

EL RETRATO DEL ESCRITOR: DISLOCACIONES DE LA IMAGEN

THE PORTRAIT OF THE WRITER: DISLOCATIONS OF THE IMAGE

DAVID GONZÁLEZ MARÍN

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, México
moldavo16@gmail.com

Recepción: 30 de abril de 2018 • Aceptación: 11 de septiembre de 2018

RESUMEN

En este artículo se presentan algunas reflexiones sobre los regímenes visuales tomando como objeto de estudio el caso particular del escritor norteamericano Thomas Pynchon, quien, al no proporcionar ninguna entrevista y eliminar sus registros oficiales, formó un vacío iconográfico en torno a su persona. Las respectivas interpretaciones que los medios de comunicación masiva de E.U.A y los usuarios de Internet serán comparados para demostrar las respectivas nociones ideológicas que cada régimen concibe sobre la visualidad. Analizamos el papel que han desempeñado las herramientas visuales en el mundo editorial como una estrategia para consolidar la tradición occidental literaria.

Palabras clave: Estudios Visuales, imagen, régimen escópico, literatura.

ABSTRACT

This article presents some reflections on visual regimes taking as an object of study the particular case of the North American writer Thomas Pynchon, who, by not providing any interviews and eliminating his official records, formed an iconographic vacuum around his person. The respective interpretations that the mass media of E.U.A and Internet users will be compared to demonstrate the respective ideological notions that each regime conceives on the visual. We analyze the role played by visual tools in the publishing world as a strategy to consolidate the Western literary tradition.

Keywords: Visual Studies, image/picture, scopic regime, literature

INTRODUCCIÓN

Se considera que la importancia de la investigación reside en analizar los fenómenos de apropiación y reinterpretación de las imágenes sobre la figura del escritor a partir de dos regímenes de comunicación: mass media e Internet. Un fenómeno importante, teniendo en cuenta que la circulación oficial de las imágenes ya no pertenece únicamente a la televisión y sus respectivos medios de comunicación masiva, sino que los usuarios de Internet ahora gozan la oportunidad, mediante el conocimiento de ciertos software de edición, de poder apropiarse de determinadas imágenes oficiales y reinterpretarlas dentro de un marco de sentido mucho más amplio. Un fenómeno que en el caso del escritor Thomas Pynchon resulta paradigmático, ya que se desconoce la identidad de su rostro, con lo cual, ante semejante vacío iconográfico, diferentes medios de comunicación se han apropiado de ese vacío y lo han interpretado a partir de sus respectivos esquemas ideológicos de visualización.

En la memoria colectiva la trascendencia del escritor no se sostiene únicamente a partir del uso particular que ejerce sobre el lenguaje, transfigurándolo en una obra artística, sino que su referente usualmente va acompañado de un registro visual que permite establecer una serie de relaciones de sentido. Uno de los aspectos que me interesa desarrollar en el presente trabajo reside en analizar la necesidad de las instituciones que engloban el mundo de la literatura: constituir el aparato literario por medio de una visibilidad estratégica del artista a través de una serie de imágenes que pueden encontrarse desde el libro en sí: portada, contraportada, lomo, etc., pasando por los consabidos artículos de revista, periodísticos, entrevistas en televisión o canales de Internet; todos ellos con el propósito de ejercer una relación unívoca entre autor y obra. El interés del trabajo no reside en exponer determinadas prácticas del mundo editorial, sino problematizar ciertos códigos hegemónicos de

comunicación, donde resulta inconcebible que un autor artísticamente activo por más de 50 años no haya brindado a la comunidad internacional un registro fotográfico de su persona tras la publicación de sus libros

La historia de Thomas Pynchon resulta particular ya que es considerado por la crítica especializada uno de los autores fundamentales del siglo XX. Hablar de literatura norteamericana omitiendo el nombre de Pynchon es como hablar de literatura mexicana soslayando la obra de Juan Rulfo. Su nombre se volvió internacionalmente famoso tras la publicación de la obra *El arcoíris de gravedad* en 1973. La misma obra fue nominada a los premios más importantes de Estados Unidos como el National Book Award y el Premio Pulitzer, y su nombre continuamente aparece en las listas de apuestas sobre quién será el próximo autor en recibir el Premio Nobel de Literatura. Una de las principales características de los rituales de consagración se funda en su visibilidad: cierto público especializado se da cabida en el recinto particular para atestiguar la transfiguración del autor tras el otorgamiento del premio. Recibir un premio implica ser fotografiado, grabado, capturado, entrevistado, adulado, y demás vicisitudes que configuran el espacio público de la “alta cultura”; de ahí que a las dos nominaciones el autor no hizo acto de presencia, aunque en el National Book Award mandó a un comediante de televisión a recibir su premio, demostrando posiblemente su postura política ante semejante evento. Cabe preguntarnos qué significa ser congratulado artísticamente con un premio. La acepción de la premiación que se corresponde al análisis recae primordialmente en el régimen visual: un premio, una medalla, o cualquier efigie performativa efectúa una metamorfosis del escritor, donde éste abandona sus atavíos mundanos para adquirir simbólicamente el aura de la magnificencia cultural. Pero ante la ausencia del escritor también se origina la ausencia del acontecimiento. Todas las premiaciones fueron cubiertas por medios periodísticos de donde

surgieron notas, reseñas, columnas, y posiblemente comentarios de los hipotéticos lectores. En otras palabras: la ausencia física del acontecimiento fue cubierto por los medios a través del lenguaje, mientras que todos los aparatos de registro visual (cámaras fotográficas y de video) permanecieron relegadas.

Más allá de su extraordinaria capacidad literaria el fenómeno que me interesa analizar es la imposibilidad de conciliar la existencia de un artista sin que éste se presente continuamente ante los medios exponiéndose con fines diversos. Las únicas fotografías que se pueden encontrar de Pynchon en Internet datan de la década de los 50. Aun así todas las fotografías que pueden encontrarse del autor en la red carecen de un origen oficial preciso, por lo cual resulta igual de aventurado aseverar que la persona capturada en aquella imagen se corresponde al autor de las novelas. Por ello, ante el vacío iconográfico, surgió la necesidad de poblar ese espacio en blanco con una serie de fotografías, dibujos y animaciones de cómo podría ser actualmente Thomas Pynchon. Variaciones de diversa índole que parten precisamente de las pocas fotografías que “oficialmente” se corresponden al autor. Las que sobresalen, entre el mar de aportaciones personales que pueden encontrarse en la web, son un par de fotogramas presumiblemente extraídos de una grabación oculta que un reportero de la CNN realizó tras ubicar el paradero del autor, y subsiguientemente perseguirlo por la ciudad; grabación que no se hizo pública ya que Thomas Pynchon intervino y negoció con la cadena CNN ofreciendo dar una entrevista exclusiva a cambio de que el video fuese eliminado. El problema, o la particularidad en sí, es que el video en cuestión se ignora si fue eliminado pero al menos en la red circulan dos fotogramas del autor caminando en la calle de la mano de un niño. Fotografías que por la distancia y el trabajo anónimo del fotógrafo sólo permiten atisbar una composición de rasgos faciales difusos. La otra serie de imágenes que considero clave para el trabajo pertenecen a las versiones que

realizaron la caricatura *The Simpson's* del mismo autor. Una reproducción donde su rostro, al estar oculto por una bolsa marrón de supermercado, deja en claro una postura política sobre los procesos visuales de apropiación.

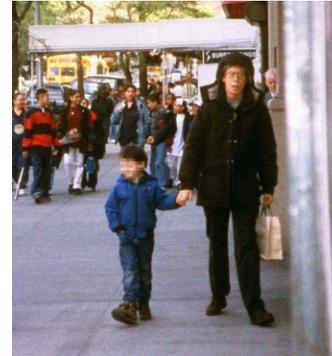


Imagen 1. Fotograma extraído de la cadena CNN.

EL TEXTO Y LA IMAGEN

Antes que nada debemos formularnos algunas preguntas a modo de apertura: ¿Qué significa que un autor internacionalmente famoso decida permanecer en el anonimato? ¿Qué clase de consecuencias puede acarrear semejante ausencia de espacio visual? ¿La necesidad de tener que poblar ese espacio vacío responde a un derecho del público en general, o es una exigencia tácita de los medios de comunicación masiva? ¿Cómo puede articularse en la actualidad que una persona decida permanecer en las sombras siendo famoso, cuando las personas no famosas todos los días suben y editan fotos suyas en las redes sociales mostrando la alegría que los envuelve? Mi intención no versa en lo absoluto en criticar los nuevos usos y costumbres que implican las redes sociales, simplemente exponer un caso particular partiendo del hecho de que nunca antes en la historia de la humanidad se había producido tanta información por

medio de las imágenes, reconociendo a la vez que la producción del conocimiento por medio de la visualidad ya no pertenece únicamente al Estado o las grandes instituciones, sino que cualquier persona convertida en usuario es capaz de dialogar con diferentes “software´s” reconfigurándose por medio de acciones y efectos pertenecientes a la virtualidad. Pienso en el caso de *Photoshop*, uno de los primeros programas de edición fotográfica y video que permite a los usuarios, tras el conocimiento de herramientas básicas, romper el aura de la fotografía analógica, trastocando y reproduciendo sus imágenes antes de que éstas sean impresas sobre un objeto físico: papel, pared, etcétera. Dejando parcialmente a un lado los derechos éticos de una persona sobre su necesidad al olvido, o su derecho a no pertenecer a la visualidad oficial: registros, decretos, actas, credenciales, fichas, y demás formatos institucionales de condensación identitaria, surge la pregunta sobre qué es lo que los individuos están obligados a mostrar, y cómo esa visualidad está determinada y constreñida por formas particulares de aprehensión.

Así como existe una obligación *a priori* del Estado sobre los individuos a mostrar su corporalidad bajo diferentes facetas: acta de nacimiento (descripción genealógica de la persona); cartilla de salud (descripción del cuadro médico, que podría metafóricamente ser una visión biológicamente interna del sujeto); credencial de elector (donde aparece gráficamente el rostro de la persona, encuadrado, atado a un régimen particular de posición y expresión, ya que de por medio hay un pacto de solemnidad); RFC o Registro Federal de Contribuyentes (donde el sujeto además de presentar un número establecido de fotografías para realizar sus trámites, el mismo departamento burocrático toma fotografías digitales del rostro realizando simultáneamente un meticuloso scanner de la composición facial del sujeto con el fin de preservar sus rasgos faciales a detalle en una nueva base de datos). De igual manera, aunque no de forma obligatoria, habría que reflexionar hasta qué punto

la contemporaneidad tecnológica y su constitutiva imbricación con lo social permite prescindir del uso, las redes sociales. Por lo tanto podríamos pensar que si existe una narrativa formal y oficial sobre lo enunciable, lo dicho. De la misma manera deben existir códigos inamovibles sobre la visibilidad: ¿Qué clase de imágenes pueden circular?, ¿cuál es el centro de tales imágenes? y, ¿qué pedagogía de la mirada se erige como paradigma?.

En esta necesidad autoritaria de apuntalar un puente inamovible en sentido hermenéutico entre la imagen y el texto, José Luis Brea (2007) propone el concepto de “régimen escópico”:

Y por lo tanto *la constitución del campo escópico es cultural*, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma que *el ver no es neutro* [...] Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro *régimen escópico* (Brea, 2007: 148).

Una reflexión bastante interesante sobre la imposibilidad constitutiva de exponer tanto en el registro verbal como visual las articulaciones cognitivas. No es una crítica al texto en sí y mucho menos a la imagen, sino a las aprehensiones arbitrarias que determinadas instituciones realizan de las mismas, arguyendo que su particular uso permite comprender en su totalidad fenómenos tan heterodoxos como la identidad. Brea habla de la no correspondencia entre la cognición y la imagen: la falta constitutiva que siempre prevalecerá al tratar de articular pensamientos o imágenes “internas” reproduciéndolas física o gráficamente por algún medio. Pero antes de abordar de lleno el carácter potencial de las imágenes como nuevos conductos de significación me gustaría resaltar otra noción que propone Brea acerca del régimen escópico: ¿Cómo se mueve la mirada?, ¿acaso la mirada absorbe en su totalidad la multiplicidad de

sentidos que constituye una imagen?, ¿acaso la mirada no está igualmente adoctrinada y acostumbrada a ver la “realidad” bajo lineamientos ya preestablecidos?

Se puede afirmar que existe un vínculo natural o justificado de los críticos o historiadores del arte de acompañar el análisis de un pintor, escultor, fotógrafo o diseñador con trabajos que los mismos artistas han hecho de sí mismos, ya que su medio particular de expresión versa sobre la visualidad misma. En otras palabras: hay de por medio una preeminencia de la imagen como ejercicio formal por encima de la expresión lingüística. Es verdad, tanto las técnicas de *collage* como de instalación mezclan una diversidad de lenguajes (musical, pictórico, textual, etc.) donde una palabra, expresión u oración puede ir tranquilamente acompañada de cualquier otro objeto pero sin que exista de antemano una jerarquización de lenguajes; así como ejercicios literarios de diversa índole, donde especialmente novelas, poemas o cómics pueden ir acompañados de imágenes u otros recursos visuales creando una nueva apertura de sentido, pero donde el hilo de significación recae primordialmente en el lenguaje escrito. No es que la expresión visual y la expresión verbal estén peleadas entre sí, sino que históricamente se le ha otorgado mucho más relevancia al lenguaje, específicamente a la escritura. Partiendo desde una noción maniquea, la escritura permanece en la esfera de lo denotativo, mientras que la imagen se presta a la multiplicidad infinita de sentidos; una es manejable, categorizable, paradigmática, mientras que la otra al crear incesantemente nuevas relaciones de sentido resulta mucho más complejo categorizar su campo de acción. La articulación de palabras parte de una gramática, y su sentido tiende a circunscribirse en una sucesión de contextos perfectamente delimitados por la doxa semántica, mientras que la imagen parte de un origen impreciso: ¿la composición de formas, trazos, líneas, visiones? Está cargada de una potencialidad particular que le permite desplazarse sin centro por

múltiples contextos, linderos y fronteras sin que pueda retrotraerse hacia un origen particular.

Lo que me pregunto es si la Historia de la Literatura igualmente debe ir acompañada de las imágenes de los autores. Enciclopédicamente es un recurso válido para todas aquellas biografías y manuales escolares. Por lo tanto me pregunto qué papel juega la imagen del escritor en el mundo editorial, entendiendo a ésta como una extensión de la Historia del Arte: la preeminencia del nombre, las escuelas formativas, el contexto delimitado, y la noción infundada de que el origen dorado de la sensibilidad artística pertenece a Occidente. Hablo específicamente del mercado editorial y del mercado del arte. Ya no el arte en sí, sino la producción masiva pero a la vez restringida. No es mi intención tampoco realizar una historia sobre el retrato o autorretrato de los escritores, pero sí revelar que existe de por medio un particular régimen escópico sobre cómo debe presentarse un escritor ante la sociedad, y por ende cómo esas imágenes son restrictivamente vistas. Una serie de restricciones que pueden ejemplificarse pensando en el papel que los grandes escritores de Occidente han jugado en relación al Estado. Al menos la relación es unívoca cuando pensamos en los clásicos grecolatinos: desde Platón hasta Virgilio, filósofos y poetas que siempre estuvieron presentes en la organización de la *polis*.

La imagen que poseemos de los escritores en la actualidad depende totalmente de los medios históricos. Pienso en los bustos de mármol de Platón, Homero, Sócrates o Aristóteles, así como los cuadros al óleo o dibujos de Cervantes, Shakespeare. Estamos hablando de medios particularmente inamovibles; medios donde es capaz de perdurar físicamente la noción de aura benjaminiana. Las reflexiones de Benjamin versan específicamente sobre la cualidad irreproducible, inalterable y única de las obras de arte. En los museos los visitantes no interactúan físicamente con las obras del pasado sino que hay de por medio una frontera de inacercabilidad física y simbólica.

Es cierto, los griegos no conocían la fotografía y su pintura no estaba encaminada todavía en representar fisiológicamente a las personas; pero en la actualidad es mucho más fuerte la condensación de aura que se preserva en bustos de mármol o pinturas al óleo de personajes distinguidos de lo que hipotéticamente debió haber sido en su contexto original. La diferencia reside simplemente en la noción de tradición; ellos son los baulartes, los fundamentos, los pilares de la “Cultura”, por ende se gesta una relación unidireccional de solemnidad y respeto que la Historia de la Literatura también fomenta entre los lectores. Noción de inacercabilidad que se extrapola al texto literario en sí: derechos de autor, firma, publicación, ediciones conmemorativas, ediciones críticas, y demás variaciones auráticas. Fenómeno que irónicamente tras el surgimiento de la fotografía se acentúa, ya que permitió a los editores o asesores de imagen esculpir una determinada imagen del escritor que se correspondiera con el contenido del libro.

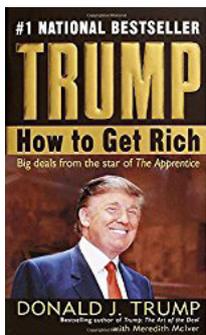


Imagen 2. Best-seller representativo del mundo editorial norteamericano.



Imagen 3. Portada de la revista del grupo Surrealista.

Es gracias a la fotografía que se puede conocer la mirada, los gestos, o los detalles faciales de las personas por medio de una subjetividad irónicamente constituida a través del artificio técnico. Gracias al texto *La cámara lúcida* de Roland Barthes se puede comprender una noción particular del retrato:

Pero muy a menudo [...] he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabricado instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (Barthes, 1990: 40).

Aquí Barthes deja a un lado la solemnidad del acto fotográfico por una reacción casi instintiva del cuerpo hacia el lente. Pero la crítica que realiza no versa precisamente sobre una hipotética insurrección inconsciente del cuerpo hacia la norma fotográfica, sino lo ya que se había postulado previamente: la falta, el vacío, la no correspondencia constitutiva. Aunque Barthes no habla del texto y la imagen sino del cuerpo y la imagen. Las personas desarrollan una visión idealizada de su cuerpo y sus facciones que usualmente no se corresponde con el resultado que ven impreso en una fotografía. La fotografía en el sentido de registro oficial sólo captura, inmoviliza el eterno vaivén y devenir del cuerpo orgánico. En el mundo editorial se les exige a los autores una serie de fotografías que los retraten de forma que parezcan “inteligentes”, “interesantes”, o que representen alguna emoción que se corresponda con el contenido de sus obras. Algo bastante claro en el ejemplo del libro de superación personal de Donald Trump. En la portada del libro se ve a un hombre caucásico, republicano, feliz, consciente de su riqueza económica, y el contenido del libro; sólo es una sucesión de historias de éxito y supuestas recetas que las personas deben ejecutar para tener éxito en el mundo de los

negocios. Siguiendo el postulado que plantea Barthes, la imagen de Trump tiene como finalidad establecer un marco obvio, unívoco de sentido; desde la portada del libro se sabe casi exactamente qué es lo que uno va a encontrar. Mientras que en la imagen del Grupo Surrealista el sentido es mucho más polisémico; todos los artistas tienen los ojos cerrados, el cuello ladeado en diferentes posturas, pero precisamente la ausencia de la expresión ocular imposibilita una interpretación unívoca del grupo, aun cuando en el centro se fija una presumible musa como hilo conductor.

THOMAS PYNCHON Y LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Más allá del vacío deliberado que Tomas Pynchon propició de su persona ante la petición de los medios masivos por colaborar con ellos, lo interesante de ese espacio en blanco reside en las múltiples interpretaciones y variaciones que han realizado de su persona, tomando como base las pocas fotografías presumiblemente oficiales que circulan de él. Es lícito preguntarnos si el ejercicio que realizan las sujetos en la red de jugar con su identidad a través del montaje se asemeja a la persecución que realizó la cadena de televisión CNN en su momento, cuando grabó a una persona sin su previo conocimiento, y posteriormente distribuyó por periódico y televisión un par de imágenes donde la cadena asevera retratan al escritor Thomas Pynchon. Considero que la diferencia sustancial es que los sujetos en la red trabajando desde el anonimato muestran un poco más de respeto por la necesidad de anonimato de alguna persona, pero a su vez no se deslindan de la posibilidad de crear en torno a ese espacio en blanco una serie de imágenes donde se reconstruye satíricamente por medio del montaje el hipotético rostro del escritor. ¿Cuál es la diferencia entre la técnica deconstructiva del montaje y la disciplina metafísica del registro visual? El registro como ya lo hemos mencionado tiene la intencionalidad de fijar

una temporalidad histórica, aprisionando la multiplicidad de sentidos que podrían derivarse del retrato.

Por otro lado, el montaje deconstructivo se plantea como una posibilidad alterna de comprender la Historia en general, tomando como punto de partida la noción historiográfica del relato; los hechos no se suceden causalmente, sino que de por medio hay una saturación de datos, trazos, texturas, tramas, voces que son eclipsadas o completamente aniquiladas en función de poder escribir una Historia lineal. Pero antes de poder hablar de conceptualidad o significado es necesario que se aborde primero la noción de percepción que se juega en ésta distinción. Si los presupuestos fenomenológicos buscan comprender la esencia de los objetos deslindándose categóricamente de cualquier nexo empírico, entonces ¿qué clase de percepción es la que se pone en operación en la visualidad? La única posibilidad de percepción que posibilita el registro oficial versa sobre el derecho ambiguo de los individuos a extraer la esencia de la fotografía por medio de la información: no es una relación directa con la imagen en sí, sino una relación mediada por el discurso oficial. Mientras que la percepción entendida desde los Estudios Visuales permite un enfoque diferente. Así lo plantea Susan Buck-Morss:

La superficie de la imagen de inmediato envía dos líneas de fuerza, una hacia quien la observa, la otra hacia el mundo (cualquier aspecto de éste). Ambas líneas se alejan de la superficie, de tal manera que pareciera que los bordes de la imagen desaparecen. Los objetos están en la imagen, no enteramente, pero en su intencionalidad, una cara que mira a quien la percibe. Las líneas de percepción que se mueven sobre la superficie de múltiples imágenes atraviesan el mundo en direcciones y variantes infinitas (Buck-Morss, 2009: 35).

La autora nos permite comprender que la percepción de las imágenes no está constituida únicamente por la relación de los

objetos reflejados en la imagen y la mirada preliminarmente lineal del espectador; al contrario, habla de dos líneas de fuga principales las cuales se alejan constitutivamente de la imagen como superficie plana. El sentido de las imágenes no recae en las inscripciones marcadas en su materialidad sino en las diversas asociaciones y trazos que atraviesan la imagen misma. De tal modo que no existe la imagen en sí, o la imagen como totalidad cercada de significación. Es por ello que la técnica del montaje permite comprender la dislocación radical de la mirada clásica. El montaje permite agrupar contradicciones, anacronismos, lenguajes lógicamente inconciliables. Tanto la técnica del *collage* como del montaje rompen la noción aurática de la obra: originalidad, autenticidad, unicidad y significado, pero parten de imágenes establecidas. Como ya se mencionó previamente las pocas fotografías que circulan en la red de Thomas Pynchon datan de hace más de 50 años, siendo a su vez estas fotografías merecedoras de escepticismo, ya que se desconoce oficialmente su origen. Se desconoce si fue el mismo Thomas Pynchon quien en su momento brindó a los medios datos biográficos o visuales de su persona, o por el contrario simplemente alguien tomó fotografías de algún desconocido y le atribuyó la identidad del autor. ¿Cómo se puede pensar en la reproductibilidad técnica de las imágenes si de por medio no hay un aura original que los anteceda?

Por lo tanto lo que me interesa analizar son las diversas apropiaciones que los sujetos, en la red y los medios de comunicación masiva, han hecho de la imagen de una persona, cuya identidad se desconoce. Por un lado me gustaría exponer la serie de fotogramas que la cadena de televisión CNN publicó en periódicos y posteriormente en televisión originalmente, para luego ser extrapoladas directa o indirectamente a la transversalidad de la red. Lo que debemos preguntarnos es qué clase de imágenes son las que usualmente discurren en los noticieros nacionales. Una de las principales características de estos

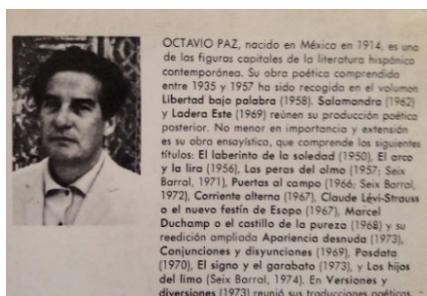


Imagen 4. Interior de portada de libro de Octavio Paz.

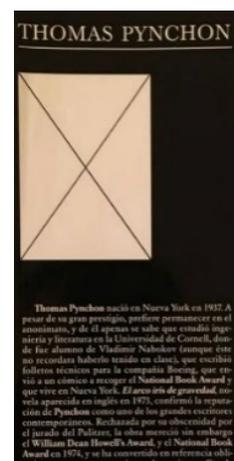


Imagen 5. Interior de portada de libro de Thomas Pynchon.

códigos hegemónicos de comunicación reside en exponer una serie de imágenes, cuya única función es ilustrar la descripción ideológicamente cargada que emite el conductor en turno. ¿Por qué habría de interesarse un medio masivo como una cadena de televisión en la identidad de un escritor? Así como ya lo habíamos analizado con las imágenes y los registros oficiales, los códigos hegemónicos de comunicación no “negocian” el sentido de las imágenes. Toda la visualidad que los espectadores contemplan en la pantalla de la televisión ya tiene inscrito un significado unívoco, el cual sólo debe ser procesado y posteriormente compartido con el resto de la comunidad. No

se cuestiona en lo absoluto la autenticidad del mensaje por la sencilla razón de que el formato televisivo es unidireccional: el código sólo funciona en una dirección.

En ella podemos observar a una persona mayor en compañía de un niño caminando en una calle secundaria de Manhattan. Por la distancia entre el fotógrafo y el objetivo sólo se pueden apreciar una serie de rasgos faciales bastante generales y difusos. Como el interés central de la CNN sólo es revelar a la audiencia la identidad corpórea de Thomas Pynchon, al rostro del niño se le coloca encima el efecto de *blurring face* (borramiento). Los fotogramas expuestos por la CNN datan de 1996: el fin del siglo XX, así como el inicio de la caída de la televisión como el código hegemónico a nivel comunicacional. Parten del presupuesto de que la sociedad está en su derecho de saber quién es corpóreamente la persona detrás de aquellos libros internacionalmente famosos. La ansiedad de una sociedad atravesada por el consumismo y el exceso de información al no poseer el reporte o la ficha visual de una persona.



Imagen 6. Sucesión de imágenes oficiales del autor.



Imagen 7. Caricatura perteneciente a *The Simpsons*.

Por el contrario, en la imagen número 7 se puede apreciar el montaje realizado al mezclar dos imágenes: tanto la “oficial” (número 6) como la sátira verdaderamente oficial de *The Simpsons*’s. En la imagen número 7 podemos ver a un hombre con las características biológicas de la caricatura (la piel amarilla para representar la piel blanca) que cubre su rostro con una bolsa marrón de supermercado. En sí la imagen resulta interesante por la negación de tratar de representar fisiológicamente a una persona, a la vez que satiriza la fobia social del escritor con un anuncio luminoso indicando la ubicación de su casa. Aquí al contrario del fotograma de la CNN, el texto juega un papel primordial, pero no hegemónico, en relación a la imagen; la mirada se posa en las letras luminiscentes pero a la vez en el signo de interrogación que corona la bolsa, o más bien la máscara. El fenómeno más interesante que se detonó a partir de la caricatura que hicieron *The Simpsons*’s de Thomas Pynchon fueron las particulares apropiaciones que hicieron de la imagen. Cuando hablamos aquí de imagen ya no nos referimos a la fotografía analógica sino digital. El montaje representado en la imagen número 8 ejemplifica la transversalidad de la imagen como característica fundamental. En esta imagen el presente queda derivado en un segundo plano cuando en el centro de la bolsa marrón de supermercado se superpone una de las imágenes “oficiales” de Thomas Pynchon. Esta imagen no pertenece al mundo analógico sino digital, el cual puede verse como la representación idealizada (en su relativo ejercicio libre de apropiación de imágenes; habría que ahondar con mayor profundidad sobre el concepto de “libertad” en Internet) de la reproductibilidad técnica. ¿Qué nuevas posibilidades de percepción nos brinda la apropiación digital por encima de la contemplación analógica? En primera instancia es la posibilidad constitutiva de participación; al no depender de la materialidad original (papel, cartón, piedra, mármol, etc.) la imagen digital secundada por los respectivos programas de edición permiten

al usuario romper y transfigurar el aura hacia derroteros todavía no visualizados.

CONCLUSIONES

Uno de los preceptos más interesantes que proponen los Estudios Visuales es que las imágenes pueden servir para pensar desde una metodología todavía no escrita. Las imágenes al no pertenecer a una corporalidad fija poseen la capacidad para desplazarse hacia diferentes territorios e interactuar con diversas fronteras creando nuevos campos de sentido no cerrados entre sí. Los diferentes montajes sobre la persona o “no persona” de Thomas Pynchon nos permiten comprender, desde un ángulo diferente, nociones dogmáticamente antiguas como autor, autoría, pertenencia, propiedad y cómo estas palabras pertenecientes al rubro jurídico también son empleadas por la teoría del arte en su detrimento. En sí podemos conjeturar que los mass media buscan establecer un perímetro inamovible sobre lo visual, mientras que el *collage* y la interpretación ininterrumpida de la red apuesta por un efecto de contaminación, enrarecimiento. Es verdad que las nociones de “autenticidad” y “originalidad” no desaparecerán, pero gracias a los particulares mecanismos de apropiación e interpretación que actualmente posibilitan las herramientas digitales, lo auténtico y original deberá ser pensado de un modo distinto. Gracias al caso de Thomas Pynchon podemos conocer los diferentes modos en que los medios de comunicación tienden a dialogar con el registro visual. Mientras que la televisión apuesta por fijar un sentido unívoco, irrevocable, Internet, millones de usuarios “anónimos” que trabajan en sus inmediaciones, apuestan por una postura diferente: reconocen la base oficial pero la reformulan satíricamente. Dos concepciones aparentemente distintas en su régimen visual: proyección-interpretación, pero que tienden a convivir en la cotidianidad social. ✕

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gallimard.
- Barthes, R. (2003). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Editorial Taurus.
- Brea, J. L. (2007). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”. En *Estudios Visuales*, núm. 4, pp. 146-163.
- Buck-Morss, S. (2009). “Estudios visuales e imaginación global”. En *Antípoda*, núm. 9, pp. 19-46.