal a la vez el carácter que tiene presenta una pizca de gracia y humor.

Otro elemento representativo es el material óseo al que se hace referencia en las radiografías y en los sonidos dentales, faciales y craneales que se escuchan y que llevan una correlación entre imagen y cuerpo recorriendo las mismas superficies corporales. El hueso constituye el material del esqueleto el cual es la estructura sobre la que se construye el cuerpo físico. Por lo tanto, si el hueso es parte de los cimientos del cuerpo humano este hueso tiene un sentido narrativo como fundamento en el comienzo de la pieza. Cabe agregar que este movimiento establece el espacio escénico de la obra, las acciones de los dos performers ocurren sin superponerse. Sin embargo, mediante la interacción de los intérpretes se genera una relación dialéctica no sólo entre ellos sino también en la relación performática y visual.

Como anticipamos el segundo movimiento proyecta una pintura de El Bosco y el subtítulo de esta pieza es “Élan”, un concepto que tiene que ver con el soplo y esta inspirado de la filosofía de Henry Bergson, el élan vital. Una concepto que refiere a la fuerza vital y que es aquella que permite a todos los organismos vivir. Élan aquí está concebido como el soplo y de allí deviene el material sonoro. La acción dramática muestra los modos de emisión del aire: soplos, silbidos, pero también cuchillos, cuenco de acero y la piedra que es el objeto de la pintura expuesta, una de las primeras representaciones de la cirugía renacentista, “La extracción de la piedra de la locura” de El Bosco.

A diferencia del primer movimiento, donde se trata del cuerpo y el objeto, en este vemos el cuerpo como saco de aire. El paralelismo entre la performance y la imagen son correlativos. Claramente las acciones que se realizan serruchando el bowl están relacionadas con la acción expuesta en la imagen del cirujano cortando la cabeza para abrirla y buscar la piedra de la locura que ¿aquello que causó la dolencia se logra extraer?. El final del movimiento con la aparición literal de una piedra cumple una función crucial que complementa paródicamente lo relatado en la imagen. Aquí se da un fenómeno de indeterminación en diferentes niveles. La imagen es estática y sugiere que A le va a hacer una intervención quirúrgica a B pero esto solo es implícito. En la actuación en el escenario la acción es concreta y clara pero no se ve el objeto que es intervenido. La aparición de la piedra también complementa lo que en la imagen no se muestra ya que la piedra no aparece explícitamente. Se hace referencia en el título y se sugiere en la imagen, pero la acción aporta al relato esa información complementaria entre imagen y acción de forma cabal junto con el suspiro final que agrega un gesto de sorpresa al encontrar la piedra de la locura. Un diálogo que complementa dos relatos, el de la performance y el de la imagen.

El diseñador del dispositivo escénico Hernán Arrese Igor seleccionó ciertos materiales para la puesta: una mesa como superficie que funciona como soporte para los objetos sonoros y su parte frontal que es una pantalla con una placa de metal que oculta los objetos a la mirada del público. La pantalla además está cubierta por diferentes superficies que reflejan diferentes texturas en la proyección del material visual y que van siendo reemplazadas a lo largo del transcurso temporal de la obra dando una renovación en la textura visual. Esta acción termina adquiriendo una función dramática dentro de la trama ya que la acción de ir descubriendo diferentes capas de material alude a la sensación de ir desmembrando diferentes capas de las superficies fisiológicas humanas, como si fuera la piel.

“Intermezzo I: Corporis Fabrica” es el tercer número y trabaja con las respiraciones y el aparato fonador. Encontramos una insistencia en la frecuencia de la respiración, movimientos coreográficos de la cadera y las cabezas de los performers que van generando un ciclo biorítmico. Una representación de los movimientos involuntarios que son vitales y que ocurren cíclicamente en el cuerpo humano para asegurar su funcionamiento. Una alegoría del título con la concepción de Vesalio del cuerpo humano como una fábrica compleja y conformada por sistemas que con su funcionamiento regular hacen posible la vida. En

la proyección de los visuales se muestran los famosos dibujos de representaciones artísticas que aparecen en el Tratado que muestran en detalle la constitución del cuerpo humano.

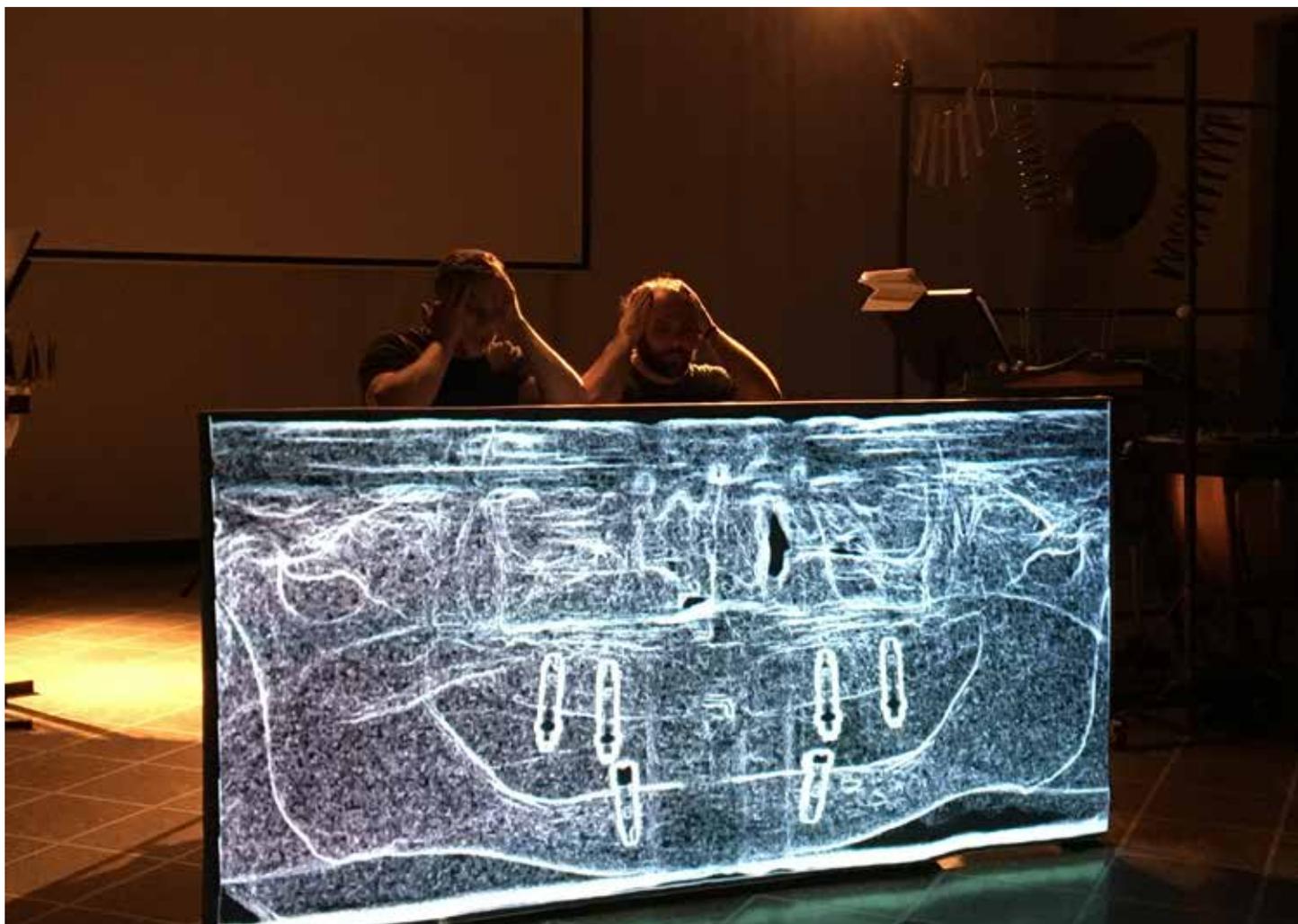
El cuarto movimiento "El Libro" muestra la imagen madre de la portada del Tratado Vesaliano. Aquí la idea fundamental es la percusión vocal y corporal. A la vez hay una percusión «que se escucha» que es la del performer que se percute el esternón y produce un sonido y otra percusión «que se ve» que es la del performer que toca en el aire «drum air» y genera una imitación con el gesto. La percusión de aire por un lado y lo que suena por el otro. La relación entre la acción y la imagen es una imagen poética en disyunción. En la imagen del libro se ve un tumulto de gente que se encuentra frente a un cuerpo en la mesa de disección de Vesalio y los sonidos de la percusión son como un montón de "cositas" ilegibles que representan la impersonalidad de esa multitud de estudiantes. Es un tipo de conexión de mucha densidad cronométrica. Los sonidos *bocca chiusa* [boca cerrada] son opuestos a los sonidos de la percusión además de una expresión sonora tónica, agresiva y expansiva de larga duración similar al del teatro japonés.

En este número hay un momento distinto a los anteriores dado por la interacción entre los performers ya que vemos una disrupción de uno al otro. Esto es algo inusual dentro de la pieza ya que las acciones suelen ocurrir individualmente unas de las otras teniendo siempre cada uno su propio espacio de ejecución.

El segundo intermezzo «corporis machina» pone al cuerpo humano concibiéndolo como una gran máquina que realiza movimientos casi robóticos, ambos performers se convierten en un automaton. La imagen que se proyecta son los vasos sanguíneos como se pueden ver con un centellograma en una persona que lleva un marcapasos. En suma, objetos mecánicos o electrónicos que intervienen en el funcionamiento del cuerpo.

El sexto y último movimiento titulado "Talking Heads", está inspirado en los presentadores televisivos de los noticieros de la década ochenta, que estaban sentados tras un escritorio y con una corporalidad fija eran cabezas parlantes<sup>3</sup>. Es el único número que tiene un texto y que consiste en las preposiciones en español y en alemán pronunciadas por ambos performers. El fraseo de la articulación sonora que generan el pronunciado de las preposiciones en ambos idiomas, tratándolo de manera musical, juega en la politextualidad con la diferencia de dicción entre una lengua materna y una lengua extranjera, puesto que uno de los performers es argentino y el otro alemán. Desde este punto de partida se explora la posibilidad de mezclar mediante una progresión sonora ambos idiomas que giran de uno al otro como una cinta de Möebius. El texto adquiere así una dimensión musical y el lenguaje, que, hasta ese momento no es algo que hubiera ocurrido en la obra, es fonado por medio del cuerpo mostrando la vocalidad que el ser humano es capaz de producir en el entrecruzamiento de lenguaje y cuerpo. La *phoné* así abre desde el mundo de lo vocal y la función de fonación, la posibilidad de esos significantes que conocemos como palabras. La imagen de este número está constituida por dos cabezas humanas vistas en una radiografía.

13. "Talking Heads" fue una famosa banda norteamericana de la década del 80.



El orden de los acontecimientos de la pieza es crucial para la lógica narrativa de "De Humani Corporis". Cada una de las micro piezas tiene un *afecto* que teje un hilo conductor que guía al espectador de un número a otro. Como hemos señalado, hay una progresión a lo largo de la dramaturgia hacia la emergencia de la palabra. La obra así presenta una construcción de una trayectoria no sólo en cada número sino también a lo largo de toda su forma global. En el inicio se muestra al cuerpo como objeto desde su superficie. El segundo número es el estudio interno del cuerpo que descubre su funcionamiento como aire y soplos. El tercer número es el estudio de las funciones involuntarias del objeto. El libro es el objeto consecuencia de la exploración y la racionalización intelectual y científica del cuerpo humano en el Renacimiento bajo el paradigma de la fábrica. El movimiento número 5 revela la posibilidad de la intervención y que permite descubrir el cuerpo mediante las diferentes ortopedias como una máquina compleja compuesta por diferentes sistemas que se interrelacionan. El último movimiento, con la irrupción del lenguaje, y que pone en escena al órgano más complejo del cuerpo humano -el cerebro- aquél que es capaz de desarrollar el lenguaje y los distintos idiomas mediante la función de la fonación. Al mismo tiempo abre el universo donde a los sonidos se les puede adjudicar un significado y así poder expresar ideas y conceptos.

Esta progresión genera un relato narrativo y dramático yendo desde lo más arcaico hasta lo más complejo y sofisticado del entendimiento de la anatomía y las estructuras del cuerpo humano.

Figura 1: El dúo Amoeba -Alejandro Sarregui y Moritz Koch- en la puesta de De Humani corporis.

## REFERENCIAS

- Abbate, C. & Parker, R. (1989). *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. University of California
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre Textos. Barcelona.
- Deleuze, G. (1988) *Foucault*. Siglo XXI editores. Buenos Aires.
- Marino, Jessej; SU Masterclass 43: Jessie Marino on Body as Musical Material. <https://soundsunheard.com/su-masterclass-43/>. Visitado por última vez: 26/08/2023
- Devenish, Luise; Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: A post-instrumental practice. Australian Research Council through the Discovery Early Career Researcher Award. 2021
- Stene, Hakon; *This is Not a Drum: Towards a Post-Instrumental Practice*. The Norwegian Artistic Research Programme The Norwegian Academy of Music 2010–2014
- Vesalio, Andrea; *De humani corporis fabrica*. (ed fascimular) Basileae : per Ioannem Oporinum Edición Príncipe. Basilea Suiza. 1543. Disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15161> Visitado por ultima vez: 08/03/2023

### Alejandro Sarregui

Alejandro Sarriegui, (Buenos Aires, 1989) emprendió el viaje a Alemania en 2014 tras finalizar una licenciatura artística con especialidad en percusión en su país natal. En Mainz, continuó estudiando tanto en el Conservatorio Peter Cornelius como en la Escuela Superior de Música de la Universidad Johannes Gutenberg. Desde 2018 ejerce la pedagogía instrumental en la Escuela de Música Lucie-Kölsch de la ciudad de Worms. Desde 2019 participa en producciones de teatro musical para la mediación de la Nueva Música en el teatro nacional de Mainz. Se presentó a dúo con Volker Staub en el Festival Klanglandschaften de Berlín, interpretando música para los instrumentos experimentales de este compositor. Además, desde 2019 ha estado de gira con Dúo Amoeba: un dúo performativo de dos percusionistas que se centran en la práctica interpretativa post-instrumental actuando en Alemania, Suiza, Asia y Argentina. Desde el año 2022 se desempeñan como docentes invitados en la Universidad Nacional de la Plata y de Lanús. En el 2023 han actuado como solistas del doble concierto para percusión y orquesta "Void" de Rebecca Saunders en el festival Acht Brücken, Köln. Actualmente Sarriegui se concentra en la combinación entre la práctica musical y la investigación artística.