

El tratamiento visual de Juan José Millás: tecnologías audiovisuales *

Visual Treatment of Juan José Millás: New Technologies

RUBÉN ROJAS YEDRA

UCM: Facultad de Filología. Ciudad Universitaria, Edificio A, Plaza Menéndez Pelayo, s/n, 28040 Madrid

rubrojas@ucm.es

ORCID: 0000-0001-6096-4360

Recibido: 08/03/2020. Aceptado: 18/05/2020.

Cómo citar: Rojas Yedra, Rubén, “El tratamiento visual de Juan José Millás: tecnologías audiovisuales”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 18 (2020): 23-38.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.18.2020.23-38>

Resumen: En una época de prevalencia audiovisual, Juan José Millás (Valencia, 1946), que nunca permanece ajeno a los cambios socioculturales, ha variado su percepción y su mirada. En tres de sus obras —*Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras*— ha recopilado textos que se adscriben al género *comentario de fotografía*. Millás analiza imágenes de prensa, con lo que demuestra que ha acogido con éxito en su literatura el análisis visual de la realidad como *nuevo modo de relación con el universo*.

Palabras clave: Audiovisual; Fotografía; Análisis visual; Mirada; Percepción

Abstract: In an era of audiovisual prevalence, Juan José Millás (Valencia, 1946), who never remains indifferent to socio-cultural changes, has varied his perception and his gaze. In three of his works —*Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras*— he has compiled texts that are ascribed to the genre of *photography commentary*. Millás analyzes press images, showing that he has successfully embraced in his literature visual analysis of reality as a *new way of relating with the universe*.

Keywords: Audiovisual; Photography; Visual Analysis; Gaze; Perception

Sumario: Introducción; 1. Análisis visual; 2. La mirada cinematográfica; Conclusiones.

Summary: Introduction; 1. Visual analysis; 2. Cinematic gaze; Conclusions.

* Este trabajo es el resultado de la reelaboración de una parte del capítulo 2 de mi tesis doctoral presentada en mayo de 2017 en la Universidad Complutense de Madrid. Su título era *Juan José Millás y las nuevas tecnologías audiovisuales*.

INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XX nuestro modo de aprehender la realidad se ha ido reduciendo a dos sentidos —vista y oído— y a la sensación muscular motora. Ya avisaba Marshall McLuhan de que al introducir en una cultura determinada una nueva tecnología puede verse alterado el equilibrio sensorial; si se eleva “la tensión de cualquiera de los sentidos a una alta intensidad, este puede actuar como anestésico de los otros. [...] El resultado es la ruptura de la proporción entre los sentidos, una especie de pérdida de identidad” (1969: 44).

Así está siendo en las últimas décadas, en las que la “cultura de la escritura o signo y letra escrita” se está viendo desplazada por la cultura “del signo oral/visual” (Navajas, 1998: 15), en claro auge. Al usar solo una parte de nuestras capacidades para captar, interpretar y organizar el entorno, la percepción —de lo real— se desnivela en favor de la visualidad: “¿Cómo era posible que, habiendo sólo letras, yo viera solamente imágenes?” (Millás, 2007: 182). Y si a esta percepción parcial sumamos los ítems culturales procedentes de la mediatización a la que estamos expuestos, aumentan las posibilidades de experimentar lo que llamamos *simulacro audiovisual*:

Conocí a un sujeto que era capaz de sacar el vaciado de un paisaje con mirarlo. No le interesaba la realidad, sino su negativo, de manera que solo podía percibir los volúmenes si los convertía mentalmente en su bulto gaseoso, en su matriz. [...]

Hay personas que te miran o te leen y te desrealizan porque no comprenden otro modo de relación con el universo. (Millás, 2004: 170)

Juan José Millás (Valencia, 1946) no es ajeno a tales cambios socioculturales. No en vano, el comentario de fotografías es un género que ha practicado en tres de sus obras —*Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras*—, recopilaciones de textos aparecidos en el *El País*. En ellas Millás analiza fotografías, que en el periódico se ocupan de la “comunicación no verbal”, que hoy en día es “tan importante como la verbal” (Millás, 2005a: 13). En los fragmentos seleccionados se hace patente que su percepción y su mirada literaria han acogido la estética y la poética de la expresión cultural apuntada; que en él

ha progresado un método de análisis visual de la realidad como nuevo *modo de relación con el universo*.

1. ANÁLISIS VISUAL

En este género literario Millás se comporta “como un crítico fotográfico” (Prósperi, 2007a: 123). Su función es construir un “mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a «insuflarle» uno o varios significados secundarios” (Barthes, 1974: 122). La imagen fija una representación estática que nos engaña, porque parece que alberga una identidad individual; pero no es así, porque la identidad es mutable, son miles de imágenes cambiantes que nunca coinciden con mi *yo* profundo que mira esa fotografía. Esta es la ilusión que se produce: la fotografía disocia la conciencia de identidad del observador, la *deconstruye*, igual que lo hace la escritura (Borin, 2012: 87): “La palabra era la versión lingüística de los objetos como la instantánea era su versión fotográfica” (Millás, 2014a: 45).

En efecto, la fotografía puede ser considerada un discurso, una forma de escritura: “Photography today is one of the major forms of discourse through which we are seen and see ourselves” (Hutcheon, 2002: 41). Y ambas son tecnologías e instrumentos “de subjetivación sobre uno mismo” (Preciado, 2013: [s.p.]). En este sentido, el observador no debe conformarse con ver las imágenes de forma superficial —la presentación escueta de volúmenes—, sino que puede y debe aprender a mirarlas, o más bien a *leerlas* y hasta a *escribirlas*. Se trata de practicar un género estético ancestral: la *écfrasis*, representación verbal —descripción— de una realidad no verbal —una imagen, en este caso—.

Este *modo de relación con el universo*, con lo visible, es lo que plantean una vez más las tecnologías de la imagen: pasar de la *imagen* a la *imaginería* como conjunto de imágenes que integra el sujeto en su experiencia visual (Renaud, 1996: 11). Puesto que tienen una perspectiva privilegiada sobre el referente, tanto el fotógrafo como el espectador tienen la tarea de racionaliza/ordenar el absurdo del mundo real/visual y otorgarle “una cultura, una moral, una imaginación” (Barthes, 1974: 122).



Hojas de contacto de Margaret Thatcher (Peter Marlow, 1981).

Miren, esto es lo que se llama una hoja de contactos. Se obtiene colocando el negativo sobre el papel fotográfico y lanzando sobre él un haz de luz. El resultado son estas fotografías del tamaño de un cromó. Situadas así, las unas junto a las otras, evocan la disposición de las palabras en un texto, de ahí que tendamos a leerlas de arriba abajo y de derecha a izquierda, como la página de un libro. Se trata, claro, de un texto que no entendemos, porque si nadie nos ha enseñado a leer una fotografía aislada, ¿cómo enfrentarnos a un conjunto sintáctico de tamaño complejidad? Pese a todo, uno lo deletrea torpemente porque hay [...] un misterio [...] que le concierne. [...]

En medio de esa torpe lectura, tropezamos de súbito con una palabra (perdón, con una imagen) subrayada con firmeza por el fotógrafo, como si dijera: “La encontré”. Y nos detenemos ahí, intentando ver la diferencia entre la imagen escogida y las que la rodean. Hay en esa búsqueda, y en su hallazgo, algo profundamente conmovedor, como si el artista hubiera tenido que descender, para dar con la palabra exacta (con la imagen exacta), quinientos o mil metros por las galerías oscuras de su propio yo. Pero ahí está, sí, una vez más se ha cumplido el milagro. *Habemus Papam*. Nosotros, espectadores ingenuos, pocos dotados para la especulación teórica, nos asomamos a este material de trabajo con la misma turbación que sentiríamos si lo hubiéramos entendido. (Millás, 2013)

