

Dispositivos Transmediales

Carolina Carrizo¹

Este artículo propone el concepto de “dispositivo transmedial” (desde Baudry, Agamben, Aumont, Traversa) para abordar el estudio de la composición musical, tomando como punto de partida la obra y posicionamientos teóricos del compositor Mauricio Kagel. En contexto de crisis de las vanguardias de posguerra (Laborda), Kagel propone una perspectiva muy particular de la composición musical. A partir de ésta, habilita la posibilidad de considerar el espacio, el cuerpo-intérprete, los elementos sonoros y los no sonoros presentes en su obra como materiales factibles de ser manipulados al momento de la composición musical. Permite así el surgimiento de un marco para todas aquellas piezas musicales escénicas y audiovisuales que no puedan ser catalogadas como ópera, abriendo al mismo tiempo un nuevo paradigma en torno a la notación musical. A partir de una contextualización histórica de los postulados del compositor Mauricio Kagel, dando cuenta de su relevancia, se desarrolla el concepto de “dispositivo transmedial” para dar cuenta de la configuración que deviene del proceso de composición de la obra, conformada por las interrelaciones que se establecen entre el cuerpo-intérprete, el orgánico instrumental, la escena, el espacio y otros elementos no sonoros implicados. A modo de conclusión se plantea que, si bien cada dispositivo transmedial es inherente a cada obra, el mismo puede operar a su vez como parte del dispositivo de nuevas obras, estableciendo posibles relaciones intertextuales, siendo así factible de pensarse en forma autónoma.

Palabras Clave: Composición Musical – Mauricio Kagel - Dispositivo - Transmedialidad

¹ Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Introducción

Este artículo presenta los estudios iniciales de investigación realizados en el marco del Doctorado en Artes (FDA-UNLP, Argentina) por la autora bajo la dirección del docente, investigador y compositor Carlos Mastropietro. Es importante señalar que muchos de los cuestionamientos planteados en el presente artículo provienen de la práctica profesional como compositora. De esta manera, la presente investigación propone indagar en las problemáticas relativas a la composición musical cuando en ésta se contempla la participación de otros medios y lenguajes, sus interrelaciones, las configuraciones, los aportes a la grafía musical y la concepción de cuerpo-intérprete-espacio resultantes en obras de estas características. Desde esta perspectiva, es de interés retomar la obra del compositor Mauricio Kagel, recuperando sus significativos aportes en esta línea de pensamiento de la composición musical y cuestionar los alcances de las herramientas de análisis disponibles para obras de carácter transmedial.

Contexto

En el ámbito de la composición, la vinculación de la música con otros medios ha estado asociada a la ópera como también a otros referentes esporádicos en la historia de la música occidental como lo es la obra *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda* (1624) de Monteverdi, la obra de Richard Wagner relativa al concepto de *Gesamtkunstwerk*, la obra *Pierrot Lunaire* (1912) de A. Schoenberg e *Historia du Soldat* (1918) de I. Stravinsky (Griffiths, 2010, p.196)².

En la década de 1960, el compositor argentino Mauricio Kagel (1931-2008) reformula el pensamiento musical en torno al diálogo de la música con otros medios y lenguajes y sienta las bases para poder considerar la composición musical como un arte transmedial.

En la actualidad, como señala Bibiana Crespo, la consolidación del uso de la tecnología digital ha derivado en la caracterización de la praxis creativa por la integración de medios, en “(...) una producción artística contemporánea que se significa por la hibridación de ‘viejos’ y ‘nuevos’ medios, soportes, lenguajes y textualidades” (2018, p.95). Por esta razón resulta de relevante recuperar la producción de Kagel desde una perspectiva inter y transmedial para aportar herramientas al análisis de obras producidas en la actualidad con problemáticas relacionadas.

² Todas las traducciones son nuestras salvo las indicadas en Referencias Bibliográficas.

Kagel, radicado en Alemania a partir 1957, fue un compositor formado en Argentina en la década de 1940, cofundador de la Cinemateca Argentina y vinculado a Francisco Kröpfl - pionero en el trabajo con medios electroacústicos en latinoamérica- en la producción de música concreta (Kagel, 2011).

Para enmarcar sus posicionamientos y producciones a partir de esa época es relevante señalar tres aspectos sobre la situación relativa a los lenguajes y métodos compositivos en el contexto de posguerra tardía en Alemania.

En primer lugar, como señala José María Laborda “(...) hacia la década del '60 se perfila una crítica del carácter dogmático y esotérico de la vanguardia serial de la escuela de Darmstadt y su continuado postserialismo” (2004, p.224).

En segundo lugar, el amplio desarrollo de la música concreta y electrónica permitió plantear el sonido desvinculado de la acción escénica por ser música compuesta “solamente para altoparlantes” (Croft, 2007, p.60). Remitiéndose a la investigación realizada por Björn Heile, en el mismo artículo, Croft señala que es en este “(...) proceso histórico de la Música Occidental en el cual la presencia en escena del intérprete ha llegado a considerarse una contaminación de la experiencia musical” (2007, p.60).

En tercer lugar, Griffiths (2010, p.192), desarrolla cómo ya a partir de la obra Erwartung de Schoenberg (1909) y Wozzeck de Berg (1914) se produce un punto de crisis en la composición de ópera señalando la necesidad de los compositores posteriores de buscar nuevas formas y tipos de narrativas.

Nuevo Teatro Instrumental

Es en el contexto mencionado anteriormente que el compositor Mauricio Kagel enmarca su producción y propone aquello que dio por llamar como “Nuevo Teatro Instrumental”, definiéndolo principalmente como “todo aquello que no es ópera” (Aranda, 1995, p.61), cuestionando de esta forma los límites disciplinares en el campo del arte en la segunda mitad del s. XX (Frank, 2019), reconciliando la acción con el sonido, el cuerpo con la escena (Croft, 2007) y abriendo tanto nuevas narrativas (Aranda, 1995) como otras posibilidades de percepción.

En 1966, en el marco de una de sus conferencias en los *Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt*, Kagel expone su posicionamiento en torno a la composición musical retomando una indicación escrita por él mismo en la introducción de su obra *Pas de Cinq* (1965) en la cual hace explícita su perspectiva:

Como compositor, me siento cada vez más comprometido a trabajar con materiales no sonoros. No considero que esto suplante la composición en sí, sino, por lo contrario, constata que las acepciones que pueden hallarse en el diccionario bajo el término “composición” (componer: “juntar varias cosas para construir una”) deben aceptarse y hacerse conscientes tanto como la definición estricta de la composición musical. Pero más allá de las especulaciones terminológicas, la aplicación del pensamiento musical al pensamiento puramente teatral se presenta como una posibilidad lógica. La palabra, las luces y el movimiento son articulados de manera similar a las notas, los timbres y los tiempos; los sentidos y sinsentidos de todo lo que sucede en escena no tendrían verdadero efecto si no tuvieran alguna musicalidad, ya que los recursos del *homme de theatre* encuentran más inspiración en los métodos de la composición musical que en cualquier otro método (...y es aquí donde veo un punto de partida para la expansión apacible de mi oficio musical hacia el oficio teatral) (Kagel, 2011, p.116).

Más tarde, el compositor griego Georges Aperghis en línea con el planteo anteriormente expuesto por Mauricio Kagel y, en relación a aquellas disputas vigentes en la década de 1960, señala que su forma de abordar la composición musical “no viene jamás desde arriba”, desde un sistema preconcebido, sino que busca crearla a partir del cuerpo-intérprete: “Lo que yo busco, es una música que salga del cuerpo, donde encontremos ese estado físico entre el cuerpo del instrumentista y el cuerpo musical” (Aperghis apud Rothstein, 2003, p.1). Y, en esta misma línea, plantea una clara distinción entre los principios compositivos del teatro musical y los de la ópera. En sus palabras: “En la ópera, la música viene de un libreto portador de una historia; en el teatro musical, no hay una historia, ni una historia lineal, como tampoco personajes psicológicamente constituidos, sino que rige la idea de que todo es música y que los modos de organización musicales pueden aplicarse a todos los elementos del espectáculo” (apud Rothstein, 2003, p.2).

Tanto Kagel como Aperghis plantean el proceso compositivo como la articulación mediada del pensamiento musical con un conjunto heterogéneo de elementos sonoros y no sonoros “(...) un conjunto mixto, impuro, mezclado que hace aparecer el cuerpo como materia básica, como referente indiscutible, como dispositivo central”, como señala en torno a las artes contemporáneas María de los Ángeles de Rueda (2012, p.17).

Son muchas las consecuencias que devienen del posicionamiento de Mauricio Kagel en torno a su particular forma de pensar y concebir la música mencionada anteriormente.

En primer lugar, la posibilidad de abordar la composición musical a partir de la articulación de materiales no estrictamente sonoros pone en tensión las herramientas de codificación de la música de tradición escrita disponibles, dando lugar tanto a la necesidad de renovarlas como también de resignificarlas, posibilitando de esta forma una perspectiva específica de notación para cada obra.

