



Juan Miguel Company, *Hollywood. El espejo pintado (1901-2011)*, Valencia, PUV, 2014, 179 págs.

Escrito a la vez con el rigor y el hondo lirismo de los que quizás solo es capaz en nuestro entorno Juan Miguel Company, *Hollywood. El espejo pintado (1901-2011)* es mucho más que un nuevo (y muy destacado) texto académico sobre el cine hollywoodiense, publicado por la Universitat de València en su colección Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, para constituirse en una complejísima estructura textual que encierra, en las dos Travesías que lo conforman y cual laberinto discursivo multiforme en sus posibilidades de tránsito, no solo un intransferible (e inmenso) saber sobre historiografía, teoría y crítica de cine, sino también –y quizás sobre todo– sobre el deseo inconsciente del propio analista, que indaga y se busca permanentemente, sin *resolverse jamás*, en la confrontación de

su mirada (y, todavía, en la reconstrucción *histórica* de la propia configuración de su mirada crítica) con las imágenes analizadas.

Soberbio escritor, filólogo (autor de ensayos de crítica literaria como *La realidad como sospecha*, Valencia, Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986; y de estudios de literatura comparada como *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987), historiador, analista y crítico cinematográfico, profesor de la universidad valenciana, la voz de Juan Miguel Company se alza hoy –más de cuarenta años después del inicio de su trayectoria– como una de las más vivas y enjundiosas de la escritura cinematográfica en España, demostrando el valor de la semiótica y del análisis textual en un tiempo abochornado por una crítica de cine tan aparente y pomposa como (¡todavía!) mayoritariamente cinéfila y banal.

Solo en cierta manera –pues algunos de los textos que componen el libro han sido escritos expresamente para este volumen, como el intenso prólogo, de alto valor teórico e historiográfico, que lo inicia y sobre el que volveremos–, *Hollywood. El espejo pintado (1901-2011)* conforma un díptico con otro gran libro de su autor, *El aprendizaje del tiempo* (Valencia, Episteme, 1995), en tanto recopilación de textos ya publicados, pero mientras allí se recogían escritos centrados en el melodrama –el género de la pérdida y la melancolía; aquél enunciado “desde el fondo de los años idos” sobre el que Company ha escrito algunas de sus páginas más densas y hermosas– aquí, al centrar su atención en la configuración y desarrollo de los mecanismos formales de esa inmensa construcción narrativa y simbólica que es el Cine de Hollywood –¡nada menos que, *circulamente*, desde el 1901 de E. S. Porter hasta el 2011 del vigoroso y profundo homenaje que Martin Scorsese rinde a George Meliès y al cine mismo como máquina de conocimiento en *La invención de Hugo* (*Hugo*, 2011)!–, el autor es capaz de atravesar a su modo la historia del cine norteamericano de punta a cabo, a la vez que se introduce en los vericuetos teóricos –y en las honduras psicoanalíticas– que explican su propia experiencia como sujeto-espectador desde los inicios de su andadura profesional en los años decisivos años setenta del pasado siglo.

Así, la Travesía I se compone de tres partes que constituyen el grueso del volumen (162 de sus 179 páginas) y

que se corresponderían (pero solo) de algún modo con tres posibles grandes *fases* o *niveles* formales del cine hollywoodiense en su relación con el tiempo, las heridas provocadas por el mismo y la capacidad de representarlo y representarlas filmicamente. La primera, titulada “La conquista del tiempo” y centrada básicamente en el trabajo de David W. Griffith para Biograph entre 1908 y 1913, analiza la construcción de las principales figuras formales y narrativas del Modo clásico de Representación, su progresivo dominio simbólico del espacio y el tiempo, pero incluye también agudos análisis de las pulsiones que laten por debajo de la apariencia realista/transitiva de títulos tan importantes como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles) o *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956). La segunda parte (“Heridas y fantasmas del tiempo”), centrada en el cine de géneros, recupera un monumental análisis textual de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) publicado originalmente en el número 15 de la revista *Contracampo* y que, como señala el autor en un breve prefacio, constituía “en ese momento [1980] el primer intento de análisis de un film mítico de la historia del cine que fuera más allá de la pura fascinación cinéfila” (pág. 85): película unificadora y nacional por excelencia, insertada “plenamente en el marco ideológico de los intereses de clase de la nueva burguesía roosveltiana de 1939”, Company penetra en su tejido textual para –en efecto más allá de la banal constatación de que se trata quizás “del objeto *kitsch* más frecuentable de Hollywood” y “de las lágrimas que siga suscitando” (pág. 94)– analizar cómo la identificación con el público se produce “no tanto con los personajes y las situaciones dramáticas como con el dispositivo que los vehicula y espectaculariza” (pág. 95). Dos brillantes análisis comparados –de *Sólo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) y la fértil reescritura de la manierista poética sirkiana llevada a cabo por Todd Haynes en *Far From Heaven* (*Lejos del cielo*, 2002) el primero; de las versiones de *Cat People* dirigidas en 1942 por Jacques Tourneur y Paul Schrader cuarenta años después, el segundo– cierran este bloque central. La última parte de esta primera Travesía (“La conciencia del tiempo”), que se inicia con un análisis de la “ubicuidad enunciativa del objeto” en la trascendental *Psicosis* hitchcockiana (*Psycho*, 1960) e incluye asimismo el breve pero intenso “Historia, leyenda y verdad en el cine de John Ford”, se compone mayoritariamente de artículos más recientes y de menor

extensión –pues así lo exigían sus originales lugares de publicación–, centrados en películas del Hollywood de nuestros días y en los que, totalmente al margen de las modas críticas imperantes y manteniendo vivísima su finura analítica, da cuenta de las configuraciones formales y las pervivencias y transformaciones de dispositivos clásicos en títulos como *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008), *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010), *Monstruos contra alienígenas* (*Monsters Vs. Aliens*, Rob Letterman, Conrad Vernon, 2009), *Toy Story 3* (Lee Unkrich-John Lasseter, 2010), *Misterios del Titanic* (*Ghost of the Abyss*, James Cameron, 2003) o la ya citada y excepcional *La invención de Hugo*.

Merece la pena todavía –como adelantábamos, y antes de referirnos a la postrera y personalísima Travesía II– detenernos en el largo prólogo (págs. 11-27) que precede a las tres partes ya comentadas de la inicial. En él, aun si comienza refiriéndose al cine de Hollywood, el autor da cuenta de sus posiciones teóricas e historiográficas referidas a ese cine (y al cine en general) y, en última instancia, sin ambages y con exhaustividad y rigor, se decide a cartografiar “los orígenes históricos y epistemológicos de mi práctica como crítico cinematográfico y de cómo dicha práctica se inserta en el cuadro general de renovación de la crítica en los últimos años del franquismo” (pág. 27).

Sí el cine de Hollywood –comienza exponiendo Juan Miguel Company– parece “alinearse con Stendhal cuando decía que la novela era un espejo que se paseaba a lo largo del camino” (pág. 12) y sería en todo asimilable “a la economía del lenguaje clásico tal como la definió Barthes: la abstracción de las palabras en provecho de las relaciones que éstas instauran” (pág. 13, citando al R. Barthes de *El grado cero de la escritura*), se constata que ese pretendido “realismo” se apoya en un innegable y muy elaborado *artificio*. “La transparencia enunciativa del clasicismo se consigue mediante una manipulación de las imágenes reveladora de un alto grado de complejidad”. Es por ello que –después de casi medio siglo de críticas, análisis e investigaciones históricas y dejando de lado los cantos de sirena culturalistas hoy tan de moda en la academia– el autor continúa afirmando que “el trabajo del crítico debe plantearse la descripción de esas *operaciones de sentido* mediante las cuales el ojo del espectador se desliza por una

pantalla donde dichas imágenes parecen transitar como lo hacen en la realidad: un perfecto isomorfismo entre objeto y expresión que se disfraza con el código, siempre equívoco, de *lo natural*” (pág. 13). Mientras “la crítica impresionista se enzarza [¡todavía hoy!] en interminables glosas temáticas de los films para concluir con un taxativo juicio del valor que ensalza o condena la película supuestamente analizada” (pág. 15), la labor de Company –y del grupo de críticos y analistas del que el propio autor se encargará a continuación de trazar una tan lúcida como sentida *genealogía*, a la vez teórica y vital– parte “de la consideración del film como *texto*” y de la necesidad de un análisis de sus específicos sistemas enunciativos, capaz de revelarnos “las articulaciones concretas de su discursividad ideológica”. “Decir texto es decir, también, *tejido diferenciado de relaciones*: una estrategia mediante la cual nos aproximamos a esa *materialidad de la forma* que para Eisenstein es la base estructural del arte cinematográfico y plantea un nuevo punto de vista sobre la mimesis clásica entendida como representación de la forma externa del objeto” (pág. 15). No se trata pues de valorar los (supuestos) contenidos de tal o cual película, sino de poseer las armas metodológicas que nos permitan acceder al conocimiento de los procedimientos formales utilizados y, a través de éstos, a los sentidos que el film es capaz de producir.

Como ya señalara el autor en multitud de ocasiones, en el origen mismo de esa *mirada analítica* se encuentra el texto colectivo que la redacción de *Cahiers du Cinéma* publica en el verano de 1970,¹ “un auténtico manifiesto de referencia obligada para algunos miembros de mi generación que, por entonces, empezábamos a ejercer la crítica cinematográfica” (pág. 15). “Texto de intervención” en torno al productivo debate sobre film-ideología que, al calor de Mayo del 68, se estaba produciendo en diversos frentes (*Tel Quel*, *Cinéthique*, *La Nouvelle Critique*, el propio *Cahiers du Cinema*), en él –en abierto debate con la tesis mantenida en *Cinéthique* por Gerard Leblanc (febrero 1970)– se señalaba cómo lo que verdaderamente había que estudiar, más allá de una (supuesta) confirmación en cada film de Hollywood de la ideología del capitalismo norteamericano, eran “las articulaciones precisas (y raramente semejantes de una película a otra) del film y de la ideología”.²

A partir de ahí –y ahondando pues en la construcción histórica y personal de la mirada analítica que habrá de aplicar a

continuación al cine hollywoodiense–, Company narra con precisión (y pasión, todavía) los jalones intelectuales que, a partir del *Proyecto de semiótica* de Emilio Garroni³ y del ya citado texto colectivo de *Cahiers du Cinéma*, fueron perfilando su formación crítica e intelectual: la entrevista con Julia Kristeva en *Cinéthique* n° 9-10 (1971), donde ésta considera las artes como “prácticas significantes en tanto lugares de contradicción histórica y participación en la historia social sin caer en reduccionismos ideológicos y en la doble alienación de la subjetividad y el esteticismo narcisista”,⁴ abriendo el materialismo histórico a la lógica dialéctica; la definición althusseriana de ideología como “representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”, (pág. 17),⁵ clave para permitir la no prevista hibridación entre marxismo y psicoanálisis freudo-lacaniano... Más allá de algunos ingenuos excesos “escolares”, Company incide en el extraordinario valor de tan frondosa batalla en la teoría cinematográfica en los primeros años setenta del siglo pasado y recuerda cómo la publicación en *Positif* del largo artículo “Les enfants du paradigme” de Robert Benayoun,⁶ plagado de insultos e ironías, fue entonces “un síntoma de hasta qué punto los nuevos vientos teóricos podían sacudir los cimientos, al parecer inamovibles, del edificio crítico establecido” (pág. 18).

El autor acerca entonces el foco al caso español y recuerda “la muy crispada confrontación que la crítica semiótica mantuvo entre nosotros con los detentadores del cierto impresionismo basado en la glosa del film y la valoración temática de contenidos” (pág. 19),⁷ dando cuenta de los

¹ VV. AA, “*Young Mister Lincoln* de John Ford”, *Cahiers du Cinéma*, n° 223 (agosto-septiembre, 1970, págs. 29-47).

² *Ibidem*, pág. 31.

³ Garroni, Emilio, *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (ed. Original 1972).

⁴ Kristeva, Julia, “Cinéma. Pratique analytique, pratique révolutionnaire », *Cinéthique* n° 9-10 (1971), pag. 74.

⁵ Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)”, en *Escritos*, Barcelona, Laia, 19074, pág. 144.

⁶ Benayoun, Robert, *Positif* n° 122 (diciembre, 1970), págs. 7-22.

⁷ Hoy, casi medio siglo años después y si se nos permite el inciso, podemos afirmar que los analistas que entonces hubieron de enfrentarse “al ensimismamiento del comisariado cultural estalinista, siempre en actitud defensiva por si alguien quería robarle ciertas intangibles esencias ‘revolucionarias’”, a las actitudes intolerantes

procelosos avatares y de la cronología de los haceres de los jóvenes del *Nuevo Frente Crítico* entre los que se encontraba (los artículos de Julio Pérez Perucha en *Insula* entre 1970 y 1974; Pau Esteve y el propio Company en *Cartelera Turia*; los colectivos *Marta Hernández* y *F. Creixells* en *Comunicación XII*, *Destino* o *Telexpress*; Pérez Perucha y Company en la valenciana *Qué y Dónde* entre 1977 y 1978, etc.), siempre problemáticos por el rigor de sus contenidos analíticos, totalmente ajenos a la banalidad crítica habitual.⁸

Buena parte de ellos, en fin —y tras la breve pero valiosa aventura de *La Mirada*—, acabarían por conformar el equipo de redacción de la célebre y decisiva revista *Contracampo* (42 números entre 1979 y 1987), bajo la dirección de Francisco Llinás, publicación que, especialmente combativa y atenta al cine español, “se enfrenta —como señaló Aranzubía Cob en su introducción a la antología de textos de la revista publicada por Cátedra en 2007— a los textos concretos tratando en todo momento de ir un poco más allá de esos ‘análisis temáticos de enunciados’ (nº 23, pág. 60) que se prodigan por doquier y que, a fin de cuentas, poco o nada dicen de la película en cuestión. De lo que se trata es, simple y llanamente, de interrogar a las películas sin los anteojos del cliché, tratando además de aplicar (...) ese nuevo instrumental metodológico que (...) encuentra en la semiótica su principal fuente de abastecimiento intelectual”.⁹

La Travesía II, con la que, como excelso colofón, se cierra el libro, es un ensayo de incuestionable (y muy poco habitual en nuestro campo) altura literaria y psicoanalítica, en el que la extrema lucidez y el lirismo de su autor *localiza* las voces primigenias que lo condujeron hacia el análisis filmico y literario, pero también y siempre, *de alguna forma* —pues tal sería el fin de todo (psico)análisis—, a tratar de “atravesar la estructura subjetiva del fantasma y poder dar cuenta de ella” (pág. 172). Reproduzcamos, sin nada que poder añadir a su belleza, las palabras que clausuran (*momentáneamente*) el texto de Juan Miguel Company:

“Dos voces me solicitaban en mi infancia: la de mi padre, leyéndome un cuento de hadas y la del cine, latiendo en lo profundo de la noche, como una crisálida en su capullo antes de volar, convertida en una mariposa de resplandecientes colores. Leer y ver son actividades con las que opero todos los días, un valor de uso al que el calificativo de *profesional* no sabría inducirlo a rutina alguna. Y, sin embargo...

Llego al final de este texto y algo sigue faltando. Decía Barthes que lo propio de lo real es su carácter indomable. Y decía también que cualquier cosa que uno escribe la ofrece siempre a su madre. Una falta llama a otra, se enlaza con ella. He necesitado hacer mi propia travesía por el texto para encontrarme con un fantasma que, pese a todo, no ha sido aún atravesado.” (pág. 174).

José Luis Castro de Paz

y simplistas de quienes se mantenían aferrados a la idea de que “la contradicción principal era siempre el franquismo” (pág. 19), son los mismos que, tempranamente preocupados por el singularmente complejo cine español realizado bajo la dictadura, machacona y apriorísticamente despreciado desde la más convencional crítica de izquierda, fueron capaces de proponer un mapa historiográfico más operativo de nuestro cinema —pues también aquí *podía y debía* hacerse—, acudiendo a la materia misma de los textos para buscar en ella las rugosidades, las contradicciones y ambigüedades, y las sin duda profundas huellas de su tiempo que toda obra artística ha de encerrar forzosamente.

⁸ Para una más extensa aproximación historiográfica, detallada y rigurosa, a todo este proceso puede consultarse Aranzubía Cob, Asier y Nieto Ferrando, Jorge, “Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine* nº 37 (primer semestre, 2013), págs. 62-82.

⁹ Aranzubía Cob, Asier, “Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)”, en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos, *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 13-34.