La imagen fotográfica “es un *mensaje sin código*” (Barthes, 1974: 116; cursivas del autor), como lo es el dibujo, el cine, la pintura o el teatro. Ante esta tesitura, Millás se plantea “olvidar su educación literaria e internarse en la búsqueda precisa de describir lo que ve” (Prósperi, 2007: 189). Sin embargo, como escritor de oficio, tiende a usar el modo textual, que es al que está habituado, y a buscar el significado de los elementos visuales y las relaciones que se establecen —los valores culturales y

naturales— tal como la sintaxis define las de las palabras. Pero *en medio de esa torpe lectura* tropieza con una llamada del autor que enmarca una de las fotografías. Para Millás, es ahí donde se localiza el sentido, porque es en ese punto donde la identidad autorial ha dejado una huella, a pesar de que la imagen escogida no difiera demasiado de las restantes —la fotografía, “by definition, open to copy, to infinite duplication”, podría ser el “Baudrillard’s perfect industrial simulacrum” (Hutcheon, 2002: 116)— . La imagen múltiple exhibe el conjunto de perspectivas posibles; en el porqué de elegir una vista entre tanto datismo radica el *misterio* que se aloja en toda obra de arte en términos clásicos. Así, “regresa de un modo incontrolable” la “figura de escritor negada” por el propio Millás, ya que, según Prósperi, “es la única garantía de que la escritura pueda progresar, es decir, volver a narrar” (2007: 189).

Los análisis visuales de Millás cumplen la función complementaria de nota al pie en los textos literarios: él mismo afirma en una entrevista que es “un modo de tantear entre las sombras el sentido de los bultos de los que estamos rodeados” (Vázquez Fernández, 2007: [s.p.]). En su tratamiento de la imagen genera un diálogo con el texto en el que se producen interferencias entre ambos espacios, como la referida lectura literal que adopta el espectador para descifrar una gramática posible. Así analiza un escaparate de la marca de ropa Prada con tres maniqués:

Componen un cuadro en el que cada cuerpo ocupa una zona precisa igual que en la palabra cada letra tiene su lugar. [...] No tenemos ni idea de lo que quieren decir las maniqués de la imagen, pero parecen colocadas para que las leamos de izquierda a derecha, comenzando por la que está de pie y descendiendo desde ella hacia la que se encuentra a la derecha de la imagen y que clausura la enigmática frase que parecen componer. (Millás, 2016)

En otros casos, la lectura de la imagen que lleva a cabo Millás es más errática, a diferencia del principio ordenador de un texto, lo cual dificulta hallar el sentido último del mensaje, si es que existe. Así analizaba un cuadro de Magritte, *La llave del campo*: “Intuimos que está bien no comprender lo que dice, porque es en el acto de no comprenderlo cuando lo entendemos” (Millás, 2005b: 64). Apunta Millás sobre la siguiente instantánea que en ella se muestra la materia prima del fotógrafo, la luz, mientras que no se pronuncia sobre el volumen fotografiado, un busto de mujer: “Lo mismo que la literatura sirve para hablar de una cosa fingiendo

que hablas de otra, Korda ha fingido que fotografiaba a una modelo para fotografiar la luz. Podemos seguirla con la yema del dedo índice, como el que señala el renglón que lee” (2015).



Nidia Ríos (Alberto Korda, ca. 1956) (VEGAP, 2015).

Según Walter Benjamin, “lo que decide siempre sobre la fotografía es la relación del fotógrafo para con su imagen” (1990: 73). En el lenguaje visual de Korda, el bulto humano es la palabra escrita, y la exposición lumínica sobre el volumen, el mensaje identitario de la obra de arte. Un concepto abstracto que remite al *misterio* de las *Hojas de contacto de Margaret Thatcher*, pero también a la imaginería personal de todo observador: “El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista”, cuenta Benjamin al hilo del primigenio retrato fotográfico (1990: 68).

De lo que Korda está huyendo en el retrato de Nidia Ríos es de lo que Casetti-Di Chio llaman *imagen-trampa*: posición estética que presenta la imagen en aplicación de la perspectiva central. El receptor, ante la concentración en un más que evidente punto de fuga, tiene la sensación de dominar lo representado —la *ilusión* mencionada por Borin líneas atrás—, lo que “borra toda tensión, toda contradicción” y al cabo no transmite la fuerza necesaria —el *misterio*— para que brille cualquier objeto artístico (Casetti & Di Chio, 1996: 141-142). En el ejemplo de Korda no es así, ya que su fotografía está sometida a desestandarización para cargarla de identidad. No es una *imagen-trampa* por la importancia de la información

excéntrica; en todo caso, es una *imagen-cuerpo*, puesto que “los materiales que le dan cuerpo, su textura concreta, nos abren un sentido secreto, que está bajo el esplendor de lo representado” (142).

Ante este tipo de fotografías, vehículos de expresión artística, el espectador reacciona y participa emotivamente más allá del adorno visible de la representación de la realidad, del fingimiento, y busca en la fotografía ese punto que existe —tiene tiempo y lugar— pero que no se nos presenta a la vista: “Decía Barthes que toda fotografía debe tener lo que él llamaba el *punctum*, un espacio para la extrañeza” (Millás, 2006a: 105). Y al igual que hizo Barthes en “La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía” (2011), Millás desarrolla un análisis visual emotivo, profundiza en las marcas personales del autor, en las señales del *sentimiento*, en los puntos, los cortes, las heridas, aquello que llega a punzarle. Eso es el *punctum*.



Rosa Parks (UP/Bettman/CORBIS).

Como todas las fotografías de interiores, sugiere la existencia de un microcosmos con unas leyes específicas. Y hay, en efecto, en el interior de ese autobús un ecosistema que reconocerán enseguida los usuarios de este tipo de transporte. Pero también las leyes de los mundos cerrados y pequeños se pueden modificar, y se deben modificar. Es más, su cambio suele constituir una especie de big bang que da lugar a nuevos universos. (Millás, 2005c)

En el anterior ejemplo Millás somete la imagen a extrañamiento, la deconstruye: así se enfrenta a la realidad, “escritura que *ilustra* pero no *comenta*” (Prósperi, 2007: 123, cursivas del autor). Pretende reponer una ausencia, porque en esta fotografía no solo hay ambiente, también una trama que rebasa la simple visualidad. Se habla de *microcosmo*, de *ecosistema*, de *mundo cerrado y pequeño*, lo que demuestra hasta qué punto interesan a Millás los pormenores que una instantánea no exhibe pero sugiere. Y es que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia” (Benjamin, 1990: 67). De esta forma la cámara —espacio inconsciente— ha sustituido a la conciencia humana.

Millás cuenta la historia de Rosa Parks, mujer de Montgomery, Alabama, que se reveló ante la segregación racial que imperaba en el Estados Unidos de los años 50 y que se evidenciaba en el transporte público, donde la gente de color debía viajar en la parte trasera, de pie. Toda esta iconografía aparece en la fotografía, explica Millás, que recupera el conflicto en las posturas y miradas de un hombre blanco y una mujer negra que viajan en el mismo autobús. Para Hutcheon, la fotografía “seems to offer direct access to reality” (2002: 117).

Toma forma la *imagen-capital*, que sirve para narrar visualmente la cultura colectiva a base de pequeños hitos sociales o políticos (Casetti & Di Chio, 1996: 142), y también se recoge la noción de *lo pintoresco* —representación de los pobres o desvalidos, lo deteriorado, realidad no oficial— que Susan Sontag apreció en la fotografía de la época, concebida como documento histórico que despierta conciencias (*vid.* 1981). De esta forma se produce una parte del proceso creativo —y efrásico— de Millás: “leer fotografías para volver a encontrar la ficción” (Prósperi, 2007: 127). Esa ficción, entendida como un espacio, ayuda a Millás a comprender la realidad y a modificarla si es preciso. El escritor invierte los términos y se deja interrogar por las fotografías como una forma de intervenir en ese espacio entre sombras que recrean las imágenes, para así “vislumbrar, en medio de tanto simulacro, algunas verdades luminosas” (González Arce, 2007: 166), lo que remite a la imagen platónica de la caverna.

Acceder, apropiarnos de esa experiencia visual y reconstruir su espacio y su corporalidad con sentido ficcional, supone un nuevo modo de percibir la realidad, de relacionarnos con el universo.

2. LA MIRADA CINEMÁTICA

Igual que lo ha hecho el esquema perceptivo, también la mirada ha cambiado. Hemos pasado del ojo a la pantalla y al objetivo de la cámara, lo que conlleva repercusiones: “Todo el mundo tiene una cámara de fotos, pero no todo el mundo tiene mirada. La desproporción entre la abundancia de los objetivos y la escasez de las miradas constituye uno de los misterios más grandes de nuestra época” (Millás, 2006a: 9).

Millás se lamenta de que fotografiar sucesos reales —que ocurren en cualquier lugar de forma desordenada— se haya convertido en la obsesión contemporánea, con lo que se desprecia la observación amplia y crítica de esos acontecimientos. De ello resulta una cantidad ingente de *imágenes-prótesis*, que no son más que simulacros de realidad, imágenes impostadas, carentes de vida. Del ojo a la pantalla.

Esto es lo que se denomina una foto a secas. Al modo en que en la tele el medio es el mensaje, el significado de este tipo de instantánea no es otro que el de la instantánea. Nace en sí y muere en sí, obedeciendo a una necesidad en parte publicitaria, en parte narcisista, en parte idiota. No todos los participantes son conscientes de este vacío, de esta oquedad sin límites. (Millás, 2014b)

Es decir, la *imagen-signo* resultante ha perdido la relación de semejanza con respecto al objeto o suceso real que representa —el referente— para convertirse en el contenido. La instantánea tiene sentido en sí misma cuando el ojo hace de objetivo de cámara: “Lo veía en distintas posturas, con expresiones diferentes, de frente y de perfil” (Millás, 2001a: 84). Se ha transformado “todo paradigma de sensibilidad” hacia un esquema cinemático (Fajardo Fajardo, 2001: 122), como apunté al principio de este trabajo.

La *cinemática* es la “rama de la física que estudia el movimiento prescindiendo de las fuerzas que lo producen” (DRAE). Marshall McLuhan cifraba el origen de la mirada cinemática en la *pintura de pensamiento* de Montaigne, “genitor de una gran raza de autorretratistas de la instantánea mental, de la secuencia de momentos de la experiencia, detenidos y aislados” (1969: 334-335). En el siglo XVI Montaigne confeccionó una ilusión tomando una secuencia de imágenes fijas; es

decir, *tipografía in extenso*. La narrativa de la cibercultura retoma este uso de la imagen y añade los juegos de sonido de los trabajos audiovisuales:¹

Tratando de ponerme en la perspectiva del que contempla un documental de animales de La2, iba relatando mentalmente los movimientos de la chica y los míos, a la manera de una voz en *off*: [...]

Utilizo mucho el recurso de la voz en *off* para defenderme de los sentimientos que me hacen daño (y de los que me hacen demasiado feliz). (Millás, 2011: 318-319)

La voz en *off* es aquí un recurso metafórico de distanciamiento. Es, como la *imagen-prótesis*, un sonido impostado, sin vida. Poco a poco la realidad perceptible se convierte en el producto de la emisión audiovisual del autor, ya convertido en lo que hemos denominado *ser multimedia* —o *lectoespectdor*, “aquel receptor de una forma artística compuesta por *texto más imagen*” (Mora, 2013: 19)—:

Me despertaba para entrar en una vigilia alucinada, una vigilia en la que todo adquiriría una relevancia especial [...]. Si durante el desayuno se posaba una mosca sobre el mantel, yo veía los movimientos de la mosca como a través de una lupa. Si se precipitaba una gota de leche al suelo, a mí me era dado observar la caída a cámara lenta. [...]. Cuando llegaba a clase, tenía la cabeza llena de imágenes absurdas —la mosca, la gota de leche [...— que sin embargo funcionaban como un extraño modo de defensa frente a aquella realidad hostil. (Millás, 2007: 209)

En otras ocasiones también el sueño toma carácter audiovisual, como confiesa Millás al hilo del sobreconsumo publicitario:

El sueño fue bruscamente interrumpido por un *spot* de El Corte Inglés. Anunciaba la puesta en marcha de una división onírica en la que, si no te gustaban los sueños, te devolvían el dinero. El catálogo incluía pesadillas para gente rara. Jamás había soñado con publicidad. [...]

¹ Cfr. con el cortometraje —*foto-novela*, según los créditos— *El muelle* (título original: *La jetée*; dirección y guion: Chris Marker; año: 1962; nacionalidad: francesa; en web: <archive.org/details/vimeo-165899598> (15-05-20). Obra cinematográfica experimental basada en fotografías —además de música, efectos sonoros y la voz en *off* del narrador—, cuyo montaje sucesivo y calculado dan forma a la historia (*vid.* Marzal Felici, 2011: [s.p.]).

Me desperté inquieta por estas intromisiones comerciales de las que me olvidé mientras hacía la casa. Pero a partir de esa noche los bloques de publicidad empezaron a ocupar más tiempo que el sueño. Apenas cerraba los ojos, se ponían en marcha los anuncios, por lo que empecé a coger aversión a la cama. (Millás, 2001*b*)

Como vengo explicando, “las masas son bombardeadas por estas imágenes (simulaciones) y signos (*simulacra*), que se vuelven reales” (López Cedeño, 2013: 17-18). Por lo tanto, es comprensible la confusión: las nuevas tecnologías, ejemplificadas aquí en los medios audiovisuales, son capaces de construir una realidad alternativa, hiperreal, sobrepuesta a lo real: “El estadio vídeo ha reemplazado al estadio espejo” (1996: 31), sentenciaba Jean Baudrillard. Pero es una realidad falsa, de origen puramente audiovisual, de ahí el estado de enajenación que nos produce.

Como antes la imagen fotográfica, que aglutinaba medio y mensaje — signo y sentido—, el vídeo es “pantalla de refracción estática”, vacía de la escena y de la teatralidad tradicional, afirma Baudrillard. Esto quiere decir que no tiene lugar el contacto, la interacción con el receptor; se impone un modo de recepción diferente. La pantalla es intraspasable, solo emite materia abstracta —virtual— con la que se alimenta nuestra imaginación; la función que antes tenía el espejo. A continuación, la pantalla mental de nuestro cerebro produce las imágenes en movimiento de nuestra imaginación —un magma visual de escenas recicladas, de segunda mano— y las difunde a su alrededor.

Estaba fregando los cacharros de la cena, cuando bajo el paño de vaho producido por el chorro de agua caliente me pareció advertir una imagen luminosa en uno de los azulejos de la pared. Lo desempañé con la Vileda y observé atónito que en ese azulejo se veía *El precio justo*.

Cerré el grifo y me fui al salón a descansar para recuperarme. Por la televisión estaban pasando el mismo programa. Pensé que quizá se había tratado de un reflejo condicionado o algo parecido. Armándome de valor regresé a la cocina y comprobé con estupor que no era ningún espejismo: el programa continuaba su curso sobre el esmalte del baldosín. (Millás, 2004: 497)

El ciclo de imágenes podría definirse como möbiano, de redoblamiento: “Comprendí que no otra cosa somos cada uno de nosotros: cámaras oscuras en las que penetran imágenes del mundo, atrapado a su

vez en una cámara oscura mayor” (Millás, 2006b: 11). Este es el marco de la comunicación en nuestros días, que Baudrillard explica con nitidez en *La transparencia del mal*:

Vivíamos en el imaginario del espejo, del desdoblamiento y la escena, de la alteridad y la alienación. Hoy vivimos en el de la pantalla, la interfaz y el redoblamiento, la contigüidad y la red. Todas nuestras máquinas son pantallas, y la interactividad de los hombres se ha vuelto la de las pantallas. Nada de lo que se inscribe en las pantallas está hecho para ser descifrado en profundidad sino para ser explorado instantáneamente, en una abreacción inmediata al sentido, en un cortocircuito de los polos de la representación. (1991: 61)

Esta *abreacción inmediata al sentido* supone una especie de purga, de descarga de lo que se considera innecesario: la interacción, la representación y la intermediación. El *ser multimedia* vive atrapado y enajenado en esta dinámica de materia audiovisual de consumo instantáneo; enajenado porque lo domina y lo despersonaliza: “Me compré una videocámara y está muy bien. Te grabas y te ves al instante, sin ningún proceso intermedio. Si no te gustan, puedes grabar encima lo que quieras y así se borra lo anterior” (Millás, 2004: 185).

Además, ya no es un simple espectador, sino que este *ser multimedia* interviene activamente “en la elaboración de representaciones que aparecen en su vídeo” (Munari, 1996: 113).

CONCLUSIONES

El constante flujo discursivo pasa de la información audiovisual — Internet, la televisión, el cine, la publicidad, entre otros medios— a la intimidad del receptor/emisor —erudición, psicología—, quien la reelabora y la devuelve transformada a la sociedad en forma de (re)representaciones. Así es la mirada cinemática de este nuevo *ser multimedia* —orgánica, continua, interactiva—, justo de modo inverso a la relación tradicional, que era más binaria que triangular. Y, como hemos ido viendo a lo largo del presente estudio, la respuesta artística de Millás ha sido la adopción circunstancial de estas nuevas posibilidades expresivas, lo que ha ocasionado una mayor variedad y riqueza en las fórmulas literarias y en los puntos de vista adoptados.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland [*et al.*] (1974) [1965], *La semiología*, 3ª ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland (1991) [1989], *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, 1ª ed., Barcelona, Anagrama.
- BARTHES, Roland (2011) [1980], *La cámara lúcida*, 1ª ed., Barcelona, Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) [1989], *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, 1ª ed., Barcelona, Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (1996), “Videosfera y sujeto fractal”, en Giovanni Anceschi... [*et al.*], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 27-36.
- BENJAMIN, Walter (1990) [1973], “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos, I*, 1ª ed., Madrid, Taurus, pp. 63-85.
- BENJAMIN, Walter (2008) [2004], *Sobre la fotografía*, 5ª ed., Valencia, Pre-Textos.
- BORIN, Arianna (2012), *La paradoja de escribir/sentir en Juan José Millás* [tesis doctoral], Universidad Ca’ Foscari, Venecia, en dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1783/828450-1153876.pdf?sequence=2 (7-1-2020).
- CASSETTI, Francesco; & DI CHIO, Federico (1996) [1991], *Cómo analizar un film*, 1ª ed., Barcelona, Paidós.
- FAJARDO FAJARDO, Carlos (2001), *Estética y posmodernidad: Nuevos contextos y sensibilidades*, Abya-Yala, Quito, Ecuador, en repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11516/Est%C3%A9tica%20y%20posmodernidad%20nuevos%20contextos.pdf?sequence=1 (7-1-2020).

- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2007), “La caverna según Millás: La construcción de la realidad en *Todo son preguntas, El ojo de la cerradura y Sombras entre sombras*”, en Pierre Civil & Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, vol. 2, pp. 163-166.
- HUTCHEON, Linda (2002) [1989], *The Politics of Postmodernism*, 2ª ed., New York, Routledge.
- LÓPEZ CEDEÑO, Francisco (2013), “Baudrillard y la teoría postmoderna sobre los media”, *Claridades: Revista de Filosofía*, 5, pp. 14-31, en www.filosofiaenmalaga.net/claridades5/Cedeno2013.pdf (7-1-2020).
- MARZAL FELICI, José Javier (2011), “Cine y fotografía: La poética del *punctum* en *El muelle* de Chris Marker (*La jetée*, 1962)”, *L’Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 12, pp. 54-63.
- MCLUHAN, Marshall (1969), *La galaxia Gutenberg: Génesis del Homo Typographicus*, Madrid, Aguilar.
- MILLÁS, Juan José (1994), “Vidas paralelas”, *El País. Tribuna: A la intemperie*, 26 de junio, en elpais.com/diario/1994/06/26/madrid/772629854_850215.html (7-1-2020).
- MILLÁS, Juan José (1999), *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara.
- MILLÁS, Juan José (2001a) [1984], *Letra muerta*, 6ª ed., Madrid, Alfaguara.
- MILLÁS, Juan José (2001b), “Diario”, *El País. Columna*, 11 de mayo, en elpais.com/diario/2001/05/11/ultima/989532002_850215.html (7-1-2020).
- MILLÁS, Juan José (2004), *Hay algo que no es como me dicen: El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*, Madrid, Aguilar.

El tratamiento visual de Juan José Millás: tecnologías audiovisuales

MILLÁS, Juan José (2005a), *Todo son preguntas*, Barcelona, Península.

MILLÁS, Juan José (2005b), *Tres miradas*, Madrid, Punto de lectura.

MILLÁS, Juan José (2005c), “Preferiría no hacerlo”, *El País. Pie de foto*, 5 de agosto, en elpais.com/diario/2006/08/05/revistaverano/1154728831_850215.html (7-1-2020).

MILLÁS, Juan José (2006a), *El ojo de la cerradura*, Barcelona, Península.

MILLÁS, Juan José (2006b), *Sombras sobre sombras*, Barcelona, Península.

MILLÁS, Juan José (2007), *El mundo*, Barcelona, Planeta.

MILLÁS, Juan José (2011), *Articuentos completos*, Barcelona, Seix Barral.

MILLÁS, Juan José (2013), “Como si lo entendiéramos”, *El País. La imagen*, 7 de julio, en elpais.com/elpais/2013/07/04/eps/1372935420_873329.html (7-1-2020).

MILLÁS, Juan José (2014a), *La mujer loca*, Barcelona, Seix Barral.

MILLÁS, Juan José (2014b), “Una oquedad sin límites”, *El País. La imagen*, 2 de febrero, en elpais.com/elpais/2014/01/30/eps/1391103401_980016.html (7-1-2020).

MILLÁS, Juan José (2015), “Problemas de lectura”, *El País. El País Semanal. La imagen*, 21 de junio, en elpais.com/elpais/2015/06/19/eps/1434716211_406740.html (7-1-2020).

MILLÁS, Juan José (2016), “Una investigación”, *El País. La imagen*, 7 de febrero, en elpais.com/elpais/2016/02/02/eps/1454417236_521533.html (7-1-2020).

- MORA, Vicente Luis (2013), *El lectoespectador: Deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral.
- MUNARI, Alberto (1996), “¿De verdad o de mentira?”, en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 107-127.
- NAVAJAS, Gonzalo (1998), “El icono verbal roto: La narración de la estética finisecular”, en Irene Andre-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum.
- PRECIADO, Paul B. (2013), “Beatriz Preciado”, programa *Pienso, Luego Existo* de RTVE, 12 de agosto, en www.rtve.es/alacarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-beatriz-preciado/1986547/ (7-1-2020).
- PRÓSPERI, Germán Guillermo (2007), “«Las palabras dan miedo». Fotografía y literatura en la obra de Juan José Millás”, *Texturas*, 7, pp. 119-131.
- RENAUD, Alain (1996), “Comprender la imagen hoy: Nuevas imágenes de lo Visible, nuevo Imaginario”, en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 11-26.
- SONTAG, Susan (1981), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- TURKLE, Sherry (1997), *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era de Internet*, Barcelona, Paidós.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Blanca (2007), “Entrevista: Juan José Millás ha vuelto a la prensa y las librerías con su otra mirada”, blog *Mosaico de Inquietudes y Quietudes*, entrada del 6 de mayo, en blogs.periodistadigital.com/mosaico.php/2007/05/06/entrevista-juan-jose-millas-escribidor-d (7-1-2020).