

La influencia del cine en el acto creativo de Joan Millet

DAVID MARQUÉS SERRA
ESCUELA DE ARTE Y SUPERIOR DE DISEÑO DE CASTELLÓN

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: This article arises from the interest to the first intentions that generate the work of art, later made a reality. This article focuses especially on the production of work of arts of Joan Millet (Gandia, 1958) due to the attraction that the narrative plot provides us with his artistic works from a careful appearance and rigorously considered. That narrative, those communicative pretensions are next to those of the filmatic language, wherewith we try to reveal the existing relations between the art of Joan Millet and the cinema.

Key words: Ready made, art, contemporariness, Joan Millet, cinema, narrative.

Resumen: El presente artículo nace del interés por las intenciones primeras que engendra la obra de arte en sí misma que, posteriormente, es materializada. Se centra especialmente en la producción objetual de Joan Millet (Gandía, 1958), debido a la atracción que nos proporciona el entramado narrativo que sugieren sus obras desde una apariencia cuidada y rigurosamente meditada. Esa narratividad, esas pretensiones comunicativas transitan próximas a las del lenguaje fílmico, con lo cual tratamos de desvelar las relaciones existentes entre el arte de Joan Millet y el universo cinematográfico.

Palabras clave: Objeto encontrado, arte, contemporaneidad, Joan Millet, cine, narrativa.

Más poderoso que el culto a los dioses, del que no hemos obtenido nada, sigue siendo el culto a los muertos, al que debemos todo.
(Clair 2010: 33)

Parece ser que particularidades como las raíces de un ser humano determinado, el entorno que lo arropa, lo moldea y lo sitúa entre designadas circunstancias o, también, las decisiones que este individuo toma en su periplo vital, siempre guiadas por enigmáticas predilecciones hacia ciertas cosas y rechazo hacia otras, son algunos de los aspectos encargados de configurar gran parte de aquello comúnmente conocido como *identidad*; es decir, lo que proporciona la unicidad entre la colectividad semejante. Las personas, sujetos en constante evolución y de desarrollo gradual, se nutren de su contexto y, a la vez, contribuyen a su definición tanto como a su expansión, creando un entramado relacional que participa de un mismo fundamento, de una idea cuyo sentido es equivalente al de su respectiva fe en relación a dicho concepto. En base a la experiencia se ha construido la realidad que comparten millones de seres humanos, se generaron las grandes potencias culturales de cuyos reiterados adulterios ha surgido el eclecticismo que ahora impera y hoy, evidentemente, resulta corriente encontrar similitudes entre tantos vástagos e interfiere eso a lo que aquí podríamos referirnos como *memoria colectiva*.

Partiendo de la antedicha observación y atendiendo a la producción objetual de un artista que nos interesa, Joan Millet (Gandía, 1958), pretendemos en esta disertación tratar de arrojar algo de luz sobre el trasfondo narrativo de su obra, tan esencial en su desarrollo creativo. Evidentemente, ese interés por contar historias y la forma en que éstas se articulan visualmente, materializándose a través de montajes objetuales, tiene sus raíces engastadas en una cultura audiovisual en la que ha estado inmerso el propio artista. Y esa cultura, mayormente cinematográfica, ese bagaje intelectual, con el transcurrir del tiempo y, seguramente, de manera inconsciente, es la que ha ido configurando en su mente un discurso plástico y narrativo que le proporciona a sus creaciones una marcada personalidad.

Por nuestra parte, y tras una dilatada entrevista realizada a su persona, hemos decidido que la reflexión en torno a las diferentes cuestiones abordadas en la conversación se convierta en el *corpus* del presente texto, funcionando, a su modo, como una especie de metodología capaz de ordenar las ideas surgidas en la conversación, todas ellas vinculadas, por supuesto, a la predilección de Joan Millet por el cine y a la posterior influencia de éste en su discurso narrativo-objetual.

