laFuga

El dispositivo no existe

Por una epistemología de los medios

Por Dusan Kotoras Straub

Director: María Tortajada y François Albera
Año: 2025
País: Chile
Editorial: Ediciones Metales Pesados

Tags | **Medialidad** | **Teoría de los medios** | **Estudios mediales** | **Suiza**

Escuela de Diseño, Universidad Diego Portales. Sociólogo de la Universidad Diego Portales y doctorando en Estudios Mediales en la Universidad Alberto Hurtado. Sus intereses de investigación se centran en la estética de la información, la filosofía de la técnica y los nuevos medios, desde una perspectiva inspirada en la teoría crítica.

Lo que hoy reconocemos como rasgos definitorios de un medio suele encubrir un proceso histórico más amplio de estabilización, atravesado por disputas, negociaciones, desplazamientos conceptuales y artefactos desatendidos por la narración oficial del cine. Aquello que se presenta retrospectivamente como una evidencia pudo, en rigor, haber sido de otro modo. Esa contingencia, con sus sedimentaciones, desvíos y zonas de indeterminación, ocupa el centro de las preocupaciones que Maria Tortajada y François Albera desarrollan en El dispositivo no existe. Por una epistemología de los medios. El volumen reúne textos escritos y reelaborados a lo largo de casi dos décadas. Por ello, antes que una monografía unitaria en sentido estricto, conviene leerlo como la consolidación de un programa de investigación interdisciplinario cuya coherencia descansa en una pregunta metodológica persistente, a saber: cómo construir históricamente los objetos que la teoría del cine y de los medios tiende a conocer a partir de definiciones ontológicamente estables.

La provocación contenida en el título exige, por ello, una precisión inicial. Afirmar que el dispositivo no existe no implica negar la existencia de aparatos, máquinas, prácticas de visión, formas de inscripción, instituciones, imaginarios o discursos de legitimación. Todo ello constituye, de hecho, la materia misma del análisis desplegado en estas páginas. Lo que se impugna es, más bien, la existencia de un dispositivo unitario entendido como objeto empírico dado de antemano y disponible para la descripción inmediata del analista. El dispositivo designa, desde la perspectiva de Tortajada y Albera, un objeto epistémico que debe ser construido mediante la puesta en relación de elementos heterogéneos, pertenecientes a órdenes y escalas que la historia tradicional del cine suele subordinar a una narración ya estabilizada. De este modo, la propuesta se inscribe en la tradición de la epistemología histórica francesa, particularmente en la línea abierta por Bachelard y Canguilhem, y prolongada, bajo otro régimen, por la arqueología foucaultiana.

En este sentido, Tortajada y Albera se distancian de la concepción clásica del dispositivo cinematográfico elaborada por la teoría del cine de los años setenta, especialmente en la estela de Jean-Louis Baudry y de la apparatus theory. Al identificar el cine con una configuración relativamente cerrada, organizada en torno a la proyección, la sala oscura, la inmovilidad del espectador y la producción ideológica de una posición subjetiva, dicha teoría habría terminado por convertir el dispositivo en un obstáculo epistemológico para la comprensión del propio cine. Así, el concepto que en un momento permitió renovar el análisis cinematográfico terminó por clausurar el campo de problemas que pretendía abrir. Frente a ello, los autores proponen desplazar la noción de dispositivo desde el estatuto de una estructura ya constituida hacia el de una problemática históricamente construida.

En la propuesta del libro, el dispositivo se organiza en torno a tres polos variables, el espectador o usuario, la maquinaria y la representación. Ninguno de ellos posee un contenido definido de antemano. Cada investigación debe determinar, en función de sus fuentes y de la coyuntura histórica examinada, qué cuenta como espectador, qué forma adopta la maquinaria y qué estatuto adquiere la representación. Estas nociones operan, por tanto, como casillas vacías antes que como categorías sustantivas. No remiten a definiciones importadas de una teoría general ni a marcos conceptuales proyectados retrospectivamente sobre los objetos, como ocurre incluso en aportaciones decisivas para el campo, entre ellas las de Friedrich Kittler. Más bien, remiten a posiciones que el análisis debe construir a partir de prácticas, discursos, usos y saberes concretos en un momento histórico determinado.

La noción de configuración constituye otra de las contribuciones conceptuales decisivas de la propuesta. Con ella, Tortajada y Albera designan una red de relaciones en la que objetos materiales, procedimientos técnicos, saberes científicos, ficciones, iconografías, instituciones y modelos perceptivos adquieren inteligibilidad al ser articulados entre sí. De ahí que su método no consista en contextualizar un objeto ya conocido, sino en mostrar que la propia constitución del objeto depende de esa red. El cinematógrafo, por ejemplo, no aparece como una entidad autosuficiente cuyo origen pudiera fecharse de manera consensuada, sino como una condensación de problemas relativos a la fisiología del movimiento, la cronofotografía, la estroboscopía, la linterna mágica, el retrato compuesto, la gráfica científica, la cultura de la demostración y las formas modernas de experimentación visual. En suma, la epistemología de los dispositivos implica cierta manera de interrogar el objeto conocido bajo el nombre de “cine” a través de la red de configuraciones que lo componen.

Desde esta perspectiva se comprende la importancia que este programa de investigación otorga a la hipótesis de una “episteme 1900”, uno de los ejes articuladores del volumen. En torno al cambio de siglo, el cine no surge como culminación progresiva de invenciones previas, sino en un campo de problemas donde convergen aparatos, discursos, imaginarios técnicos y saberes sobre el cuerpo. Lo que interesa a los autores es, en este sentido, un gesto menos genealógico que epistemológico. La preocupación por el origen cede ante la pregunta por las condiciones históricas que hicieron del cinematógrafo un operador privilegiado para pensar la percepción, el movimiento y la inscripción técnica de lo viviente.

Este desplazamiento transforma de cierta manera la relación entre cine e historia del cine. En efecto, uno de los argumentos más incisivos del volumen consiste en mostrar que la historia no se limita a describir el cine, sino que contribuye a fundarlo como objeto epistémico. Al fijar fechas, jerarquías, corpus, criterios de pertinencia y fronteras disciplinarias, el discurso produce la coherencia de aquello que pretende reconstruir. La historia del cine no sería, entonces, un relato exterior a su objeto, sino una de las operaciones que estabilizan su existencia institucional. De ahí la necesidad de interrogar toda historiografía que presuponga enfrentarse a un cine dado de antemano, para desplazar la atención hacia aquellos momentos de indeterminación en que las fronteras entre cine, fotografía, televisión, ciencia, literatura y filosofía aún no se encontraban consolidadas.

La articulación entre Lumière, Marey y Bergson permite apreciar el rendimiento crítico de esta interrogación de las fronteras del cine. Tortajada y Albera muestran que lo decisivo no es establecer si Bergson comprendió correctamente el cinematógrafo a la luz de las invenciones de Lumière o de las investigaciones de Marey, sino advertir que su uso del término desestabiliza la unidad misma del objeto. En Bergson, el cinematógrafo funciona menos como referencia a un aparato determinado que como operador conceptual en el que convergen procedimientos, máquinas y saberes relativos al movimiento, la inmovilidad, la percepción y el pensamiento. En este sentido, una de las virtudes del libro reside en que no se limita a afirmar la necesidad de pensar el cine en relación con otros medios. Muestra, de manera más incisiva, que esa relación compromete la definición misma del cine. Por ejemplo, en el capítulo dedicado al paradigma cinematográfico, el cine aparece como una forma de inteligibilidad en la que determinadas operaciones perceptivas, científicas y filosóficas se vuelven pensables mediante máquinas de visión y audición.

Algo semejante ocurre con los tele-dispositivos. Al reconstruir proyectos de visión a distancia, los autores desactivan la ilusión retrospectiva según la cual la televisión habría constituido el cumplimiento natural de un deseo previo de telecomunicación visual. En lugar de esa continuidad

teleológica, el libro visibiliza combinaciones heterogéneas entre captación, inscripción, huella, sensor, imagen, sonido y transmisión, en las que se ensayan formas experimentales de presencia mediada que desbordan la perspectiva lineal de la historia del cine. Desde esta misma lógica, Villiers de l'Isle-Adam, Verne, Apollinaire o Bioy Casares no interesan porque hayan anticipado el cine, la televisión o algún medio posterior, sino porque sus ficciones extrapolan posibilidades técnicas inscritas en su propio contexto histórico.

Desde la perspectiva de los autores, la inscripción del concepto de medio en el paradigma comunicacional habría tendido a reducir esa variabilidad histórica, sustituyéndola por un modelo lineal fundado en la transmisión de información. Ese riesgo, perceptible en ciertas apropiaciones de McLuhan y en algunas derivas de la teoría alemana de los medios, consiste en transformar el medio en una taxonomía de pretensiones universales, antes que en interrogar las configuraciones situadas que hacen posible su emergencia y funcionamiento. Con todo, Tortajada y Albera reconocen los aportes de la arqueología medial, especialmente su esfuerzo por escribir historias alternativas a partir de objetos descuidados por las narrativas teleológicas. Allí se abre, además, un campo particularmente fértil para indagar trayectorias periféricas del agenciamiento cinematográfico, incluidas aquellas que permitirían repensar sus configuraciones técnicas, institucionales y culturales en la región.

Esa exigencia metodológica explica, en buena medida, la prudencia del libro respecto de la cuestión del poder. Los autores optan por no partir de relaciones de fuerza previamente establecidas, con el fin de evitar que el análisis encuentre desde el comienzo aquello que su marco teórico ya le habría ordenado reconocer. Si todo dispositivo fuese leído de inmediato como dispositivo de poder, la investigación correría el riesgo de ontologizar el poder sin reconstruir su funcionamiento concreto. La suspensión inicial de la cuestión política se justifica, en este sentido, como una precaución epistemológica, destinada a preservar la especificidad en cada configuración antes de inscribirla en una lógica de dominación.

Con todo, esa precaución constituye también una de las tensiones más visibles del volumen. En varios pasajes, el lector podría esperar que la reconstrucción de redes técnicas, discursivas y perceptivas encontrara un desarrollo igualmente sostenido en el plano de las instituciones, las economías y las formas históricas de dominación. La comprensión del dispositivo como agenciamiento, como configuración que distribuye posiciones, constriñe cuerpos y organiza prácticas, abre un campo político que a veces queda más sugerido que desplegado. La reserva metodológica es fecunda, pero deja pendiente una pregunta de mayor alcance relacionada: cómo articular el análisis de las configuraciones epistémicas con el de las formas históricas de poder sin convertir a estas últimas en fundamento explicativo ni relegarlas a un efecto secundario.

Otra tensión deriva de su condición compilatoria. Aunque la organización en cuatro secciones ofrece una arquitectura clara, algunos capítulos conservan la marca de su circunstancia original. Hay recurrencias, variaciones de ritmo y momentos en que el lector debe recomponer la continuidad de la argumentación. Sin embargo, esa misma condición permite advertir la persistencia de una investigación que no nació como un sistema cerrado, sino como una serie de intervenciones sucesivas en debates sobre cine, medios, arqueología, historia y epistemología. La heterogeneidad del volumen reproduce, en cierto modo, la lógica de su propio objeto. Más que desplegar una teoría unitaria del dispositivo, el libro pone en escena una serie de configuraciones que se superponen, se desplazan y se reordenan conforme cambian sus condiciones de inteligibilidad.

El dispositivo no existe es un libro de indudable relevancia para los estudios de cine, precisamente porque se niega a abandonar la pregunta por el cine a la forma petrificada de un objeto ya conocido. Su apuesta obliga a desplazar la crítica desde la ontología del medio hacia la historicidad de las configuraciones que hacen ver, oír, registrar, transmitir y saber en torno al cine. Sobre todo, en un contexto como el actual donde las fronteras entre sala, archivo, plataforma, interfaz, visualización científica, vigilancia automatizada y máquina predictiva se vuelven cada vez más inestables, la propuesta de Tortajada y Albera adquiere una resonancia particular, pues ofrece un método para no quedar cautivos de las evidencias técnicas del presente. Allí donde la actualidad tiende a presentar cada innovación como ruptura absoluta, la epistemología de los dispositivos enseña a reconstruir las redes históricas que hacen posible su aparición. Su lección más duradera reside, quizá, en mostrar que el cine sólo puede seguir siendo pensable si se sustrae tanto de la clausura disciplinaria como de

la nostalgia de su desaparición. No se trata, entonces, de certificar su muerte ni de defender su supervivencia, sino de asumir la exigencia de pensar el cine fuera de sí mismo.

Como citar: Kotoras Straub, D. (2026). El dispositivo no existe, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-21] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-dispositivo-no-existe/1272