

LA CRÍTICA DE LOS DISPOSITIVOS: MÁS DE QUINCE AÑOS DE HISTORIA COLECTIVA...

La palabra dispositivo está de moda, incluso se ha convertido hoy en día en una herramienta imprescindible para entender la posmodernidad. Frente al derrumbe de los modelos antiguos, a la desaparición de los macrorrelatos, a la focalización del ser humano sobre sí mismo, a la abolición de las fronteras entre los géneros, el dispositivo se convierte en el concepto idóneo para hablar de nuestra realidad cada vez menos controlada y para canalizar comportamientos colectivos o individuales, traumas, etc. En otras palabras el dispositivo da orden al desorden. ¿Cómo? Articulando elementos heterogéneos -como "discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas ¹•", etc.- con un objetivo determinado. Así por ejemplo, los dispositivos permiten que las personas se sientan protegidas (dispositivos de vigilancia), que las personas se curen (dispositivos sanitarios), que las personas encuentren trabajo (dispositivo de reinserción laboral), que las personas sobrevivan a los dramas (dispositivos de ayuda psicológica). El dispositivo es el concepto ideal para pensar el funcionamiento de nuestras formas de organización social, marcadas por la inestabilidad y el individualismo. A la vez construido y abierto, orientador pero flexible, el dispositivo se corresponde con nuestros tiempos que no pueden sino volver a crear procesos colectivos, en los que cada uno pueda dejarse guiar pero con el margen de libertad que desea.

A partir de las investigaciones teóricas de los años 60-70 sobre el dispositivo (sobre todo el pensamiento de Michel Foucault) un grupo de científicos franceses (Marie-Thérèse Mathet, Stéphane Lojkin, Philippe Ortel, Arnaud Rykner) han cuestionado de manera brillante la noción en los campos de la literatura y del arte en general. Esta corriente fue acuñada por Bernard Vouilloux, en la revista Critique ²•, bajo el nombre de "l'École de Toulouse" (lugar donde nació). Según los fundadores de este movimiento, la utilización del concepto de dispositivo puede ayudarnos a renovar el acercamiento a las producciones artísticas y literarias, en la medida en que ofrece la posibilidad de cruzar las artes de lo escrito, las artes de la imagen, la comunicación y la sociología. El dispositivo se puede definir como una red de elementos heterogéneos organizados para producir, en un espacio dado, unos efectos de sentido en el receptor. Lo constituyen tres niveles articulados, superpuestos :

- el nivel geométrico o técnico (la organización de los elementos ubicados en el espacio en la ficción)
- el nivel pragmático o escópico (la interacción de varios actantes bajo la mirada de un tercero)
- el nivel simbólico (valores semánticos y axiológicos asociados con la organización espacial).

El dispositivo se alimenta con disciplinas muchas veces compartimentadas, incluso en el siglo de la interdisciplinariedad, y ofrece un espacio común de análisis que le confiere toda su legitimidad. El concepto marca también de manera definitiva el arte con el sello de la variabilidad, en la medida en que va construyéndose la significación del objeto artístico en la intersección entre los signos y su percepción. Como lo enuncia Philippe Ortel, quien define este *entre deux* como uno de los parámetros claves del funcionamiento de estas representaciones, un dispositivo es una "matriz de interacciones potenciales, o más aun, una matriz interaccional".

El dispositivo sustituye a la lógica de la estructura, heredera del pensamiento positivista y clave de bóveda del estructuralismo, un conjunto de conceptos movidizos, que sólo sirven de guía en el análisis para precisamente debilitar su capacidad en predeterminar el sentido. Como prueba de esta evolución podemos mencionar la omnipresencia de la palabra dispositivo en las Artes plásticas, que ha venido sustituyendo el término de instalaciones, que remite a algo estático, fijo y no toma en cuenta el papel clave del espectador en la elaboración del sentido y la forma de la obra. La escuela de Toulouse ha



elaborado unos conceptos claves para acercarse a las obras de arte, entre ellos el de "escena", que quizás funcione como el hilo conductor de los artículos de este libro: mas allá de los géneros con los que tradicionalmente se la asocia -teatro y artes visuales- esta noción permite renovar el acercamiento tradicional a las artes del relato entre otras, poniendo de relieve los límites de lo discursivo y la predominancia de lo visual.

El **primer artículo** de **Arnaud Rykner** nos proporciona una visión amplia sobre las aportaciones de la Crítica de los dispositivos, vinculándola con el concepto desarrollado por Foucault y explicando al mismo tiempo en qué medida se diferencia. Recuerda que la elaboración de estos conceptos, paciente y a veces de difícil reconocimiento, se inscribe en una historia colectiva, que ha respondido a necesidades tanto pedagógicas como científicas, para salir del estructuralismo predominante en la universidad francesa y al fin y al cabo agobiante. Valora la noción de dispositivo a la vez como concepto y metodología para pensar cómo se relaciona el arte con el mundo, pudiendo incluso impactar la realidad. Como fundador de la teoría, desarrolla unos aspectos generales más allá de la experiencia dramática representada en el volumen. Insiste en la dificultad de definir el dispositivo que designa ante todo lo plástico de unas relaciones que producen nuevos modos de representación. Según Arnaud Rykner, la noción de dispositivo padece del contrasentido generalizado acerca de su eficiencia como medio de control -aspecto desarrollado por Foucault-, mientras que es obvia su aptitud para desordenar el mundo, introducir en él movilidad, inestabilidad, incertidumbre. Y ésta capacidad del dispositivo es precisamente la que interesa a los artistas. Si bien es útil para articular lo heterogéneo, permite compartimentar, "indisciplinarse", lo que resulta fundamental para pensar la complejidad. A partir de ejemplos tan distintos como el de la serie de culto *The prisoner* de Patrick Mac Goohan, pasando por la novela de Balzac *La duquesa de Langeais* y su adaptación cinematográfica por Jacques Rivette, se focaliza en el teatro como terreno idóneo de estudio para el dispositivo, ya que en él se mezclan textos e imágenes, dicho y no dicho, luz y sonido, cuerpo y verbo, etc. A través de ejemplos del teatro del período naturalista y simbolista, Zola, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, demuestra cómo la "escena" es lo que más se retira del escenario: fachadas, ventanas, puertas ocultan para mejor revelar en la mente del espectador un mundo arcano, de imposible representación. El dispositivo apuesta por un *continuum* que va desde lo visible hacia lo visual, desde el escenario hacia la mente del espectador, desde la ficción hacia el patio de butacas.

Claire Spooner abre el capítulo dedicado a estudios teatrales ahondando la noción de "escena" desde la perspectiva de la Crítica de los dispositivos. Dedicamos **su artículo** a uno de los mayores dramaturgos contemporáneos actuales, Juan Mayorga. Muy conocido en Francia desde la escenificación de Jorge Lavelli de *El chico de la última fila* (adaptado al cine por François Ozon), Juan Mayorga es un peculiar creador de "escenas", aquellos momentos que se sustraen a la narración y trascienden el espacio del escenario. A partir de cuatro de sus obras, *Hamelin*, *El jardín quemado*, *Himmelweg* y *El cartógrafo*, Claire Spooner muestra lo que está debajo de las palabras, lo otro del escenario, aquellas ideas o imágenes que permanecen en la mente del espectador / lector cuando cae el telón. Tanto más cuanto que lo que se quiere representar no puede serlo, como lo abyecto, el horror, la brutalidad... Destaca la autora la función muy importante de la mirada en las obras, como proceso de mediación que ayuda a la percepción específica del espectador. Prevalece en ella un modelo cognitivo arborescente, rizomático, individualizado, que rompe con las expectativas clásicas del público.

Con **el siguiente artículo** de **Fabrice Corrons**, se ahonda en una de las nociones más complejas de la Crítica de los dispositivos, desarrollada ante todo por Stéphane Lojkine en *L'écran de la représentation*: la noción de pantalla. La cuarta pared teatral se cuestiona a raíz del desdoblamiento espacial y simbólico característico que configura la escena, recordando el investigador la filiación histórica entre la cuarta pared teatral y el intersector de la pintura renacentista que separaba al pintor de su modelo. Fabrice Corrons escoge la enigmática obra de Luisa Cunillé, *La fiesta*, para analizar las distintas pantallas separadoras que el dispositivo escénico prevé y su relación con la representación -o la no

representación- de lo tabú. A través de los distintos juegos de ocultación/revelación surge en la mente del espectador la escena original, traumatizadora y fascinante, del origen de la vida: la del acto sexual de los padres espiado por los hijos.

Prosigue el libro con **el análisis** de **Anne-Claire Yemsi-Paillissé**, que enfoca con originalidad el tema de los alimentos en el teatro. A través de dos obras de mujeres, *Pared* de Itziar Pascual, *Autorretrato doble* de Pilar Campos Gallego, demuestra el vínculo que existe entre los microdispositivos que son los alimentos -filetes fritos y huevo- y el macrodispositivo teatral. Genera en varias ocasiones escenas impactantes, en la acepción dispositivo del término, transgénica, triangular y sobresaliente. Permiten que cada espectador se apodere de la imagen de la madre, para percibir su estado de víctima impotente, dentro de un sistema patriarcal.

Con **el artículo** de **Emmanuelle Garnier** se abre un nuevo capítulo del libro, donde se amplía el enfoque teatral hacia las Artes escénicas en general: performance, corrida, clown. Emmanuelle Garnier explora el género del teatro de acción, que ostenta la índole siempre performativa del dispositivo teatral. El "hacer ver" se basa en una "acontecimentalidad" que le confiere una actividad agotadora al espectador: la de construir el sentido. A través de *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* de la dramaturga y performer española Angélica Liddell, se ponen de relieve los "efectos dispositivos" que vienen a perturbar la organización de los signos en el escenario, creando tensiones e incluso malestar en el receptor. Con la irrupción de la violencia de lo real, las brechas abiertas por el espectáculo se convierten en llagas para el público y como concluye Emmanuelle Garnier "es todo el cielo el que nos cae sobre la tierra" ...

La corrida de toros, entendida desde las Artes escénicas, es el tema de **las páginas que siguen**. **Julien Aubert** la considera en realidad como un conjunto de dispositivos escénicos que organizan el encuentro entre el toro y el torero, dentro del espacio heterotópico de la Plaza de toros. El proceso ritual del código (leyes, símbolos, rituales, disposición espacial) está íntimamente vinculado con la heterogeneidad de lo real (toros bravos, hombres-toreros-espectadores, clima). Dedicamos una atención especial a la mirada frustrada e incompleta del espectador, que sólo puede acceder a la escena taurina a través de la visión deformante desde los tendidos, creando su propia escena y caótica sin posibilidad de catarsis.

Para rematar **el capítulo dedicado a las Artes escénicas**, **Monique Martinez Thomas** y **Marine Duffau Canu** abogan por la adaptación de la Crítica de los dispositivos a otros entornos, dando el ejemplo del hospital. Analizan la figura del payaso que se ha generalizado en los espacios médicos, considerándolo como un contra-dispositivo. El clown se asocia con una forma de "inutilidad funcional" que se ve compensada por una fuerte "utilidad simbólica".

A pesar de su origen teatral, el concepto de escena rebosa los límites del género dramático como lo ha demostrado de manera brillante Stéphane Lojkine en su ensayo *La scène de roman*^{3*}. Para evidenciar que se pueden aplicar las nociones de la Crítica de los dispositivos con igual pertinencia a obras teatrales como a otras artes, el libro se acerca, en sus capítulos posteriores, al cine, a la prensa, a la novela gráfica, al álbum ilustrado, así como a las artes plásticas, contemporáneas o clásicas.

Philippe Ortel, otro miembro del grupo fundador, se interesa por lo que él llama "efecto dispositivo" en el cine: surge cuando los tres componentes de la representación (técnico, pragmático y simbólico) ya no se funden como en la narración tradicional sino que se separan y muchas veces chocan entre sí. Pero no por ello distingue el autor entre dos tipos de relatos, el uno narrativizado y el otro "con dispositivo": prefiere hablar de modalidades distintas de narración, que pueden coexistir en un mismo objeto cinematográfico. A través del estudio de numerosas películas -entre las más destacadas *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, *Eyes wide shut* (1999) de Stanley Kubrick, *Ten* (2002) de Abbas Kiarostami- propone elaborar un modelo común y ensanchar la estética del *apparatus theory* de los años 1970. Cesura en el tiempo, prevalencia del espacio, focalización en unos objetos, creación de escenas en vez de secuencias, introducción de variables, son tantos elementos que provocan una recepción vertical en vez de horizontal, sensorial en vez de cartesiana.



Monique Martinez y María Reigada Olaizola siguen con la imagen cinematográfica, centrando su reflexión en un cortometraje argentino, *Medianeras*, de Gustavo Taretto, donde se fabrica la matriz dispositiva que se despliega en la película del mismo título producida algunos años después. El filme es un buen ejemplo de dispositivo completo, ya que la ciudad de Buenos Aires no se contenta con ser mero decorado, escenario o sujeto del cortometraje, sino que impone su propio funcionamiento a la obra, tanto a su forma narrativa como a su modo enunciativo.

El siguiente capítulo del libro deja la imagen en movimiento para enfocarse en soportes impresos caracterizados por su asociación del texto con la imagen fija -álbum ilustrado infantil, prensa, cómic, novela gráfica- y estudiar los efectos provocados por la combinación de lenguajes heterogéneos en las estéticas, en las escrituras, en las estrategias de lectura.