En segundo lugar, la reconfiguración del cuerpo en escena pone en diálogo al intérprete con aspectos que van más allá de su dominio técnico-instrumental específico en sentido convencional. Por un lado, le exige especial atención a “(...) un examen profundo del gesto y del movimiento corporal (...), del uso de la voz y del manejo del movimiento en escena” como también al uso no convencional de su instrumento u otros objetos (Serale, 2019, p.16) y, por el otro, a establecer un vínculo con la obra a partir de otras y diversas posibilidades de grafía musical antes mencionadas (Croft, 2007).

Por último, en relación con las anteriores (re)configuraciones, cada obra establecerá una relación específica tanto con el espacio escénico como también con el público y viceversa, proponiendo una nueva tensión en relación a los espacios y disposiciones convencionales de la música de tradición escrita.

Dispositivo Transmedial

Teniendo en cuenta la naturaleza heterogénea de los elementos presentes en cada pieza, los espacios y vínculos que establecen entre sí, las construcciones de sentido que de ellos se desprenden y que entre ellos establecen de forma específica y multilineal abordaremos una aproximación inicial al concepto de “Dispositivo Transmedial” estableciendo a continuación los lineamientos teóricos que tomaremos de referencia:

Tomando a Traversa (2001) podemos decir que la palabra “Dispositivo” suele tener una acepción ligada a un “artificio destinado a obtener un resultado automático” (p.233) pero que en diversos contextos se encuentra utilizada para abarcar aspectos que van más allá de aquella, sobre todo cuando se tiene la intención de utilizarla y/o delimitarla como unidad analítica en contexto de fenómenos producción de sentido. Siguiendo esta línea el autor, citando a Verón, agrega:

“Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define una condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio *empírico* de la producción de sentido. Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (...) que son fragmentos de semiosis” (Verón apud Traversa, 2001, p.234).

Traversa a su vez señala que si hay algo en común en todos los empleos del término “Dispositivo” es su carácter constructivo. En relación al abordaje que hace Deleuze sobre el concepto en Foucault, el autor destaca su caracterización del mismo como “Máquinas para hacer ver y hablar” que en relación al factor de visibilidad indica: “Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera que esta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella” (apud Traversa, 2001, p.244).

Agamben (1975) define al dispositivo como la red que se establece a partir de un conjunto de elementos heterogéneos tanto lingüísticos como no lingüísticos. Posteriormente, es Aumont (1992) quien señala que el dispositivo tiene como función principal, establecer un punto de contacto entre dos espacios de distintas naturaleza. Desde el área de las artes visuales, refiere de esta forma al encuentro del espacio del espectador con el espacio de la imagen, “el espacio plástico” enmarcando esta relación en un conjunto de determinaciones: los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y eventual reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles y los soportes que sirven para difundirlas. Y, finalmente, define al dispositivo como aquello que no solo pone en contacto sino que también regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico, que necesariamente es un contexto social por no poder concebirse al símbolo desde la abstracción al ser éstos determinados por las características materiales de las formaciones sociales que los engendran, afirmando de esta forma que “No hay dispositivo fuera de la historia” (Aumont, 1992, p.203).

Retomando la idea de dispositivo como red de elementos heterogéneos, a partir de Baudry y Langacker, Jean-Pierre Meunier (1999) señala que cada nudo interviniente en ella puede referir a dominios diferentes, refiriéndose a Langacker, “(...) estos comparten una base de conocimientos pero cada uno de ellos estructura esta base según su propia manera, poniendo de relieve ciertos aspectos que le conciernen más que otros” (p.2). Analizando el punto de contacto entonces entre el concepto de dispositivo y el de comunicación pone de manifiesto

que es en los niveles inferiores de la red donde ambos se encuentran: “allí donde interviene la técnica” entendiéndola no como un mero vehículo sino como “un ordenamiento en el cual se entra para sufrir sus efectos” y, refiriéndose a los posicionamientos de Baudry señala “el dispositivo técnico no es una cosa que viene a situarse entre los sujetos de la comunicación sino alguna cosa en la cual ellos entran y que modifica su relación con lo real bajo el efecto del deseo” (Baudry apud Meunier, 1999, p.3).

En relación a esto es que Traversa analiza el caso del uso de la fonación en relación a la imagen en el cine señalando que esta requiere “(...) una solución ‘no natural’ de la gestión del contacto, el espacio desde donde surge el sonido y desde donde se lo percibe, se aleja de la conversación”. De esta forma y retomando a Aumont señala:

Tal gestión del contacto para cumplirse incluye un condensado de recursos técnicos para nada rápido de enumerar. El repertorio incluye a las del cuerpo (fonación, gestuario), a las que se adicionan otras muy diversas, ejercidas sobre materias heterogéneas; las técnicas cinematográficas, las que a su vez incluyen a otras. Para cumplir su rol vincular, el dispositivo, “ingurgita” las reglas y las reconfigura por suma (o transformación), de otras (Traversa, 2001, p.236).

En este punto es que consideramos necesario vincular el concepto de dispositivo al de inter y transmedialidad. En palabras de Rueda (2009), la intermedialidad remite a un tipo de obra que pudiera “apelar a la intersensorialidad, lo interesticial y la generación de nuevas entidades” (2009, p.24) remitiéndose al término acuñado por Dick Higgins en 1956 con el fin de distinguirlo de aquello multimedial, la suma o yuxtaposición de medios. Asimismo tomaremos el concepto de transmedialidad planteado por de Toro (2007) el cual es abordado como un proceso no sincrético de elementos mediales. En esos términos se puede hablar de transmedialidad siempre y cuando diversos elementos mediales concurren dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimedial de elementos y procedimientos o cuando éstos aparecen en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales y se produce un meta-texto-medial. En el concepto precedente el autor adopta el prefijo “trans” como “deslimitación” y “ampliación” aportándole al mismo un carácter inherentemente global y nómada. Recurso a través del cual vincula el concepto de transmedialidad con los de *transdisciplinaridad*, *transtextualidad* y *transculturalidad* (de Toro, 2007).

Esta aproximación inicial al concepto de “Dispositivo transmedial” nos permite en esta instancia contemplar que sus configuraciones y alcances referidos a fenómenos de producción de sentido, en este caso obras de arte enmarcadas en la composición actual de tradición escrita con participación de otros medios, mantienen relación con diversos espacios, técnicas, materialidades y posicionamientos permitiéndonos concebir herramientas de análisis específicas desde múltiples perspectivas.

Pas de Cinq

Con el fin de ilustrar de forma preliminar el tema de este escrito y dar cuenta de la necesidad de establecer herramientas de análisis en línea con los conceptos anteriormente desarrollados, abordamos la obra *Pas de Cinq* (1965) de Mauricio Kagel dada la variedad de elementos interrelacionados en la misma por el compositor.

Notación musical, concepción del intérprete, configuración del orgánico, relación obra-espacio, obra-intérprete, espacio-intérprete, público-espacio-intérprete y las múltiples interrelaciones que entre estos elementos establece y que al mismo tiempo de ellas se desprenden, se ven comprometidos a una resignificación tan considerable como específica en cada obra de Mauricio Kagel. Uno de los casos en el que se hacen explícitos los aspectos anteriormente mencionados es en el de la pieza *Pas de Cinq* (1965) la cual es enunciada por el mismo compositor como una “escena deambulada” para cinco intérpretes dando, como primera alternativa, que dicho rol sea llevado a cabo por cinco actores o cinco actrices. No es nuestra intención reconstruir la intimidad del proceso compositivo de Mauricio Kagel, pero sí, de analizar las herramientas y decisiones tomadas en torno a la notación reflejadas en la partitura y la constatación de la misma con diversas presentaciones públicas de la pieza (Ensamble Tropi y Ensamble Intercontemporain) para poder aproximarnos a establecer los alcances de sus propuestas desde una perspectiva transmedial.

Gran parte de las variables consideradas por el compositor están dadas por escrito en las indicaciones de la partitura: características de la vestimenta y objetos a utilizar, indicaciones de iluminación, disposición de plataformas y de una variedad materiales resonantes a disponer sobre ellas como también de posibilidades de distribución del público dando cuenta desde este punto del alcance transmedial de sus consideraciones y preocupaciones al momento de la composición. A su vez, podemos ver que el soporte de notación gráfico-temporal de la obra en sí mismo está configurado a partir de elementos propios de la codificación musical puestos en

relación con elementos que remiten a aspectos extramusicales, como lo es la indicación de trayecto y dirección de los desplazamientos a realizar por los intérpretes, interrelacionados de tal forma que ofician no solo como elementos co-determinantes del material y temporalidad de la obra sino que, al mismo tiempo, nos permiten aproximarnos al dispositivo transmedial propuesto por el compositor para esta pieza.

