

SOBRE LA DESATENCIÓN DEL DISPOSITIVO. ESTUDIOS CULTURALES.¹

1.

Por su relevancia en la vida social la televisión quizás haya sido, entre los lenguajes mediáticos del siglo XX, el más importante de todos. Tal vez debamos acordar que el advenimiento del dispositivo televisivo fue como la fotografía para el siglo XIX: cambió para siempre el contacto que los hombres mantenemos con los lenguajes verbales, las imágenes y lo real, y llegó a generar acontecimientos - hoy en día habituales: una pelea de pesos pesados, los Juegos Olímpicos- que fueron y son compartidos en simultáneo por miles de millones habitantes, hecho sin precedentes en la historia de la humanidad. Y entre las distintas corrientes de las ciencias sociales que se abocaron a su examen los estudios culturales constituyen un capítulo insoslayable. Es legítimo entonces preguntarnos qué aportaron al conocimiento de las *novedades* que trajo para la humanidad - para integrantes de las más distintas latitudes y culturas- esta experiencia capital del siglo XX: tomar contacto con discursos televisivos (porque sólo el examen de esas novedades va a permitir circunscribir el lugar de los discursos generados por el dispositivo televisivo).

Que los estudios culturales abocados a la televisión han traído, en este campo, múltiples aportes está fuera de toda discusión. Es algo tan cierto como que el devenir de los aportes que se realizaron se ha reseñado y narrado de formas distintas, a veces contradictorias. Ahora bien: más allá de cómo esas versiones se presenten y de la importancia que se ha brindado a desarrollos recientes es indudable la relevancia de ciertos trabajos (como los de David Morley sobre los que me voy a detener especialmente) que han seguido discutiéndose a lo largo de los años². Más aún cuando se constata que tanto los debates llevados a cabo inicialmente como las problemáticas resistidas y/o excluidas desde ese momento fundacional siguen sin haberse clausurado.

Una cuestión que al interesado por la vida social de los dispositivos mediáticos y por su historia siempre se le presenta como central es la de los modos de *selección* entre dispositivos. El interrogante es: de tantos dispositivos que emergieron a lo largo de la historia, ¿por qué algunos lograron, como lo hizo la televisión en muy pocos años, como también lo hicieron la radio y el cine, imponerse no sólo en el seno de ciertas culturas sino también convertirse en el centro del contacto con las imágenes y sonidos a nivel global, estableciendo un nuevo sistema de medios que creció entre lenguajes centenarios y a veces milenarios? Para responder esta pregunta es necesario formular alguna hipótesis acerca de lo que implica, diferenciándose de otras experiencias mediáticas y no mediáticas, ver televisión.

1) El lector puede interrogarse acerca del por qué de este título. Entiendo que el estado de la cuestión lo justifica: cuando desde una perspectiva se intenta cerrar el campo impugnando otras - como lo hace Morley en un artículo grupal aquí comentado- no está demás explicar por qué algunos nos empeñamos en trabajar desde otras formas de abordaje sobre la televisión. Este trabajo se sitúa en torno a las problemáticas abordadas en mi Proyecto de Doctorado (FCS-UBA) que se titula "Televisión: toma directa, estetización y nuevas construcciones de los acontecimientos sociales".

2) Basta con atender a los debates de Morley con Curran o a la atención que le brinda Virginia Nightingale (1996), para certificar la importancia de lo señalado.

2.

En el campo de los estudios que se abocan a estos lenguajes una cuestión capital es sin duda la del *sujeto* (en tanto construido por su relación con un objeto). Al menos esa parece haber sido una de las vías privilegiadas en el caso de ese lenguaje tan cercano a la televisión - que articula también imágenes múltiples obtenidas mecánicamente en movimiento, textos escritos y elementos sonoros como palabras, música y ruidos (Metz, 1974) - que es el cinematográfico. La reflexión que se generó en la articulación entre psicoanálisis y semiótica en relación con el cine - que tuvo un momento fundamental con la obra de Metz (1979 [1973][1974]) - se propuso determinar el posicionamiento del sujeto espectador en esa experiencia única entre la vigilia y el sueño que es ver cine, a partir de un riguroso estudio del estatuto específico de la ficción cinematográfica versus la teatral, construido sobre la base de una descripción del *dispositivo cinematográfico*.

Desde los estudios culturales abocados a la televisión se ha desplegado una doble resistencia a esta vía analítica. Por un lado, hay un rechazo explícito en un trabajo grupal (que lleva la firma de Morley (1996 [1981]) pero fue “ampliamente revisado” por Stuart Hall) a considerar la problemática del sujeto. Por otro, hay una resistencia de hecho, implícita, que va más allá de la obra de Morley (aunque su trabajo servirá para ejemplificar) a focalizar el *dispositivo televisivo*³ y sus funcionamientos (esos que llevan a considerar a la televisión como un gran lenguaje que alberga *dos dispositivos distintos*⁴: uno, el que genera imágenes y sonidos en *grabado*; otro, el que genera esos mismos significantes en *directo*). Detengámonos un momento en cada una de estas resistencias porque las consecuencias que se derivan de ellas son importantes.

