

## Fabricas de Identidad (retóricas del autorretrato)

José Luis Brea

“Paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un *efecto*, es decir, como *producida* o *generada*, abre posibilidades de “capacidad de acción” que quedan insidiosamente excluidas por las posiciones que consideran que las categorías de identidad son fundacionales y fijas”.

Judith Butler, *El género en disputa*<sup>1</sup>.

“The articulation between viewer and the viewed is thus conceptualized as an internal relation. Indeed, the two points in the circuit of articulation privileged here - the viewer and viewed- are seen as mutually constitutive. Each is implicated in the other; neither could exist without the other. The subject is, in part, formed subjectively through what and how its 'sees', how its 'field of vision' is constructed. In the same way, what is seen -the image and its meaning- is understood as not externally fixed, but relative to and implicated in the positions and schemas of interpretation which are brought to bear upon it.

Visual discourses already have possible positions of interpretation (from which they 'makes sense') embedded in them, and the subjects bring their own subjective desires and capacities to the 'text' which enable them to take up positions of identification in relation to its meaning. It is this 'little system' (composed, as it were, of two inter-dependent but relatively autonomous moments) which 'produces meaning'. It follows from this argument that 'the meaning' of the image cannot be seen as fixed, stable or univocal across time or cultures. Also, the subject itself is not a completed entity but something which is produced, through complex and unfinished processes which are both social and psychic -a subject-in-process”.

Stuart Hall, *Visual Culture: the reader*<sup>2</sup>.

Uno de los más inteligentes anuncios publicitarios de los últimos tiempos, -de Iberia, por qué no decirlo- explicaba cuál era el verdadero trabajo de la línea aérea: poner a millares de personas, de usuarios de sus servicios, “en contacto con su destino”. No ya volar de un lugar a otro o facilitar el desplazamiento de los ciudadanos por las ciudades de la tierra, sino sobre todo ayudar a cada cual a “encontrarse a sí mismo”. Por decirlo de otra forma: los suyos no serían viajes geográficos, territoriales, espacializados, sino, y sobre todo, viajes vitales, psíquicos (la *psicogeografía* expropiada al situacionismo, para beneficio de su más odiado/temido vecino, la industria turística<sup>3</sup>). Viajes de cada uno hacia sí mismo, al reencuentro de su pasado irresuelto, su presente abismal o su futuro factible, (su adolescencia, su novio, sus años de universidad o su madre): trayectos interiores al proceso de construcción de la propia biografía (cada cual *volando en, o hacia, su “propia” historia*).

En realidad, una lectura poco ingenua de las retóricas de la nueva publicidad reconocería rápidamente que -como en el ejemplo que menciono- lo que en casi la totalidad de sus *juegos de imagen* se vende no son los “productos” que ellas anuncian: sino la específica potencia de construcción de biografía que en su mismo espacio -*fantasmático, imaginario*- se pone en acto. No se trata entonces de hacer deseable a lo lejos un tercer producto-mercancía (digamos, lo anunciado), sino de conseguir que el propio dispositivo-anuncio -el sistema imagen/música/texto que lo articula- se cargue de potenciales de identificación-deseo, capaces de concitar un efecto de re-conocimiento en el perceptor. La necesidad que éste siente de proveerse de materiales efectivos en esa cada vez más ardua tarea (por inocua e improductiva en el fondo) que es el construirse a sí mismo hará el resto, y la compra de la mercancía asociada -siempre que uno pueda pagarse el capricho crecientemente costoso de *autohacerse*- caerá como por “efecto colateral”. Pero lo que se hace seductor en el anuncio, a lo que se dirige su efecto persuasivo, no es a mostrar las calidades propias del objeto tercero. Sino, primariamente, a autoseñalar (sin que se dé demasiada cuenta el anunciante, no vaya a ser que sospeche la verdad de la publicidad contemporánea: que sólo se anuncia a sí misma) la cantidad directa de identidad -el *coeficiente identitario*, diríamos- que se impulsa desde su propio espacio, en el propio dispositivo simbólico.

Los buenos anuncios, en efecto, únicamente se aluden a sí mismos: son publicidad de la publicidad, ejercicio de autorreferencia, metalengua y tautología (hasta un grado que el mismo Kosuth envidiaría). Ellos -y no ninguna línea aérea- son los que verdaderamente organizan esos pequeños pero efectivos *microviajes psíquicos* con destino a *la propia biografía*. Y eso porque ella, la biografía propia, es en efecto el valor más en alza en el mundo contemporáneo, el producto mejor vendido -y por cierto el que más escasea- en los tiempos del capitalismo globalizado. Como decía Ulrich Beck, nada hay que se desee tanto en las sociedades actuales como -de facto, lo que más falta- el tener "una vida propia"<sup>4</sup>.

#

Toda la megaindustria contemporánea de las imágenes -del imaginario, si lo prefieren- trabaja en esto. Imaginemos una red transestelar de *aerobiopuertos* interconectados: si el objetivo de ese expansivo rizoma fuera la aludida "organización mundial de los vuelos psicogeográficos" entonces su herramienta de trabajo por excelencia no sería otra que la imagen, lo visual. Al respecto, la teoría crítica tiene aún mucho por hacer: de la misma forma que toda una tradición disciplinar -la de la crítica lingüística- ha mostrado cómo es en el curso de los *actos de habla* que tiene lugar el *ponerse* del sujeto -en-proceso- es preciso comenzar a realizar el mismo trabajo crítico en el ámbito de la imagen: mostrar cómo también en los *actos visuales* y en el curso de sus realizaciones -en los desarrollos efectivos de las retóricas de lo visual- se cumple también (y aún seguramente más, si recordamos/asumimos la inapelable teorización lacaniana de lo inaugural de la escopia en la regulación de la vida del sujeto) un similar efecto de *posición*, de constitución efectiva del sujeto-en-proceso precisamente en sus *actos de visión* (en el ver y ser visto).

De hecho, podríamos afirmar que esa nadería que llamamos *sujeto* no es otra cosa que el *efecto por excelencia* (por supuesto sin exclusión de ninguna de las muchas otras prácticas que también al respecto son constituyentes) de los *actos de representación*, de visionado y escopia, de su participación en las redes de intercambio -producción, consumo y circulación- de la imagen, de la visualidad. Aquí, sin embargo, la teoría crítica está marcada por un déficit, el que durante décadas ha mantenido su potencial restringido al reconocimiento de tales tipos de efectos únicamente en el ámbito de las prácticas discursivas, textuales. Hoy se hace por tanto urgente proceder a una extensión de ese proceso de reconocimiento de la retoricidad productiva (ilocucionaria o perlocutiva, diríamos con Austin/Searle) de los actos significantes al ámbito de la totalidad de las prácticas simbólicas, de representación.

No sólo las prácticas discursivas poseen en efecto una poderosa eficacia materializante -como ha mostrado Judith Butler- sino también la totalidad de las de representación, las de producción, consumo y distribución de imaginario. Así, se hace urgente abordar en nuestros días de modo decidido la crítica de la *retoricidad de lo visual*. Algo que, mal que bien, parece que los estudios de cultura visual han comenzado a realizar -con la dificultad de introducirse en un campo "protegido", el de lo designado como "artístico", en el que las presuposiciones de valor añadido restringen o condicionan epistemológica e ideológicamente estas posibilidades de ejercicio crítico.

#

Podríamos decir que en el ámbito de la producción discursiva "de calidad" -el antes llamado *campo literario*- el género que por excelencia permitía reconocer la *eficacia productora de subjetividad* de los *actos de habla* era -obviamente- la autobiografía (y quizás como su forma más desvelada el subgénero de la escritura epitafial<sup>5</sup>). Correlativamente, podemos sospechar que en el ámbito de la producción visual "de calidad" -el antes llamado el *campo artístico*- el género que por excelencia permitirá en paralelo reconocer "la *eficacia productora de subjetividad* de los *actos visuales*" será, consecuente y lógicamente, *el autorretrato* -del que por cierto, y como más adelante intentaré mostrar, el retrato sería únicamente un subgénero.

Pero recordemos por un momento, antes de avanzar a la analítica de las retóricas del autorretrato, la estrategia enunciativa del relato autobiográfico, el recurso que gestiona toda la fuerza ilocucionaria de su discurso para justamente *producir* -en el sentido fuerte que se habla de la *performatividad*, del *poder materializante* del discurso- en su espacio un intenso *efecto de sujeto*. En la autobiografía -y más aún el epitafio, puesto que ahí es aún más obvio que el sujeto que habla no está- se "produce" al sujeto en este sentido: que el enunciado que

se dice en ella habla justamente de aquél que, se supone, produce el propio enunciado. El yo del que se habla no es ya entonces el yo interior al discurso, ficcional, sino la propia y supuesta condición de posibilidad eficiente de éste. La estrategia enunciativa consiste entonces en hacer coincidir esas dos entidades como si fueran una y la misma: aquella de la que el texto habla y aquella que lo produce, su emisor (o como decía Barthes el yo de la enunciación y el del enunciado). El resultado es un efecto de verdad, de realidad, añadido sobre ese yo "externo al discurso" y supuesto productor -en realidad es "el producto de"- del texto. La autobiografía es, en efecto, autoproductiva: es el paradigma mismo del texto performativo, como tal productor de "realidad" -toda vez su producto es su propio presunto productor. En realidad todo texto, como operador de potencial performativo, es en primer lugar el productor del sujeto que lo enuncia: de él en efecto el texto es la más importante industria, la principal y más efectiva fábrica.

Pues *en realidad* la forma de ser de todo sujeto es justamente ésa (y bien precaria por cierto): no hay otra subjetividad que la inducida como efecto del lenguaje que, se supone, él enuncia. El único sujeto no meramente ficcional -extratextual- es siempre sujeto de la enunciación, el agente del habla -por eso sólo los escritores pueden llegar a tener verdadera (auto)biografía-. Como sujeto del enunciado él es tremendamente pobre en cuanto a su propia realidad -únicamente una ficción lingüística. En la medida que ella dice, a la vez que lo que dice, al que la dice, su efecto de retoricidad se refuerza en bucle alrededor de un principio de realidad del sujeto que la pronuncia. "Escribo, luego existo" podría ser el principio -*prosopopéyico*- de la autobiografía (y a través de ella el paradigma de toda forma del discurso): en ella el sujeto es dicho no como aquél de quien se habla, sino como el propio hablante, el propio agente del habla.

Otro tanto en cuanto a la imagen.

#

Considerando lo dicho, podríamos defender -no sin cierta audacia, que los lectores sabrán disculpar- que el autorretrato es el género que mejor hereda las calidades del conceptualismo, en el sentido de obras que se autogeneran través de -*disueltas en*- su propia analítica. Una obra como *Schema*, de Dan Graham, tiene su mejor trasunto en el espacio figural, no discursivo, justamente en su propio autorretrato (ese tan conocido de Dan frente a uno de sus célebres espejo-espía). Lo que se retrata no es ni un objeto del mundo (sólo en el autorretrato la fotografía/pintura se aleja del triste género del bodegón, de la "naturaleza muerta") ni tampoco algún presunto "sujeto pre-existente" que la realizaría, sino a ese sujeto-en-obra que es precisamente el producto performativo del propio *acto de visión*, de representación (de hecho la obra no es la fotografía como tal, sino el propio dispositivo reflexivo-producente de visión). Todo *sujeto* está en el espacio de la representación únicamente como efecto retórico (fantasmático) del propio poder materializante del *acto visionario*, visionante. La presencia del agente de la visión en su propio resultado (siendo que él mismo lo es de ésta) tiene siempre este efecto fantasmagórico-instituyente: Velázquez en *Las Meninas* o Jeff Wall en su revisión del retrato de la camarera de Manet. La "puesta en obra" del agenciador de la mirada es también puesta en evidencia del carácter constituyente de los actos de mirada -y al mismo tiempo del carácter no constituido del sujeto en cuanto preexistente a sus propias prácticas, a la constelación de sus propias acciones -ya sean éstas discursivas, contemplativas, representativas, ... *simbólicas* en última instancia.

#

La recuperación crítica del espacio del autorretrato en los tiempos de la imagen técnica (seguramente habría que puntualizar algo acerca de esta precisión, espero poder hacerlo más adelante) se cumple justamente a través de este esquematismo: no tanto el del autorretrato propiamente (excepto en cuanto que maquinación *performativa, ilocucionaria*) como el desmantelador de las presuposiciones de "esencialidad", de preexistencia del sujeto a sus *actos de presencia* en el espacio de la representación. Las series de los *Film Stills* de Cindy Sherman son al respecto enormemente elucidadoras, tanto más cuanto que resultaría muy problemático tomarlas como "autorretratos". ¿Por qué?: porque realmente no lo son -aunque siempre sea siempre "ella" la que aparece-. Son "retratos" pero sólo de uno mismo en tanto que *efecto*, en tanto que "producido". Dicho de otra manera: porque lo que en ellas se muestra es precisamente el carácter no constituido del sujeto, o más precisamente su

“hacerse” a través de los actos de representación. La imagen es puesta en evidencia como “fábrica de identidad”, como el espacio en el que el sujeto se constituye en el recorrido de “sus” representaciones, en la absorción de la sucesión de “sus” fantasmagorías. Como ella misma escribía, en efecto, “en el espacio de la representación *uno es siempre otro*”.

Pero el potencial evidenciador de la ilusoriedad del carácter constituido de la identidad no es en realidad patrimonio exclusivo del nuevo autorretrato-técnico: en realidad, y si por ejemplo miramos la serie de autorretratos de Van Gogh, veremos que el autorretrato siempre ha mostrado lo contrario de lo que decía: no la existencia, sino la total *evanescencia* del autor. En efecto, y observada la serie, lo que se ve en ella no es sino el rastreo de su continuo desaparecer (el del sujeto), lo que se muestra es *su darse como un sustraerse*, como un *estar en fuga*. Pues si en efecto quisiéramos encontrarle (al sujeto) en ese espacio de la representación -dónde únicamente habitan fantasmas, que esto no se olvide- no lo reconoceríamos ni en un rostro ni en otro, ni aún (con Derrida) en el dominio de la firma, sino acaso en la propia singularidad irrepetible del modo de la *escritura pictorial*, en la factura misma del mecanismo pringante (déjenme decirlo con un poquito de desprecio).

Es por esto que tiene sentido enfatizar la precisión hecha más arriba: en efecto la *imagen técnica* posee un efecto particularmente desmantelante en cuanto a la presencia del sujeto en el espacio representado (por cuanto su factura no pertenece a nadie, no *consigna* identidad alguna). Si el único rastro que pudiera todavía avalar una consistencia del sujeto-como-autor estuviera precisamente en aquella singularidad manierista del estilo facturador, entonces podemos ver cómo la irrupción de la imagen técnica como capacitación anónima del acto de ver y dar a ver tiene una potencia añadida de defraudación de esas siempre vivas expectativas de esencialidad, de consistencia del sujeto en el dominio de la representación. A partir de ella, el *espacio del autorretrato* se abre como territorio de *otredad*, de constitución *en acto*, en puro proceso del yo como fabricado y por lo tanto como homologado al cualsea, al yo que es “ninguno y todos”, al *sujeto multitud*. El artista ya no es el “investidor” de energía identitaria y su poder ya no se reserva para sí mismo, o para los otros sólo como por *emanación*, como por *empatía*. Sino que en todo *acto de visión* (tanto más cuanto más protagonizado por un ojo maquinal, técnico) comparece un sujeto-en-proceso, allí mismo inducido -como puro efecto de la retoricidad de la visión. Ése es el salto que lleva de van Gogh a Cindy Sherman, o aún del autorretrato al retrato como su subgénero. O para ser más exactos: de van Gogh, y pasando por Cindy Sherman, a Thomas Ruff o, quizás, Nan Goldin.

#

Esta transición que en el ámbito de la producción artística se verifica por su mismo ejercicio de autorreflexión crítica se ve reforzada, como he señalado, por la irrupción y generalización de uso del dispositivo técnico de producción de imagen. El carácter evanescente del “sujeto-autor” y el producido del “sujeto-objeto”, del sujeto representado, encontrará en la aparición de un mecanismo perteneciente al ámbito de la cultura cotidiana -el *photomaton*- un refuerzo que definitivamente desestabilizará la historia del autorretrato, para resituar el núcleo intensivo de la operación inductora de subjetividad no tanto en el territorio de la “producción enunciativa” (que usurpado por la máquina técnica es “nadificado”, negado como gestor de autoría y por extensión de yoidad, de *subjección*) cuanto en el propio de la visualidad, del darse a ver y ser visto. Ése es en efecto (para poner el caso crucial y al mismo tiempo más universalizado durante los últimos 20 años, me refiero al “autorretrato” anónimo que uno se hace en el fotomatón) el momento en que el retrato absorbe los poderes constituyentes (de subjetividad) antes ostentados en exclusiva por la retórica del autorretrato.

Es ahí precisamente donde funciona toda la serie de los retratos-photomaton de Ruff: ellos son en efecto retratos -pero en cuanto cargados del potencial de autoconstitución del sujeto en la frontalidad de su darse a ver (como si en efecto estuviera frente a la máquina anónima introduciendo su moneda) se desvelan como lo que auténticamente son, autorretratos. Y como tales lo que muestran es precisamente la profunda anonimidad de un sujeto que se autoproduce única y evanescentemente en ese acto. El de darse a ver, el de ponerse a sí mismo para *ser contemplado*. Frente a frente una mirada que se les presta atónita e incrédula, por la propia inconsistencia del objeto que observa, no totalmente una naturaleza muerta pero tampoco ese espejo simbólico que (otrora, qué tiempos) constituía la promesa

del artista como paradigma de un sujeto fuerte, egregio, instado de identidad esencial y eterna. En cambio, el testimonio de estos rostros inocuos, desvanecientes y mudos dice únicamente pasajereidad, contingencia, cualquieridad, constitución precaria en la propia praxis del *darse a ver* como muestra y ejercicio del *estar ahí*. Apenas una *cuasipraxis* bajo cuyo régimen lo que se expresa es, justa y únicamente, la "*particularidad del cualsea*" -con expresión de Agamben. O, digamos, la representación del singular únicamente como portador de la (in)identidad de un cualquiera. En ello estos (auto)retratos de Ruff y los de los muchedumbres de Gursky revelan ser una y la misma cosa: retratos del *cualsea*, representaciones de *la multitud*.

#

No hay territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo, de la *comunidad*. Toda la *pregnancia* de una *vida propia* se gesta en efecto en los cruces con *el otro*. Es esto seguramente lo que se evidencia en las series de Nan Goldin, particularmente en *La balada de la dependencia sexual*. Aunque no tomáramos en cuenta que en ella, en efecto, aparece cuando menos ocasionalmente la propia figura de la artista, deberíamos considerar la serie entera como una de autorretratos, y no sólo en el sentido en que venimos defendiendo que muy buena parte del retrato actual se realiza por absorción de la retórica de autorretrato, sino por ser retratos de ese entorno microcolectivo que la artista registra como unidad de convivencia, de definición de vida, de entrecruce experiencial fuertemente condicionado por la urdimbre espesada de los afectos y las pasiones, por la intensidad compartida de los lazos sexual-amorosos. Acaso sea ése en efecto el principal dominio en el que una economía de producción del sujeto -como tal "economía de producción"- puede acertar a singularizarse, a plegarse sobre un *punctum*, a constituirse como otra cosa que estructura genérica, universal, vacía y únicamente promotora de ese estado desértico y difuso que es el del *sujeto multitud*. El entramado febril del afectarse mutuo -ese ponerse en relación que constantemente hace crecer o decrecer las potencias de obrar, habrá que ponerse spinozista para no olvidar qué cosa son los afectos- es en efecto el registro en que por excelencia puede llegar a verificarse el modo del devenir sujeto como singularidad -si se quiere como irrevocable innumerabilidad de las posibilidades de juego que una estructura genérica y virtual -la de la *cualseidad*, si se quiere- ofrece en el espacio de ejecución de una trama efectiva de intercambios reales, concretos y efectivos (y entonces y por cierto siempre innumerables). Seguramente ello es lo que dota al registro de (*la vida de*) las pasiones de una cualidad por excelencia consiguiente, haciendo que toda la "historia épica" de la vida de una subjetividad parezca decidirse sobre todo en este escenario de los innúmeros (*micro*)cruces que es el espacio de la pasionalidad -ese que Moraza llama de la "interpasión". Toda la política del *Antiedipo* se aplicaba a ello: no tanto a oponer una estructura genérica contra otra, cuanto a asegurar que por debajo de aquella -que solo produce un genérico, una virtualidad abstracta- se liberaba la proliferación de una infinidad ilimitada de posibilidades acechando -como multiplicidad que desborda en todas direcciones- en el incontenible rizoma que, de nuevo spinozistamente, la expresaría. Frente a la máquina totalizadora y homologadora entonces, esta eficiente proliferación de máquinas moleculares, de constelación y entrecruce de las energías afectivas, pasionales, que disponen un escenario alternativo -para la vida del (s)ujeto, para los procesos de construcción (id)entitaria- surcado de transversales, de líneas de deriva y fuga.

Déjenme terminar recordando lo que en alguna ocasión he descrito como "principio arquimédico" del nuevo "capitalismo de las identidades", una ecuación teórica que definiría su línea de flotación en el contraste entre lo que la "nueva fase" desaloja -todo el potencial del las viejas máquinas genéricas de producción de identidad, los viejos y anticuados programas esencialistas/fundacionalistas- y el volumen de (*efecto de*) identidad que en su desplazamiento el nuevo capitalismo logra inducir. Que éste, rendido en las manos de las nuevas industrias de la subjetividad, no produce la suficiente masa crítica parece obvio, y que ello sentencia las gigantomaquias -Las Guerras de Identidad, que ya han comenzado- a las que ya hemos empezado a asistir debería resultarlo también. Acaso frente a su doloroso absurdo sólo aquellas otras pequeñas (*micro*)políticas intensivas representen para nosotros una forma de esperanza -pequeña, pero esperanzada, para quien como nosotros siempre se resistirá a creer que, como creía Lacan, "al final triunfará la religión".

## Notas

---

<sup>1</sup> Judith Butler, 1990, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Mexico DF, 2001. p. 177.

<sup>2</sup> Jessica Evans & Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: the reader*, SAGE, London, 1999. p. 310

<sup>3</sup> Respecto a este secuestro de la psicogeografía por las industrias del turismo de aventura y cultural en las sociedades del capitalismo del entretenimiento, puede leerse el demoledor retrato que de la generación postsituacionista realiza Michel Houellbecq en *Plataforma*.

<sup>4</sup> Ulrich Beck, "Vivir nuestra vida propia: individuación, globalización y política" en Anthony Giddes y Will Hutton (eds). *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Tusquets, Barcelona, 2001.

<sup>5</sup> Sobre estos temas puede leerse Paul de Man "Autobiography as de-facement" en *The Rhetoric of romanticism* Columbia UP, NY, 1984; Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991. José Luis Brea, "La escritura póstuma del nombre propio" en *Un ruido secreto*, Mestizo, Murcia, 1994.