Euriell Gobbé-Mévellec dedica una atención especial al álbum ilustrado infantil. Dispositivo doblemente interesante ya que mezcla texto e imagen en soportes específicos e integra la rápida evolución de los medios digitales, que captan la atención de su público compitiendo con él. Resulta pues imprescindible recurrir a una metodología capaz de pensar la heterogeneidad del género: lo interdisciplinario, o mejor lo "indisciplinar" se impone y ¿qué mejor que el dispositivo para hacerlo? A través de un corpus atractivo y variado la autora demuestra cómo la imagen que se le propone al niño en los álbumes actuales es una imagen cada vez más resistente, una imagen cuyo sentido no se entiende de inmediato. Dichos procesos de "invisibilización" de la imagen, posibles por estar acostumbradísimo el joven lector del siglo XXI a leer y descifrar imágenes, permiten hablar de temas tan graves como la guerra, el holocausto, etc. sin traumatizar al niño.

La novela gráfica es otro género híbrido estudiado por Agatha Mohring. A través del estudio de lo íntimo en la novela *Sangre de mi sangre* de Lola Lorente, se apunta la paradoja de representar precisamente lo irrepresentable: brechas en el discurso, silencio, juegos en la organización espacial son tantos recursos para sugerir en la mente del receptor un acercamiento a la interioridad del personaje.

La prensa constituye en este capítulo un objeto especial de estudio, por varias razones. Jacques Ballesté nos introduce en otro siglo -el XIX- y en el campo todavía anacrónico en aquellos años de las "Ciencias de comunicación": analiza en el periódico español *Eco de Aragón* la evolución de la "fórmula de anuncio". En él comprueba una tendencia para manipular al lector, gracias a la escenificación de la información: las distorsiones en la materialidad del soporte -forma, compaginación, tipografía, ilustraciones y discurso con estilos y figuras retóricas variados- son tantos estratagemas para manipular al lector, en la era incipiente del consumismo y del productivismo. El auto resalta, no sin ironía, el contraste entre tal "dispositivo de control" (en términos de Foucault) y el proyecto político más amplio del que formaban parte estos periódicos liberales: el de ilustrar las mentes...

El libro acaba con dos artículos sobre dispositivos y artes plásticas, un ámbito donde la palabra se usa con más frecuencia que en las artes de lo escrito, en particular en lo que concierne al arte contemporáneo. Sin embargo, la aplicación de los conceptos de la Crítica de los dispositivos -y en particular el de "escena"- a la fotografía y a la pintura renueva nuestra mirada sobre la manera como los artistas consiguen articular tiempo, espacio y representación simbólica en las obras. Christine Buignet se propone reflexionar sobre el poder dinamizador del dispositivo en la fotografía, creado por la oposición entre la escenificación previa de la foto y la especificidad misma del soporte (acto mecánico, instantáneo, de grabación directa *hic et nunc*). Ocurre a veces que la escena iconográfica que se ostenta sea de inmediato identificada como una ficción por el que mira, pero en otros casos resulta difícil percatarse de que estamos frente a una puesta en escena de la realidad. Y nace el malestar frente a un mundo caracterizado por un "algo que falta", que capta la atención del espectador que va llenando los vacíos.

Acaba el libro con uno de los trabajos más conocidos de Stéphane Lojkine, la tercera figura histórica del grupo de investigadores. En él define el concepto de escena como dispositivo emblemático de un

sistema no textual de sentidos y de efectos sensibles. A través del estudio del lienzo *Paolo y Francesca* de Ingres, define algunos de los conceptos claves de la Crítica: el de instante pregnante, que condensa en un único momento varios eventos sucesivos, el de espacio restringido y espacio circundante, la función escópica y el campo de la mirada, la pantalla, el desdoblamiento simbólico, la autorreflexividad...

Decía Arnaud Rykner en las primeras páginas de este libro que la síntesis de los trabajos del colectivo de la Escuela de Toulouse quedaba por hacer... Creemos que esta publicación destinada a un ámbito hispanohablante es un paso importante en la difusión de la Crítica de los dispositivos más allá de las fronteras francesas. A través de los textos de los propios fundadores, claro está, pero también demostrando con otras colaboraciones la capacidad de esta "teoría" para generar nuevos enfoques y descubrimiento, más allá de los géneros, de las épocas y de las culturas.

Monique Martinez Thomas, Euriell Gobbé-Mévellec
Universidad de Toulouse, LLA-Créatis

