

La importancia de la noción de dispositivo dentro de los estudios sobre la producción social de sentido

Ana Garis

En este texto se abordará la importancia asignada dentro del análisis discursivo a la reflexión sobre el dispositivo tecnológico en pos de asignarle una utilidad analítica en relación con los fenómenos de producción de sentido en los medios masivos de comunicación.

En primera instancia y aunque parezca banal, debemos reflexionar sobre una cuestión fundamental: más allá de la eventual posibilidad de ser testigos directos y presenciar efectivamente algún que otro acontecimiento social, tenemos conocimiento sobre lo que la sociedad llama «realidad» a través de las configuraciones que nos presentan los medios masivos de comunicación. Los medios por su parte, presentan diferencias en cuanto a la posibilidad de incluir ciertas materias significantes: algunos incluyen imágenes fijas con textos impresos, otros imágenes en movimiento articuladas con músicas y/o sonidos, y otros sólo sonidos.

Todas estas clases de materias significantes de una u otra manera conforman nuestro ambiente diario y nos «acercan» a una cantidad de hechos que ocurren simultáneamente en diversos lugares a los cuales no podemos tener acceso pero que sin embargo creemos y acordamos como reales.

Ahora bien, como miembros de la sociedad sabemos que no es lo mismo leer la crónica de determinado hecho publicada en un medio gráfico (sea cual fuere) que mirar y escuchar su transmisión en vivo por TV o escucharla por la radio. Por más que relaten el mismo suceso, la crónica gráfica, la radiofónica y la televisiva

poseen estatutos diferentes. Las posibilidades de lectura que brinda el dispositivo televisivo de producción de imágenes móviles conjugadas con sonidos y su transmisión en un tiempo que se considera el mismo que habita el espectador pueden distinguirse de las posibilidades de lectura que brinda un escrito elaborado y consumido necesariamente en un tiempo posterior al suceso. Esto demuestra que la materia significativa que contiene cada medio habilita diversas situaciones espectatoriales: entre otras cuestiones, en la transmisión en directo que brinda, la TV permite ser «testigos» –junto con el medio– del hecho «en bruto»; al leer el diario y al escuchar la radio estamos comparando experiencias y evaluando la visión de otro sujeto (aunque en la crónica se presente impersonal). Como vemos, las posibilidades que brindan los dispositivos que incluyen los diferentes medios se articulan con los géneros mediáticos y con la construcción de la realidad teniendo como base la clase de materialidad signíca que cada dispositivo habilita, lo que produce consecuencias tanto en la instancia de producción como en la de reconocimiento.

Conviene observar en este momento que lo que interesa desde nuestra perspectiva analítica no son las características específicamente técnicas de los dispositivos utilizados (que cantidad de fotogramas contiene tal o cual imagen en movimiento, el software y el hardware que permite la diagramación de la página de diario o la cualidad de la onda hertziana que posibilita la audición radiofónica) sino la *descripción de las consecuencias* que la utilización de esos dispositivos aporta al campo específicamente discursivo. Por ejemplo, tal como señala José Luis Fernández (Fernández, 1996) una de las claves tecnológicas que definen a los llamados medios electrónicos consiste en su posibilidad de convertir sonidos en señales eléctricas transportables y/o conservables. Esa característica, que comparten el teléfono, el fonógrafo y la radio, abrió la posibilidad de introducir en el universo de los vínculos comunicacionales mediatizados la presencia de la voz. Hasta ese momento, toda mediatización excluía la presencia del cuerpo del emisor. Esta particularidad conlleva a determinadas consecuencias tanto en producción como en reconocimiento.

En este sentido, es importante tener en cuenta que a lo largo de la historia todas las sociedades han utilizado procedimientos para intercambiar textos que permitieron su trascendencia temporal (pensemos por ejemplo en las pinturas rupestres, los dibujos en diversos utensilios o los diagramas tejidos en las vestimentas, entre otras cosas).

Algunas sociedades accedieron a la escritura, entre esas sociedades la nuestra incorporó la posibilidad de almacenamiento de textos escritos a través de técnicas de impresión mecánica. La consecuencia fundamental de la utilización de esos artefactos para la producción y circulación de textos es la instauración de una serie de separaciones entre el momento de producción y de recepción de un texto. Las características de esta clase de mediación pueden considerarse como una posibilidad y a la vez como una restricción. Por ejemplo: para leer un texto hay que esperar a su finalización fáctica, pero su permanencia sobre el material que lo soporta permite que sea leído por un destinatario temporalmente lejano al momento de su producción. Junto con estos tipos de dispositivos mediáticos conviven otros que permiten la simultaneidad relativa entre los momentos de producción y recepción, ello sucede en las transmisiones radiofónicas y en la toma directa televisiva.

Para poder continuar con las reflexiones resulta necesario consignar algunas definiciones: llamaremos dispositivo al instrumental tecnológico que permite el intercambio discursivo más allá del contacto «cara a cara». Esto introduce saltos espaciales y temporales de los que se derivan configuraciones que se abren sobre campos de sentidos diversos.¹⁸

En este sentido, Jacques Aumont (Aumont, 1992) considera que el dispositivo sobre el cual se emplaza cualquier comunica-

¹⁸ Debemos aclarar que esta definición de dispositivo es tentativa y la utilizaremos centrándonos en el estudio de las relaciones mediatizadas, pero la noción de dispositivo se puede ampliar. Podemos pensar también que es un dispositivo todo aquello que interviene materialmente y posibilita el contacto cara-a-cara: el cuerpo, el espacio compartido, la vestimenta.

ción mediática tiene como una de sus funciones principales «proponer» soluciones a la gestión del contacto entre el emisor y el receptor ya que éstos por definición no se encuentran en el mismo espacio ni –a veces– en el mismo tiempo. El lugar de todo dispositivo técnico mediático en el universo discursivo puede definirse por lo tanto como el campo de variaciones que posibilita en todas las dimensiones de la interacción comunicacional (variaciones de tiempo, de espacio, de presencias del cuerpo de practicas sociales de emisión y recepción, etcétera), que modalizan el intercambio discursivo cuando este no se realiza «cara a cara».

Vale aclarar que el concepto de dispositivo tal como lo vamos a entender aquí se constituye básicamente en un contrapunto con otros dos conceptos: el de *medio* y el de *técnica*.

La noción de técnica abarca la base tecnológica lisa y llana que permite la producción de determinada materia significativa, mientras que la noción de medio incluye a todo dispositivo técnico o conjunto de ellos que –con sus practicas sociales vinculadas– permiten la relación discursiva entre individuos y/o sectores sociales mas allá del contacto interpersonal. En nuestra sociedad, el proceso de inserción de las tecnologías de comunicación tiene una historia que empieza con la prensa de masas. Es una historia bastante larga que nos enseña algunas cosas. Por un lado, no se debe confundir una tecnología de comunicación con un medio. Un medio es una tecnología de comunicación incorporada a un dispositivo técnico de producción y de consumo. Una misma tecnología puede ser incorporada a dispositivos muy distintos y puede dar lugar a medios muy distintos también. Pensemos que técnicamente una cámara de vigilancia en la puerta de un edificio es semejante a la que se utiliza en el ámbito televisivo, sin embargo, aunque similares, no podríamos asegurar que produce la misma clase de textos. La televisión puede integrar imágenes ya procesadas de una cámara de vigilancia para demostrar el momento exacto en que sucedió un hecho al cual se le supone cierta relevancia. Edita estas imágenes, las pasa en cámara lenta, les imprime videograf, pone estas imágenes en serie con otras tantas, las comenta, las musicaliza, las puede repetir a discreción. Podemos decir entonces que la tele-

visión se presenta como un hiperdispositivo, o sea un medio donde se pueden articular de modo singular diversos dispositivos (por ejemplo, se puede tomar la imagen en vivo y que salga al aire una llamada telefónica al mismo tiempo).

La noción de *dispositivo*, entonces contiene las nociones de *técnica* y de *medio* ya que incluye los distintos modos de funcionamiento que se abren como diferentes modalidades de producción de sentido de la técnica en cuestión. Esto incluye la materia de expresión que circunscribe la facultad discursiva de un medio como el conjunto de las restricciones y posibilidades discursivas que establecen los dispositivos utilizados para la comunicación, esto es, la capacidad de albergar ciertas materias significantes y no otras. En esta dirección, podemos definir entonces a un medio como un dispositivo más ciertas clases de prácticas sociales asociadas.

LAS REFLEXIONES SOBRE EL DISPOSITIVO DESDE LA TEORÍA DE LA DISCURSIVIDAD

La teoría sobre los discursos sociales elaborada por Eliseo Verón también aporta elementos para que situemos la mirada en la importancia que tiene la reflexión sobre el dispositivo tecnológico de los medios. Al proponer una lógica triádica, la Teoría de la Discursividad recupera para la reflexión sobre la producción social de sentido dos cuestiones fundamentales: la materialidad del sentido y la dimensión translingüística.

En esta línea, recordemos que Verón define a los textos como conjuntos presentes en la sociedad que se componen de diversas materias significantes (escritura e imagen; escritura, imagen y sonido, etcétera) y afirma que el sentido sólo existe en sus manifestaciones materiales. Esto representa una de las bases de la teoría: el sentido no es sólo lingüístico, es decir no es únicamente un fenómeno psíquico, sino que en la producción de sentido está implicado el cuerpo del sujeto con todos sus analizadores biológicos puestos en juego.

Si hacemos un breve resumen vemos que Verón parte del modelo ternario desarrollado por Charles S. Peirce donde «*el sujeto reencuentra su mundo y su cuerpo, y el sentido su naturaleza social de la que la lingüística en el momento de su nacimiento hizo una proclamación sin consecuencias*» (Verón, 1987: 100). El modelo ternario aborda un análisis más amplio que el de la Lingüística cuyo modelo es binario, y que seguidora del funcionalismo, reducía el sentido del acto de lengua al foco intencional de la conciencia.

Tal como lo plantea Verón, la visión funcionalista trajo consecuencias epistemológicas en cuanto a la reflexión sobre el sentido. La Lingüística trabaja sobre las reglas de producción, especialmente de la escritura, desarrolla su análisis a partir del pasaje del sonido (fenómeno material) a la imagen acústica de dicho sonido (fenómeno psíquico) sin analizar el pasaje en sí de uno a otro, es decir no se planteaban la materialidad del sentido sino que consideran a la lectura y a la escritura como dos posiciones distintas. De esta forma, al considerar al signo durante su producción como una entidad psíquica se produjo una «separación» de la lengua con respecto al mundo real, estableciendo así una autonomía de la lengua -hecho social- del orden real (universo referencial de los signo lingüísticos). Esta concepción conduce a una noción estática del signo.

El concepto de discurso es uno de los elementos que le permite a Verón formular una teoría cuyo desarrollo conceptual se da en un plano distinto del de la lengua. De este modo, las imágenes, los sonidos, los textos lingüísticos, los sistemas de acciones que tienen como soporte al cuerpo, son producciones de sentido bajo la forma discursiva, todas ellas se presentan en «paquetes» de materias sensibles, tiene una manifestación material, un discurso es entonces una configuración espacio-temporal de sentido.

Esto da cuenta de determinadas condiciones que se dan en la producción de sentido, por un lado hay determinaciones vinculadas con las restricciones de generación de un discurso (entre las que se encontraría las características de dispositivo) y que llama condiciones de producción (CP) y por otro encontramos las deter-

minaciones que delimitan las condiciones de su recepción (CR), entre ambos grupos de condiciones se da la circulación de los discursos sociales (Verón, 1987).

Los discursos se instauran así como puntos de pasajes de sentido, por ello hay que considerar para el análisis los sistemas de relaciones que todo discursos mantiene con sus condiciones de producción por un lado y con sus efectos por el otro. Esto explica porque los objetos que son de interés analítico para esta perspectiva teórica no se encuentran en los productos significantes mismos ni fuera de ellos.

Decíamos que todo discurso se relaciona a partir de determinadas reglas tanto con su CP como con sus CR, a estas reglas Verón las llama gramáticas de producción y de reconocimiento respectivamente. Las gramáticas son operaciones de asignación de sentido en las materias significantes. Estas operaciones se reconstruyen a partir de las marcas presentes en las superficies de dichas materias. Es decir, el efecto nunca es arbitrario, esta asociado a las propiedades del discurso, una de esas propiedades esta aportada por el dispositivo, pero es una asociación compleja (Verón, 1997: 89- 92).

DIFERENCIAS ENTRE TECNICA Y MEDIO

¿Porque decimos que técnica y medio no es lo mismo? Si seguimos los planteos de Verón notamos que no alcanza solo la existencia de cierta técnica que posibilite tal o cual combinación de materias significantes, sino que para que circule socialmente una película, un producto televisivo o un diario se tienen que compartir en la instancia de producción y en la de reconocimiento algunas nociones y convenciones específicas.

La transformación de una tecnología en un medio sometido a ciertas condiciones de producción y que da lugar a ciertos usos, es un proceso que requiere de algún tiempo. En ese tiempo además de la aparición de cierta tecnología se debe instaurar en la sociedad un saber sobre ella que establezca como consumirla, así las

tecnologías y los saberes del público acerca de ellas determinan los efectos de sentido.

Tomemos como ejemplo el caso de las imágenes fotográficas, éstas poseen cierto estatuto porque en la sociedad circula un saber sobre el dispositivo fotográfico que se tuvo que construir con el tiempo. Podemos pensar en la fotografía como en un artefacto que presupone la existencia de reglas de utilización que son públicas, a saber: lo que se presenta en la imagen fotográfica puede ser concebido como algo real ya que sabemos que su base es un dispositivo automático que registra una impresión, el traspaso de la luz sobre un objeto que tiene que haber existido. De allí su utilización social como prueba de verdad, a diferencia de un dibujo, por ejemplo, al que –por saber como se produce– no podemos otorgarle la misma tesis de existencia al objeto retratado que puede provenir de la imaginación del autor.

Hay que considerar que desde la emergencia del daguerrotipo en 1839, y al poco tiempo la fotografía, se instaura una nueva modalidad de producción de sentido en los dispositivos que regulaban el contacto con las imágenes en la vida social. Este cambio se produce básicamente a partir de la inclusión de la indicialidad en las imágenes a partir de un proceso de impresión. Aclaremos este punto: en término peirceanos podemos decir que la imagen fotográfica presenta un carácter icónico-indicial: carácter icónico porque mantiene relaciones de semejanza, de analogía entre la imagen y las condiciones de percepción que tiene como fundamento en el parentesco que mantiene la génesis de la imagen fotográfica con los modos de percepción fisiológicos; y carácter indicial porque remite siempre a objetos o estados de hecho particulares, es decir a existentes.

Este saber que circula sobre la génesis de una imagen se denomina saber del *arché* (Schaeffer, 1990) y determina el tipo de recepción que se haga de la misma. Esto no ocurre sólo en la fotografía, siempre en la recepción de una imagen está en juego el conocimiento de *arché*, por ejemplo solo el saber sobre el *arché* determina si una imagen es televisiva o cinematográfica. Esto se da en el marco de cierto conocimiento sobre el dispositivo: para leerla como

televisiva hay que saber que el dispositivo permite, a diferencia del cinematográfico, transmisiones en directo.

En este sentido podemos observar que si bien el cine y la televisión son herederos de la fotografía en tanto se definen por presentar características icónico-indiciales brindadas por las posibilidades de sus dispositivos, poseen cada uno su especificidad. Nuevamente nos topamos con la noción de que técnica no es lo mismo que medio.

Llevó tiempo en la historia del cine, que la sociedad aprehenda elementos propios de la sintaxis cinematográfica como los primeros planos, el campo y contra campo, los diversos tipos de montajes que hoy son para cualquier espectador evidencias absolutas. El tipo de imagen conjugada con sonido que habilita el dispositivo, sumado a este tipo de saber, hace que hoy exista algo que denominamos «cine». Pero esto se tuvo que construir socialmente. Una de las novedades que presentó el dispositivo cinematográfico, además del movimiento, fue el cambio de escala en el tamaño de las imágenes que producía. El tamaño de la imagen es uno de los elementos que determina la relación que el espectador va a poder establecer con la misma (claro está que no se consume de la misma manera ni produce los mismos efectos una foto carnet que su reproducción en una gigantografía). Tal como plantea Aumont (Aumont, 1992) al gran tamaño de la imagen proyectada se debió el éxito cinematográfico de los hermanos Lumière, a fines del Siglo XIX que suplantó al kinetoscopio de Edison que sólo podía reproducir imágenes pequeñas. Pero este tamaño gigante percibido en la época como adecuado para la representación de escenas de amplitud al aire libre se hizo muy perturbador cuando el cine comenzó a mostrar cuerpos humanos. Los primeros planos de partes del cuerpo de los actores produjeron durante mucho tiempo una sensación de rechazo ligada no sólo al «irrealismo» de las representaciones sino a un carácter percibido como monstruoso. Las crónicas de la época hablan de la presencia de «cabezudos» en los filmes, reprochando a los cineastas que ignorasen que una cabeza no podía moverse sola sin un cuerpo. El problema es que esas imágenes parecían «contra natura». Ahora bien, con el tiem-

po el primer plano que era producto de una particularidad del dispositivo se transformó en un efecto estético específico utilizado recurrentemente por los directores y ya nadie se sorprendió de su presencia en las pantallas. Al mismo tiempo se adquirió un saber sobre el montaje y sobre las diferentes temporalidades que pueden brindar dentro de una narración, o sea que lo que se presenta en un film no es una filmación continua sino que entre plano y plano se realizó una operación de montaje que implica una discontinuidad temporal en el rodaje. Vale aclarar que esta manobra que parece en este momento tan trivial en los comienzos del cine también suscitó reproches sobre la violencia visual e intelectual que representaba esta variabilidad.

Pasando al caso de un medio como la televisión, podemos decir que lo que se conoce como imagen televisiva presenta varias formas. La principal división se da entre las imágenes «grabadas» y las que se emiten «en directo». Con respecto a las primeras se comportan de un modo similar a las cinematográficas, pero las imágenes en directo son producto de específico del dispositivo televisivo y requiere todo un saber sobre el mismo.

La posibilidad de emitir imágenes en simultáneo y el saber social sobre ello establecen efectos de sentido específicos y hacen que la televisión ocupe un lugar de privilegio en nuestra sociedad que le ha otorgado por sus características técnicas un rol de intermediario entre lo real y nosotros. Tal como lo planteábamos en el comienzo del artículo, esta clase de emisiones televisivas permite que seamos testigos de los hechos en el mismo momento que éstos suceden. En los instantes en que la cámara toma todo lo que acontece frente a ella, sin cortes ni edición, es donde aparece el dispositivo más fuertemente. Sin embargo, con la sola transmisión de la imagen no alcanza, el medio imprime videograf que asegura que lo que se ve es «en vivo» ya que la misma imagen se puede repetir grabada y cambiar su valor. Los productos emitidos en directo poseen un valor enunciativo diferente y deben poner en juego un sistema de saberes para decodificar correctamente lo que se está viendo. Asimismo va relatando en epígrafes diversos acontecimientos que van sucediendo o información que llegan al corres-

pensal por otros medios que no son la cámara (notemos esto, aun hace falta que alguien comente los hechos, que vaya relatando al tiempo que vemos las imágenes). Pareciera que no es televisivo emitir la imagen «en crudo» con sonido ambiente durante horas, por lo tanto aunque aparezca como la «realidad pura», una transmisión en directo no deja de estar editada. Volvemos así a la idea de que la técnica habilita algunas cuestiones pero que sólo adquieren sus particularidades en la vida social al asociarse con determinados usos.

DISPOSITIVO Y ENUNCIACION

Al comienzo del escrito mencionábamos que una de las funciones que definen al dispositivo es la de brindar «soluciones» y posibilitar el contacto entre las posiciones asignadas a la emisión y a la recepción.

Esta definición nos conduce hacia el plano enunciativo:

Definimos como enunciación al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que puede ser o no de carácter lingüístico. Esta situación comunicacional incluye la relación entre un «emisor» y un «receptor» implícitos no necesariamente personalizables (Steimberg, 1998).

Podemos concluir entonces que determinadas características del dispositivo propio de un medio habilita determinadas escenas enunciativas. Como habíamos mencionado anteriormente la información se hace presente en la sociedad a través de diversas modalidades modalizadas por los dispositivos propios de cada medio (prensa-radio-TV). Tomando nuevamente como ejemplo a la televisión, notamos que junto a la cuestión indicial y a la supuesta simultaneidad que habilita el dispositivo técnico televisivo, éste hace posible la mediatización del cuerpo de quien enuncia cierta información.

Es interesante observar en esta dirección que en base a las características del dispositivo televisivo se fue dando una mediatización progresiva del contacto. Vale destacar que el dispositivo siempre habilitó la misma materia significante, pero no produjo invariablemente los mismos efectos; esto dependió del uso social que se le diera.

En este sentido Verón (Verón, 1997) destaca cierta evolución en el ámbito televisivo donde, en una primera etapa que podemos situar entre las décadas del cincuenta y del sesenta el noticiero televisivo tenía características similares al documental montado en capítulos que tocaba temas de actualidad general. Las imágenes de los acontecimientos ocupaban la mayor parte de las emisiones, situándose en un lugar próximo al cine.

Pero se da un cambio fundamental cuando aparece alguien que mira a los ojos y comenta lo sucedido al público. Es en este momento donde el noticiero se aleja del universo de representación cercano al cine y construye su propio objeto discursivo (volvemos al tema del tiempo para que se constituya un medio y un saber compartido). En esta evolución Verón marca diferentes épocas: hay una primera estructuración del noticiero donde el conductor está encuadrado en un plano próximo sobre un fondo neutro, se limita a leer informes existiendo una total ausencia de modalización entre el presentador y lo presentado. Esto va cambiando y esta figura vacía se llena de una serie de elementos: se va tomando de más lejos, aparecen las manos, escritorio con papeles, etcétera. La cámara se retira y permite la puesta en funcionamiento de una serie de códigos de tipo indicial que son la concreción de la relación con el espectador. La relación está marcada como un sistema de contacto entre el presentador y el espectador que funciona por la relación de la mirada. En este caso el presentador mira a cámara, interpela al espectador y hace posible un virtual «encuentro» entre miradas, es allí cuando surge el cuerpo mediatizado del enunciador. Esta escena es exclusiva de una clase de discurso televisivo y sólo es posible por las particularidades que presenta en su dispositivo tecnológico, pero como hemos visto no siempre fue de esta manera. Es decir que las posibilidades

de un dispositivo tecnológico no se relacionan de manera lineal con los usos ni con los efectos, todo esto se da en una trama discursiva donde las relaciones son múltiples e incluyen vínculos con otros discursos que en el decurso de la historia pueden generar particularidades específicas como hemos visto en el caso de la televisión cuya génesis se dio vinculada al cine y fue generando una configuración específicas.

Vale preguntarse, por último, sobre las consecuencias puedan traer en el futuro la incorporación de próximas tecnologías. Si seguimos la línea argumental del artículo concluimos que no podemos hacer predicciones precisas. Lo único que podemos tener en claro es que la sola existencia de la tecnología no significa demasiado. Lo que podemos asegurar en todo caso es que los soportes tecnológicos cuya emergencia hizo posible diversas modalidades de comunicación tienden al largo plazo a complejizar los procesos de circulación, a acentuar el desfasaje entre producción y reconocimiento y no a reducirlo.¹⁹

¹⁹ Recordemos que el desfasaje es una propiedad constitutiva de toda comunicación en todos posniveles de funcionamiento, lo que hace que el esquema de comunicación sea asimétrico e irreversible.