

Los «ensayos visuales» de Tag Gallagher como paradigma de nuevos modelos de análisis cinematográfico.

Elpidio del Campo Cañizares
Universidad Miguel Hernández de Elche
edelcampo@umh.es

Resumen: *La palabra escrita deviene insuficiente para la exploración precisa del audiovisual. El complejo mensaje de un film, en su sentido más global, se transmite mediante la yuxtaposición de su conjunto de elementos visuales y sonoros. Los fotogramas extraídos de una película e impresos en el papel han servido, generalmente, para poco más que comentar la planificación de una escena. La llegada de las herramientas informáticas, que facilitan la edición de video y audio, no ha dado lugar a metodologías de investigación consolidadas. En este contexto surgen los «ensayos visuales» del historiador y crítico de cine estadounidense Tag Gallagher.*

Palabras clave: *crítica de cine, análisis audiovisual, herramientas informáticas, Tag Gallagher*

Abstract: *Written word becomes insufficient for precise exploration of cinema. The complex message of a film, in its wider sense, is transmitted through the Organization of its set of juxtaposed visual and sound elements. Frames taken from a film and printed on paper have usually served to little more than comment on the planning of a scene. The advent of the computer tools that facilitate the use of video and audio, has not led to consolidated research methodologies. In this context arise the visual essays from Tag Gallagher, American film critic and historian.*

Keywords: *film criticism, audiovisual analysis, computer tools, Tag Gallagher*

1. Contar la película

Cualquier crítico de cine de estreno se enfrenta a diario con el reto de comentar una película sin destripar su argumento. Labor prácticamente imposible y que, en caso de renunciar a ello, se hace a costa de omitir las cuestiones relacionadas con la propia narración o la construcción dramática del film. Una de las soluciones de conveniencia a que se ha llegado pasa por identificar de algún modo los párrafos que explicitan la historia contada, de forma que el que no haya visto la película pueda saltarse el comúnmente llamado *spoiler*⁷⁷. Así, en general, el crítico cinematográfico (valdría decir lo mismo para cualquier crítico de arte, especialmente narrativo) desearía exponer su discurso instantes después de que el espectador haya visionado la película, leído la novela, visto la obra de teatro...

Sin embargo, la necesidad de presentar el argumento o desvelar el final no son los mayores inconvenientes que siente el analista de cine. Sin ninguna duda, su mayor frustración proviene del hecho de tener que emplear un montón de palabras para describir las imágenes, planos, secuencias, sonidos... que después pasará a comentar. Cabe igualmente decir, por tanto, que el crítico desearía ya no sólo que, en el mejor de los casos, el lector haya visto recientemente la película sino que la tenga a su disposición en ese mismo momento para verla, antes de leer sus comentarios. A ello se refiere Tag Gallagher cuando habla de sus ensayos visuales que acompañan las ediciones en DVD de las películas que tratan:

Una de las grandes ventajas de este tipo de «crítica cinematográfica» es que el público tiene en sus manos la película de la que estoy hablando. En los viejos malos tiempos, para cualquiera que escribiera crítica de cine, estaba prohibido asumir que los lectores habían visto la película de la que se trataba (o incluso que habían oído hablar de ella), con el resultado de que el 90% de todo lo que uno escribía era para explicar, explicar, explicar...; sin mencionar que si uno citaba un plano o escena, tenía que dedicar otro 90% a describir el plano o la escena porque los lectores no podían verlo, y estas descripciones eran siempre un aburrimiento, además, siempre fracasaban en su intento de que los lectores se imaginaran lo que no podían ver⁷⁸.

Si bien explicar el argumento en una película de estreno puede hoy día, en gran parte, soslayarse: «el argumento ya está presente en la reseña de cartelera. Conozco situaciones lamentables de compañeros que han escrito críticas y luego desde el periódico les dicen que la retoquen porque no explican lo suficiente el argumento», expone Carlos Losilla (García Calvo, 2006); lo segundo sigue siendo una verdadera maldición: describir un plano, una escena o un movimiento de cámara no es sólo un ejercicio arduo sino algo siempre insatisfactorio. La reivindicación del uso del video que hace Gallagher nace de la eterna aspiración del crítico de cine: no tener que explicar o describir, en vanos esfuerzos, lo que la película muestra, para dirigir la atención del público sobre lo que considera importante.

Este es el verdadero problema con el que el escritor se enfrenta a la hora de transmitir en el papel un análisis cinematográfico; y esta dificultad ha estado siempre

⁷⁷ Especialmente útil en el medio de internet puesto que el lector puede ocultar/desplegar fácilmente el texto colocado bajo el epígrafe *spoiler*. Un ejemplo es la web Filmaffinity que recoge los comentarios y críticas de los usuarios registrados.

<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/16/447606.html> [consulta 13-01-2012]

⁷⁸ Entrevista realizada por el autor a Tag Gallagher los días 2 y 28 de enero de 2012. Todas las citas referidas a Gallagher, salvo que se indique lo contrario, pertenecen a esta entrevista.

presente. En este sentido, Gallagher enuncia el final de sus desvelos de un modo muy explícito y categórico: «Al hacer crítica de cine con Final Cut en mi Mac ha sido la primera vez en mi vida que he sentido que realmente estaba haciendo crítica de cine»⁷⁹.

