

Oscar Traversa

*Aproximaciones a la noción  
de dispositivo*

Universidad de Buenos Aires

signo & seña Número 12 Abril 2001

### *¿Por qué aproximarse a la noción de dispositivo?*

La palabra dispositivo se suele leer tanto en páginas de filosofía como de mecánica, remitiendo, al parecer, al significado que le otorga la lengua corriente: un artificio destinado a obtener un resultado automático. De su uso no se exceptúa el campo de la comunicación, transitado por tantos y diferentes discursos, que no se distancian de los anteriormente citados, en cuanto a lo que genéricamente procuran indicar.

En algunos contextos la noción de dispositivo se acerca a lo tangible, que resulta de una manipulación instrumental; en otros, a fenómenos configuracionales, resultado de relaciones que se establecen entre procesos; en otros, lo que puede describirse con este término se similariza con alguna de esas alternativas, pero no recibe la designación de dispositivo.

Las aproximaciones que intentaremos, ni exhaustivas ni excluyentes, pretenden solamente instalar la inquietud acerca del alcance y posible utilidad de establecer los límites de empleo de la palabra, en vista de asignarle eficacia analítica en el dominio de los fenómenos de producción de sentido, en el espacio de lo que se denomina *medios*.

Nos apresuramos a reconocer el lugar que ocupa un texto en este acercamiento; me refiero a "El papel del dispositivo", capítulo de *La imagen* de Jaques Aumont. Escrito al que pueden hacérsele muchos reproches, pero sin olvidar adjudicarle un doble mérito: el primero, ser el que intentó una exposición abarcativa, que desborda su intención inicial (referirse a la imagen); el segundo, operar como *relais*, reenviando a un diverso campo de textos que, de seguirse su lectura, podrían establecer un perímetro de despliegue de la noción<sup>1</sup>.

El desorden que podrá leerse no es solo aparente, se propone como un ejercicio de método, pues la dispersión de nuestro objeto no presenta, de antemano, ningún camino que asegure un fin previsible.

*Primera aproximación: la materialidad de los signos, las técnicas y los vínculos*

Cuando hablamos de producción de sentido hablamos de cosas que remiten a materialidades, en el modo más raso en que se puede entender ese término, es decir, cosas que están en el mundo al alcance de nuestros analizadores biológicos. Cada uno de ellos, a partir de los estímulos que les sirven de fuente, nos habilita para detectar múltiples diferencias, distinguiéndose rangos de procesos cognitivos en los que intervienen, los cuales no se sitúan en espacios sociales ni son portadores de jerarquías homogéneas.

El oído y el olfato o el gusto y la visión, por ejemplo, no han merecido la misma atención ni ocupan lugares semejantes en el contacto con distintas especies discursivas; por ejemplo, la del arte, que ha privilegiado a unos por sobre otros. Sin embargo ya nadie se atrevería a establecer una jerarquía, en otro orden de fenómenos, en cuanto a su importancia en la ontogénesis o en la conservación de la continuidad biológica, sea con fines reproductivos o adaptativos.

Esta materialidad se extiende hasta lo recóndito de la producción onírica, la que se libra al mundo en la palabra del soñante - unos sonidos o unos trazados gráficos - al alcance de los oídos o los ojos de alguien, que los retoma luego en otra palabra. No de otra manera ocurre, en una posición tan alejada, con la percepción del vulgar olor a gas combustible, que de registrarse, por ejemplo, cuando ingresamos en nuestras casas, se manifiesta en exclamaciones, gestos, seguramente alguna acción, que otorgan, por vías del reconocimiento de tan simple sistema (olor vs. no olor), una dimensión de orden creciente al de la señal de origen.

Verón lo resumía, hace algunos años: "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 (texto

lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera) que son fragmentos de semiosis”<sup>2</sup>.

Si algo hace sentido (la palabra enigmática del soñante o la contundencia del olor a gas), entonces, lo hace en tanto se integra en una sucesión de un fragmento previo de semiosis, suerte de *estaciones*, donde una producción implica un reconocimiento a través de un paquete de materias sensibles que, como tales, se sitúan en una escala de tiempo. Éstas integran, para cobrar forma y ser reconocidas, un conjunto de marcas sobre la materia que las soporta, resultado de algún ejercicio técnico que se emplea para modelarlas.

Queremos decir, con *ejercicio técnico*, acciones pautadas, que relevan de reglas, que instauran operaciones de producción de sentido porque, por esa condición, comportan algún modo de posibilidad de repetición. Un signo es tal si, en algún aspecto, se repite; lo que incluye también los sesgos y las diferencias (o su “desarrollo”, como indicaba Peirce), en sus trayectorias sociales, como una propiedad necesaria para que funcione como tal. Si es cierto que no es posible que se produzcan dos enunciados iguales, no es posible tampoco que un enunciado exista sin algún grado de identidad con respecto a otros.

De aceptarse que las reglas conllevan operaciones y éstas están sometidas, en su generación, a exigencias técnicas, cada una de estas últimas supone campos de despliegue y situaciones que hacen a su existencia, y dependen de ellas.

El lenguaje humano – una técnica del cuerpo –, sólo se hace posible por una asociación particular entre ciertas organizaciones biológicas que se conjugan con otras sociales; las que, al articularse, producen restricciones recíprocas, tanto de uso como de acceso a esos usos. Téngase en cuenta, por un momento, el empleo y proceso de adquisición de las reglas del lenguaje: un niño aprende a decir “sopa”, lo que comporta, por una parte, una técnica del cuerpo y, a la vez, por otra parte, una técnica social (no se aprende en cualquier lugar y de cualquier manera).

De hecho también, un despliegue signico de otro alcance al que puede suponer el de la fonación – me refiero a alcance en cuanto a la diversidad de los circuitos en que se incluye – comporta articulaciones de otra índole, piénsese en la inclusión de la fonación en el universo mediático, en el cine por ejemplo.

En este último caso el ligamen con la palabra (a la que se suma la imagen), requiere una solución “no natural” de la gestión del contacto, el espacio desde donde surge el sonido y el espacio desde donde se lo percibe, se aleja del de la

2. Verón, E. *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1987, pag. 126.

conversación. A la gestión de este contacto entre instancias, Aumont le asigna el carácter de "primera función del dispositivo".<sup>3</sup>

Tal gestión del contacto, para cumplirse, incluye un condensado de recursos técnicos costoso de enumerar. El repertorio incluye a las técnicas del cuerpo (fonación, gestuario), a las que se adicionan otras muy diversas, ejercidas sobre materias heterogéneas y las técnicas cinematográficas, las que a su vez incluyen a otras. Para cumplir con su rol vincular, el dispositivo, "ingurgita" las reglas y las reconfigura por suma (o transformación) de otras. El niño aprendiendo a decir la palabra "sopa", visto en la pantalla, será tal si un cierto paquete de reglas opera de manera semejante a si fuéramos nosotros los actores de la situación, reglas a las que se suman otras que, precisamente, establecen la singularidad del contacto, distinto pero incluyente del primero.

Pero, la cuestión no se detiene allí, la operatoria técnica no satura el alcance de las condiciones del vínculo ("la gestión del contacto"). ¿Podría pensarse como idéntico el vínculo entre esas imágenes si se trata de uno de nuestros hijos, registrado por medio del recurso de una cámara de aficionado, a la proyección de algún fragmento similar en una sala de circuito?

Esta última diferencia pareciera residir en un tránsito que al menos comporta dos dimensiones, técnicas también: una que atiende a atributos de lo visible, se pueden suponer diferencias cualitativas en la imagen misma; otra, que compete a atributos sociales: el acceso generalizado y la cualidad de mercancía-servicio-ritualización.

¿Cuál es el límite de lo que se pretende abarcar con dispositivo? ¿Por ejemplo la técnica cinematográfica, un empleo particular de esa técnica articulada con otras genéricamente sociales? De atenderse a esta última consideración, dispositivo se encabalga con lo que suele llamarse un *media*. Es necesario convenir, llegados a este punto, que el solo recurso a la técnica no basta para examinar las cuestiones atinentes a la producción de sentido: la técnica cinematográfica como tal puede emplearse para fines diversos: medir la velocidad de un móvil, por ejemplo. En este último caso sería algo semejante a un amperímetro o un espectrofotómetro, la cinematografía se alinearía con los instrumentos técnicos de medición, la lectura debería ser realizada en términos de un tránsito de signos

3. Idem 1, pag. 144

que se adscribe a una teoría científica. La medición del incremento de la velocidad de fonación de "sopa", por parte de nuestro niño.<sup>4</sup>

Nosotros, testigos o actores del aprendizaje de nuestro niño, midiendo la velocidad de fonación, contemplando en el living doméstico el film familiar o en la sala oscura, si bien compartimos un recurso técnico, establecemos diferentes vínculos, los que se derivan de configuraciones distintas de aplicación de la misma técnica, que potencialmente se abre sobre campos de producción de sentido diversos. ¿Podemos hablar de dispositivo para indicar esas diferencias, no subsumibles en la técnica ni en la condición mediática?

*Segunda aproximación: un comentario acerca de ciertas diferencias entre fotografía turística y tarjeta postal (un caso donde surge el dispositivo sin mencionarse)*

Un trabajo donde Verón estudia el papel de la fotografía en los procesos correspondientes a las singularidades del individualismo moderno, examina el estatuto de la tarjeta postal, cuando ella se vale de fotografías. Para el caso opone dos situaciones en que participa esa técnica: la tarjeta postal y la fotografía "turística", ese cotejo nos permitirá discutir la posibilidad de localizar un lugar propio del dispositivo, en un caso en que no se nombra, pero en el que a nuestro entender se incluye<sup>5</sup>.

El uso corriente de la postal, según se indica, comporta una apropiación del espacio público (un castillo, una plaza, un templo), que, en manos del destinatario de una de esas piezas, supone del destinatario un gesto que indica: "estuve allí y te recordé". Diferente a la apreciación de una fotografía turística que encarna, tarde o temprano; para quien la realizó o para sus próximos, un sentimiento ligado con el paso del tiempo, el recuerdo -y la certeza- de "haber estado allí".

El examen de Verón apunta a señalar la participación de la fotografía en el proceso de individuación moderno que, en este caso, liga espacios públicos

4. Una discusión concerniente a las "dinámicas receptoras específicas", la que incluye en especial dos que remiten a situaciones de esa índole: "la traza" y el "protocolo de experiencia", para el caso de la fotografía, puede leerse en Jean-Marie Schaeffer *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

5. Verón, E. "De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía" en Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps.). *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997.

con instancias privadas, en pos de una legitimación de las nuevas relaciones que se establecen en el momento del advenimiento de esa técnica (mediados del XIX), caracterizado, al menos en parte, por un nuevo modo de ocupación y circulación por el espacio, en especial el urbano.

Lo que nos interesa destacar de ese examen en este momento es lo concerniente al modo en que un recurso técnico se incluye en ese complejo de circunstancia, patentizado en la partición entre postal, un medio, en oposición a la fotografía turística, que no lo es.

La postal, de modo general es, efectivamente, un medio en cualquiera de sus expresiones, se trate de que los originales sean grabados serios o humorísticos, paisajes a lápiz o acuarela, dado que su acceso es público y articula una mercancía con un servicio, también público (el correo).

Pero la tarjeta postal puede poner en juego, en ese mismo esquema mediático, una técnica que, en cuanto a sus resultados, puede ser idéntica a una fotografía turística, pero con consecuencias de potencialidades de producción de sentido distintas en cada caso; ajenas, por otra parte, a sus cualidades de sustancia.

De hecho, el frente de San Pedro en Roma propio de una postal que he recibido, puede ser idéntico a la fotografía que yo he tomado de esa iglesia, y poco diferente de los tantos que he visto en tantas revistas. Lo que toma la delantera de recibirla y tenerla en mis manos, entonces, es el mencionado: "estuve allí y te recordé", por encima de la naturaleza del edificio.

La disolución del enunciado frente a la enunciación, podría decirse, se asocia a la articulación técnica - sustancia (fotografía- fachada de San Pedro), si por el contrario hubiera recibido un "a lápiz" de la misma fachada, remedo de un dibujo de Piranesi, por caso, otra hipótesis de producción de sentido podría formularse: "te recordé en tanto *amateur* del grabado".

Identidad mediática: se trata de postales que funcionan en condiciones análogas; invariancia referencial: se trata de la fachada de San Pedro; sin embargo la integración del funcionamiento del par público - privado, se desplaza. La fotografía acentúa, dada sus cualidades indiciales (algo del modelo sobrevive en ellas), la cualidad de estancia testimonial de lugar. Efecto que se potenciaría si, según una usanza de antaño, la fachada de San Pedro se viera acompañada de la imagen del destinador, por vías de la modesta tecnología de un "fotógrafo de plaza".

El medio "tarjeta postal", puede funcionar según regímenes distintos (base grabado, base fotografía) responsables de *ecuaciones* enunciativas, asimismo,



distintas, con inscripciones en movimientos de la sociedad, también diferentes. Cabe aquí preguntarnos: ¿no bastaría con indicar el cambio de técnica de registro? O bien: ¿no sería suficiente con señalar que se trata de una cualidad de sustancia?, vemos la fachada de San Pedro y no un gato.

La noción de dispositivo, de ser empleada para la distinción, permite integrar las dos cuestiones; dado que no se trata de la técnica fotográfica en general sino de un cierto funcionamiento de la fotografía. La fotografía personalizada de la fachada de San Pedro no puede ponerse en la misma canasta que la no personalizada, una involucra una *descripción*: el edificio posee propiedades que lo hacen distinto de otro. Mientras que la otra incluye un *testimonio*, hay alguien allí a quien conozco, llegó de alguna manera, luego debe haber partido de algún sitio; se enhebra, por ese camino, una narración; pero ambas fotografías poseen, diferencia mediante, rasgos comunes.<sup>6</sup>

Puede decirse que tanto en una como en otra se pone de manifiesto el aspecto indicial de la fotografía, es decir el contacto que, en algún momento, se estableció entre el modelo y la superficie sensible de inscripción (la película), gracias a la mediación de un flujo fotónico, contacto físico que, por otra parte se continuó en cualquiera de sus innumerables reproducciones. Cualidad inherente al signo fotográfico, que del lado del interpretante, privilegia el componente espacial, se trata de San Pedro y no de otra cosa; lo que me permite también, virtual o efectivamente, realizar la señalada narración. Quien está allí, es alguien a quien conozco, más allá de la más o menos lograda fidelidad (o artisticidad) icónica.<sup>7</sup>

Se podría afirmar también que, al fin, si recibo la foto de mi amigo frente a San Pedro, lo que privilegio no es el carácter indicial, lo que indica que estuvo, y unos ciertos rasgos espaciales, que me instruyen de que fue allí y no en otro sitio; sino, por el contrario, la cualidad icónica, que es él y no otro, en algún momento, lo cual otorga un privilegio al tiempo sobre el espacio; se habilita, por este camino, otro estatuto fotográfico: el del *recuerdo*.

Queremos consignar, con esto, un cierto parpadeo potencial del sentido:

6. Las categorías "Descripción" y "Testimonio" que empleamos en ese párrafo corresponden a Schaeffer "L'icone indicielle", pp.59, ver nota 4. La categoría "fotografía testimonial" empleada por Verón se superpone parcialmente con la de Schaeffer, aunque el camino por el que la construye no es coincidente.

7. El aspecto indicial de la fotografía, en cuanto consecuencia de la técnica, es desarrollado por Schaeffer, ver "L'aché de la photographie", pag. 13, ídem 4.

la postal "vacía" convoca ciertos saberes, o la necesidad de obtenerlos, leo al pie: San Pedro - Roma, si no reconozco el edificio. En la "personalizada", es mi amigo, un saber lateral más cercano, más limitado quizá, puede hacer jugar el sentido en ese caso. En el pasaje de uno a otro, del recuerdo al testimonio o a la descripción, se produce un cambio de universo, del mundo público al privado. La imagen recuerdo está en la memoria del destinatario, el testimonio o la descripción vienen del exterior.<sup>8</sup>

Es ese nuevo procesamiento de distancias, de adjudicaciones de *verdad*, de alteraciones de esferas de visibilidad, de tensión entre *mundos* antes separados, al que alude Verón, cuando se refiere al estatuto de la fotografía en el troquelado de la individuación moderna, la que instala un movimiento enunciativo inédito, pero tal movimiento, si se establece por mediación de una técnica incluida en la esfera mediática, se hace a partir de condiciones particulares de funcionamiento - distintas a las que operan, por ejemplo en el retrato de familia -; tales condiciones que "gestionan el contacto", en ese caso, *soportan el desplazamiento del enunciado a la enunciación*, podría decirse, pueden designarse como el lugar de acción del dispositivo.<sup>9</sup>

### *Tercera aproximación: los dispositivos en otra escala, un caso de mención de la noción de dispositivo*

Si es posible circunscribir un lugar donde pueden notarse ciertos efectos no circunscribibles con la sola dimensión técnica ni con la mediática, otros nos parecen convocar la necesidad de apelar a la noción de dispositivo para

8. Schaeffer anota: "La imagen recuerdo está de alguna manera contenida en la memoria del receptor, mientras que la imagen testimonio adviene desde el exterior, y está ligada con él de manera periférica, en el lugar donde se depositan los saberes más o menos heteróclitos del mundo público". Ídem 4, pag. 88.

9. Discusión acerca de los alcances de una técnica para identificar una discursividad que introduce Verón, cuando destaca que Barthes lo anotaba en *La chambre claire*, para distinguir diferentes formas de despliegue, y concluye: "En el contexto de cada discursividad social organizada por diversos usos, los "efectos semióticos" se transforman y éste es un fenómeno que la historia de la fotografía muestra de manera ejemplar", pág. 56 y 57, ídem 5. El comentario de Verón acerca del trabajo de Barthes, no es menos interesante que otros realizados en ese mismo escrito, acerca de Metz, que sitúan a esos autores de manera precisa en el contexto de los estudios discursivos contemporáneos.

describirlos y examinar sus consecuencias. Han sido discutidos dos, que nos parecen del mayor interés, corresponden a fenómenos propios de la televisión, con mención explícita del término dispositivo.<sup>10</sup>

La discusión alude a dos casos en que una transmisión televisiva produjo una modificación del curso de dos acontecimientos que transmitía, a partir de episodios derivados de ciertos fenómenos inherentes a la transmisión misma.

El primero corresponde a un juicio, el que procura elucidar el crimen de la joven María Soledad Morales, acaecido años atrás. Durante la emisión "en directo", un gesto de complicidad que uno de los jueces realizara a otro que, al igual que él, formaba parte del tribunal, dio pie a la interrupción del proceso, dado que se consideró como prueba de una asociación inconveniente para el desarrollo del juicio.

El registro de ese gesto no fue fruto de la observación de agente jurídico alguno, ni tampoco de los operadores de los medios. Fueron los integrantes del público quienes comunicaron al canal de su existencia, que luego de un examen del material emitido, fue repuesto en la pantalla de manera reiterada, dando así origen a un arduo debate y a la final suspensión del juicio.

El segundo corresponde al último combate entre Tyson y Holyfield que, como es conocido, fue motivo de un escándalo, ocasionado por la conducta del primero al morder, por dos veces, una oreja de su rival, situación que originó la suspensión del combate.

Cuando Carlón comenta estos dos episodios mediáticos, señala una serie de diferencias del lado de la naturaleza temporal del acontecimiento; uno se desenvuelve durante un tiempo extenso e indeterminado, el juicio; el otro en un tiempo circunscripto y limitado, el combate. Uno fue pautado en cuanto a sus modalidades de ser transmitido. Objeto de un *contrato de visibilidad*, el juicio solo podía ser registrado de un cierto modo por una emisora de televisión de la ciudad, luego podía ser retomado por las cadenas nacionales (una visibilidad en defecto). Situación contraria al registro del combate que propendía a la *maximización de la visibilidad* (múltiples encuadres, repeticiones), propio de las transmisiones deportivas, a lo que se adicionaba, en el lugar, la presencia de una pantalla gigante donde se mostraban detalles del curso de las acciones.

Es esta pantalla la que se torna reveladora, el árbitro frente al confuso episodio, no confiando en las evidencias de su propia visión a pocos centímetros

10. Carlón, M. "Construcciones del sujeto en medios gráficos a partir de transmisiones televisivas", ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional de Semiótica Visual, Siena, 1998.

del hecho, sólo detiene el combate luego de la repetición vista en gran tamaño. Tanto para el árbitro, para los comentaristas presentes en el estadio, como para aquellos que observaban el encuentro en los estudios de la emisora local, el hecho no había sido percibido, tanto es así que solo lo retomaron al fin del tercer asalto, momento en que el árbitro decidió suspender el combate.

Por distintas vías, en los dos casos, se ha producido un efecto que Carlón denomina *blow up*, algo que no previsto ni previsualizado ha sido captado por medio de una intervención, tampoco prevista, de alguno de los componentes del sistema, puede llegar a modificar el curso de los acontecimientos (o construir un acontecimiento, no incluido de antemano dentro de los posibles), constituyendo de este modo un inesperado *feedback*, no contemplado en el sistema, pero, sin embargo, posibilitado por él.

· Cuando en ese trabajo se examinan las particularidades de esos hechos, se procura establecer las diferencias del modo en que otros medios pueden tratar la misma situación. Con los diarios, por ejemplo, que no pueden ubicarse en un terreno de efectos semejantes dada la distancia temporal, o con el noticiero televisivo, que afecta, en intervalos diferentes, una posición semejante, salvo los fragmentos en directo. En particular, en relación con este último, podría decirse que, en términos de las técnicas puestas en juego, éstas no difieren de las empleadas en la transmisión en directo, pero si difieren en el emplazamiento de la técnica en el entrecruce de la temporalidad.

· Pero no solo eso: las evidencias lejanas de la fotografía periodística se tornarían en comentaristas distantes del hecho —como efectivamente ocurrió—, en los dos casos; y también en pobres testimonios, dado el alcance limitado de sus técnicas en esas condiciones, las acciones y la consecuente interactividad de los gestos y su desenvolvimiento se hubieran perdido. Como si esas mismas secuencias de imagen se dieran a ver en *diferido*.

· Este par de ejemplos, tal como se muestra en el trabajo citado, permiten pensar que entre medio y técnica se abre un espacio que requiere ser precisado —el del dispositivo, a nuestro entender—, lugar de soporte de los desplazamientos enunciativos. Tanto en uno como en el otro caso que comentamos se disuelve de manera ostensible cualquier modelo que suponga un esquema “antropomórfico” (personal) de la enunciación, no hay “sujeto” ni “situación” a priori, es una cierta configuración la que se ocupa de agenciar el

desenvolvimiento. A fortiori cualquier esquema de previsibilidad que incluya las condiciones propias de ese modelo se torna insuficiente para dar cuenta de su desempeño.<sup>11</sup>

Se patentiza lo que Verón señalaba del desfase entre producción y reconocimiento, acerca de la imposibilidad de deducir el efecto de un discurso a partir de un análisis en producción, valiéndose de una comparación con conceptualizaciones propias de la física de los sistemas alejados del equilibrio, donde solo es posible, para el observador, predecir la *clase* de fenómenos que podrán observarse en su desempeño pero no su *configuración específica*: "Podemos formular la hipótesis de que los procesos de circulación discursiva tienen algunas características propias de los sistemas alejados del equilibrio".<sup>12</sup> El examen de las cualidades del dispositivo, agregamos, permitiría, al menos, ponderar la distancia del equilibrio en la que un sistema se encuentra.

Valga como ejemplo de esas "distancias", el caso de los *hiperdispositivos*, es decir aquellos que articulan de manera singular técnicas o medios (o variantes de algunos de ellos): televisión y pantalla gigante, televisión o radio y teléfono "al aire", en toma directa. O los que incluyen segmentos *conversacionales*, que reintroducen segmentariamente una plenitud "subjetiva" de reglas de un grado de labilidad mayor a las propias de los cursos parcialmente determinados del deporte o de ciertas emisiones donde se ventilan, en estudio, conflictos personales. Siguiendo la comparación: los hiperdispositivos se situarían a la mayor distancia del equilibrio, mientras que un dispositivo mediático en "modo transmisión"

11. Carlón señala: "¿Quién enuncia aquí? Por un lado, en ambos casos, debido al efecto *blow up* no nos queda más que adjudicar *un lugar al dispositivo*. Por otro, enuncian los espectadores con sus llamadas, enuncia "la pantalla" con su repetición. Nos encontramos con fenómenos completamente distintos, entonces, a los de la enunciación cinematográfica (y en buena parte televisiva: cuando se producen programas grabados, que es una situación semejante a la cinematográfica): el dispositivo televisivo, que registra en directo un evento real, es un facilitador del intercambio que parece estar en un lugar "intermedio", entre un evento real, locutores comentaristas y espectadores reales y activos que, cuando operan otros dispositivos - por ejemplo el teléfono - pueden modificar con su intervención lo que el dispositivo está captando". Ídem 10.

12. Verón, E. "Prefacio. Feedback, flashback (o la máquina del tiempo)" en *Conducta, estructura y comunicación (Escritos teóricos 1959-1973)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.

(emitiendo un film, por ejemplo) a la menor distancia, el primero podría incluso *disolver* (construir - destruir), lo que se ha dado como objeto.<sup>13</sup>

#### *Cuarta aproximación: olvidos y reconfiguraciones de la noción de dispositivo*

Si algo pudiera señalarse como común en el empleo del término "dispositivo" es su carácter *constructivo*, cuando Deleuze comenta el estatuto que le asigna Foucault, destaca el carácter de "máquinas para hacer ver y hacer hablar". Si del componente de visibilidad que comportan se trata, indica que: "La visibilidad no se refiere a una luz en general que ilumina objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella".<sup>14</sup>

Cuando Aumont pasa revista a la noción de dispositivo, en el campo de la producción de imágenes, no hace otra cosa que recorrer los modos de modelar la "luz", ese recorrido se extiende hasta el momento de emergencia explícita del "dispositivo", en la reflexión sobre la imagen, cuyo lugar de asentamiento más extenso fue el del cine, sobre el fin de los 60 y buena parte de los 70, en especial en Francia.

Los atributos constructivos del cine, vistos de acuerdo con el clima de aquel momento, remitían a su condición de "transmitir una ideología de lo visible", derivada, en principio, de sus condiciones técnicas, fechables en el lejano *Quattrocento*, momento en que se impone una modalidad de organización del espacio, en que la intervención de un aparato - la cámara oscura -, no había sido ajeno. El modelo, propio de ese aparato, se extendería a partir de aquel momento, a otras soluciones técnicas también (la fotografía, el cine), que extenderían hasta el presente una cierta concepción del *hombre*, propia del renacimiento.

13. Pedimos prestado a J.L. Fernández (*Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel, 1994), el término "modo - transmisión", generado en una reflexión acerca de la radio, para indicar un fenómeno cercano de la televisión, en el "modo transmisión": "La radio actúa, en este caso, como una simple distribuidora", pág. 69.

14. Deleuze, G. "¿Qué es un dispositivo? en *Michel Foucault, filósofo*, AA.VV, Barcelona, Gedisa, 1990, pág.155.

El señalamiento, muy de época, de que el cine se encuentra "totalmente sometido a la ideología burguesa", si bien partía de una consideración acerca de los sucedáneos de esa técnica (se la denominó en principio "aparato de base", en cuanto incluía a la fotografía y su antecedente, la cámara oscura); incluyó en su campo de discusión diversas modalizaciones conectadas con ella: los efectos de profundidad de campo, de continuidad (en cuanto al montaje), que desembocaban en una operación mayor: la "transparencia". La que supone un efecto de disolución del carácter construido de la imagen cinematográfica, un borramiento de la producción frente al producto.<sup>15</sup>

La búsqueda de consistencia, no ajena tampoco al clima intelectual de época, fue al encuentro de la posibilidad de articular la historicidad de la técnica con una condición trascendente, la ontogenia del sujeto, según Lacan, fue el lugar privilegiado de ese anclaje. El cine sería responsable de un estado regresivo artificial, la percepción se tornaría casi en una alucinación, etc. "Dispositivo", en esta dirección, involucra al conjunto del cine, una técnica que se despliega sin fisuras.<sup>16</sup>

Un cambio de óptica se produce, en esos debates, con la presencia de Metz, en particular a través de dos escritos, donde sin emplear la noción de dispositivo, (la empleará más tarde, en la variante: "dispositivo de enunciación"), alude a ella a partir de establecer un conjunto de restricciones, en la aproximación del cine al psicoanálisis<sup>17</sup>. La pregunta que Metz procura responder, en aquel momento, se sitúa un paso antes de la formulada por sus contemporáneos, atiende a la condición misma de posibilidad del cine de advenir a su condición significativa.

Aumont, en el texto que comentamos, sin embargo, deja de lado, cuando se refiere a esos trabajos - a los que les asigna, por otra parte, un extraordinario valor -, un aspecto decisivo. Cuando alude a las posibilidades de continuidad

15. Una síntesis de estas posiciones de los años 60 y 70 se pueden leer en Aumont (op. cit. 1), a partir de pág. 192 (párrafo III.2.3.: "Técnica e ideología", temas que se hicieron conocer en nuestro medio en 1974 (*Lenguajes* N°2, J.L. Baudry "Cine: los efectos ideológicos del aparato de base").

16. La presentación de este punto de vista en forma más acabada puede leerse en "Le dispositif", *Communications*, 23, París, Seuil 1975.

17. Se trata de: "Le signifiant imaginaire" y "Le film de fiction et son spectateur", ambos en *Communications*, 23, París, Seuil, 1975.

de ese tipo de análisis menciona como *dispositivos*, en paridad con el cine, al vídeo, la fotografía y la pintura (yo diría olvidando sus propias reflexiones acerca de los "dispositivos"). El dispositivo se desplaza hacia el lado de la técnica.

Generalidad en la que no incurre Metz en tanto que, cuando se refiere al cine, indica de qué variedad trata en sus análisis, aquella caracterizada por: "en modo canónico de recepción", lo que incluye un cierto espacio, una disposición corporal, una ritualización; que predispone, a su vez, a una articulación con cierta clase de textos: "ficcional", por ejemplo. Es, entonces, una técnica (un medio sí pero solo en una variante), que se despliega a través de múltiples articulaciones, tanto de procedimientos, como sociales y textuales.

Las consecuencias del trayecto de Metz, que procura circunscribir modos de despliegue de una manera particular de comportamiento de una técnica, son legibles más tarde (en 1991, "Cuatro pasos en las nubes", cuando discute las cualidades de la "enunciación impersonal", modo de manifestación que desborda al cine, e involucra a las relaciones asimétricas entre las instancias participantes (televisión, radio).<sup>18</sup>

En ese texto separa la conversación, de la modalidad impersonal: "yo siempre creo en la existencia (en una sola situación, la conversación), de un intercambio 'verdadero' entre un YO y un TU", afirma, aunque no desconoce su condición discursiva. Este último señalamiento habilita algunos comentarios.

En primer término reconocer el lugar *difícil* en que situó Metz su discusión, tratándose del cine, la concepción del *autor*, la presencia de un YO, revistió desde un momento lejano algo así como una *reivindicación de lenguaje*, dado que el acceso al mundo de las bellas artes del cine sufrió cuestionamientos, explícitos o de hecho (su acceso tardío a los estudios académicos lo indica).

Recíprocamente, la búsqueda de un TÚ, circuló por una vía paralela; el cine debía romper con la impersonalidad de la audiencia propia de las manifestaciones masificantes de una cultura que disolvía cualquier singularidad en lo amorfo de la multiplicación y la serie. Un tema, este último, nuclear de la entreguerras mundiales, momento en que el cine se enseñorea del gusto popular, y se proyecta remodelado, pero con matices similares en el final de los 60 y primera mitad de los 70.

18. El trabajo "Cuatro pasos en las nubes", constituye la discusión final del libro, dedicado íntegramente a la enunciación cinematográfica: *L' énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1991.



El discurso de pretensión estética sobre el cine, u otros autodesignados “teóricos”, forzaron caprichosa o disparatadamente, sus procedimientos para isomorfizarlos con el paradigma pronominal de la lengua. A Metz le tocó navegar a contracorriente y con viento en contra, con un objeto (el cine), que no se corresponde con la lengua, y un metadiscurso (el crítico o el teórico), que no alcanzan a dimensionar esa diferencia.<sup>19</sup> Argumentativamente, en el discurso de Metz, polarizar “conversación” –“cine”, surge como un instrumento necesario, para circunscribir un modelo no antropomórfico de la enunciación.

En segundo término es preciso no olvidar unas comillas, que Metz coloca en la palabra “verdadero”, cuando se refiere al intercambio que, se supone, existe en la conversación (las conservamos en nuestra traducción). Esos grafemas se prolongan en su efecto de distancia en otros, en la frase que sigue, donde una bastardilla recae sobre: “intercambio”. El esfuerzo tipográfico no es ocioso: esos indicios nos recuerdan, que si hay discurso, se pone en juego una materialidad sígnica y una técnica para producirla, un espacio asimétrico, que solo el circunstancial actor puede suponer homogéneo. El analista, para aprehenderlo en su movimiento, debe apelar a una distancia, que se puede patentizar en la descripción de entidades que podemos designar como *dispositivos*.

19. Un tema de *larga duración* en Metz, desde “El cine: ¿lengua o lenguaje?” (1964), persiste la tensión entre “Comunicación” y “Expresión”, la conversación de un lado, el cine del otro; en “Cuatro pasos en las nubes” (1991), la diferencia toma otro carácter. Se abre sobre polaridades del tipo: “presencia”, “ausencia”, que discuten la naturaleza del vínculo, el comillado en “intercambio”, del que dimos cuenta en el texto, abre un espacio de reflexión, que entendemos permite situar al lugar del *dispositivo*. Retomando otro momento del léxico de Metz, de sonoridad Lacaniana: permite, ese empleo, abandonar el campo del *imaginario* para introducirse en el *simbólico*, el que patentiza también los esfuerzos por situar el lugar del observador.