En este sentido resulta relevante destacar a quién o a quiénes dirige estas indicaciones (intérpretes, ya sean músicos o actores, o también a los posibles directores musicales y de escena) estableciendo las reglas, marcos e intersticios no prescriptivos desde dónde éstos tomarán las decisiones en pos de la interpretación de la pieza. Centrarnos en la posibilidad de consideración flexible de todos los intersticios mediales, explícitos e implícitos en cada instancia de producción de la obra desde la partitura hasta la presentación pública de la pieza, nos abre el camino para estudiar cómo los resultados de los procesos sincréticos o no sincréticos que allí convergen configuran el dispositivo transmedial de la pieza como también son factibles de relacionarse total o parcialmente con otras obras.

Consideraciones finales

Teniendo en cuenta las ideas abordados en relación a la obra y posicionamientos del compositor Mauricio Kagel, nos parece importante seguir desarrollando el concepto de “dispositivo transmedial” como herramienta analítica de estas y otras obras enmarcadas en la composición musical de tradición escrita con participación de diversos medios. Para esto será necesario identificar en cada una de las obras abordadas los alcances del mencionado dispositivo. A tales fines, desglosar cuáles son los espacios y elementos técnicos que se ponen en diálogo en los distintos niveles del proceso de configuración total de la obra, considerando en qué medida se resignifican y/o conviven de acuerdo a las tensiones que puedan establecer con su entorno de referencia a propósito de la composición de la obra. Esta clase de análisis permite plantear diversos cuestionamientos como por ejemplo el hecho de que, si bien cada dispositivo transmedial es inherente al proceso de composición de cada pieza, el mismo puede operar total o parcialmente en otras obras, estableciendo posibles relaciones intertextuales a partir de cualquiera de sus instancias constitutivas.

Referencias Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? Sociológica, México, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto de 2011. Traducción Roberto J. Fuentes Rionda. Original: Giorgio Agamben, Qu'est-ce qu'un dispositif?, Éditions Payot & Rivages, París, 2007. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>

ARANDA, Pablo. Conversando con Mauricio Kagel. Revista Musical Chilena, Vol. 50, N°185, p. 60-66, 1996. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13836>

AUMONT, Jaques. **La imagen**. Barcelona: Edición Paidós Ibérica, S.A. 1992.

CRESPO, Bibiana. Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte). Arte, individuo y sociedad, Madrid, 30(1), p.95-110, 2018. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/56456/52913>

CROFT, John. Theses on liveness. Organised Sound, Cambridge, Vol. 12 (1), p.59-66, 2007. Disponible en: http://john-croft.uk/Theses_on_liveness.pdf

DE RUEDA, María de los Angeles. Cuerpo, arte y tecnología. Arte y cuerpo digital (nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas) Ceriani, Alejandra (Ed.), La Plata, p.17-19, 2012.

DE TORO, Alfonso. Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual Publicidad y Estudios Culturales Vol 1 (4), p.23-65. 2007.

FRANK, Walter. El Teatro como Medio Sonoro: El caso de Mauricio Kagel. 2019. 34 (Proyecto de investigación disciplinar) – Buenos Aires, Universidad de Palermo, 2019. Disponible en: https://www.academia.edu/38941506/El_Teatro_Como_Medio_Sonoro_El_Caso_de_Mauricio_Kagel

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After**. Nueva York: Oxford University Press, 2010.

KAGEL, Mauricio. **Palipsestos**. Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2011.

LABORDA, José .María. Postserialismo y crisis de las vanguardias. La música Moderna y Contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados, S/L: Editorial Doble J. 2015.

MEUNIER, Jean Pierre. Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación. Traducción de Sergio Moyinedo. Original: *Dispositif et théories de la*

communication: deux concepts en rapport de codétermination. Le dispositif. Entre usage et concept, Hermès, (25), Paris, CNRS Editions, 1999.

ROTHSTEIN, Evan. **Le théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire en *Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle***. Paris: Publications de la Sorbonne. 2003.

SERALE, Daniel. Percussão Teatral Em Kagel: performance e representação. 2019. 112 (Tesis PhD) – Brasil, Universidad Federal de Rio de Janeiro, 2019. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/337840527_Percussao_teatral_em_Kagel_performance_e_representacao

TRAVERSA, Oscar. Aproximaciones a la noción de dispositivo. Signo y Seña Revista del instituto de Lingüística, Buenos Aires, (12), p.231-247. 2001.