Por otra parte, el empeño constante de Gallagher ha sido desde siempre poder tratar directamente la esencia del lenguaje cinematográfico: «Durante medio siglo o más, desde que comencé a hablar de cine, siempre había querido enfrentarme a la composición y el movimiento, y en cómo se relacionan a través de los planos —la música del movimiento, que, como dice Sirk, es la emoción de las películas». Pero, además, el vídeo no sólo le posibilita realizar ese tipo de análisis con mayor precisión sino que le permite compartir la propia experiencia de la percepción filmica.

2. Los inicios

Es importante subrayar que los ensayos visuales realizados por Tag Gallagher durante la última década no significan cambio, ni ruptura, respecto a su modo de entender la escritura sobre el cine. Este material es, sencillamente, la plasmación de su permanente aspiración por acercarse al cine del modo más eficaz posible. Si bien Gallagher no ha sido el primero en utilizar las ampliaciones de fotogramas en la escritura sobre cine, sí ha sido uno de los primeros en hacer un uso extensivo y relevante de dichas ampliaciones (a partir de películas en 16 mm)⁸⁰. Las revistas de cine eran reacias a utilizar esas ampliaciones y Gallagher cree que se debe a varios motivos: en primer lugar, la calidad técnica de éstas no era suficiente; por otra parte, por cuestiones de copyright (aunque menciona que ya en los años 70 los derechos de copyright se respetaban o no dependiendo del editor que se tratase); y, finalmente (y esto es lo relevante), porque casi nadie entiende la diferencia entre la ampliación de un fotograma y una foto fija de producción.

Es significativo que, aún hoy día, siga siendo prácticamente irrelevante la utilización de fotogramas ampliados en los análisis incluidos en las revistas en papel de crítica cinematográfica. Sin embargo, con la llegada de Internet las posibilidades se multiplicaron. La intuición de un crítico como Adrian Martin puso de manifiesto esta incongruencia (Díaz y Cáceres, 2006):

Tomemos, por ejemplo, un texto específico que traducimos al inglés y publicamos en *Rouge*: "The film We Accompany", de Raymond Bellour (<http://www.rouge.com.au/3/filme.html>), que es un análisis textual del magnífico melodrama indio *The Cloud-Capped Star*, de Ritwik Ghatak. Cuando lo publicamos por vez primera en *Trafic*, Raymond no usó imágenes (porque es la política editorial de esa revista). En la versión de *Rouge*, que fue construida de modo distinto, pusimos literalmente cientos de capturas de DVD al lado del texto. Hace que el texto sea más una pieza artística en sí mismo, creando nuevas relaciones entre la imagen y el mundo.

⁷⁹ Entrevista realizada por Tag Gallagher en mayo de 2009 para la revista alemana Kunst der Vermittlung: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmgeschichte-gallagher/tag-gallagher-truly-doing-film-criticism/> [consulta 13-01-2012]

⁸⁰ Tag Gallagher es coleccionista de copias de films en formato de 16 mm. Sirva de ejemplo que es poseedor de una de las dos únicas copias existentes de la versión «extendida» de *Big Sky*, (*Río de sangre*, Howard Hawks, 1952). A partir ella se hizo la edición en DVD para Versus en 2010.

En el número 4, año 2005, *Rouge*⁸¹ se plantea un número con preminencia absoluta de las imágenes sobre el texto, buscando una crítica creativa. La combinación de imagen, desligada totalmente de su función analítica, y texto (cuando se incluía), dio lugar un conjunto de ensayos visuales que tenían por objeto experimentar los límites de la interpretación filmica. «La crítica ya no es un proceso discursivo, retórico y sí un proceso de selección: ya no se trata de un discurso elaborado sino de una mirada ejercida (por el crítico en primera instancia y posteriormente por el lector) (López, 2011)»⁸².

2.1 El ámbito académico

La necesidad de Gallagher de transmitir con precisión los análisis y observaciones cinematográficos también se pusieron de manifiesto en su experiencia como docente⁸³.

Cuando daba clases siempre era un problema mostrar fragmentos de una película, porque solamente se disponía de una copia de 16 mm, lo que requería un montón de tiempo durante la clase para llegar a la parte deseada, encender el proyector y mostrarlo una vez, lo cual no era suficiente; pero si intentabas volver hacia atrás y repetirlo, te arriesgabas a dañar seriamente la copia de 16 mm. Algunos profesores juntaban a los alumnos alrededor de una pequeña máquina de moviola; pero, básicamente, era casi imposible estudiar incluso un fotograma en una clase, por no hablar de las relaciones entre los planos, o de movimiento, etc.

Cuando llegó la cinta de video las cosas se pusieron mucho más fáciles. En algún momento a principios de 1990, utilizando dos magnetoscopios Betacam de media pulgada, hice un video de 70 minutos sobre Ford (que ya contenía tratamientos, entre otras cosas, de *Mogambo* y *Stagecoach*); pero, por supuesto, la calidad visual era bastante pobre y también resultaba difícil hacer un montaje preciso.