De haber una expresión capaz de puntualizar la característica principal del cine, es decir, de su fundamental aportación al mundo artístico, creemos, sin dudar demasiado, que es la concreción de lo que se denomina *la cuarta dimensión*: aquello que se refiere al tiempo. Cabe entonces recordar la admiración inmediata que causó esta peculiaridad ante los primeros espectadores y, por consiguiente, también procede señalar la transformación que ha sufrido el género en cuanto a desarrollo técnico se refiere. Progreso que, si bien ha dado lugar a efectos especiales de todo tipo, solucionados impecablemente, la inclusión de la *máquina ultra-desarrollada*, dotada con las más altas tecnologías de vanguardia, también parece haber tenido ciertas consecuencias de dudosa ubicación. Por ejemplo, nos da la sensación de que el reiterado abuso de tales avances ha propiciado un alejamiento del componente humano en el cine, despojándolo de aquello que caracterizó durante tanto tiempo a las producciones de gran pantalla: la cercanía con el espectador encargada de ejercer, en cierto modo, de aglutinante con el mismo.

Tememos que esa permisividad, esa facilidad para realizar cualquier cosa mediante maquinaria avanzada, acabe por engullir definitivamente, en las grandes producciones, la lucidez creativa que, en tiempos no tan lejanos, era necesaria para la solución de problemáticas comunicativas. Afortunadamente, la inmunidad manifiesta del receptor de hoy frente a cualquier espectacularidad técnica, favorecida por la sobresaturación de la misma, parece presagiar un retorno hacia la delicadeza narrativa y la elegancia formal que, por otra parte, nunca ha desaparecido del todo.

Y, si regresamos al tiempo y a la magia del cine en blanco y negro, procede atender a las palabras de Jean Epstein para entender con mayor facilidad a qué nos referimos cuando hablamos de la permutación temporal que tanto nos interesa.

Otro de los asombrosos méritos del cinematógrafo es el de multiplicar y suavizar enormemente los juegos de la perspectiva temporal, de habituar la inteligencia a una gimnasia que le resulta siempre difícil; pasar de un absoluto inveterado a unos condicionales inestables. Incluso esta máquina que estira o condensa el tiempo, que nos enseña su naturaleza variable, que predica la relatividad de todas las medidas, parece provista de una especie de psiquismo (Epstein 1960: 34-35).

La familiaridad establecida con el espectador, a la que hemos aludido con anterioridad, viene facilitada gracias a la cualidad del séptimo arte por mostrar imágenes que aparentan ser reales, pues, en teoría, su origen es el mundo tangible. Estas secuencias hicieron identificarse al público con lo representado en una época en la que las vanguardias artísticas no parecían resultar tan fácilmente digeribles a ojos de la multitud. Y aquello que, en sus inicios, tenía una función de carácter testimonial, recordemos las primeras películas de los hermanos Lumière, se convertiría velozmente en un medio de masas. La rápida atracción que despertó el nuevo lenguaje en el público favoreció su pronta derivación hacia ámbitos de naturaleza expresiva e, incluso, de manipulación política. En este sentido, podemos decir que nos alejamos ya de terrenos objetivos. Por lo tanto, esa manipulación temporal a la que alude Jean Epstein se manifiesta ya como un procedimiento subjetivo; como acertadamente apunta este al decir que “*parece provista de una especie de psiquismo*” (Epstein 1960: 35).

El breve recorrido sugestivo que hemos realizado nos funciona como una contextualización desde la cual abordar el universo creativo de Joan Millet que es, a fin de cuentas, nuestro objeto de estudio. Sabemos que el autor se declara admirador del séptimo arte y es el propio Joan Millet quien nos recuerda, durante la entrevista personal mantenida el día 21 de junio de 2014, la importancia que éste desempeñó en su juventud:

Con aquél cine que acababa de descubrir y con la práctica de la pintura al óleo, en la que me iniciaba en aquellos primeros años de la década de los setenta, me sentía felizmente satisfecho y con unas tremendas ganas de aprender. De ese cine me impactó sobre todo el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa, tanto que llegué a dudar, en algún momento, entre él y la pintura, por la que desde siempre había sentido pasión. De los franceses mi director preferido era François Truffaut. Godard, Rohmer o Resnais por aquel entonces me resultaban de mayor complejidad. Simultáneamente me alimentaba, casi sin digerirlo, también, del cine alemán, inglés, sueco y, por supuesto, español, además del americano que era el que consumíamos desde siempre en los cines comerciales de Gandía, así como en casa, mediante las series que la televisión dedicaba a actrices, actores y directores de un Hollywood inalcanzable.

Conviene suponer, dada la magnitud conferida al cine que reflejan sus palabras, que, de un modo u otro, el celuloide ejerciera alguna

influencia sobre su procedimiento creativo. Y, justamente, en una primera instancia, encontramos una similitud primordial, de razonamiento narrativo. La génesis, tanto en la obra de Millet como la cinematográfica en general, viene dada por una necesidad de compartir historias. Por lo tanto, no es de extrañar que los argumentos que las configuran y les permiten la posibilidad de ser narradas, de llegar al fin último de la comunicación, participen de una estructura de semejante ejecución; nuestro artista se convierte, así pues, al igual que el cinematógrafo, en un operario temporal.

En su producción objetual podemos contemplar un peculiar empleo del tiempo, seguramente influencia de la narración fílmica absorbida durante tantas décadas y si depositamos nuestra atención en una pieza concreta, rindiéndonos a su voluntad, podremos ser testigos de tal proceso. No se muestra en el desarrollo creativo de Millet la evidencia de un intervalo concreto, como pudiera pasar generalmente en la práctica artística, vestigio de un suceso o solidificación de unas ideas y concepciones precisas. La obra de nuestro autor, con total sagacidad, nos guía por diferentes lapsos temporales y también espaciales, en un recorrido cuidadosamente premeditado. El tiempo parece dilatarse, avanzando y retrocediendo según las intenciones del creador. Además, en un escenario confeccionado por objetos preexistentes, resulta casi de obligado requerimiento atender a la época original del elemento estructural, pero, en cambio, en el caso de composiciones colectivas y en cuanto a objetos se refiere, cabe también la posibilidad de convivencia entre momentos y naturalezas dispares y, no obstante, siempre acaban por confluir en un guion expresivo determinado.

Tiempo que se para y reanuda, se ralentiza, como en aquellos efectos fílmicos empleados con finalidad enfática. En la producción plástica de Millet la mirada no está exenta de cierta esclavitud, proporcionada por una armonía distributiva coactiva capaz de cautivar y dirigir su rumbo. En ocasiones se nos obliga amablemente a depositar reflexivamente la atención sobre un elemento colocado estratégicamente



Figura 1. *J'attendrai toujours*.
Millet (2002)

en secciones áureas, a incidir en otros y a transcurrir con cierta premura sobre algunas zonas durante nuestro deambular por esa superficie que conforma una totalidad: la pieza objetual completa. El cariño con el que ha sido configurada, aderezada desde un sustancial conocimiento compositivo, simbólico y numerológico, parece encerrar en sí cierta perversidad. Este tipo de comunicación que Joan Millet comparte, en cierta manera, con la cualidad de *tiempo inestable* tan característica del séptimo arte sugerida por Epstein, resulta más evidente en algunas piezas concretas de nuestro autor. Es el caso de *J'attendrai toujours*, en donde, además, la frase que proporciona título a la obra aparece escrita en lápiz de labios carmesí sobre la superficie de un espejo que recuerda a etapas pretéritas, de mediados del siglo XX, a modo de guiño hacia el melodrama cinematográfico propio de la época.

Siguiendo con los parámetros que nos permiten articular la relación existente entre nuestro autor y el hecho filmico, corresponde centrarse en la fórmula que ofrece al cine su particular aspecto. Y trasladamos la responsabilidad de ilustrarnos a Fernando Vallejo, quien nos brinda, entre sus reflexiones, algunas ideas que penetran directamente en el centro de la cuestión que nos concierne.

La esencia del cine está en esto: en el empalme de muchas tomas o planos filmados en distintos momentos —a distancia de horas, de días, semanas o meses o años— con distintos ángulos de la cámara. Que la cámara se mueva o no es secundario. [...] y es que los Lumière nunca movieron la cámara. Salvo una vez, inadvertidamente, cuando uno de sus camarógrafos se puso a filmar a Venecia desde una góndola y la góndola se movió y con ella se movió la cámara realizando el primer travelling. Pero los Lumière ni cuenta se dieron del descubrimiento. Y el hallazgo de que también la cámara se podía mover al igual que se movía lo que tenía enfrente pasó durante muchos años desapercibido —y así seguía en tiempos de Griffith— porque lo esencial del cine no era que la cámara se moviera, sino que diversas tomas se empalmaran en la edición para contar una historia (Vallejo 2013: 149).

La importancia conferida a aquello que se pretende relatar, razonado previamente a la fase de encarnación formal propiamente dicha, evidencia la realidad de un interés narrativo gestado antes de esa materialización *somática*. Podemos deducir, entonces, que existe otra convergencia en la obra de Millet con respecto al cine; hablamos de aquello que surge de la necesidad por narrar un acontecimiento, es decir, el modo de volverlo físico, la manera de abordar la fórmula co-

municativa de la historia: el montaje. Ese trabajo de postproducción cinematográfica se podría corresponder, de algún modo, con la idea de confección mantenida por nuestro artista en cuestión, en un encuentro creativo que le ofrece, justamente, la maleabilidad temporal a la que hemos aludido ya con anterioridad.

Los objetos se suceden, al seguir un recorrido visual previamente estipulado y, como en una película, van desarrollando sus acciones en secuencias que, en el presente caso, quedan sustituidas por evocaciones simbólicas o reminiscencias históricas y temporales cuya finalidad es ofrecer una panorámica situacional sin necesidad de abarcar únicamente un tiempo determinado; pues el discurso de Joan Millet tiene la cualidad de poder referirse a una temporalidad prolongada e incluso a circunstancias de distintos lapsos en el espacio-tiempo. Bien podríamos decir que la selección objetual que Millet efectúa, cuya finalidad radica en desarrollar acontecimientos, tal como lo hace el montaje fílmico, carece de inocencia alguna, pues responde a un punto de vista, al igual que la cámara cinematográfica que, a pesar de registrar aquello ocurrido en una cierta realidad, lo hace subjetivamente por acatarse a las órdenes de una perspectiva individual: la del director.

Una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir —imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo— (Benjamin 2003: 61).

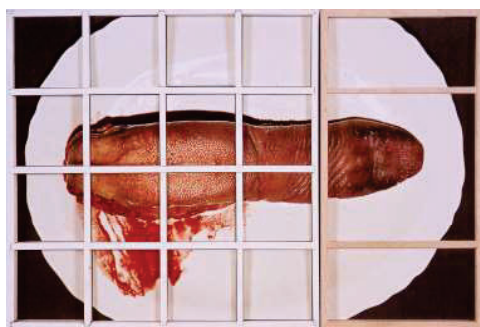
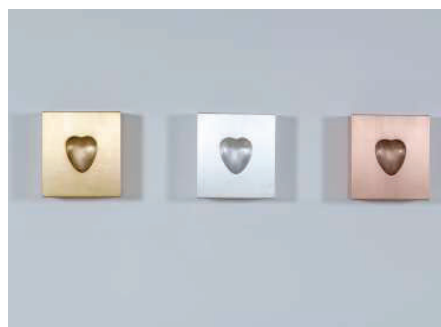
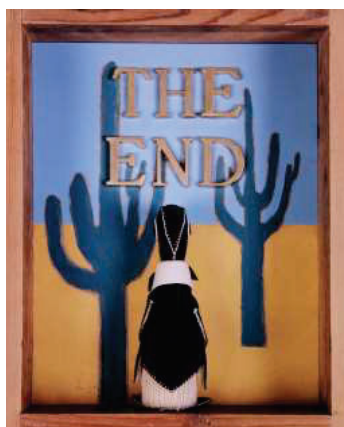
Así pues, ese montaje que pervierte cualquier noción de objetividad, convirtiéndolo en un simple espejismo, nos advierte del exagerado control al que es sometida toda decisión compositiva, destinada a mantener una tensión y un ritmo determinados, con el propósito de decir algo concreto y referente a una narración unilateral en la que el artista huye de alentar al lector acerca de posibles interpretaciones paralelas. En conclusión, nos hallamos ante una distribución cuidadosamente estudiada en la cual cada elemento cumple su función comunicativa con extrema precisión. Todo ello, por supuesto, fruto de la indagación en el campo de las relaciones simbólicas y vinculantes que ofrece la contigüidad de dos o más imágenes; algo que ya generó el cine ruso a principios del pasado siglo, como bien observamos en la siguiente apreciación.

La imagen de Mosjoukine, siempre la misma, había sido montada una vez junto a un plato de sopa, otra junto a la puerta de una prisión y otra junto a unas imágenes que representaban una determinada situación amorosa. Recuerdo también que había un montaje junto al féretro de un niño, es decir, realzando combinaciones de todas clases (Martin y Schnitzer 1975: 94).

Sin embargo, tras haber caminado por los bordes de la concepción formal en la obra de Millet y haber canalizado los nexos correspondientes para situar su producción en un contexto físico y en una posición determinada frente al abordaje técnico-conceptual, nos hemos percatado de un hecho que supone cierta particularidad con respecto a cuantos han tratado el objeto como medio artístico. Millet, más que considerarlo elemento estético y/o descontextualizado, lo emplea como narrador, convirtiendo la práctica creativa en un acto de expresión descriptiva. Su indudable interés por el mundo circundante hace que sus creaciones cuenten con la capacidad suficiente como para testimoniar su realidad actual o, más bien, su percepción personal en cuanto al entorno se refiere; maniobra, a la vez, posibilitada mediante el *reseteo* del objeto preexistente, a modo de actualización, de puesta en vigencia. No obstante, se conserva el estado primigenio de los elementos, aquel que en el momento decisivo de la elección suscita en el autor una demanda del papel idóneo, quedando inmediatamente otorgado para la representación. De tal suerte, siempre permanece cierto vínculo con su origen, pues para hablar del presente, frecuentemente cabe remitirse a un pasado, a esa memoria cuyo olvido supondría un inconveniente con respecto a cualquier avance personal o colectivo. El tiempo, en definitiva de naturaleza progresiva, transcurre acumulando experiencias que a veces convendría considerar en las fechas futuras en las que situemos nuestros pasos.



Figura 2.
In memoriam. Homenaje a Miguel Hernández. Millet (2011)

Figura 3. *I el verb es feu carn*. Millet (1999)Figura 4. *Trofeus*. Millet (2005)Figura 5. *The end*. Millet (2000)Figura 6. *Jeu de Borbons*. Millet (2001)

Llegados a este momento, nos corresponde centrarnos en el trasfondo narrativo que proporciona la estructura esencial en la obra que estudiamos, su razón de existir. Tras la asimilación de la totalidad de piezas objetuales que configuran la carrera artística de Joan Millet desde 1994, nos sorprende la armoniosa convivencia entre temáticas de diferente naturaleza: desde la delicadeza casi poética que suscita *In memoriam*, hasta la enérgica contundencia de *I el verb es feu carn*; pasando por la ironía reflexiva de *Trofeus*; la preocupación por el medio ambiente en *The end*; la denuncia política y social de *Jeu de Borbons* o, finalmente, la introspección intimista que trasluce en *Aneu tranquils*. A pesar del eclecticismo que queda de manifiesto en cuanto a temática, todas las creaciones proceden de un punto de vista único, el del autor, y comparten su propia experiencia. Quizás debido a ello la unificación

entre piezas, es decir, aquello capaz de articular la totalidad coherente que nosotros como espectadores percibimos, resulta circunstancia ineludible. Sin embargo, puesto que ya hemos visto en Millet una considerable influencia narrativa del cine, de carácter formal o técnico, cabe indagar ahora con la finalidad de hallar en el séptimo arte cualquier relación de carga ideológica que infundiera algún tipo de influjo narrativo en su producción artística.



Figura 7. *Aneu tranquils*. Millet (2005)

Nos remitimos a las palabras del propio Millet con el fin de advertir algún indicio que nos permita establecer cualquier vínculo ético entre el cine y su obra. Joan Millet, en la entrevista personal mantenida el 21 de junio de 2014, nos cuenta lo siguiente:

De esta gran pasión que sentí por el cine, tres directores italianos fueron los que me marcaron profundamente en esos años y de los que seguí nutriéndome con posterioridad. Por eso creo que su trabajo ha influido, de alguna manera, en la producción de mi obra objetual posterior. Siguen vivos en mí muchos muertos que, seguramente para bien, me acompañarán siempre. Entre ellos se encuentra Roberto Rosellini, que con su *Roma città aperta* me impactó al mostrarme a toda esa sociedad herida por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Tal vez fuera él quien me incitó, como artista, a tomar la posición de narrador. Después, Luchino Visconti me descubrió aquello que consideraba elegancia y que, en realidad, era la consecuencia de un exquisito rigor en la creación y recreación de personajes y ambientes, la puesta en escena perfecta. Y, por último, Federico Fellini, con su barroquismo, me resultó extremadamente próximo desde el primer momento,

así como su sentido de la ironía con la que impregnaba un mundo del que me sentí cercano igualmente y que no tardé en considerar como mío. Así pues, y a pesar de sus respectivos altibajos cinematográficos, mi fidelidad les seguiría hasta su desaparición, sumándose a la lista de mis artistas invisibles.

Por un lado, la *Nouvelle Vague* francesa, movimiento al que alude considerándolo precursor de su obra, surge de un rechazo hacia el cine de carga más literaria y propone centrarse en situaciones de mayor cotidianeidad y credibilidad. Seguramente, el bajo presupuesto con el que contaban contribuyó a tales intenciones y se detallaron, casi por necesidad, algunas de las características principales del género en cuestión; entre otras, el hecho de rodar en exteriores con escasos medios técnicos, aprovechándose —en ocasiones— del sonido de ambiente como banda sonora en el *film*. Esta singularidad, que evidencia una emergencia por relatar aún sin contar con presupuesto alguno, es similar a la de nuestro artista invisible que se ve obligado, debido a la falta de subvención —que otros tantos han disfrutado—, a una naturaleza plástica alejada de la espectacularidad y centrada en una especie de honestidad íntima. En su obra se hace indispensable cierto acercamiento por parte del receptor, siempre que sus intenciones radiquen en comprenderla y disfrutarla. Esta elección se debe, posiblemente, a la formación que recibió Millet como pintor, así como a su admiración hacia el arte de la pintura que, por norma general, despierta en él cierto deseo de aproximación hacia la obra admirada, con el objetivo de descubrir la solución técnica, de averiguar cómo está confeccionado aquello que le suscita interés.

No obstante, es precisamente en el modo de narrar donde encontramos la discrepancia que nos hace mirar hacia otro lado. Joan Millet, en este aspecto, rompe los esquemas propuestos por aquellos franceses que parecían contar acontecimientos de tinte veraz desde la perspectiva más amable e indiferente, y se centra en una cotidianeidad distanciada de cualquier refinamiento, puesto que abre los ojos ante la vulgaridad del momento, peculiaridad inherente a nuestro país. Hallamos entonces lo que andábamos buscando, el elemento unificador entre tanta temática empleada por nuestro autor: la crudeza con que se presentan los hechos, a modo de ideología y crítica social; porque “describir la miseria es protestar ya contra ella y dar prueba de realismo” (Hovald 1962: 273). Se vuelve evidente, entonces, la influencia del Neorrealismo italiano que, según las palabras de Patrice G. Hovald: “es una consideración, un acercamiento al hombre: Al hombre verdadero.

Prójimo” (Hovald 1962: 262). Millet, en su afán por comunicar situaciones de su entorno más próximo, se queda con directores de la talla de Luchino Visconti¹, Roberto Rossellini² o Federico Fellini³, contando la realidad de su época despojada de cualquier idealismo; como diría Rafael Chirbes: “Tal vez sólo sea porque, al hablar, me viene la memoria, una memoria enferma y sin esperanza” (Chirbes 2002: 22). De Visconti adquiriría la sutileza estética y el cuidado en la elección de los elementos, la sobriedad, así como la delicadeza y la precisión formal de sus composiciones. Sin embargo, es en Fellini donde encontramos sus referencias narrativas más contundentes, de las cuales trataremos de ocuparnos en este momento.

Federico Fellini nos ofrece una panorámica de su Italia, repleta de perfiles con baja psicología y moral, una realidad que, como, bien advertimos en la obra de Millet, se convierte también en crítica demolidora, a la par que en sátira. Sin embargo, eso que percibimos con humor, como exageración, aquello calificado por tantos estudiosos del cine como teatralidad en la producción cinematográfica del mentado director italiano, no es más que la realidad en su percepción de mayor pureza, contemplada, evidentemente, desde la subjetividad inherente a la esencia del individuo. Recordemos películas como *Amarcord* (Fellini 1973), cuyos personajes de burdas actitudes y a veces exageradas expresiones nos remiten a esquemas que resultan extremadamente familiares en la España de la misma época; o la pomposidad eclesiástica presentada en *Roma* (Fellini 1972) a modo de desfile de alta costura, que se engarza perfectamente con la actitud y opulencia de nuestra Iglesia Católica, cuyas prendas componen un dilatado vestuario destinado a satisfacer las necesidades estéticas e idiosincrásicas de cada ocasión específica. Si lo analizáramos bien, aquello que a nuestros ojos se nos presenta como desfase en la película de Fellini, como exageración debido a la cantidad y a la exuberancia estilística que plantea el director, posiblemente quedaría ridiculizado al compararlo con la suntuosidad y el exceso que nos ofrece la realidad en asuntos de atuendo eclesial, ropajes que, por otra parte, parecen no pasar nunca de moda.

De tal modo, podemos deducir que la realidad supera a la ficción con facilidad y, en el caso de Millet, cuando este trata de presentar a un personaje pletórico capaz de permitirse el lujo de ir pisoteando

¹ N. del A.: Luchino Visconti (1906-1976) fue un aristócrata y director de ópera y de cine italiano.

² N. del A.: Roberto Rossellini (1906-1977) fue un director de cine italiano.

³ N. del A.: Federico Fellini (1920-1993) fue un director de cine y guionista italiano.

diamantes mientras camina —Pour toi qui crois tout avoir VI—, no está respondiendo a un deseo de representación ficticia o exagerada, sino que, más bien, trata de ceñirse a un modelo de riqueza sin criterio histórico-artístico que, con posterioridad, se consolidaría y formaría parte de la programación ofrecida por los medios de comunicación de masas. Nuestro autor invisible se auto-erige, sarcásticamente, como suministrador oficial de un nuevo poder económico que ya nada tiene en común con los modelos anteriores, cuyos orígenes se remontaban a una aristocracia con pretensiones artísticas que radicaban en la posesión del objeto de mayor calidad. Hoy, ese sujeto adinerado que se ha convertido en esperpéntico personaje, parece superar con creces cualquier retrato psicológico llevado a la gran pantalla por el emblemático director italiano.



Figura 8. *Pour toi qui crois tout avoir*. Millet (2004)

La literatura es concebida, de este modo, como una manifestación, autónoma e inocente, que nada tiene que ver con las luchas políticas y sociales, históricas e ideológicas, de la época en la que se produce. Un planteamiento que resulta difícil de asumir para cualquier lector consciente de que el contexto forma parte del texto y el texto configura el contexto; que el fondo y la forma son indisolubles, igual que la ética y la estética. [...] No existe una literatura inocente. Todas las formas del discurso —independientemente de que éste sea literario o no— contienen siempre ideología (Becerra, et al. 2013: 15).