3.

En torno de los estudios culturales sobre televisión se ha reconocido que uno de sus cambios se estableció cuando se pasó del privilegio de la problemática de la *lectura* (primeros trabajos de Morley inspirados en Hall, en los que se trataba de determinar la presencia de tres posiciones posibles de lectura: dominante, negociada y oposicional) a

3) La noción de *dispositivo* - cuya genealogía fue objeto de estudio de Jacques Aumont (1992)- se constituye básicamente en oposición a otras dos nociones: la de medio y la de técnica. Si la noción de técnica abarca más bien la base tecnológica y la de medio incluye la práctica social de carácter público que se articula con un dispositivo (un medio es un dispositivo más una práctica social específica), la noción de dispositivo, entre ambas, incluye los distintos modos de funcionamiento que se abren como diferentes modalidades de producción de sentido de la técnica en cuestión (Traversa, Oscar; en “Aproximaciones a la noción de dispositivo” y, también, Fernández, José Luis (1994), quien señala que “el lugar de todo dispositivo técnico mediático en el universo de lo discursivo, puede definirse 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 prácticas sociales conexas de emisión y recepción, etc.), que ‘modalizan’ el intercambio discursivo cuando este no se realiza ‘cara a cara’”.

4) Sigo aquí proposiciones formuladas en Carlón (1999).

la del *contexto doméstico del consumo*⁵. Ese pasaje - designado por Morley “del contexto de la decodificación al contexto de la recepción” - permitió obtener resultados notables, largamente comentados acerca de las diferencias entre consumo televisivo masculino y femenino en relación con el segmento indagado en su estudio. Por ejemplo: que el hogar significaba algo distinto para el hombre y la mujer - para el hombre es el lugar del ocio y para la mujer el del trabajo -; que vinculada a esa diferencia constitutiva mirar televisión era algo distinto también para hombres y mujeres - para el hombre “algo que pueden disfrutar en plenitud”, para las mujeres algo que “sólo pueden disfrutar distraídamente y con culpa” o en soledad; que hombres y mujeres poseían estilos distintos de mirar televisión - los hombres “atendiendo en silencio, sin interrupciones, ‘para no perder nada’”, las mujeres conversando y desarrollando generalmente alguna actividad doméstica o alguna otra cosa, etc. El mismo estudio, por otra parte, circunscribió además diferencias entre prácticas programadas y no programadas de mirar televisión, así como preferencias entre tipos de programas, y delimitó diferencias acerca del uso del control remoto: el aparato es “posesión simbólica del padre (del hijo si el padre está ausente); su lugar es ‘el brazo del sillón de papá’ y él es casi el único que lo usa” abriéndose a la dimensión del uso del medio televisivo en el ámbito del hogar.

En relación con lo anteriormente señalado puede decirse que el mismo David Morley ha indicado que sus trabajos pasaron en cierto momento del interés por las “variaciones de la decodificación manifestadas en las reacciones de 29 grupos de espectadores de un programa de informaciones televisivas: el *Nationwide*”⁶ (Morley, 1997 [1993] : 30) a los “procesos de decodificación llevados a cabo en el contexto doméstico; y a estudiar las estructuras de comunicación familiar en las que se inscribe, de manera cotidiana, el consumo de la televisión”⁷ (Morley, 1997 [1993] : 31). Como agrega enseguida, la “comunicación política vehiculizada por los medios se sitúa así en el contexto de una comunicación doméstica, caracterizada por todo tipo de conexiones interdiscursivas entre las nuevas tecnologías, la televisión (u otros medios), la dinámica familiar y las redes conversacionales⁸. Y años después, al reelaborar con Silverstone el *modelo texto/lector*, propone como una de sus dimensiones la que concierne a las “diferencias mediáticas”, dado que “las audiencias de la televisión son también las audiencias de la radio, son usuarios de la computadora y el teléfono y lectores de diarios, revistas y libros. La contextualización de la televisión en un ambiente doméstico de comunicación e información nos obliga a ser muy cuidadosos cuando se trata de identificar la especificidad de cada relación” (Morley y Silverstone, 1996 [1990]). Pero es necesario observar que esta vía, que planteó la necesidad de estudiar la *especificidad de cada relación*, curiosamente *no se abrió a un estudio acerca de la especificidad de cada dispositivo con el cual se establece relación*.

4.

5) Sobre otros desarrollos como la consideración del *placer*, etc.; no me detendré dado que, como se verá, se detienen en otras dimensiones del análisis, complementarias con estas proposiciones.

6) La referencia es a *The "Nationwide" Audience*, London, BFI (Morley, 1980)).

7) Remite aquí a *Family Television*, London; Comedia/Routledge, (Morley, 1986).

8) Idem.