La popularización de las cintas y reproductores de los distintos formatos de videocasete, ya a mediados de los 80, permitió una importante mejora en las posibilidades de la docencia cinematográfica. Congelar un *frame* o seleccionar, de modo relativamente fácil, un fragmento de película posibilitaron el uso de las fuentes audiovisuales. Sin embargo, la elaboración de materiales propios por parte de los profesores todavía requería de equipos y conocimientos técnicos escasamente accesibles.

Más allá de las posibilidades técnicas y el uso que de éstas se ha hecho en el medio académico conviene hacer hincapié en que, con demasiada frecuencia, los análisis cinematográficos han dejado en un segundo plano el estudio de la gramática filmica. Gallagher señala la escasez de este tipo de estudios sobre los que él investiga:

⁸¹ Aquí se puede leer el manifiesto introductorio de ese número especial:

<http://www.rouge.com.au/5/intro.html>

⁸² La revista de reciente creación *Lumen* incluye un artículo Gallagher sobre *Quei loro incontri* (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 2006) que puede inscribirse en esta línea de «piezas» que abren las fronteras de la escritura sobre cine: <http://lumenjournal.org/i-forests/letter-tag/> [consultado 12-1-2011]

⁸³ Enseñó en la universidad de Boston hasta 1992.

Por lo general, debo decir que la labor académica sobre el cine durante los últimos treinta años se ha desinteresado por los aspectos de las películas que a mí me interesan, y yo a mi vez me he desinteresado por la semiología, las teorías culturales, el psicoanálisis, etc. Me siento más cercano a la escuela historicista; pero la última vez (a propósito de Walsh) que eché un vistazo a los escritos de gente que, por ejemplo, escribiera sobre cuándo los planos desde un punto de vista determinado (entre personajes) entraron a formar parte de la gramática del cine— planos que son prácticamente inexistentes en Griffith, por ejemplo, hasta mediados de los años 20. Y, sin embargo, Walsh hace un uso importante de ellos ya en 1915—, entraron a formar parte de la gramática del cine, fui incapaz de encontrar algo en parte alguna.

Así, podemos considerar que la continuidad que ha tenido su trabajo, especialmente en el ámbito académico, ha sido más bien escasa. Una excepción puede ser el trabajo de la profesora Janet Bergstrom que comparte puntos de vista cinematográficos con Tag Gallagher. Esta profesora e historiadora del cine de la universidad de UCLA ha trabajado sobre directores como Jean Renoir, Fritz Lang o F.W. Murnau. De este último ha realizado el documental *Murnau's 4 Devils: Traces of a Lost Film*, incluido como extra en la edición del DVD *Sunrise* (Twentieth Century Fox Films, 2003). Bergstrom no sólo utiliza en clase los videos de Gallagher, sino que además ha dirigido cursos para estudiantes sobre el modo de hacer videos utilizando los suyos como ejemplo.

2.2. La crítica

Cuando Gallagher empezó a trabajar este tipo de material audiovisual no recuerda que entre la crítica hubiera alguien haciendo algo similar. Reconoce a Andrew Sarris y Jean-Luc Godard como los escritores que más le han inspirado y cree que ambos habrían hecho videos en la línea de los suyos si hubieran podido. En este sentido, Gallagher señala que cuando Godard hizo sus *Histoire(s) du cinéma* ya hacía tiempo que había dejado de ser crítico; pero reconoce su *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (Godard, Gorin, 1972)— como un ejemplo admirable.

Sin embargo, sus análisis visuales no parecen haber encontrado eco en el ámbito de la crítica especializada: «Hace unos meses hubo un importante congreso sobre crítica de cine en Chicago que duró tres días⁸⁴, y, por lo que sé, ni mi persona ni el tipo de crítica que hago fueron mencionados; y, por lo que puedo ver a partir del programa, todo lo que discutieron se basaba en la crítica tradicional por medio de palabras y textos exclusivamente».

No obstante, cabe preguntarse si es posible llevar a cabo este tipo de crítica cinematográfica «dentro» de las revistas o publicaciones sobre cine. En opinión de Gallagher esta es una opción muy remota: «No, no creo que este tipo de crítica se pueda hacer en las revistas de cine. Además de requerir un DVD adicional, también

⁸⁴ Gallagher se refiere al ciclo de conferencias presentado por Block Cinema en el Mary and Leigh Block Museum of Art perteneciente a la Northwestern University, Evanston, Illinois.

El programa puede consultarse aquí:

<http://www.blockmuseum.northwestern.edu/view/cinema/2011/illuminating-the-shadows.html> [consulta 15-01-2012]

Los audios de las mesas redondas que tuvieron lugar se pueden consultar aquí:

<http://www.blockmuseum.northwestern.edu/muse/podcast/2011/illuminating-the-shadows.html> [consulta 15-01-2012]

requeriría la obtención de permisos, y las compañías propietarias de los derechos son poco comprensivas con el hecho de ceder a que alguien haga algo, si no es a costa de enormes gastos que ninguna revista de cine se puede permitir». Sin duda alguna, este es el principal problema que surge con este tipo de análisis audiovisual: el manejo de fuentes que tienen una propiedad intelectual. Ni que decir tiene que, especialmente en EEUU, existe un intenso debate acerca del modo y legitimidad de la publicación en Internet de materiales protegidos por derechos de autor. Actualmente están debatiéndose en las cámaras del Congreso de Estados Unidos las leyes PIPA y SOPA cuya aprobación podría alterar por completo el funcionamiento de la red tal y como lo conocemos hoy día⁸⁵.

El tema de los derechos de autor no es baladí. Podemos ver un ejemplo reciente en las indicaciones que hace Chris Marker a IntermedioDVD, la compañía editora en España de su material, sobre el uso que puede hacer del mismo el director Isaki Lacuesta⁸⁶.

Por tanto, el problema derivado de la gestión de los derechos de autor, incide directamente en la posibilidad de que este tipo de ensayos visuales puedan añadirse a otras publicaciones, sean revistas o libros. A pesar de esto, parecen ser el complemento ideal, por ejemplo, a monografías y Gallagher reconoce que le gustaría desarrollar este trabajo sobre la totalidad de la filmografía de un cineasta; pero considera que es imposible sin contar con un editor dispuesto a pagar por los derechos: «no tiene sentido hacer videos si no se van a poner en distribución, y la única manera de conseguir la distribución es si se incluyen en el lanzamiento de un DVD de la película en cuestión». Sirva de ejemplo el relato del caso del video que realizó sobre *Francesco giullare di Dio*:

El primer video que hice sobre Roberto Rossellini fue de *Francesco giullare di Dio*. Lo hice para una empresa que lo rechazó porque no le gustaba la calidad de la grabación de mi voz. Así que perdí la oportunidad de editar este ensayo en ese país, y en algunos otros. Otra posibilidad era Francia; pero en Francia tienen pánico a los derechos de autor y la compañía francesa dijo que le costaría decenas de miles de dólares comprar los derechos de las pocas docenas de cortes que había usado de otras películas de Rossellini...Así que únicamente he mostrado mi video de *Francesco* en diversos museos de cine y he dado copias a los amigos; pero eso ha sido todo.

La situación derivada de la negociación de estos derechos de autor genera algunas situaciones absurdas. Cada país tiene que negociar los derechos de edición por separado y tiene que adquirir su propia copia o master de video. «Las productoras o editoras alemanas, francesas o españolas no ponen automáticamente subtítulos en inglés porque a pesar de que eso aumentaría sus ventas, a menudo sólo tienen derechos para su propio mercado».

⁸⁵ Información acerca de las normas y repercusiones que puede tener las leyes PIPA (Protect Intellectual Property Act) y SOPA (Stop Online Piracy Act) pueden consultarse aquí: http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/claves/leyes/SOPA/PIPA/elpepatec/20120119elpepatec_1/Tes

⁸⁶ «As for the idea for the composite video, you may guess I'm never against experiments. If Isaki Lacuesta wishes to pic bits and pieces from my films, let it be, I practice enough piracy myself to enjoy be pirated». Chris Marker. E-mail enviado a Intermedio el 16 de diciembre de 2006. *Las variaciones Marker* (Isaki Lacuesta, 2007) fue un encargo de IntermedioDVD para incluirlo como extra en el recopilatorio de la obra de Chris Marker; pero, una vez realizado, fue exhibida como película independiente en salas de cine. Aun así, en este caso hay que constatar que fue la propia productora la interesada en llevar adelante el proyecto, ofreciendo todas las facilidades.

Más allá de los problemas derivados de esta gestión de los derechos de autor, en primer lugar, habría que considerar la actitud de la crítica para buscar conexiones con el lenguaje cinematográfico. Como señala Adrian Martin (Díaz y Cáceres, 2006), la *intermedialidad* puede ofrecer posibilidades que permiten transmitir experiencias similares y vínculos perceptivos:

La mayoría de momentos más impresionantes e influyentes en las publicaciones de crítica de cine —pienso en revistas como "Movie" (Reino Unido), "Bright Lights" (Estados Unidos), "Admiranda" (Francia), además de "Cahiers" y "Positif" en sus primeras etapas— tienen mucho que ver con el impacto de la composición, del diseño gráfico (o 'mise en page') que, más allá del 'contenido' de las ideas escritas, las relaciones yuxtapuestas de los tipos de letra, colocación de las imágenes, espacios en blanco y bordes... tal diseño gráfico ya es un tipo de cine, ¡un gesto hacia él!

Sin embargo, no quiere esto decir que únicamente mediante el uso de la palabra escrita no se puedan lograr experiencias similares. Jonathan Rosenbaum, con motivo del fallecimiento del escritor, pintor y crítico cinematográfico Manny Farber, escribió: «el método más característico de Farber es apilar estas observaciones una encima de otra, o yuxtaponerlas de forma desordenada en la superficie de la página, sin enlazarlas con líneas narrativas o argumentos. Decir que no van a ninguna parte sería erróneo, de hecho van a todas partes, creando una extensión difícil de manejar que se expande más allá del marco de lo que trata» (Rosenbaum, 2008).

3. La mirada crítica de Gallagher

El término «ensayo visual» referido a los videos de Gallagher no es desacertado; refleja un punto de vista que los distingue claramente de la mayoría de documentales o reportajes sobre cine. Hay que recordar que la utilización del medio no es para él sino la necesidad de *optimizar* su discurso, aprovechando la experiencia directa que el espectador tiene de la imagen y el sonido cinematográfico. Sus ensayos visuales no tienen como objetivo principal explicar al espectador la información que ya está recogida en los libros (como suele ser habitual en la mayoría de los documentales de cine). Tampoco tienen por objetivo explicar la puesta en escena, o los elementos de la gramática fílmica, si no es para apoyar la tesis que defiende en su análisis. Cuando, por ejemplo, Gallagher comenta un salto de eje en una escena de diálogo entre Louis y Fabrizio en *Madame de...* (Max Ophüls, 1953), es únicamente porque es el recurso empleado por el director para enfatizar la pasión e identificación entre ambos amantes: *leit motiv* de su ensayo.

Por tanto, y aun utilizando y aportando una importante base documental, sus análisis son siempre interpretaciones personales con una clara voluntad de presentar su particular punto de vista: «creo que de hecho lo más difícil de hacer en crítica de cine es ser honesto con tus propias emociones, tus propias experiencias». Podríamos añadir que tampoco trata de ocultar su propio estilo como *autor*. Las repeticiones insistentes de los planos o escenas, o los fundidos a negro como elemento de puntuación son modos de buscar la complicidad del espectador y hacerle partícipe de su percepción personal. Un estilo que está alejado de la normatividad de los habituales documentales que exponen o documentan distintos aspectos de una película. Sin embargo, estos pequeños recursos nunca se anteponen a la propia película o director analizado, Gallagher permanece siempre detrás, alejado en un

segundo plano, al contrario de lo que ocurre en videos más creativos como veremos posteriormente.

Un recurso común, prácticamente inmediato, cuando se trabaja con imágenes, es añadir referentes visuales. Gallagher busca correspondencias visuales en la pintura, o en temas propios de la historia del arte, que maticen la percepción del espectador. Por ejemplo, en el video que acompaña *Fort Apache* (John Ford, 1948) incluye las obras de los pintores que Ford estudió y que le sirvieron de referencia para crear sus imágenes cinematográficas: Frederic Remington, Charles Russell, Charles Schreyvogel y Harold von Schmidt. Otro ejemplo sería *French Cancan* (Renoir, 1955) donde Gallagher establece los paralelismos visuales e históricos imprescindibles. De este modo, el espectador es consciente de la construcción del artificio visual y, a través de esa *percepción ampliada*, puede disfrutar en mayor medida de la película.

Sin embargo, como señalábamos anteriormente, el uso del medio audiovisual no cambia su modo de entender la crítica cinematográfica. Su método de trabajo focaliza el esfuerzo en la búsqueda documental; pero también, y de modo fundamental, en la experiencia estética de la contemplación de las películas una y otra vez.

Quando estaba escribiendo mi libro sobre Ford, vi cada película muchas, muchas, veces, y llegué a elaborar un sistema de anotación para apuntar cada plano, cada ángulo de cámara, así que llegué a conocer las películas de Ford plano por plano, a un nivel muy técnico. Luego me ponía a escribir sobre la película —pero era muy difícil entonces conseguir fotogramas (había que poseer una copia de la película, y una cámara con placa traslúcida y un trípode para la luz, revelar las fotografías, y además estas carecían de la calidad necesaria)— y luego abordaba otra película, pero revisando continuamente los capítulos anteriores mientras el trabajo proseguía. Así que hoy en día hago lo mismo. Me pidieron que escribiera algo sobre Ulmer, y me puse a leer todo lo que pude, pero lo más importante es que solo vi películas de Ulmer durante tres meses. Así, cuando ahora hago un video, es el mismo proceso. Veo las películas una y otra vez, tomo notas, a veces encuentro cosas para comentar o cosas en las películas que puedo utilizar. Y luego convierto todo esto una especie de historia en video. La parte más dura es el comienzo: a menudo juro que no lo volveré a hacer, y entonces el resto del trabajo se revela a partir de ese momento inicial —incluso si por casualidad hallo un nuevo punto de partida. E incluso si he visto la película 50 veces en el pasado, descubro toda clase de elementos maravillosos y novedosos en ella.

Gallagher, al poner de manifiesto el artificio del arte cinematográfico, persigue que el público aumente su experiencia emocional e intelectual y cree que eso únicamente lo puede hacer, del mejor modo posible, utilizando el medio audiovisual. «Las películas son una experiencia: cuadros y esculturas y la declamación se suman a la música y se convierten en ballet». Su perspectiva crítica le aleja de los enfoques semióticos o lingüísticos y se reconoce defensor de la corriente francesa de la teoría de autor, introducida en Estados Unidos por Andrew Sarris. En cierto modo, este enfoque establece como prioritaria la experiencia de la percepción artística, sin anteponer a ella la lectura e interpretación de los signos. Gallagher escribió en 2001 un pequeño manifiesto donde recoge su postura en defensa de la teoría de autor y cuestionando las lecturas semióticas: «Uno lee una partitura, escucha música. Uno puede leer una partitura mientras la escucha, pero son actividades distintas. No hay forma de leer una película; uno ve y oye. Leer y ver/escuchar son casi opuestos» (Gallagher, 2001).

Observando los videos de Gallagher, que en España acompañan las ediciones de Versus, podemos comprobar la multiplicidad de recursos y enfoques que ofrecen: no aplica un mismo método de análisis a todas las películas, ni siquiera a las de un mismo autor. Cada película parece exigirle un tratamiento propio.

El cine no se puede definir porque siempre hay nuevas películas. Yo no creo que sea útil elaborar una teoría que se aplique a cada una de las películas que se han hecho, o incluso a todas las películas de ficción de Hollywood. Muchas películas son simplemente películas de actores que actúan. En muchas películas, el guion prácticamente lo es todo, o tal vez para algunas personas, escuchar a los actores recitar. Incluso, yo personalmente, hoy tengo problemas para aplicar el mismo término «actuar» tanto a lo que hacen los actores en las películas de Ophüls como a lo que hacen en las películas más actuales. Así que creo que la «teoría» debería comenzar con una sola película.

4. La necesidad del análisis audiovisual

Si las cintas videocasetes ya permitían ediciones duales de películas, la llegada del DVD facilitó aún más la inclusión de bandas de audio. Esto propició la colocación de audiocomentarios sobre la pista de imagen, bien es cierto que con fines comerciales. Esta banda de sonido contiene, en ocasiones, la voz del director de la película contando aspectos del rodaje o del trabajo con los actores y, otras veces, la de un crítico ofreciendo datos de la producción del film, del estilo característico del director, del contexto social o artístico...

Independientemente de los nombres que haya detrás estos audiocomentarios (Adrian Martin ha realizado más de 30 desde el 2006 para Madman Entertainment en Australia, algunos de ellos utilizados posteriormente en Criterion), se perciben como una interrupción del discurso del film. En momentos puntuales se superponen sobre el audio original haciendo que el espectador entre y salga de la narración de la película. Evidentemente, no hay problemas con los derechos de imágenes de otros films, los costes de producción son nulos y añaden un valor a esa edición del DVD. Pero el propio Martin (Díaz y Cáceres, 2006) es consciente de sus carencias:

Muchos de los grandes críticos de cine del pasado, como Jairo Ferreira o Manny Farber, fueron siempre (ital vez sin saberlo!) los «profetas» de este nuevo estilo de crítica: el tipo de escritura que practicaban forzaba los límites de la mera «literatura» o periodismo, intentando evocar esta experiencia multi-canal, multi-sensorial. El DVD, asimismo, debería encaminarse más en esta dirección (el «comentario de audio» de un crítico por encima de un filme es sólo un pequeño, modesto, obligado comienzo) —eso si los productores y los hombres de negocios permiten que ocurra.

No es sino la función comercial la que mueve a incluir ensayos visuales o documentales como extras en los DVDs. Las ediciones más cuidadas por parte de las compañías (en España podemos citar a Versus Entertainment, Intermedio DVD, Cameo o Avalon) buscan mediante la inclusión de estos contenidos adicionales hacer más atractivo el producto; pero si los costes de estos extras se elevan no los producirán.

Sin embargo, las posibilidades que ofrecen Internet y las nuevas tecnologías informáticas solventan en gran medida estas dificultades. Las fronteras entre los

distintos medios se disuelven, la experiencia ya es audiovisual: el comentarista de cine dispone de las mismas herramientas que el cineasta. Los blogs hacen posible la publicación de materiales que de otro modo no podrían difundirse. El uso del software editor de video ha dado lugar a lo que se ha denominado video-ensayo. Kevin Lee empezó en su blog (<http://alsolikelife.com/shooting/>) a comentar las 1000 mejores películas según la selección de *Shoot Pictures, Don't they?*, al poco tiempo empezó a montar sus propios vídeos con comentarios y ya ha realizado más de 50. En cada vídeo trata de dirigir el enfoque sobre un aspecto distinto⁸⁷.

Disponemos del medio audiovisual para transmitir, comentar y analizar la misma esencia del cine. El camino abierto por Gallagher ofrece posibilidades inagotables para el que esté dispuesto a recorrerlo. «Siempre he tratado de experimentar las películas como películas y el video me permite compartir estas experiencias, lo cual antes era casi imposible de hacer. “¿Por qué te gusta Ford?” me solía preguntar la gente. ¿Cómo responder? Así que escribí un libro. Pero sólo con el video se puede responder realmente».

ANEXO 1: FILMOGRAFÍA DE TAG GALLAGHER

Los ensayos visuales de Tag Gallagher se incluyen como extras acompañando las películas en DVD en las ediciones de los distintos países. En ocasiones, cuando el video se ha publicado en más de una compañía, Gallagher ha mejorado la versión del mismo. Estas versiones modificadas se señalan con un «(2)» a continuación de la editora.

— *Pour moucharder sur le mouchard*. John Ford's *The Informer* (Tag Gallagher, 2002). Francia: Éditions Montparnasse.

— *A Ribbon on the Land*. John Ford's *She Wore a Yellow Ribbon* (Tag Gallagher, 2005) Francia: Éditions Montparnasse. España: Versus Entertainment (2).

— *Dreaming of Jeannie*. John Ford's *Stagecoach*, (Tag Gallagher, 2003) Francia: Éditions Montparnasse. Estados Unidos: Criterion Collection (2).

— *The Morals of Decorum*. John Ford's *Fort Apache* (Tag Gallagher, 2009). España: Versus Entertainment.

— *Come, Come, Ye Saints*. John Ford's *Wagon Master* (Tag Gallagher, 2010). España: Versus Entertainment.

— *Then Came a Dream*. John Ford's *The Iron Horse* (Tag Gallagher, 2011). Reino Unido: Eureka Entertainment.

— *John Ford's Mogambo* (Tag Gallagher, 2009). Sin distribución comercial.

⁸⁷ Lee, con cada video, trata de tomar un enfoque distinto: centrándose en la música, la interpretación, una secuencia... Sin embargo, sus video-ensayos no son tanto análisis cinematográficos como manifestaciones de la acción creativa que supone ver una película. Aquí puede leerse su reflexión acerca de lo que significan para él sus video-ensayos: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/internet-weblogs/kevin-lee-on-shooting-down-pictures/>

En el artículo citado de José Manuel López en Transit: “Internet o las nuevas fronteras tecnológicas de la crítica. Las posibilidades de la crítica digital” el autor presenta otros ejemplos de video-ensayo que, como señala, están más cerca de la creación del video arte que del propio análisis cinematográfico.

- *Going Home*. John Ford's *The Long Voyage Home*. (Tag Gallagher, 2008) Sin distribución comercial.
- *The Third Man*. Howard Hawk's *The Big Sky*, (Tag Gallagher, 2004) Alemania: Kinowelt Home Entertainment. España: Versus Enterteinment (2).
- *One Moment's Inattention*. Otto Preminger's *Angel Face*, (Tag Gallagher, 2005) Alemania: Kinowelt Home Entertainment.
- *Madame de... Passion's Triumph 1*, Max Ophüls' s *Madame de*. (Tag Gallagher, 2006) Reino Unido: Second Sight. Estados Unidos: Criterion Collection. España: Versus Enterteinment. Alemania: Kinowelt Home Entertainment.
- *Passion's Triumph*. Max Ophüls' s *Letter from Unknow Woman* (Tag Gallagher, 2006). Reino Unido: Second Sight. Alemania: Kinowelt Home Entertainment.
- *So Alone...* Max Ophüls' s *La signora di tutti* (Tag Gallagher, 2006). Reino Unido: Eureka Enterteinment.
- *Uncaught*. Max Ophuls' *Caught*, (Tag Gallagher, 2008). Reino Unido: Second Sight,
- *A New Art* Max Ophüls' s (Tag Gallagher, 2006). Sin distribución comercial.
- *A New Reality*. Roberto Rossellini's *Francesco guillare di Dio*, (Tag Gallagher, 2006). Sin distribución comercial.
- *A Child Succeeds*. Roberto Rossellini ' s *Il Messia*, (Tag Gallagher, 2006) Alemania: Kinowelt Home Entertainment.
- *Taking Power*. Roberto Rossellini's *The Taking of Power by Louis XIV* (Tag Gallagher, 2009). US: Criterion Collection.
- *The Choice*. Roberto Rossellini's *Il Generale Della Rovere* (Tag Gallagher, 2009). US: Criterion Collection.
- *Into the Future*. Roberto Rossellini's *Roma, città aperta, Paisà, Deutchlam Im Jahre Null* (Tag Gallagher, 2009). US: Criterion Collection.
- *The Cross*. Carl Theodor Dreyer's *Vredens Dag*, (Tag Gallagher, 2009). Japón: Kinokuniya DVD.
- *To Can*. Jean Renoir's *French Cancan*, (Tag Gallagher, 2010). España: Versus Enterteinment.
- *Von Sternberg Till '29*. Josef von Sternberg' s *Underworld, The Last Command, The Docks of New York* (Tag Gallagher, 2010). Estados Unidos: Criterion Collection.

ANEXO 2: TEXTOS DE TAG GALLAGHER

- GALLAGHER, Tag (2009): *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid, Akal (1ª ed. estadounidense, 1986).
- *The adventures of Roberto Rossellini*. Nueva York, Da Capo Press, 1998.
 - "Shoot-out at the Genre Corral" en GRANT, Barry Keith (ed.) (1986), *Film Genre Reader*. Austin, University Press of Texas, pp. 202-216.

- "Directores de Hollywood" en RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (eds.) (1996), *Historia General del Cine*. Vol. VIII. Madrid, Cátedra, pp. 311-403.
- "Filmografía de John Ford", en CIOMPI, Valeria (coord.) (1991), *John Ford*. Madrid, Filmoteca Española.
- "Josef von Sternberg" en *Senses of Cinema*, 19 marzo-abril 2002. <http://www.sensesofcinema.com/2002/19/sternberg/> [Consultado 11.01.2012]
- "Raoul Walsh" en *Senses of Cinema*, 21 julio-agosto 2002. <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/walsh/> [Consultado 11.01.2012]
- "Max Ophuls: A New Art – But Who Notices?" en *Senses of Cinema*, 22 septiembre-octubre 2002. <http://www.sensesofcinema.com/2002/22/ophuls/> [Consultado 11.01.2012]
- "Hitchcock, Machines, and Us" en *Senses of Cinema*, 24 2003. http://www.sensesofcinema.com/2003/24/hitch_machines/ [Consultado 11.01.2012]
- "Ford Rises from the Dead. Again" en *Senses of Cinema*, 26 mayo-junio 2003. http://www.sensesofcinema.com/2003/26/john_ford_rises/ [Consultado 11.01.2012]
- "The Swine who Rewrote F. Scott Fitzgerald: Joseph L. Mankiewicz as Producer" en *Senses of Cinema*, 28 septiembre-octubre 2003. http://www.sensesofcinema.com/2003/28/joseph_mankiewicz/ [Consultado 11.01.2012]
- "Ford Till '47" en *Senses of Cinema* 31, abril-junio, 2004. http://www.sensesofcinema.com/2004/31/john_ford_till_47/ [Consultado 11.01.2012]
- "Making Reality" en *Senses of Cinema*, 32 enero-marzo 2005. http://www.sensesofcinema.com/2004/32/rossellini_television/ [Consultado 11.01.2012]
- "Renoir and the Scandal of "First Love" or The Perils of Catherine" en *Senses of Cinema*, 34 enero-marzo 2005. [Consultado 11.01.2012] http://www.sensesofcinema.com/2005/34/renoir_scandal/
- "White Melodrama: Douglas Sirk" en *Senses of Cinema*, 36, julio-septiembre, 2005. [Consultado 11.01.2012] <http://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/sirk-2>
- "Lacrimae Rerum Materialized" en *Senses of Cinema*, 37 octubre-diciembre 2005. <http://www.sensesofcinema.com/2005/37/straubs/> [Consultado 11.01.2012]
- "Passage: John Ford's Young Mr. Lincoln" en *Senses of Cinema*, 39 abril-junio 2006. http://www.sensesofcinema.com/2006/39/young_mr_lincoln/ [Consultado 11.01.2012]

- “American Triptych: Vidor, Hawks and Ford” en *Senses of Cinema*, 42 enero-marzo 2007. <http://www.sensesofcinema.com/2007/42/vidor-hawks-ford/> [Consultado 11.01.2012]
- “How to Share a Hill” en *Senses of Cinema*, 43 abril-junio 2007. <http://www.sensesofcinema.com/2007/43/king-vidor-andrew-wyeth/> [Consultado 11.01.2012]
- “Straub Anti-Straub” en *Senses of Cinema*, 43, abril-junio, 2007. <http://www.sensesofcinema.com/2007/feature-articles/costa-straub-huillet/> [Consultado 11.01.2012]
- “Chains of Dreams: Carl Th. Dreyer” en *Senses of Cinema*, 45, octubre-diciembre, 2007. <http://www.sensesofcinema.com/2007/45/carl-dreyer/> [Consultado 11.01.2012]
- “Why Samuel Fuller?” en *Senses of Cinema*, 50, 2009. [Consultado 11.01.2012] <http://www.sensesofcinema.com/2009/50/samuel-fuller-tag-gallagher/>
- “Brother Feeney — Francis Ford” en *Senses of Cinema*, 53, 2009. <http://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/brother-feeney-francis-ford/> [Consultado 11.01.2012]
- “On Giovanna d'Arco al rogo (1955)” en *Screening the Past*, 9, 2000. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fro300/tgfr09a.htm> [Consultado 11.01.2012]
- “Geometry of Force: Abel Ferrara and Simone Weil” en *Screening the Past*, 10, 2000. [Consultado 11.01.2012] <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fro600/tgfr10d.htm>
- “Going my way” en *Screening the Past*, 12, 2001. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1201/tgfr13a.htm> [Consultado 11.01.2012]
- “Mizoguchi and freedom” en *Screening the Past*, 12, 2001. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1201/tgfr13b.htm> [Consultado 11.01.2012]
- “All lost in wonder: Edgar G. Ulmer” en *Screening the Past*, 12, 2001. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fro301/tgfr12a.htm> [Consultado 11.01.2012]
- “Letter to Helmut Färber” en *Lumen*, I: Forest, 2011. <http://lumenjournal.org/i-forests/letter-tag/> [Consultado 11.01.2012]
- “Ford hasta 1947” en *Nosferatu*, 40 (2002), pp. 4-34.
- “Filmografía de John Ford” en *Nosferatu*, 40 (2002), pp. 76-99.
- “John Ford's Indians.” (Native Americans in John Ford's Western films) en *Film Comment* v. 29, n°5 (Sept-Oct, 1993), pp. 68-72.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ, A. y CÁCERES, J.D. (2006): “Entrevista: Adrian Martin” en *Miradas*, 51, junio 2006. <http://www.miradas.net/2006/n50/estudio/carloslosilla.html> [Consultado 11.01.2012]
- GALLAGHER, Tag (2001) “Reading, culture, and auteurs” en *Screening the Past*, 12, 2001. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fro301/tgbfr12a.htm> [Consultado 11.01.2012]
- GARCÍA CALVO, Alejandro (2006): “Entrevista: Carlos Losilla” en *Miradas*, 50, mayo 2006. <http://www.miradas.net/2006/n50/estudio/carloslosilla.html> [Consultado 11.01.2012]
- LÓPEZ, José Manuel (2011) “Las posibilidades de la crítica digital” en *Transit. Cine y otros desvíos*, 10, 2011. <http://transitcine.es/text/jos-manuel-lpez/internet-o-las-nuevas-fronteras-tecnolgicas-de-la-critica/239> [Consultado 11.01.2012]
- ROSENBAUM, Jonathan (2008) “They Drive by Night: The Criticism of Manny Farber” en *Featured Text-Jonathan Rosenbaum.com*, 18-8-2008. <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=14534> [Consultado 11.01.2012]