Tras haber situado ya a Fellini en el lugar correspondiente con respecto a la concepción narrativa, de realismo crudo, de la que también participa Joan Millet, concluiremos esta sección remontándonos a los orígenes de la proyección cinematográfica muda; al hecho mismo de la ausencia sonora, carencia que, por otro lado, requiere de inventiva por parte del artífice, de resolución técnica ante problemas expresivos, así como de impecable aptitud comunicativa de los intérpretes, con la difícil tarea de transmitir lo que se pretende relatar sin ningún efecto sonoro fisiológico, aunque sí respaldados por los característicos in-

ter-títulos de la época. Estamos totalmente convencidos de que merece reflexión el hecho de que en la obra objetual de Millet se prescindiera, igualmente, de sonoridad. Esta elipsis, sin embargo, a pesar de tratarse de una producción tremendamente narrativa, no ejerce influencia negativa alguna sobre ella, ni coarta la capacidad comunicativa de la idea que se pretende proyectar. Más bien con ello se intensifica la acción y, al exigir cierta atención por parte del espectador, si lo que se pretende es comprenderla, permite un adentramiento mayor, una introspección recíproca que no se ve interrumpida por ningún efecto sonoro, salvo la posible música de fondo. Convendría establecer aquí entonces cierto paralelismo con el cine mudo de fuerte carga ideológica que, a pesar de ello, como ocurre en nuestro autor, mantiene una coherencia en cuanto a calidad estética se refiere. Recordemos la escena de la escalera de Odessa de Eisenstein en *El Acorazado Potemkin* (1925) con impecable montaje encarado a ensalzar el dramatismo de la situación representada mediante una maniobra de dilatación temporal; o la Piedad que nos muestra Pudovkin en *La Madre* (1926) convertida en símbolo universal gracias a la soberbia interpretación del horror, realizada por Vera Baranovskaya⁴; grito que, posteriormente, se convertiría en silencio de la mano de Joan, en su *Pietat*. A pesar de ese silencio, como sucede con la totalidad de la producción objetual de nuestro artista invisible, se seguiría manteniendo la tensión expresiva.

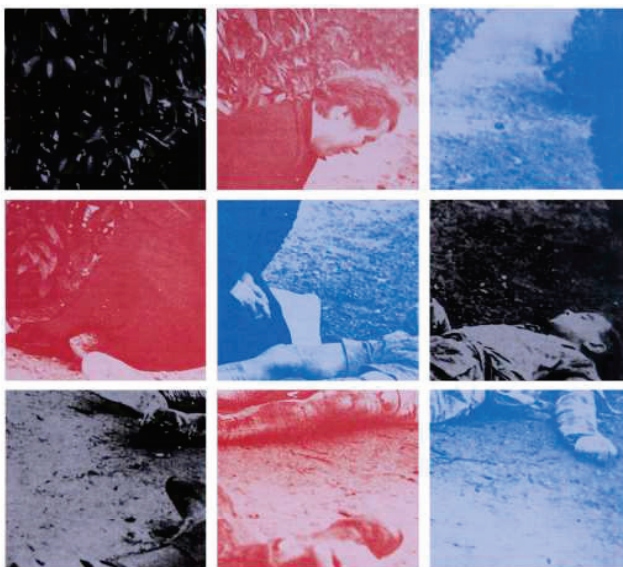


Figura 9. *Pietat*. Millet (1998)

⁴ N. del A.: Vera Baranovskaya (1885-1935) fue una actriz rusa nacida en San Petersburgo.

Obras citadas

- Becerra, David et al. *Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura*. Madrid: Akal, 2013.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Ítaca, 2003.
- Chirbes, Rafael. *La buena letra*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Clair, Jean. *La paradoja del conservador*. Barcelona: Elba, 2010.
- Eisenstein, Sergei M. (dir.) *El acorazado Potemkin* [DVD], URSS: Goskino, 1925.
- Epstein, Jean. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Nueva visión, 1960.
- Fellini, Federico. (dir.) *Amarcord*. [DVD], Coproducción Roma / París: FC Produzioni/ PECF, 1973.
- Fellini, Federico. (dir.) *Roma*. [DVD], Coproducción Roma / París: Ultra Film / Les Productions Artistes Associés, 1972.
- Hovald, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962.
- Martin, Jean y Luda Schnitzer. *Cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Sígueme, 1975.
- Pudovkin, Vsévolod. (dir.) *La madre*. [DVD], URSS: Mezhrabpom-film, 1926.
- Vallejo, Fernando. *Peroratas*. Madrid: Santillana, 2013.