El rechazo a focalizar el estudio del *sujeto* es explícito. Es Morley (1996 : 234) quien expresa:

“En el capítulo 2 (la referencia es a “Teoría psicoanalítica: textos, lectores y sujetos”; artículo, como se indicó, coral, polifónico⁹) ofrecí una crítica detallada de las deficiencias - por lo menos así las consideré yo - del enfoque del espectador en la teoría cine-psicoanalítica y de las dificultades específicas que presenta transplantar ese modelo al estudio del consumo de los productos de la televisión. Aquí mi argumentación coincide con la de Feuer, quien sostiene que el ‘espectador implicado’, en el caso de la televisión, no es el individuo aislado, inmovilizado, preedípico, descrito por Metz y Baudry en su metapsicología del cine, sino, más bien, un miembro de una familia, plenamente socializado, pos-edípico”.¹⁰

La observación es compleja y merece ser revisada en detalle. Por un lado, no deja de tener su razón de ser en tanto el espectador televisivo no es, como el cinematográfico, un sujeto aislado (aunque a veces sí lo es) e inmovilizado (aunque a veces también lo es porque en ocasiones no deja de intentar replicar una situación análoga a la cinematográfica: sala a oscuras, en lo posible sin ruidos e interrupciones). Por otro, no es pre-edípico¹¹.

9) En realidad el carácter grupal es aún más fuerte, en tanto que, como expresa Morley, el artículo se “basó originalmente en un trabajo emprendido en colaboración con Charlotte Brundson con el fin de ampliar los términos teóricos del argumento desarrollado en *Everyday Television: 'Nationwide'* (BFI 1978), particularmente en lo referido al problema de las audiencias. Esta versión incluye también comentarios de Dorothy Hobson, Adam Mills y Alan O'Shea, y fue revisada ampliamente por Stuart Hall antes de su publicación”.

10) Curiosamente Morley, que en la cita a Metz - a quien ubica como un representante del “enfoque del espectador en la teoría cine-psicoanalítica”- reenvió a este artículo, no hace referencia en el escrito a la obra metziana sino a los desarrollos de la revista *Screen*. Pero ese reenvío no deja mucho a margen a dudas cuando se lee el artículo en referencia: las objeciones que se presentan a los artículos de *Screen* también podrían hacerse y de hecho se han realizado - erróneamente a mi entender- a la obra de Metz. Y más allá de eso, la cuestión merece suma atención: se encuentra en el centro de múltiples equívocos acerca de los límites, posibilidades y alcances de los estudios *en producción* y *en reconocimiento*.

11) Es difícil verdaderamente seguir esta oposición entre el espectador cinematográfico y el televisivo que plantean aquí los autores. En todo caso, no está de más decir que el espectador cinematográfico también puede serlo (o no) desde su emplazamiento en tanto padre de familia, pero que ese hecho no es, en este nivel - que no es otro que el estudio de las condiciones de inteligibilidad del discurso- en absoluto importante (y, en todo caso, que no se deja de ser padre cuando se está fuera del hogar). Y que, por supuesto, es un miembro plenamente socializado. Como observa Metz (1979 [1974] : 47), la película es como el espejo, pero difiere del espejo en que “hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película: el cuerpo del espectador”.... “En cine, persiste el objeto; ficción o no, siempre hay algo en la pantalla. Sin embargo, ha desaparecido el reflejo del propio cuerpo. El espectador de cine no es un niño, mientras que el niño que de verdad se halla en la fase del espejo (de seis a dieciocho meses aproximadamente) sería seguramente incapaz de 'seguir' la película más sencilla. Por eso, lo que *posibilita* la ausencia del espectador en la pantalla - o más bien el desarrollo inteligible de la película pese a esta ausencia-, es que el espectador ya ha conocido la experiencia del espejo (del verdadero), y que entonces ya es capaz de constituir un mundo de objetos sin tener que empezar reconociéndose a sí mismo. En tal aspecto, el cine se encuentra del lado de lo simbólico (hecho meramente normal): el espectador sabe que existen objetos, que él mismo existe como sujeto y que se convierte en objeto para los demás; se conoce y conoce a los semejantes: ya no hace falta que se le *describa* en la pantalla esta similitud, tal como sucedía en el espejo de su infancia”.

¿Cuáles son las objeciones que en “Teoría psicoanalítica: textos, lectores y sujetos” (Morley, 1996 [1981] : 92 - 108) se formulan a esta perspectiva? En primer lugar, que “ha contribuido muy poco hasta ahora al estudio empírico de la audiencia” debido a que “quienes trabajan en esta dirección en general se limitaron a deducir las respuestas de la audiencia de la estructura del texto”. Así, “los estudios basados en la perspectiva psicoanalítica en definitiva han movilizad lo que parece ser una nueva versión de teoría hipodérmica de los efectos” porque “se trata de una teoría universalista que intenta rendir cuenta del modo en que necesariamente el sujeto es posicionado por el texto”. Para Morley en definitiva, la dificultad radica en que “en tanto se basan en criterios universalistas, no encuentran fácil abrir el espacio teórico que permita tomar en consideración, y luego investigar, lecturas, interpretaciones o respuestas diferenciales de la audiencia”.

Vayamos por partes. En primer lugar, en cuanto a la vía metziana¹², es justo decir que si contribuyó poco al estudio empírico de la audiencia en el sentido en que lo hace Morley es porque no se lo había propuesto: Metz buscaba definir el estatuto del espectador frente a otras experiencias - como la ficción teatral, en el “El significante imaginario” (Metz, 1979 [1974]); y la del sueño, en “El film de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico)” (Metz, 1979 [1973]) - y sólo el de cierto espectador, el de los filmes narrativos ficcionales¹³. Nunca fueron su objeto “las lecturas, interpretaciones o respuestas diferenciales de la audiencia”. Más bien, lo fue siempre el estatuto común que permite que distintos espectadores comprendan esa clase filmes de modo diverso el objetivo de su indagación¹⁴; en otros términos, un estudio acerca de lo que los filmes ficcionales vinieron a traer a la historia del contacto social con los medios; o mejor aún: acerca de cómo se constituye ese significante que luego permite esas lecturas, interpretaciones o respuestas diversas.

En segundo lugar, se presenta la observación de que el enfoque del espectador en la perspectiva cine psicoanalítica es una teoría universalista. Aquí conviene recordar - al menos en cuanto a Metz- que hacia el final de su trabajo indica con toda claridad que ... “Por otra parte, la descripción que precede sólo atañe a ciertas formas geográficas de la misma institución, esas formas vigentes en los países occidentales...”¹⁵ (Metz, 1979

12) No está claro - como se ha dicho- en el trabajo de Morley hasta dónde se le adjudican a Metz estas objeciones porque, como se indicó, si bien en el fragmento en que toma distancia de su obra remite al capítulo que aquí se está discutiendo, en el artículo se centra en la revista *Screen*. Más allá de eso, conviene detenerse en su argumentación porque indudablemente constituye un equívoco central en el campo de los estudios sobre televisión .

13) Claramente expresa (Metz, 1979 [1973] : 122) que otra limitación de su trabajo es que “se trataba únicamente de películas narrativas (o de ficción, o diegéticas, o de representación, o tradicionales, o clásicas, etcétera: términos utilizados todos ellos al antojo como sinónimos provisionales, pero que deberían distinguirse desde otras perspectivas). La mayoría de las películas rodadas bajo este prisma, buenas o malas, originales o no, ‘comerciales’ o no, tienen la característica común de contar una historia; en tal medida, pertenecen todas a un solo y mismo género, que es más bien una especie de ‘sobregénero’, puesto que algunas de sus divisiones internas (no todas: hay películas narrativas pero inclasificables) ya consisten por sí solas en géneros: western, película policíaca, etc.”.

14) Empresa semejante, puede decirse, realizó con el estudio de esas instituciones sociales que son los géneros.

15) Señala Metz (1979 [1973] : 121 - 122): "No ha habido más intento que el de *una* etnografía del estado filmico, entre otras que aún están por hacer (y para las que las nociones freudianas serían quizás de menor ayuda, y sin duda de un uso menos directo, puesto que, pese a su

[1973] : 121). Y que también es consciente de que el “estado filmico cuya descripción he intentado no es el único posible, no engloba la totalidad de enfoques de consciencia, muy diversos, que pueda adoptar una persona ante una película” - de hecho, Metz ejemplifica con el analista, el que trabaja en régimen de “máxima vigilancia” diciendo que “el analista de la película, por su propio estado, se encuentra al margen de la institución” (Metz , 1979 [1973] : 121). En síntesis: esta teoría, base para el estudio de las diferencias, no constituye en absoluto una nueva versión de la teoría hipodérmica.

3.

Podemos preguntarnos qué importancia tiene que nos ocupemos de la dimensión del dispositivo televisivo y de la construcción del sujeto telespectador. La observación de la que se hace cargo Morley no deja de presentarse como problemática porque la descripción del sujeto espectador realizada por Metz, como se expresó más arriba, implica también la consideración de una serie de rasgos que - sin pretender extrapolarlos mecánicamente, porque las diferencias entre los lenguajes existen- no pueden soslayarse al pensar el contacto con cualquier discurso televisivo narrativo de ficción, sean éstos “Columbo” o “Campeones” (por no citar el habitual consumo de los filmes cinematográficos y de los especiales de los canales por televisión), ya sean vistos al pasar en la calle o con detenimiento en el calor del hogar, solo o acompañado, por dar algunos ejemplos (es decir, cada vez que nos contactamos con discursos narrativos ficcionales *grabados*, no *en directo*).

Para revisar con mayor detenimiento la cuestión del dispositivo volveré sobre el camino transitado por Metz, quien específicamente atendió a su lugar al consignar las diferencias existentes entre ficción cinematográfica y ficción teatral¹⁶. Señala Metz (1979 [1974] : 65) que: “En la base de toda ficción está la relación dialéctica entre una instancia real y una imaginaria, dedicada la primera a *imitar* a la segunda: hay la representación, que incluye materiales y actos reales, y hay lo representado, que incluye propiamente lo ficcional”. Y es en este campo donde introduce la cuestión del dispositivo –bajo el amplio nombre de la “técnica ficcional”, que le permite abarcar tanto la intervención específica de un dispositivo, como en el caso del cinematográfico; como, en la representación teatral, un fenómeno de índole semejante, en tanto también describe una ‘distancia específica’, que puede interpretarse como las “condiciones de espectación”-, observando que, de acuerdo a las características de cada técnica ficcional, varía el régimen de creencia del espectador: “Sin embargo –dice Metz refiriéndose a la relación entre la representación y lo representado-, el equilibrio que se establece entre estos dos polos, y por consiguiente el exacto matiz del *régimen de creencia* que ha de

pretensión de universalidad, se hallan establecidas en un campo de observación que posee sus límites culturales). Hay sociedades en las que apenas existe el cine, como en algunas regiones del Africa Negra, fuera de las ciudades; también hay civilizaciones que son como la nuestra grandes productoras y consumidoras de películas de ficción (= Egipto, India, Japón), pero cuyo contexto social está lo bastante lejos de nosotros como para impedirnos, a menos que realicemos algún estudio especial, toda proporción extrapolante por lo que atañe a la significación que pueda atribuirse al mismo acto de *ir al cine*.”

16) Retomo en los ítems 3 y 4 de este artículo las principales proposiciones realizadas en “El lugar del dispositivo en los estudios sobre televisión” (Carlón, 1999), que se convirtieron desde entonces en mis principales hipótesis en cuanto a la constitución de sujetos telespectadores en la expectación televisiva.

adoptar el espectador, varía medianamente de una técnica ficcional a otra”. Y circunscribe –deberíamos decir, mejor, postula, dado que su análisis nunca dejó de ser *en producción*, una hipótesis que, mientras no sea indagada en también *en recepción*, nunca dejará de ser el análisis de sólo una de las instancias intervinientes, pero que, dada su fortaleza, de ninguna forma puede ser fácilmente lateralizada- la diferencia existente entre la representación real del teatro y la del cine, que “es a su vez imaginaria, dado que el material mismo es un reflejo”. Por eso “la ficción teatral crea una mayor sensación...(...)... de conjunto de conductas reales orientadas activamente a la evocación de una irrealdad, mientras que la ficción cinematográfica repercute más bien como la presencia casi real de esta misma irrealdad”. Pocas dudas caben, luego de estos señalamientos, acerca de que la ficción televisiva, desde el campo de estudio de los dispositivos, sin tener exactamente la misma dimensión de realidad que la cinematográfica¹⁷ -en tanto es una presencia, podríamos decir, parafraseando a Metz, casi real de la irrealdad, pero menos fuerte que la cinematográfica- está más cerca de ella que de la teatral. Y acerca de que el lugar central en esta discusión lo ocupa el dispositivo¹⁸, en relación con el cual, considerando lo expresado, puede precisarse algo más: que a partir del respeto de las convenciones del espectáculo, que incluyen posiciones fijadas de escucha y visibilidad, así como el cumplimiento de reglas específicas, como no invadir el escenario, no tocar (a no ser que sea algún desarrollo de vanguardia), permite el contacto “pleno” y en “tiempo directo” en la representación teatral –que acontece sin supresiones materiales ante el espectador mientras la está viendo- mientras que en el caso de la representación cinematográfica debido a la intervención de otro dispositivo es “parcial” –no puedo oler, por ejemplo- y se encuentra siempre en “grabado”. En este terreno, entonces, no queda más que insistir en que *la ficción televisiva de imágenes grabadas está del lado de la cinematográfica de modo fuerte*¹⁹ *así como está lejos de la teatral y aún de la televisiva en directo*. Y que, por supuesto, la ficción televisiva en directo, fenómeno menos frecuente pero que ha tenido sus desarrollos, posee innegables vínculos con la ficción teatral (en cierto sentido, es una ficción teatral - por su dimensión temporal- pero mediada por la intervención de la técnica televisiva, que afecta la construcción espacial de su visibilidad: aquí pueden citarse los desarrollos en directo de *Los Benvenuto* o, en otro estilo, *Cha-cha-cha*).

4.

Consideremos ahora a la no-ficción y comparemos tres acontecimientos deportivos: un partido de fútbol visto en un estadio, visto por televisión “en directo”, y

17) Por diferencias de tamaño de la imagen, calidad de sonido, condiciones de expectación, etc.: es decir, un conjunto de aspectos que están en parte del lado del dispositivo (como tamaño de la imagen) y, en parte, del lado del cine como medio (como condiciones de la sala).

18) Otra vez: sólo serán estudios *en recepción que incluyan esta perspectiva en su indagación* los que podrán confirmar o desestimar esta hipótesis.

19) Conviene siempre recordar la semejanza material de base entre dispositivo cinematográfico y televisivo: ambos poseen imágenes múltiples y móviles, palabras, música y ruido; semejanza que se acentúa cuando el televisivo funciona en grabado en tanto en ambos las imágenes y las palabras están producidas en un mismo registro temporal.

“en grabado”. En el estadio²⁰ el partido acontece, ante el espectador (tomando como caso tipo aquel que lo ve sin escuchar radio), de acuerdo con las reglas de los espectáculos deportivos, en forma semejante, si se quiere, a la obra de teatro: en forma “plena” y “en tiempo directo” (aquí también se está privilegiando un ejemplo “puro” o canónico, considerándose aquellos en los que además interviene o hay copresencia de algún dispositivo –pantalla que retransmite en directo y en el lugar una televisación, por ejemplo- como “mixtos”). El partido visto por televisión “en grabado” presenta, por su parte, los mismos espacios que la transmisión “en directo”: un “espacio social” y un “espacio mediático”²¹, pero el estatuto de las imágenes y de los actores participantes es absolutamente opuesto, a partir de la oposición “grabado”/ “directo” (en este campo, ver un film sobre las Olimpiadas o sobre los Mundiales de Fútbol en cine posee un estatuto semejante a verlo en televisión en grabado).

En síntesis: conviene insistir en que la oposición “grabado”/“directo”, generalmente subestimada, es radical a la hora de examinar los discursos porque implica dos dispositivos distintos y como mínimo, dos sujetos espectadores diferentes. Así, el grabado, cuando se articula con la ficción, reenvía a un espectador cercano al cinematográfico; el directo, cuando transmite un acontecimiento no-ficcional, se ubica en el otro polo: es –si dejamos de lado la espectáculo misma de una obra de teatro, un partido de fútbol, una corrida de toros, etc.- quizás el mayor contacto con un “real”, en tiempo, que conocemos (al punto de que si vemos un accidente fatal *hemos sido testigos*, en el eje temporal, de algún modo de él). Si sobre el estatuto del sujeto espectador de ficción generado por el grabado conocemos mucho y poseemos fecundas hipótesis gracias a la obra de Metz, debemos reconocer que del convocado por el directo y la no ficción ignoramos más de lo que sabemos. En realidad, como he dicho en otro lugar, la semiótica del directo y de la no-ficción, en cierto sentido está aún por escribirse (Carlón, 1999).

5.

Podemos preguntarnos también si la focalización del sujeto espectador obtura el análisis de las audiencias o qué relación puede establecerse entre estos dos disímiles campos de investigación. Regresemos al ya citado artículo de Morley-Brundson-Hall (Morley, 1996 [1981] : 93) sobre del enfoque del espectador en la teoría cinepsicoanalítica: “Lo importante es que esta variante de la teoría psicoanalítica plantea el problema de la política del significante (la lucha ideológica en el lenguaje) exclusivamente en el nivel del sujeto, en lugar de hacerlo en la intersección entre sujetos constituidos y posiciones discursivas específicas; esto es, en el lugar de la interpelación, donde se reconocen el sujeto discursivo operante en un espacio interdiscursivo”. Y más

20) El acontecimiento es no-ficcional porque no es la representación de un partido de fútbol, en tanto se considera que su resultado es incierto: si el resultado estaba “arreglado” pierde su legitimidad, deportiva y social.

21) Es José Luis Fernández (1994 : 69)quien en sobre el dispositivo radiofónico distinguió “espacio social”, como aquel que es “de existencia previa y externa a la radio (un concierto en una sala, un acto político, etc.),” y “espacio mediático”, como “aquel cuya existencia sólo se justifica por la existencia del medio (el estudio de la radio, los cruces entre los distintos estadios, los vestuarios y la cabina de emisión, en las emisiones sobre eventos deportivos, etc.).” Debe atenderse aquí la circunstancia de que el dispositivo radiofónico no da cuenta de los espacios de la misma forma en que lo hace el dispositivo televisivo, que es icónico-indicial.

adelante: “Intento mantener el distingo entre la constitución del sujeto como momento general (o mítico) y el momento en que el sujeto general es interpelado por la formación discursiva de sociedades específicas”.

Primero el reconocimiento: se puede presentar un verdadero acuerdo con Morley cuando pone en el centro - siguiendo a Woods, quien cita a Pecheux- a la interdiscursividad. Pero en este caso, a través de la interdiscursividad lo que se pone en juego es la diferencia de las interpretaciones, no ese basamento que permite la inteligibilidad del discurso cinematográfico (en nuestro caso, televisivo), que Metz buscó abordar a partir de la constitución psicoanalítica del significante cinematográfico. Por otro lado no queda más que plantear, desde la vía metziana, como un verdadero error señalar que esa línea de trabajo no considera la posibilidad de trabajar sobre “el momento en que el sujeto general es interpelado por situaciones específicas”. El mismo Metz (1974 : 44) consideraba, en el análisis de esa otra institución social que son los géneros, a partir de la ausencia de todo criterio de gramaticalidad del lenguaje cinematográfico, que “nos encontramos rechazados de entrada fuera del criterio de gramaticalidad, deportados desde un principio hacia juicios que corresponden a *aceptabilidades* (=modelos de desempeño) que hacen jugar, en la recepción, clases socioculturales de usuarios y en la emisión *géneros cinematográficos*”, y en cuanto a la formulación de esos juicios ilustra señalando que, “el espectador podrá decir, frente a tal o cual film de vanguardia, por ejemplo: ‘este es un film estúpido, sin pies ni cabeza’; pero otro espectador cuyo condicionamiento sociocultural es diferente y cuya anterior escolarización no ha seguido los mismos caminos, dirá de la misma cinta: ‘este es un film extraño y hermoso’”.²² Es decir, que es el lugar específico de cada espectador en la trama interdiscursiva - definido por fenómenos como escolarización, etc.- el que toma la escena en las diferentes lecturas e interpretaciones.

6.

Preocupados por apartarse del modelo hipodérmico, la crítica filosófica y el sentido común, los estudios sobre televisión constituyeron en lugar habitual la conceptualización de las audiencias como activas y la atención a las diferencias que

22) Un ejemplo local de investigación sobre audiencias televisivas desde una perspectiva semiótica lo constituye la silenciada investigación de Oscar Steimberg en Lomas de Zamora (1988); en la que, partiendo de “la hipótesis previa de que esos juicios conllevan el establecimiento de jerarquías mediante las que se califican y clasifican programaciones, obras, realizaciones e intérpretes. Se entendió que las adjudicaciones de calidad implican la posesión - sólo parcialmente consciente- de un paradigma de géneros, con delimitaciones de rasgos de pertenencia y excelencia” (Steimberg, 1988 : 47); había seleccionado a los tipos de público por *hábitos de lectura periodística* (lectores de *La Nación* versus lectores de *Diario Popular*), es decir, de considerar a los televidentes por su lugar diferenciado en la trama discursiva que hace referencia a los programas televisivos. Entre sus múltiples conclusiones Steimberg señala que: “En los lectores de *Diario Popular* hay una *baja o nula apelación*, para el fundamento de los juicios sobre el género televisivo elegido, a *comentarios o críticas* aparecidos en publicaciones impresas con las que tengan contacto, y no se registran redundancias de base entre sus proposiciones o perspectivas de lectura y esas publicaciones” (Steimberg, 1988 : 83), mientras que “hay en cambio una *alta redundancia* entre los juicios de los lectores de *La Nación* y los de las publicaciones con las que tienen contacto en relación con el género y con las emisiones televisivas en general” (Steimberg, 1988 : 84).

surgen en el procesamiento, ya sea de individuos o de “comunidades interpretativas”²³, sin poner nunca estas cuestiones en el centro del debate (como tampoco lo hicieron los enmarcados en la corriente de *usos y gratificaciones, agenda setting, teoría del cultivo* etc; al menos hasta donde sé). Pero la televisión fue el gran lenguaje que, apoyándose en las posibilidades del cine sumó la toma directa y articuló en forma novedosa las palabras y las imágenes en el siglo XX llegando a establecer la *agenda* - quizás *efecto de los medios más difícil de discutir*- para audiencias que en ocasiones - cada vez más frecuentes- llegan a contarse, como se ha dicho, en miles de millones de espectadores. No creo que pueda criticarse esa focalización; es más, comparto en términos generales muchas de esas proposiciones (así como mantengo distancia con otras, pero no es ese el tema en discusión en este artículo). Lo que sí me parece mal - más allá de que sea síntoma de cierta debilidad manifiesta, o de cierta voluntad “imperialista” - es la práctica de cierre de un campo, objetando una vía que se propone explicar lo que por otras vías siempre permanecerá como incógnita. Porque aún sabemos muy poco sobre aquello que permite que miles de millones de espectadores de distintas latitudes y geografías entiendan la transmisión de una carrera en directo o de un partido de fútbol (cuando la televisión tiene una historia tan corta en la historia de la humanidad). Y de las diferencias que implican para quienes escuchan y ven estos acontecimientos con verlos grabados o escucharlos por radio. Es decir, *qué novedades trajo para la historia compartida de la sociedad la televisión*.

En este nivel quizás *poco importe si pensamos la cuestión a la manera tradicional de los efectos o si privilegiamos la perspectiva de lo que la gente hace con la televisión. Porque si bien es el dispositivo en parte lo que construye al sujeto* - en conjunción con registros milenarios, como el eje ficción o no-ficción- *es indudable que la generación del dispositivo ha sido social y que, mucho más aún lo ha sido la selección*; esa que le permitió imponerse y estabilizarse en el seno de múltiples segmentos, culturas, etcétera. ¿Acaso hay un efecto mayor que el hecho de que este dispositivo se haya establecido en el lugar de centralidad en el que se ubicó? ¿Que el de que para pertenecer hoy a una red mínima de socialidad de Oriente a Occidente debamos no sólo entender qué es ver televisión sino también cómo se pasa de grabado a directo con la vertiginosidad con que se lo hace, por ejemplo, en un informativo o una transmisión deportiva “ómnibus” como la de los Juegos Olímpicos en la que conviven locutores desde Buenos Aires y desde Sydney, desde distintos estadios y espacios de competencia, etc? No quedan dudas acerca del estado de marginalidad en que se ubica hoy un analfabeto. ¿Pero dónde se ubica aquel que no puede seguir las complejas

23) En una feliz síntesis acerca sobre el estatuto del lector y del vínculo entre el texto y el lector Daniel Dayan (1993 : 14) señaló: “El lector se identifica por su clase (Hall), por sus recursos culturales (Katz, Liebes, Morley), por su nivel de escucha (Gerbner), por su sexo (Modleski), por sus necesidades específicas (usos y gratificaciones). Es mudo (análisis textual) o locuaz (Liebes, Gamson, Heritage, Dahlgren), está sólo (psicología cognitiva), o en grupo (Katz, Morley). Si está en grupo, el estudio de la recepción pasará por el análisis de las conversaciones que ampliarán la influencia de los medios (Noelle-Neuman) o que la filtrarán (Katz). La relación del lector con el texto es una relación de atención intensa socializada, cooperativa (Liebes, Katz, Livingstone). Es una relación descentrada, ligada a una atención distraída (Modleski). Es una atención asocializada, regresiva (Houston). Es una relación descentrada e indirecta (Ang). Es más una relación tangencial de frotamiento que de recepción (Boullier)”. Lo que está ausente, otra vez, es la relación con el dispositivo: en tanto telespectador.

operaciones y saltos espaciales y temporales a las que es sometido por un noticiario? ¿Dónde se ubica quien no puede seguir como los otros una transmisión en directo?²⁴

Como todos sabemos, la producción proveniente del campo de los estudios culturales es profusa. Quizás no haya tenido suerte, pero no creo equivocarme si digo que no he encontrado un solo párrafo en el que - más allá de erróneos rechazos a problemáticas centrales, como la del sujeto- se interroguen sobre estas cuestiones. No está mal, no tienen por qué hacerlo. Son trabajos muy interesantes. Pero cada uno, en cada momento, vive con sus preguntas. Y exagero: quizás a esto se reduzcan finalmente las diferencias más importantes entre algunos de los que nos dedicamos al estudio de la vida social de los lenguajes y los que, sin terminar de construir el objeto de indagación, el que luego permite el procesamiento de las diferencias, se dedican al registro de las infinitas variaciones de lo que acontece en cada hogar frente al televisor.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona : Paidós.

CARLÓN, Mario (1999). “El lugar del dispositivo en los estudios sobre televisión”. Buenos Aires: II Jornadas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (FCS- UBA).

DAYAN, Daniel (1993). “Relatar al público”, en *En busca del público*. Barcelona : Gedisa.

FERNÁNDEZ, José Luis (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires : Atuel.

METZ, Christian (1979). *El significante imaginario (psicoanálisis y cine)*. Barcelona : Gustavo Gilli.

— (1979 [1973]), “El film de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico)”;

— (1979 [1974]), “El significante imaginario”.

— (1974). “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, Buenos Aires, *Lenguajes 2*, Nueva Visión.

MORLEY, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires : Amorrortu. (Edición original: Morley, David (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*, London : Routledge).

— (1996 [1981]). “Teoría psicoanalítica: textos, lectores y sujetos”;

— (1996 [1990]). “Comunicación doméstica: tecnologías y sentidos” ;

— (1997 [1993]). “La recepción de los trabajos sobre recepción. Retorno a *El público de Nationwide*”, en *En busca del público*. Barcelona : Gedisa.

24) En relación con la transmisión de una carrera por televisión, un partido de fútbol o un encuentro de la NBA seguro que el "significado" varía de cultura a cultura, de segmento a segmento y de contexto a contexto, pero es difícil pensar que en cuanto a los fundamentos básicos que permiten entender qué es una transmisión televisiva en directo nos encontremos con fenómenos absolutamente disímiles.

NIGHTINGALE, Virginia (1996). *El estudio de las audiencias (el impacto de lo real)*. Barcelona: Paidós.

STEIMBERG, Oscar (1998). *La recepción del género (Una investigación sobre los juicios de calidad acerca de los medios)*. Buenos Aires : FCS-UNLZ.

TRAVERSA, Oscar. “Aproximaciones a la noción de dispositivo”. Buenos Aires : ficha, Cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos.