



Revista Caracol
ISSN: 2317-9651
revista.caracol@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

La democratización de la capacidad para mirar: Sobre la crítica fotográfica de Juan José Millás

Tanner, Constanza Lucía

La democratización de la capacidad para mirar: Sobre la crítica fotográfica de Juan José Millás

Revista Caracol, núm. 17, 2019

Universidade de São Paulo, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509007>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p259-283>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

La democratización de la capacidad para mirar: Sobre la crítica fotográfica de Juan José Millás

The democratization of the ability to look: About the photographic criticism of Juan José Millás

Constanza Lucía Tanner
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
constanza025@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p259-283>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509007>

Recepción: 10 Octubre 2018

Aprobación: 17 Enero 2019

RESUMEN:

La obra del escritor valenciano Juan José Millás exhibe un interés de base por mixturar herramientas y temáticas propias de dos campos tradicionalmente diferenciados: la literatura y el periodismo. En los textos que componen *Todo son preguntas* (2005) y *El ojo de la cerradura* (2006), Millás avanza aun otro paso, enlazando con su oficio de escritor la reflexión sobre la rama no verbal del lenguaje. Para ello apelará, al mismo tiempo, al registro propio del escritor de ficción, del columnista de periódicos y del crítico amateur de fotografías, a fin de exponer las impresiones que le generaron una serie de imágenes publicadas en el diario *El país*. Dado que dichas imágenes despliegan un mensaje propio con independencia de que exista o no un lenguaje verbal que las “explique”, Millás no podría asegurar que los espectadores interpretasen las fotografías de un modo particular a partir de su intervención como escritor; su opción será, en cambio, llamar la atención de los lectores ofreciéndoles las herramientas para potenciar una mirada crítica personal, una capacidad de juicio despegada de la ideología dominante.

PALABRAS CLAVE: Millás, fotografía, periodismo, democratización, extrañamiento.

ABSTRACT:

The work of the Valencian writer Juan José Millás exhibits a base interest by mixing tools and themes typical of two traditionally differentiated fields: literature and journalism. In the texts that make up *Todo son preguntas* (2005) and *El ojo de la cerradura* (2006), Millás advances another step, linking with his work as a writer the reflection on the non-verbal branch of language. For that, he will appeal, at the same time, to the record of the fiction writer, the newspaper columnist and the amateur photo critic, in order to expose the impressions generated by a series of images published in the newspaper *El País*. Because these images display a message of their own regardless of whether or not there is a verbal language that “explains” them, Millás could not assure that the viewers interpreted the photographs in a particular way from his intervention as a writer; his option will be, on the other hand, to draw readers’ attention by offering them the tools to promote a personal critical look, a capacity for judgment detached from the dominant ideology.

KEYWORDS: Millás, photography, journalism, democratization, estrangement.

1. LA MIRADA QUE MIXTURA

En su obra *El espectador emancipado* (2010), el filósofo Jacques Rancière se refiere a la producción artística de los últimos tiempos en estos términos:

Esas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes. (Rancière, 2010, 27)

NOTAS DE AUTOR

ha publicado artículos referidos a dicho campo literario en las revistas *Síntesis* (Argentina), *Diáloexto Digital* (España) e *Impossibilia* (España).

Los productos culturales propios de la posmodernidad están caracterizados por la interdisciplinariedad, la ruptura genérica y la mezcla de estilos y registros. La obra del escritor valenciano Juan José Millás, en esta línea, exhibe un interés de base por mixturar herramientas y temáticas propias de dos ámbitos tradicionalmente diferenciados, en especial en lo que refiere a los campos de expectativas vinculados con su recepción: la literatura y el periodismo. A partir de 1990, Millás decidió alternar su trabajo en ficción con la publicación de una columna semanal en el diario *El país*, opción que lo consolidó como periodista y cronista además de como novelista; en los textos que nos ocuparán a lo largo del siguiente trabajo, sin embargo, avanzará aun otro paso, enlazando con su oficio de escritor la reflexión sobre la rama no verbal del lenguaje. En *Todo son preguntas* (2005) y *El ojo de la cerradura* (2006), Millás apelará, al mismo tiempo, al registro propio del escritor de ficción, del columnista de periódicos y del crítico *amateur* de fotografías, a fin de exponer las impresiones que le generaron una serie de imágenes publicadas en el diario *El país*.

En una entrevista de 2013 a cargo de Ginés Cutillas, Millás enfatiza que su oficio primario es y será siempre el de escritor, aunque gracias a una naturaleza “curiosa” le divierte “explorar distintos medios”. En correspondencia, y en lugar de acercarse a la fotografía como profesional, Millás reconoce en sí y comparte con el lector la espontánea inquietud que le produce el encuentro con las imágenes del periódico. Rubén Rojas Yedra destaca que, para este escritor, “(...) la realidad carece de sustancia; la forma y el sentido se la da el amplio abanico de subjetividades al entrar en contacto con ella” (Rojas Yedra, 2017, 61); así, “La realidad es la lectura que hacemos de ella: es decir, la interpretación, que es individual y por tanto múltiple, punto importante en el programa posmoderno que recoge Millás” (Rojas Yedra, 2017, 15) ^[1]. La especificidad de esta perspectiva en la actualidad radica en que, como bien tematiza el autor valenciano, la visión que tenemos de nosotros mismos está influida por la fotografía y la televisión, en tanto nuestra misma experiencia con la realidad está filtrada por las imágenes:

(...) para percibir, interpretar y organizar la realidad, la percepción se desnivela a favor de la visualidad. [...] En nuestro siglo XXI progresa un método de análisis visual de la realidad como nuevo modo de relación con el universo. Son personas que te miran o te leen y te desrealizan. (Rojas Yedra, 2017, 72).

Germán Prósperi (2007) señala que, para Millás, las fotografías se diferencian del texto periodístico en tanto leen al que las mira en lugar de solo dejarse leer, y que la ausencia de respuestas ante las preguntas que impone la urgencia de la realidad es, precisamente, lo que posibilita su escritura. Ya Barthes (1989) señalaba que la fotografía tiene el poder de “mirarme directamente a los ojos”; para Millás, “Una vez que nos sentimos leídos es muy difícil no responder de algún modo a esa “intromisión”. Los textos que ilustran cada una de estas fotografías [...], son mi respuesta a ese sentimiento” (Millás, 2005, 14). De acuerdo con esta perspectiva, y tomando como guía conceptos de Rancière, Barthes y Susan Sontag, la hipótesis que orientará las siguientes líneas es que, dado que las imágenes despliegan un mensaje propio con independencia de que exista o no un lenguaje verbal que las “explique”, Millás no podría asegurar que los espectadores interpretasen las fotografías de un modo particular a partir de su intervención como escritor; su opción será, en cambio, llamar la atención de los lectores ofreciéndoles herramientas para potenciar una mirada crítica desligada de la ideología dominante. Al estar familiarizado tanto con el registro de la ficción como con el del reportaje y el artículo periodístico, Millás construirá un discurso que hibride literatura y vida, historia “real” y ficción “inventada”, un relato fronterizo cuyo lector ideal podrá conjugar los saberes obtenidos como receptor de periódicos con los que ejercita interpretando novelas.

2. LA MIRADA ASOMBRADA

Si bien Millás no puede crear desde el comienzo el material de *Todo son preguntas* y *El ojo de la cerradura*, el modo de seleccionar y articular dicho material sí es el que emplearía para un relato de ficción, dado que se

sustenta en la operación de edición que nace, según sus palabras, de un “correcto emplazamiento de cámara”. En su libro dedicado a la fotografía, Susan Sontag señala que las fotografías

(...) no solo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son solo un registro sino una evaluación del mundo. Quedó claro que no había solo una actividad simple y unitaria llamada visión (registrada, auxiliada por las cámaras) sino una “visión fotográfica”, que era tanto un nuevo modo de ver cuanto una nueva actividad que ellos [los fotógrafos] ejercerían. (Sontag, 2006, 130)

Este énfasis sobre lo que un individuo ve se corresponde con la importancia que nuestro autor le atribuye al punto de vista, a la originalidad de la perspectiva desde la cual se recepta el mundo. Bien podría atribuírsele a Millás la afirmación de Barthes: “Heme, pues, a mí mismo como medida del “saber” fotográfico” (Barthes, 1989, 35), y su idea de que el ojo que la mira, en tanto es un “ojo que piensa”, necesariamente le añade algo más a la fotografía. Ahora bien, ¿en qué radicaría la especificidad de la mirada millasiana? A diferencia del lector que recepta acríticamente la información tal como la filtra la ideología del periódico, Millás sí se cuestiona por los límites de una mentira, por los alcances éticos de una imagen montada para confundir y por las implicancias de vivir en un mundo de simulacros. Y este cuestionamiento permanente es, en gran medida, posible en tanto tras el crítico fotográfico se agazapa el novelista —la imagen es de Germán Prósperi—, cuya interpretación de las imágenes periodísticas no puede nunca escindirse por completo de su bagaje de recuerdos e impresiones personales. Esta es, en efecto, la percepción de Rancière en su descripción del carácter activo del espectador, capaz de trazar un camino individual y subjetivo entre la “selva de los signos”, en tanto su poder “(...) es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra” (Rancière, 2010, 23).

En el caso de las fotografías, la singularidad de la aventura intelectual reviste una importancia central: ya Barthes reconoció en sí mismo una imposibilidad de separar “lo patético” —el deseo, el amor, el dolor, el pesar— de lo formal a la hora de buscar una “esencia de la fotografía en general”. A diferencia de la masa de imágenes que saturan diariamente nuestra percepción visual del mundo, ciertas fotos producen en el espectador un “algo más” imposible de reducir a las destrezas técnicas del fotógrafo, un estímulo del orden del recuerdo que Barthes denomina *punctum*: se trata de un “detalle” que estremece y hace vibrar al espectador, de un suplemento que ya está en la imagen pero que opera como un “(...) pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza) (Barthes, 2006, 59) ^[2]. La importancia de que Millás profundice en el *punctum* radica en que, siguiendo a Barthes, las fotografías en las cuales lo reconozca no serán fotografías “unarias”, aquellas que no hacen vacilar ni disturban la realidad; en cambio, y en correspondencia con lo que para Rojas Yedra sería una falta de reconocimiento nacida del choque entre un enfoque subjetivo y la realidad perceptible, Millás destaca que su mirada se caracteriza por el asombro: “Puedo decir que de pequeño el sentimiento y el impulso mío frente al mundo no era el de contar. Era el de observar, el de mirar, y el de mirar con perplejidad, porque nunca me he sentido integrado, nunca he sentido que formaba parte de esto” (Millás en Cruz Ruiz, 2016, 197). Desde el asombro, Millás se niega a enlazar su interpretación de las fotografías con la historia oficial tras ellas, con lo políticamente correcto, en tanto “Ello no me impedirá afirmar mis sentimientos frente a esta fotografía” (Millás, 2005, 99). De acuerdo con nuestra perspectiva, cuando su mirada caracterizada por la capacidad de asombro es punzada por las fotografías del periódico, Millás descubre en ellas una serie de procedimientos generadores de sentido que podrían escapar a un espectador desprevénido, y que analizaremos a continuación.

3. ELOCUENCIA MUDA

El análisis de fotografías de periódico que despliega Millás en estos libros responde a una característica de nuestra contemporaneidad que López Yedra define como la preferencia por lo visual en el plano estético. La imagen, incluida su forma audiovisual, se ha incorporado al engranaje de nuestra sociedad actual hasta un punto tal que resulta naturalizada y, en consecuencia, se procesa con rapidez, sin que necesariamente medie entre el receptor y el producto una plena conciencia de los procesos ideológicos que juegan en su utilización simbólica. En este sentido, un aspecto central del trabajo millasiano sobre la fotografía del periódico radica en que le reconoce funciones que trascienden la mera exhibición o comprobación de una realidad y que, en cambio, la acercan más a la idea de creación o transformación del contexto. De acuerdo con la poética millasiana, el mundo que percibimos con nuestros sentidos no tiene un nivel excluyente de “realidad” que lo coloque por encima de aquello que solo existe en nuestro interior, es decir, nuestras emociones, sentimientos o pensamientos. Por el contrario, Millás sostiene que aquello que no ha sucedido en la “realidad” exterior sino solo en la interior —aquello que no tiene por testigo más que a cada individuo en su singularidad—, suele tener un peso mayor en la determinación de nuestras acciones y del modo en que nos vinculamos con otros que los acontecimientos empíricos, pasibles de comprobación. Y si bien Millás despliega esta concepción dual del mundo desde sus primeros trabajos, la distinción entre niveles de realidad heterogéneos es un tópico de especial relevancia en nuestra sociedad contemporánea, en la cual “(...) las nuevas tecnologías [...], son capaces de construir una realidad alternativa, hiperreal, que conduce al *ser multimedia* a un estado de enajenación constante” (Rojas Yedra, 2017, 83) ^[3]. Y esto constituye “Otro motivo más para preguntarnos cómo y dónde interactuamos, en qué realidad representamos nuestros roles vitales y si estamos empezando a confundir lo verdadero con lo falso” (Rojas Yedra, 2017, 89).

El escritor valenciano reconocerá en las fotografías el poder para crear una realidad independiente de la que le sirve de referente, siempre y cuando cuenten con el *punctum* que movilice en él la identificación emocional. En este sentido, Barthes sostiene que el “choque fotográfico” no consiste tanto en traumatizar como en revelar aquello que permanecía oculto, ya sea descubriendo la rareza, captando un movimiento o recorrido que el ojo normal no podría inmovilizar, hallando lo estético en lugares insólitos o apelando a las destrezas técnicas del fotógrafo. Además, la fotografía no solo revela lo notable y lo toma como referente, sino que puede convertir a su referente en notable al declararlo como tal, incluso hasta hacernos sentir que “queremos ser como él”: “El vuelo de la chaqueta [de un manifestante en La Paz], que evoca el de una capa, le da un aire extraordinario, capaz de convertirlo, si fuera necesario, en un cóndor, un halcón, un águila” (Millás, 2005, 37). En el otro extremo, sin embargo, la fotografía es capaz de inmovilizar el referente hasta que su imagen quede congelada ante los espectadores con unas características que el sujeto empírico difícilmente podrá rebatir; la imagen es, en términos de Barthes, pesada, inmóvil y obstinada, capaz de crear o mortificar el cuerpo que capta “según su capricho”. Desde la perspectiva de Sontag, el acontecimiento de la fotografía se adjudica el derecho para interferir, invadir o ignorar lo que sucede ante la cámara, otorgándole una forma de inmortalidad a la porción de realidad que finalmente elija encuadrar: “En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo” (Sontag, 2006, 128).

Ahora bien, ¿de qué modo se vinculan las posibilidades de la fotografía con la literatura a partir de la intervención de Millás? ¿Qué nos autoriza a postular una hipótesis en la que interactúan palabra e imagen? En principio, descubrir de la mano de Millás que la fotografía no solo confirma sino que es capaz de revelar, inmovilizar, decretar como notable y, en síntesis, crear su referente —redefinir la realidad, en términos de Sontag—, nos lleva a concluir que el lenguaje no verbal de las imágenes transmite un algo más, accede a un nivel de significación diferente al de las palabras. En términos de Walter Benjamin, se trata de algo “silencioso” e “indomable” dado 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). Para Millás, una buena fotografía en el periódico puede desmentir, matizar o subrayar lo que afirma el texto al cual acompaña, y denunciar aquellas relaciones de poder que son de público conocimiento pero no podrían transmitirse por escrito en un artículo editorial. A través de la fotografía, el espectador puede captar el mensaje que se abre paso entre los “tediosos discursos previsibles”: “Con frecuencia obtienes más información de una fotografía que de una estadística” (Millás, 2006, 85), porque “(...) qué nos importa la noticia a la que servía cuando es evidente que el fotógrafo consiguió trascenderla para contarnos, con la coartada de la actualidad, el desencuentro eterno entre la autoridad competente y el júbilo” (Millás, 2005, 61).

En tanto opera como metáfora, la imagen fotográfica visibiliza su referente de un modo diferente al que avala el discurso oficial, con el fin de quebrar o al menos desestabilizar la insensibilidad social. Por ello, Millás observa las fotografías en tanto despliegues de “elocuencia muda”, en cuya acumulación de lenguaje no verbal hasta el mínimo detalle significa; se trata, para Barthes, de que la fotografía tiene una “Abundancia de Imagen” que la define como completa, íntegra, “abarrota, llena”. Sin embargo, no todas las fotografías aparecidas en el periódico tienen este afán subversivo, sino solo aquellas que Barthes denominaría “pensativas”; de hecho, las fotografías del periódico pueden, incluso, ser planificadas para que engañen el ojo y el sentimiento del espectador. Tal como señala Rancière,

Lo que nosotros vemos sobre todo en las pantallas de información televisada, es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas. [...]. El Sistema de la Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de “descifrar” el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas. (Rancière, 2010, 97).

Los medios oficiales, tal como lo percibe Millás, no le otorgan ninguna voz a los sujetos cuyas fotografías exhiben, sino que, como señalamos, los congelan en una única perspectiva. ¿Cómo lograr, entonces, que ese plus de significado que Millás percibe en las fotografías que lo punzan sea transmisible al común de los espectadores?

4. ACOMPAÑAR LA MIRADA

Para Barthes, la atracción que le generan ciertas fotografías, su percepción del *punctum* en ellas, está determinada por “(...) una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la pasión de *lo indecible que quiere ser dicho*” (Barthes, 1989, 43) ^[4], en tanto la fotografía “(...) no sabe decir lo que da a ver” (Barthes, 1989, 153) ^[5]. El comentario de fotografías que realiza Millás en estas obras tiene por objeto ensayar un modo de expresión que acerque ese *indecible* de la imagen al plano de la palabra, pese a que el escritor tiene plena consciencia de que en la “traducción” se desdibuja el plus de significado al que acabamos de referirnos. Después de todo, tal como reconoce a partir de una fotografía tomada luego de los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid, “No había en los hospitales habitaciones suficientes, ni en los periódicos páginas suficientes, ni en los diccionarios palabras suficientes. Hubo que improvisar a toda prisa habitaciones y páginas y palabras, que se convertían con frecuencia en morgues, en mortajas, en disparates” (Millás, 2005, 77-78). Cabe entonces preguntarse por el provecho de una actividad que presupone un desfase en la interpretación, que lleva en su misma esencia una pérdida; creemos que Rojas Yedra puede ofrecernos una respuesta:

En efecto, la fotografía podría ser considerada como una forma de escritura, ambas son tecnologías, instrumentos de subjetivación [...]. En este sentido, el observador no debe conformarse con ver las imágenes de forma superficial, la representación escueta de volúmenes, sino que puede y debe aprender a mirarlas, o más bien a leerlas y hasta a escribirlas”. (Rojas Yedra, 2017, 74)

Sabemos ya que Millás tiene una mirada particular, la “mirada ingenua”, marcada por un perpetuo asombro y una habilidad para someter toda pretendida verdad a un proceso de extrañamiento; sabemos, además, que Millás despliega una lectura particular, en tanto, como Barthes, reconoce en ciertas fotografías un *punctum* que lo moviliza y lo interpela desde la incomodidad. *El ojo de la cerradura* y *Todo son preguntas* vienen a exponer, dentro de esta tríada, la capacidad de Millás para escribir la imagen, su habilidad para, como he señalado con anterioridad (Tanner, 2016), desplegar una escritura marcada por el delirio que pueda unir en una significación cohesiva y coherente lo que de otro modo solo serían piezas aisladas del rompecabezas de la realidad. Y esto se debe a que Millás, tal como señala María Jesús Casals Carro (2003), contempla la narración como la mejor —acaso la única— herramienta para dar y darse un sentido, en tanto solo puede aprehenderse aquello que primero se ha nombrado; en términos de Sontag, “Solo aquello que narra puede permitirnos comprender” (2006, 43).

Del mismo modo en que para Sontag los escritores pueden “exponer la verdad” atestiguada por las fotografías, Benjamin enfatiza lo indispensable de la leyenda:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. (Benjamin, 1990)

Sin embargo, estos planteos encierran un peligro. Para Barthes, el refinamiento estético que algunas fotografías tienen por base y otras alcanzan con el correr del tiempo —la tendencia estetizante que para Sontag asegura la neutralización de toda posible angustia mediante el descubrimiento de la belleza— determina que la imagen solo pueda despertar una mirada crítica en aquellos que “ya son aptos” para percibirla. En este sentido, si Millás pretendiese, como proponen Benjamin y Sontag, que sus escritos “explicasen” o “revelasen” una verdad tras la fotografía que el común de los espectadores no tuviese la capacidad de captar por sí mismo, estaría cayendo, en palabras de Rancière, en la convicción de los “pedagogos embrutecedores”, aquellos para quienes el maestro detenta un saber que lo separa del ignorante por un abismo radical. Para Rancière, el peligro del llamado arte crítico, aquel que podría pensarse que intenta construir Millás en sus artículos, radica en que la denuncia del paradigma crítico podría terminar por reproducir el mecanismo de la lógica que denuncia: “(...) se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia” (Rancière, 2010, 34). En otros términos, cuando el arte toma por meta “curar a los incapaces”, termina por reproducir esas mismas incapacidades de forma indefinida, asegurando que solo las élites puedan ejercer un poder para juzgar; para quebrar este círculo, será necesario un cambio de trayectoria que rompa el enlace entre la emancipación del espectador — su reconocimiento de las estructuras de poder que subyacen bajo la pretendida división entre mirar y actuar — y la captación colectiva — esta idea de que solo una selecta minoría puede hablar sobre aquello que mira.

De acuerdo con nuestra perspectiva, lo que le permitirá a Millás desligar su lectura de esta tendencia al mantenimiento de la distancia entre maestros e ignorantes será su posición enunciativa, capaz de mixturar las herramientas que emplea al escribir ficción con las estrategias que utiliza para escribir en los *mass media*. Para Millás (2016), el periodismo y la literatura son dos campos que se enriquecen mutuamente, en tanto cada uno funciona como un taller de experimentación capaz de producir mejoras aplicables al otro. De acuerdo con Casals Carro, la fortaleza de los argumentos que Millás postula en sus artículos radica en que

(...) la imagen que Millás proyecta en sus lectores no es la del intelectual sino la del juglar o la del relator. [...] Su sitio es el relato, la ficción y la realidad en una continua convivencia. Millás no es analítico al modo deductivo, sino en el inductivo: su mente estructura el pensamiento en imágenes que relaciona con otras, reales o imaginadas. De este modo construye su universo, su ideología. (Casals Carro, 2003, 84)

A partir del empleo de recursos como la ironía y el humor en paralelo con la inclusión de alegorías y metáforas de gran vuelo literario, Millás denuncia el impacto del lenguaje interpretativo —cargado de una escala valorativa del mundo— que acompaña a las fotografías cuando es monopolizado por los aparatos ideológicos que sustentan el poder hegemónico. Y, para hacerlo, revela el modo en que el saber decir —qué, cuándo, dónde, cómo y quién— funciona como un instrumento para homologar la significación de las imágenes y mantener una distancia insalvable entre los espectadores “activos” (quienes pueden ejercer la crítica) y “pasivos” (quienes no tienen la capacidad para interpretar por sí mismos). En palabras de Prósperi, la escritura millasiana se rebela ante la doble prohibición asociada al voyeurismo, la del acto de mirar y la de contar aquello que se vio, gracias a que su modo de mirar es siempre y en primera instancia el de un novelista:

La relación entre lo doble (lo que muestra la fotografía y lo que el novelista cuenta) se estatuye como una nueva marca de esta poética en la que se sostiene que lo se narra puede estar provocado por lo social (el *studium* barthesiano) pero que siempre responde a los cultos de un oficio, ese hacer a través del cual un novelista que pretende ser crítico de fotografías regresa a un origen didáctico en el que la narración se inicia. (Prósperi, 2007, 127) ^[6]

5. LA IMAGEN QUE CRUZA LOS LÍMITES

El último punto que debemos destacar tiene que ver con este carácter didáctico que Prósperi señala en la escritura millasiana. Así como Benjamin sostiene que el espectador de una fotografía se siente “irresistiblemente forzado” a buscar en ella una cuota de “azar” que revele la realidad tras la imagen, Millás concibe este azar como un “enigma” destinado a “(...) provocar en el observador más preguntas que respuestas” (Millás, 2005, 34). Ahora bien, de acuerdo con Barthes, la fotografía interpela a cada espectador por separado, en su individualidad, en tanto la lectura de una imagen es siempre una lectura privada: “Soy el punto de referencia de toda fotografía, y es por ello por lo que esta me induce al asombro dirigiéndome la pregunta fundamental: ¿por qué razón vivo yo *aquí* y *ahora*? (Barthes, 2006, 131-132) ^[7]”; lo que Millás pretende con los artículos de *El ojo de la cerradura* y *Todos son preguntas* es, de acuerdo con nuestra hipótesis, acompañar el proceso según el cual las fotografías despiertan una reflexión en cada uno de los espectadores, ofreciéndoles las herramientas para saber percibir el *punctum* cuando se ofrezca a sus sentidos. El objetivo del discurso millasiano en su mixtura de recursos literarios y periodísticos es transmitir al lector la idea de que no importa una palabra políticamente correcta frente a unas imágenes que se imponen con urgencia, que, como las armas, “(...) te vuelan la tapa de los sesos cuando menos te lo esperas” (Millás, 2005, 85). Para ello, Millás les propone a sus lectores que “observen”, que se “fijen”, que “repasen”, verbos todos que remiten a una forma de mirar en donde se anula el distanciamiento tranquilizador, en donde queda suspendida la tendencia estetizante.

Desde su plena conciencia de la retroalimentación entre escritura y lectura como condición para la interpretación, nuestro autor postula sus artículos como un “viaje”, una “aventura” con destino desconocido: mediante el sometimiento de la imagen a un extrañamiento a través de la palabra, impulsa a sus lectores a descubrir, tal como señala Sontag, que el nuevo modelo de actividad inaugurado por la fotografía “(...) permitió a cada cual desplegar una determinada sensibilidad, única y rapaz. [...] esta modalidad de visión activa, adquisitiva, valorativa y gratuita” (Sontag, 2006, 131). Lo que diferencia la perspectiva de Millás respecto del modo en que operan los *mass media* es que, desde una plena conciencia del alcance masivo de su discurso, nuestro autor no oculta ni disfraza sus estrategias de argumentación frente a sus lectores; por el contrario, detalla y comparte las herramientas que le permiten darle un giro al lenguaje, desautomatizarlo: “Si el ejemplo les parece demagógico y quizá lo sea (vivo de eso), busquen ustedes mismos sus propios ejemplos” (Millás, 2005, 45).

Tal como hemos analizado, solo algunas fotografías tienen *punctum* para cada espectador; es posible que, ante una misma imagen, algunos se sientan heridos y otros solo recepten lo que tiene de socio-histórico. Por

ello, no es posible pensar en la univocidad de una interpretación de la fotografía como objeto abstracto, como tampoco predecir el uso que la sociedad hará de ella. Frente al silencio de la fotografía,

La voz ausente es el pie, y se espera que diga la verdad. Pero aun un pie absolutamente preciso es solo una interpretación, necesariamente limitada, de la fotografía que acompaña. [...] No puede impedir que argumento alguno o petición moral que respalda una fotografía (o conjunto de ellas) sea minado por la pluralidad de significados que supone cada una. (Sontag, 2006, 156).

Como medio para desmitificar las imágenes y los discursos mediáticos y alentar, en cambio, una reflexión activa que trascienda los maniqueísmos en busca de sentidos ocultos, Millás opta por mostrar en lugar de enseñar, por, en términos de Prósperi, ofrecer una escritura que *ilustra* pero no *comenta*. Tal como señala Rojas Yedra, Millás no impone la conclusión moral a la que pueda llegar en sus artículos: muestra que esa es su percepción, pero deja al lector la oportunidad de identificarse o no, le acerca las herramientas para elegir. Y ello, apelando a las posibilidades de la ficción para reconfigurar los parámetros de la experiencia sensible, de acuerdo con la propuesta de Rancière. Para el filósofo, el único modo de romper el enlace entre emancipación y captación colectiva al que nos hemos referido anteriormente es descubrirle a los individuos que no hay ningún “mecanismo fatal” que los obligue a mantenerse encerrados en una única posición, sino solo *escenas de disenso*:

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo en común. (Rancière, 2010, 51-52)

En tanto sus artículos postulan una experiencia estética —recordemos la centralidad de los recursos literarios que emplea— que es a la vez experiencia del disenso, Millás quiebra el enlace entre las fotografías y sus efectos tal como lo pretendían quienes monopolizan la distribución de información. Y este trabajo, para Rancière, es el gran beneficio que supone emplear ficción sobre no ficción, la ficcionalización del mundo a cargo de “(...) artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba” (Rancière, 2010, 66).

6. CONCLUSIONES: PUERTAS ABIERTAS

Las fotografías publicadas en el periódico tienen el poder, en tanto su lenguaje no verbal opera como síntesis, de causar un impacto mayor que las palabras a las que acompañan, las de una “(...) dieta constante de noticias, desgraciadas o no, que duran en la conciencia lo que un canapé de caviar en el estómago” (Millás, 2005, 39). La explotación mediática de ciertas expresiones —“índice de pobreza”, “situación de crisis”, “crimen pasional”, pueden ser algunos ejemplos actuales— terminan por anestesiar nuestra sensibilidad como receptores, por naturalizar un discurso que la imagen, en cambio, sigue siendo capaz de transmitir en toda su crudeza. E incluso la misma fotografía tiene una valencia doble, en tanto puede ser sensorialmente estimulante a corto plazo pero moralmente analgésica a largo plazo (la idea es de Sontag): según el planteo de Benjamin, cuando se emancipa del interés histórico o social en pos de una visión global, lo creativo en la fotografía se convierte en un fetiche sometido a los vaivenes de la moda; pero cuando se revela como una contrucción artificial pensada funcionalmente, “tendenciosa”, conserva en sí la capacidad de desenmascarar. Lo destacable de la propuesta de Millás, en cambio, es que no permanece anclada a *una* fotografía en tanto objeto, a *un* único momento del que le interese fijar una interpretación, sino que se centra en las posibilidades democráticas y colectivizantes de una percepción crítica de la imagen a cargo de cada uno de sus espectadores. En tanto la fotografía ofrece,

según Benjamin, la capacidad nueva de acercar las cosas a las masas —de liberarlas del aura que les otorgaba la pintura—, Millás podrá ofrecer un álbum de fotografías como modelo ético y estético —como gramática y ética de la visión, en términos de Sontag—:

El *tour de force* de Millás consiste, entonces, en buscar los rasgos de verdad que pueda haber en medio de tantas falsificaciones abriendo un canal en la oposición entre verdad y mentira: lejos de limitarse a describir las fotos y a denunciar la falsedad que ostentan, el escritor agrega una sombra más a las sombras ya existentes. En efecto, Millás apuesta por el uso de la ficción literaria para desmitificar las imágenes periodísticas que pretenden mostrar una verdad objetiva. Así, [...] los protagonistas de las fotos se convierten en personajes a los que Millás otorga una voz que, al final de cuentas, resulta más honesta que la que tienen en realidad. (González Arce, 2008)

Los medios de comunicación difunden la idea de que no todos están igualmente capacitados para interpretar un mensaje: las “personas sencillas” —el concepto irónico es de Millás—, que bien pueden ser los lectores exclusivos del periódico de domingo o los seguidores de los *best sellers* millasianos, no gozan de la confianza del sistema en su habilidad para sostener una reflexión individual. En cambio, se nos ofrecen imágenes y textos ideológicamente cargados pero moral e intelectualmente ya procesados y deglutidos: la interpretación “correcta” ya está anticipada, es explícita. El trabajo de Millás, en cambio, contribuye a la democratización cultural que según Sontag estaba incluida en la promesa inicial de la fotografía, en tanto “Las cámaras implantan una mirada estética de la realidad por ser juguetes mecánicos que extienden a todos la posibilidad de pronunciar juicios desinteresados sobre la importancia, el interés, la belleza” (Sontag, 2006, 246). Así, un acto en apariencia individual e independiente como el comentario de ciertas fotografías por parte de un escritor puede funcionar para los receptores como una “señal”, como un foco de reconocimiento e identificación mutua para los integrantes de la misma sociedad.

Para Millás, la imagen es valiosa porque impide olvidar aquello que las palabras no logran transmitir, siempre y cuando no se pierda, a su vez, en la valoración puramente estética: el discurso de Millás se incrusta en el espacio que separa el shock emocional propio de la imagen intolerable —aquel que quizá dure poco más que lo que dura nuestra mirada— de una “insensibilidad social semejante al estupor”. La construcción de obras ambiguas como *Todo son preguntas* y *El ojo de la cerradura*, que mixturan los registros de la escritura y de la imagen, le permitirá visibilizar la información de una manera diferente, desde la plena conciencia de que la fotografía se ha convertido, como señala Sontag, en uno de los medios centrales para experimentar el mundo y sentir que se participa en él. Y de este modo podrá, a su vez, acompañar la distinción entre conocer y comprender lo que las imágenes expresan: “La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia” (Sontag, 2006, 42). Invitándonos a mirar por el ojo de la cerradura, a cerrar el ojo derecho para ver solo con el izquierdo, Millás no se propone postular una realidad oculta tras la fotografía como mera apariencia, ni reavivar el conflicto entre el original y la copia, sino ofrecerles a sus lectores la posibilidad de construir nuevas formas de comunidad entre las palabras y las cosas: no *contar* la historia, sino ayudar a *construirla*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1990.
- Casals Carro, María Jesús (2003). “Juan José Millás: La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje) Análisis de Juan José Millás, columnista de El País”. En: *Estudios del Mensaje Periodístico*, n°9. 2003, 63-124.
- González Arce, Teresa. “Periodismo, ficción y realidad: a propósito de *Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras* de Juan José Millás”. En: *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, n° 26, jul. 2008, 89-99. Acceso el 28 sep. 2018.

- Millás, Juan José. *Todo son preguntas*. Barcelona: Península, 2005.
- Millás, Juan José. *El ojo de la cerradura*. Barcelona: Península, 2006
- Millás, Juan José. "Entrevista a Juan José Millás"; entr. Ginés Cutillas. En: Quimera. Revista de literatura, may. 2013. Acceso el 28 sep. 2018.
- Millás, Juan José. "El periodista, lo quiera o no, es un escritor". Acceso el 17 sep. 2015.
- Millás, Juan José. "El delirio le da sentido a todo"; entr. Ruiz, Juan Cruz. En Ruiz, Juan Cruz (comp.). *Literatura que cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- Prósperi, Germán. "Las palabras dan miedo. Fotografía y literatura en la obra de Juan José Millás". En: *Texturas*, 7, 2007, 119-131.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Rojas Yedra, Rubén. *Juan José Millás y las nuevas tecnologías audiovisuales*. Tesis doctoral. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid: 2017.
- Tanner, Constanza. "El periodismo literario como traducción entre dos lecturas: la obra ambidiestra de Juan José Millás". En: *RECLAL*, 7 (10), oct. 2016, p.1-19. Acceso el 28 sep. 2018.

NOTAS

- [1] Destacado en el original.
- [2] Destacado en el original.
- [3] Destacado en el original.
- [4] El destacado es nuestro.
- [5] Destacado en el original.
- [6] El destacado es nuestro.
- [7] Destacado en el original.