

## Selfies in the night: modos imaginales de rostrificación en la contemporaneidad

*“Exchanching glances*

*wondering around”*

Frank Sinatra

### Introducción

A pesar de que varias perspectivas teóricas contemporáneas sugieren que en las sociedades contemporáneas existe una tendencia a la desterritorialización de las subjetividades, aún pueden rastrearse dispositivos que buscan normativizar una hegemonía occidental de subjetivación. Este trabajo se propone analizar los modos a partir de los cuales las imágenes producen estas subjetividades de tipo trascendental a partir de dispositivos de *rostrificación* en la contemporaneidad. Para ello, se indagará en la pertinencia heurística del concepto de *rostridad* como modalidad propia de subjetivación trascendental del capitalismo global. En aquél se destaca la presencia de dispositivos que abarcan tanto medios de comunicación masivos así como prácticas culturales más atomizadas, ambas redundantes en la necesidad de producir un sujeto como un rostro aceptable para los otros.

Es en este sentido que la tecnología aparece como pieza ineludible para pensar este proceso en tanto soporte múltiple y descentrado de la circulación de imágenes. Imágenes que, desde la *selfie* a la producida por el *youtuber*, son máquinas de exponer rostros a la mirada social. Esta investigación suscitará una serie de interrogantes que es preciso profundizar: *¿cuáles son los modos de rostrificación en la contemporaneidad? ¿Qué papel cumplen las imágenes en aquellos procesos? ¿En qué medida los dispositivos de rostridad producen una normativa trascendente en un marco de un mundo en progresiva desterritorialización?*

Para comenzar a indagar en estos interrogantes, se revisará el concepto de *rostridad* de Gilles Deleuze y Felix Guattari y sus formas de aplicación en los dispositivos de subjetivación masivos de mediados del siglo XX, a saber, el cine, la televisión y la publicidad.

## Pensar la rostridad en el siglo XX

Como ya se ha anticipado, la rostridad es para Deleuze y Guattari el modo a partir del cual se configura y se sostiene la lógica de la subjetividad moderna:

*“Los rostros no son, en principio, individuales, definen zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante”.* (Deleuze; Guattari, s/f: 1)

Este recorte, esta zona de frecuencia o delimitación que impone el rostro es un recorte sobre el *cuerpo* entendido este como una *superficie de inscripción* inmanente (Deleuze; Guattari, 2002)<sup>1</sup>. El cuerpo ve entonces su multiplicidad de posibilidades restringidas a partir de la subjetivación rostrificante. Cabe aclarar que el rostro no es algo ya-constituido en el cuerpo, sino más bien que se constituye a partir de lo que Deleuze y Guattari denominan *máquina abstracta de rostridad*:

*“Los rostros concretos nacen de una máquina abstracta de rostridad, que va a producirlos al mismo tiempo que proporciona al significante su pared blanca, a la subjetividad su agujero negro”.* (Deleuze; Guattari, s/f: 1)

Vemos aquí cómo se produce un doble movimiento a partir de estas máquinas de rostridad: a la vez que subsumen la inmanencia del cuerpo a la trascendencia del rostro -dentro del cual la

---

<sup>1</sup> Es preciso entender, sin embargo, la rostridad no como un concepto que literalmente reduzca el cuerpo anatómico al rostro anatómico. Si bien la rostrificación en el sentido anatómico produce modelos sociales de diferenciación y exclusión, tales como el racismo, a su vez involucra un proceso de subjetivación que circunscribe modalidades emocionales e incluso de orden cognitivo. Es por eso que cuando Deleuze y Guattari se refieren al término rostrificación lo hacen para entenderlo como una dimensión del *cogito* cartesiano en términos de imagen.

subjetividad se pierde en su *agujero negro*-, presentan a la rostridad como una *pared blanca*, proporcionando a la subjetividad un conjunto de variables ontológicas posibles, siempre y cuando ellas se circunscriban al modelo rostrificante fundamental.

¿Cómo aparece la rostridad en el cine, la televisión y la publicidad? A partir de la presentación de *celebridades* y *modelos* -este último término entendido en su sentido más común y popular-, estos dispositivos culturales masivos impusieron modos particulares de rostridad como formas legítimas de producción del rostro al que las masas debían adecuarse. Figuras del *Spaghetti Western* como John Wayne o Clint Eastwood configuraron modelos rostrificantes que acompañaron sistemas sexuales, relacionales, emocionales y estéticos: el verdadero hombre debía de ser rudo, con una expresión facial amenazante, el ceño fruncido y, si bien se presentaba como la mejor opción para la damisela en apuros, su inclinación a la violencia reproducía una modalidad heteronormativa dentro de la cual la figura de la mujer no podía escapar ni menosprecio ni a los golpes. A la vez, la publicidad impuso sus propias normas de belleza que configuraron un modo de rostro *verdaderamente bello*<sup>2</sup>, a partir de la incitación al consumo de cremas *anti-age*, productos de higiene corporal y necesidad casi obsesiva de obtener la dentadura más blanca y brillante.

Es de este modo que puede entenderse la rostrificación de estos dispositivos como un movimiento *doblemente* trascendental en tanto no sólo se producen modelos de subjetividad a partir del rostro sino que producen *un modelo único* de rostro al que todos los rostros deben aproximarse de manera tendencial. La pared blanca de la rostridad como línea trascendente es sustituida así como un punto único de la misma que funciona como horizonte de sentido en la producción de la subjetividad de estos dispositivos. Podría afirmarse así que tal modo de rostrificación configura una ontología *moderna* de subjetividad, por lo que el interrogante lógico que sucedería a este problema sería el de indagar en las formas *posmodernas* de rostrificación, para poder pensar en qué medida rompen y reproducen el anterior modelo.

---

<sup>2</sup> Vale ser mencionado el paralelo existente en la producción rostrificante de la belleza con la valoración ontológica platónica de lo bello con respecto al mundo inteligible. Los dispositivos de rostrificación configuran, además de un modelo de subjetividad trascendental, un modelo de belleza trascendental, que, al igual que la belleza como idea platónica, opera como horizonte y límite de todos los rostros, a partir del cual deben medirse.

## **Volverse rostro uno mismo: el paradigma de la *selfie***

Afirma David Harvey sobre las diferencias entre el modernismo y el posmodernismo:

*"Empiezo con lo que parece ser el hecho más asombroso del posmodernismo: su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico que formaban cada una de las mitades en la concepción de la modernidad de Baudelaire. Pero el posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias semióticas del cambio como si fueran todo lo que hay"* (Harvey, 1990: 61).

Si el modernismo contempla posibilidades de estabilización de modelos trascendentes aún pese al admitir la fugacidad y el cambio constante como formas de existencia del mundo, la lógica posmoderna parecería aferrarse de lleno al devenir caótico de las cosas, reafirmando así la inmanencia como principio no original a partir del cual todo es producido. Cabe cuestionarse a qué dispositivo de rostrificación correspondería tal modelo inmanente. Para ello, se utilizará la perspectiva del filósofo José Luis Brea sobre los modos de producción de imágenes en la contemporaneidad, haciendo particular hincapié en el concepto de *e-image* o *imagen electrónica*.

Para pensar la condición de la imagen electrónica, Brea plantea tres etapas histórico-no evolutivas en la lógica de la producción de las imágenes: *la imagen-materia*, *la imagen filmica* y *la imagen electrónica*, cada una relacionada con diferentes tipos de memoria, de tiempo y espacio, de sujeto, de cultura y de economía. Si la imagen materia aparece como una promesa de eternidad y la imagen filmica un devenir del tiempo, la imagen electrónica es pura dispersión, circulación, fuga y flujo:

*Las [imágenes] electrónicas sólo están en el mundo yéndose, desapareciendo (...) su ser es el de las apariciones (...) son, al mismo tiempo, (des)apariciones (...) [son] imágenes apenas temporales y como tales incapaces como tales de dar testimonio de duración –o hacer promesa de permanencia-* (Brea, 2010: 67).

Puede entenderse así como la imagen electrónica figura como la clase de imagen que resume en su lógica la propia de la posmodernidad: puro presente, caos, fragmentación y discontinuidad. Los tres tipos de imagen aparecen interconectados y superpuestos, prevaleciendo en el contexto actual la composición visible de la *e-image*. Esta organiza las tramas y condiciones para la emergencia de lo que se denomina una cultura visual, entrelazada a la idea de un giro icónico en las formas de comprensión del mundo global contemporáneo. Es decir, una articulación específica da forma a lo que Brea llama una *episteme escópica* o régimen de visibilidad: aquello que puede ser o no ser visto en una determinada formación cultural. Desde el momento en que nuestra vida cotidiana se ve sumida en una relación permanente con imágenes electrónicas, eso que comprendemos como imágenes participan del ordenamiento simbólico de las formaciones culturales. En esa industria de la subjetividad, el espacio virtual abre lugar a la producción del yo como imagen. Es en este punto, precisamente, donde la *selfie* -la auto-foto- aparece como un fenómeno novedoso que sirve de ejemplo para avanzar sobre la pregunta por los modos contemporáneos de rostrificación.

Una de las características fundamentales de la televisión, el cine y la publicidad del siglo XX es su *unidireccionalidad*. Aun cuando se tratan de producciones de origen colectivo, la información parece ir en un solo sentido: de la pantalla al público. En la era de la imagen electrónica prevalece una lógica descentrada -facilitada por las nuevas tecnologías de comunicación- en virtud de la cual *todos* son productores y consumidores de imágenes. Si la unidireccionalidad de los fenómenos mencionados proponía rostros modelo a un público sin capacidad de réplica, en la era de la imagen electrónica cualquier persona puede hacer circular cualquier imagen posible. Dentro de esa posibilidad infinita los rostros diversos son también una opción.

La *selfie*, como producción de imagen del rostro propio<sup>3</sup>, parecería ser un flujo de posibilidades infinitas equivalentes a la emancipación de las estéticas personales, de los rostros y los cuerpos, a la libertad infinita de ser como uno quiere ser, del diseño-de-sí sin determinaciones o condiciones. Sin embargo en esa fuga y flujo de las *selfies*, en esa

---

<sup>3</sup> La *selfie* implica una intervención del *self* por partida doble: implica una producción del sí mismo *por* uno mismo.

repetición de lo mismo como diferente, hay algo que sedimenta, algo que queda como igual, como trascendencia aun cuando todo parece indicar la plena inmanencia de la imagen electrónica. Es que la *selfie* es un dispositivo de rostrificación, y como tal, opera bajo el procedimiento de la producción de subjetividad en términos de rostro, que como ya fue revisado anteriormente, es por definición un procedimiento trascendental. Aún pese a su pretendida posibilidad emancipadora de la subjetividad, la *selfie* vuelve a condenar al cuerpo como un rostro más.

## **Conclusiones**

En su fugacidad -y sobre todo por ella- cada *selfie* pretende ser única. Sólo, con amigos, con el Papa, con Messi, con el David, en una situación memorable, extraña, bella o a fin de cuentas, singular, *selfies* épicas o graciosas, todas parecen destacar la presencia de quien la saca en ese espacio-tiempo definido por el auto-encuadre. Dos cuestiones interesan en este punto. Por un lado, el hecho de que todo aquello que entró en el encuadre -sea una obra de arte milenaria, una escena urbana o una ingeniosa pintada en una pared- ha sido pasado ya por el rasero igualador de la *selfie*. No importa su material, su origen, su destino o significado, solo es una curiosidad más que sirve al sujeto de la *selfie* para exponer socialmente su diseño-de-sí. Una pieza más en su confección. En segundo lugar, a pesar de que reduce la entidad de todo lo fotografiado a una pieza más en la modelación estética de la subjetividad, la *selfie* promete la redención del rebaño. Esta exhibición constante de eventos únicos en el que lo fundamental es la presencia probada con el propio rostro en primer plano pretende hacer de ese sujeto un sujeto único, singular. Pero tal como se expresa arriba, esta aparente singularización del sujeto puede ser pensada como una rostrificación trascendental. Nuevamente, aun cuando todos los rostros son posibles, siguen siendo rostros.

Esta reflexión puede ser inscripta en un movimiento histórico de mayor envergadura. Según Felix Guattari,

*La historia contemporánea está siendo dominada cada vez más por un incremento de reivindicaciones de singularidad subjetiva: contiendas lingüísticas, reivindicaciones autonomistas, cuestiones nacionalísticas, nacionales que, con total ambigüedad, expresan una aspiración a la liberación nacional, pero que por otro lado se manifiestan en lo que yo llamaría reterritorializaciones conservadoras de la subjetividad* (Guattari, 1996: 13)

A la vez, cabe interrogarse por el papel que un dispositivo contemporáneo de rostrificación como la *selfie* interactúa con aquellos de mediados del siglo XX. Lo cierto es que tanto el cine, como la publicidad y la televisión no han pasado desapercibido el surgimiento de nuevos modos de producción de imágenes en cuanto a su poder rostrificante. Más bien lo contrario, estos dispositivos se han nutrido de estas imágenes para producir su propio acervo de imágenes rostrificantes, resignificados bajo su propia lógica de consumo. En este sentido podemos observar como el carácter unidireccional de estos dispositivos se sustituye por el juego intersubjetivo de producción de imágenes del sujeto.

Cabe pensarse en este sentido que si entendemos la intertextualidad e interdiscursividad como la “*circulación y transformación de (...) pequeñas unidades significantes dotadas de aceptabilidad difusa entre una doxa dada*” y como la “*interacción e influencia mutua de las axiomáticas*” entre diferentes discursos (Angenot 2010: 25) bien podríamos plantear la emergencia de una *interimaginalidad* en la contemporaneidad, donde diferentes unidades icónicas sean repetidas y resignificadas en el curso de su circulación. Allí en el texto un intercambio de signos, aquí en la imagen, como dijo alguna vez Sinatra, como un intercambio de miradas...

## **Bibliografía**

**Angenot, Marc** (2010), *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI.

**Brea, José Luis** (2010), *Las tres eras de la imagen*, Madrid: Akal.

**Deleuze, Gilles; Guattari Felix** (2012), *El Anti-Edipo*. Buenos Aires: Paidós.

**Deleuze, Gilles; Guattari Felix** (s/f), *Año cero – Rostridad*, en *Mil Mesetas*, Puede encontrarse online en:

<http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/deleuze-guattari-mil-mesetasano-cero-rostridad/>

**Guattari, Felix** (1992) *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial.

**Harvey, James**, (1998) *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu.