

Aproximaciones a la noción de dispositivo

Oscar Traversa

### **¿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, los que no se distancian de los otros, en cuanto a lo que genéricamente procura indicar.

En algunos contextos 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 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 su empleo, en vista de asignarle utilidad 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 puede hacerse muchos reproches, pero sin olvidar de adjudicarle un doble mérito: el primero, ser quién 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 seguir su lectura, podría establecerse un perímetro de despliegue de esa noción. (1)

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 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 le sirven de fuente, nos habilitan 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 entre tantas, 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, por ejemplo, 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 menos ocurre, en una posición tan alejada, como con la percepción del vulgar olor a gas combustible, que de percibirse, por ejemplo, cuando ingresamos en nuestras casas, se torna 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”.(2)

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. Las que integran, para cobrar forma y ser reconocidas, un conjunto de marcas sobre la materia que las soporta, resultado de algún ejercicio técnico para modelarlas.

Queremos decir, con ejercicio técnico, acciones pautadas que relevan de reglas que instauran operaciones de producción de sentido que, 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 funcionen como tales. 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 estas están sometidas, en su generación, a exigencias técnicas, cada una de estas últimas suponen campos de despliegue y situaciones que hacen a su existencia, y dependen de ellas.

El lenguaje humano – una técnica del cuerpo -, solo 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 parte y de cualquier manera).

De hecho también, un despliegue signico de otro alcance al que puede suponerse de la fonación; me refiero a alcance en cuanto a la diversidad de los circuitos en que se incluyen, comportan 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 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 conversación. A la gestión de este contacto entre instancias, Aumont le asigna el carácter de “primera función del dispositivo”.  
(3)

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 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, a las que se suman otras que, precisamente, establecen la singularidad del contacto, distinto pero incluyente del primero.

Pero, sin embargo, 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 medio. 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 signo que se adscribe a una teoría científica. La medición del incremento de la velocidad de fonación de “sopa”, por parte de nuestro niño.(4)

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, se establecen 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 que no se nombra, pero a nuestro entender se lo incluye.(5)

El uso corriente de la postal, según se indica, comporta una apropiación del espacio público (un castillo, una plaza, un templo), la que, en manos del destinatario de una de esas piezas, supone del destinador un gesto que indica: “estuve allí y te recordé”. Diferente a la apreciación de una fotografía turística que encarna, tarde o temprano, por quién la realizó o 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 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 en este momento destacar de ese examen 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, articulan 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 distintos 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, entonces, de recibirla y tenerla en mis manos, 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, dado 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 destinatario, 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 emplearla 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 a 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.(6)

Puede decirse que 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, la señalada narración. Quien está allí, en la otra variante, es alguien a quien conozco, más allá de la más o menos lograda fidelidad (o artísticidad) icónica.(7)

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 instruye 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 que 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: la postal “vacía” convoca ciertos saberes, o la necesidad de obtenerlos, leo al pie:

San Pedro - Roma, si no reconozco al edificio. En la “personalizada”, es mi amigo, un saber lateral más cercano, más limitado quizá, puede hacer jugar 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 (8)

Es ese nuevo procesamiento de distancias, de adjudicaciones de verdad, de alteraciones de esferas de visibilidad, de tensión entre mundos antes separados, es a lo 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, lo 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.(9)

### **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, en casos como el comentado otros, nos parecen convocar la necesidad de apelar a la noción de dispositivo para 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.(10) 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 su desarrollo.

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 que comunicaron al canal 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 a su rival, situación que originó la suspensión del combate.

Cuando Carlón comenta estos dos episodios mediáticos, señala una serie de diferencias, tanto 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, que 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 en reveladora, el arbitro frente al confuso episodio, no confiando en las evidencias de su propia visión a pocos centímetros del hecho, detiene el combate luego de la repetición vista en gran tamaño. Tanto para el arbitro, 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, tal 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 ha sido captado no previsto ni previsualizado que, 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 tanto establecer las diferencias del modo en que otros medios pueden tratar la misma situación, los diarios por ejemplo, que no pueden ubicarse en un terreno de efectos semejante dada la distancia temporal, ni tampoco 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, no difieren con las

empleadas en la transmisión en directo, pero si difieren en el emplazamiento de la técnica, para ambos casos 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. Tal cual si, esas mismas secuencias de imagen se diera a ver en diferido.

Este par de ejemplos, tal cual se hace en ese trabajo, permiten pensar que entre medio y técnica se abre un espacio que requiere ser precisado – el del dispositivo, a nuestro entender –, lugar 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 su desenvolvimiento. A fortiori cualquier esquema de previsibilidad que incluya las condiciones propias de ese modelo se torna insuficiente para dar cuenta de su desempeño.(11)

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”.(12) El examen de las cualidades del dispositivo, agregamos, permitiría, al menos, ponderar la distancia a la que un sistema se encuentra del equilibrio.

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. 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 distancia mayor del equilibrio, mientras que un dispositivo mediático en “modo transmisión” (emitiendo un film, por ejemplo) a la menor distancia, el primero podría incluso disolver (construir - destruir), lo que se ha dado como objeto.(13)

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

Si algo podría 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; esta 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 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”. (14)

Cuando Aumont pasa revista a la noción, 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 de “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. No ajeno al empleo de Foucault, en otros dominios.

Los atributos constructivos del cine, vistos de acuerdo al 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, en otras soluciones técnicas también (la fotografía, el cine), que extenderían hasta el presente una cierta concepción del hombre, propia del renacimiento.

El señalamiento, muy de época, de que el cine se encuentra “totalmente sometido a la ideología burguesa”, si bien partía de esa 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); el campo de discusión incluyó diversas modalizaciones conectadas con ella: los efectos de profundidad de campo, continuidad (en cuanto al montaje), los 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.(15)

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 en casi una alucinación,. etc. “Dispositivo”, en esta dirección, involucra al conjunto del cine, una técnica que se despliega sin fisuras.(16)

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”), lo alude a partir de establecer un conjunto de restricciones, en la aproximación del cine al psicoanálisis.(17) La pregunta que Metz procura responder, en aquel momento, se sitúa un paso antes que 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 le asigna, por otra parte, un extraordinario valor -, un aspecto decisivo. Cuando alude a las posibilidades de continuidad 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 subvariedad se trata en sus análisis, aquel caracterizado por: “en modo canónico de recepción”, lo que incluye un cierto espacio, una disposición corporal, una ritualización; que predispone, a su vez, una articulación con cierta clase de textos: “ficcional”, etc. Es cierto, entonces, una técnica (un medio sí, pero solo en una variante), que se despliega a través de múltiples articulaciones, tanto de procedimiento como sociales y textuales. Las consecuencias del trayecto de Metz, procurando circunscribir modos de despliegue de una manera particular de comportamiento de una técnica, son legibles más tarde (en 1991, “Cuatro pasos en las nubes), donde discute las cualidades de la “enunciación impersonal”, modo de manifestación que desborda al cine, e involucran a las relaciones asimétricas entre las instancias participantes (televisión radio).(18) En ese texto separa a 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 a 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 de que su acceso al mundo de las bellas artes sufrió cuestionamientos, explícitos o de hecho (su acceso tardío a los estudios académicos lo indica). Recíprocamente, la búsqueda de un TU, 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, esté último, nuclear de la entreguerras mundiales, momento en que el cine se enseña del gusto popular, y se proyecta remodulado, pero con matices similares en el final de los 60” y primera mitad de los 70”.

El discurso de pretensión estética sobre el cine, u otros autodesignados “teóricos”, forzaron caprichosa - o disparatada - , sus procedimientos para isomorfizarlos con el paradigma pronominal de la lengua. A Metz le toco navegar a contracorriente y con viento en contra, 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.(19) 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, las 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 un bastardillado recae allí sobre: intercambio. El esfuerzo tipográfico no es ocioso: nos recuerdan, esos indicios, 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.

### Notas

- 1) Ediciones Paidós, Barcelona, 1992
- 2) Verón, E. La semiosis social, Barcelona, Gedisa, 1987, pag. 126
- 3) Idem 1, pag.144
- 4) Una discusión concerniente a las “dinámicas receptivas 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*, París, Seuil, 1987.
- 5) Verón, E. “De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía” en *Espacios públicos en imágenes*, Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps.), Barcelona, Gedisa, 1997.
- 6) Las categorías “Descripción” y “Testimonio” que empleamos en ese párrafo corresponden a Schaeffer “L'icone indicielle”, pag.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.
- 8) Schaeffer anota: “La imagen recuerdo esta de alguna manera contenida en la memoria del receptor, mientras que la imagen testimonio adviene desde el exterior, y esta ligada con él de manera periférica, en el lugar donde se depositan los saberes más o menos heteróclitos del mundo público”. Idem 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*, distinguiendo diferentes formas de despliegue; 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”, pag. 56 y 57, Idem 5. 15
- 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.
- 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 de lo que el dispositivo esta captando”. Idem 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.



- 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", pag. 69.
- 14) Deleuze, G. "¿Qué es un dispositivo? en Michel Foucault, filósofo, AA.VV, Barcelona, Gedisa, 1990, pag.155.
- 15) Una síntesis de estas posiciones de los años 60" y 70" se pueden leer en Aumont (op. cit. 1), a partir de pag. 192 (parágrafo 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.
- 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, París, Meridiens Klincksieck, 1991.
- 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 tomo otro carácter. Se abre sobre polaridades del tipo: "presencia", "ausencia", que discuten la naturaleza del vinculo, el comillado en "intercambio", del que dimos cuenta en texto, abre un espacio de reflexión, que entendemos permite situar al lugar del dispositivo. Retomando un momento del léxico de Metz: permite abandonar el campo del imaginario para introducirse en el simbólico.