



Introducción

Este artículo no pretende ser un exhaustivo estudio sobre el trabajo realizado por Néstor Almendros en *Días del cielo*, sino que busca marcar algunas claves y pautas de su trabajo fotográfico, que lleven al lector a revisar el filme con nuevos ojos. El espectador que contemple esta película por primera vez se asombrará ante la sencilla belleza de sus imágenes. En estos tiempos de barroquismo visual y marcada tendencia hacia la informatización, me parece interesante volver la vista atrás y retomar algunos de los postulados naturalistas. En determinadas narraciones audiovisuales, la ausencia de artificios entre el realizador y el espectador puede suponer un mayor grado de entendimiento, de comunicación, de empatía.

Como el objetivo de este artículo es recuperar la figura de uno de nuestros grandes iluminadores, intentaré evitar temas como la calidad narrativa de *Días del cielo*, su elenco artístico o las razones de su fracaso en taquilla. A este respecto, tan solo me gustaría reseñar que, tras el rechazo del público, Terrence Malick no se decidió a dirigir otra película hasta veinte años después, con *La delgada línea roja*.

1. Néstor Almendros, vida de un nómada

Aunque nacido en España, Néstor Almendros lleva una vida nómada desde su más temprana juventud. La ideología republicana de su familia provoca su migración a Cuba finalizada la Guerra Civil. Allí, Néstor entablará contacto con Guillermo Cabrera Infante, Tomás Gutiérrez Alea... La dictadura de Batista hará que Almendros marche a estudiar a Nueva York, y de allí al *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma. De vuelta a Cuba, comienza a hacer un tipo de cine fresco, innovador, en la línea de lo que la *Nouvelle Vague* hace en Francia y el *Free Cinema* en Inglaterra. Almendros explica así su experiencia de la época:

"Había una carencia de medios para hacer el cine como en Hollywood, pero también existía una necesidad de innovar y una realidad tecnológica que lo propiciaba (...) Hubo unos adelantos técnicos que facilitaron un cambio de estilo, aunque Hollywood no hizo uso de ellos porque había creado un sistema, una actitud conservadora difícil de cambiar".¹

En Cuba realiza multitud de documentales y una película, *Gente en la playa* (1961), que le sirve como carta de presentación cuando decide trasladarse a Francia. Su formación documental y la escasez de medios de los filmes realizados por los integrantes de la *Nouvelle Vague*, marcarán definitivamente el carácter austero, sencillo y moderno de su estilo de iluminación. Integrado en el nuevo cine francés, Almendros se convierte en operador habitual de Rohmer y Truffaut. Hasta que, hacia 1976, recibe su primera propuesta para trabajar en Hollywood.

2. La experiencia americana de Almendros

El joven director Terrence Malick se hallaba embarcado en el proyecto de *Días del cielo*, su segundo filme tras el éxito de *Malas tierras* (1973). Quería hacer un drama de época, a partir de un triángulo amoroso entre dos campesinos itinerantes y un solitario latifundista. Buscaba darle un aspecto visual especial. Tras ver el trabajo de Almendros en *El pequeño salvaje* (1969), decidió ponerse en contacto con él. Realizador y operador se

¹Trenas, P. Págs. 131-132.

entendieron a la perfección y el resultado fue un gran trabajo en equipo en busca de la mejor imagen posible.

La participación en este filme supuso el Óscar a la Mejor Fotografía para el operador español. Sin embargo, a la hora de evaluar la iluminación de *Días del cielo*, sería injusto hablar únicamente de la figura de Almendros.

Al firmar el contrato de *Días del cielo*, el fotógrafo tenía ya un compromiso previo con François Truffaut para rodar *El hombre que amaba a las mujeres* (1977), pero estaba convencido de que este rodaje sufriría algún retraso. Sus cálculos no fueron acertados, y tuvo que abandonar el set de Malick cuando todavía quedaban unas tres semanas de trabajo. Haskell Wexler (*El caso de Thomas Crown* y *Alguien voló sobre el nido del cuco*) tomó el relevo en la dirección de fotografía. Durante cerca de una semana, Almendros y Wexler trabajaron conjuntamente, visionando copiones y buscando la forma de mantener la estética que ya poseía el filme. El americano realizó un excelente trabajo, imitando la forma de iluminar del europeo. Lamentablemente, en los títulos de crédito solo Almendros aparece como director de fotografía (Haskell Wexler figura en el rodillo final, como encargado de la fotografía adicional), por lo que el Óscar a la Mejor Fotografía no fue compartido.

El iluminador español cuenta que incluso a él le cuesta diferenciar sus imágenes de las rodadas por Haskell, ya que este renunció a su forma de trabajar habitual, repleta de gasas y filtros en cámara, para imitar mejor la estética ya marcada.

"Dudo que nadie pueda distinguir entre lo rodado por él y lo rodado por mí. En escenas donde hay planos mezclados de los dos, hasta a mí me resulta difícil (...) Haskell rodó todas las escenas del final en la ciudad tras la muerte de Richard Gere, amén de planos aislados en secuencias no completamente terminadas; también son suyas las secuencias en exteriores nevados, por cuanto hubo un largo "verano indio" en el Canadá, y la nieve no había llegado todavía cuando tuve que regresar a Francia".²

Por otro lado, el rodaje de *Días del cielo* contó con una segunda unidad que permitía rodar mayor número de planos durante la hora mágica y en las escenas complicadas, como las del incendio que finalmente provocará Sam Shepard.

Así pues, resulta injusto concentrar la grandeza visual de este film exclusivamente en la labor de Néstor Almendros. Lo que sí podemos afirmar es que supo encauzar la imagen hacia una clave realista que los demás miembros del equipo de fotografía imitaron a la perfección.

3.1. Referencias visuales

Días del cielo reconstruye las relaciones entre cuatro personajes voluntariamente aislados en la vasta llanura norteamericana. Richard Gere, Sam Shepard y Brooke Adams se ven envueltos en un complejo triángulo sentimental, bajo la atenta mirada de Linda Manz, que ejerce de narradora y espectadora de honor. Cada uno actúa según sus propios intereses, sin ser consciente de las auténticas consecuencias de sus decisiones. Esta situación de ceguera les encaminará hacia la tragedia.

Al enfrentarse al aspecto visual del film, Néstor Almendros se apoya en unas referencias pictóricas bastante precisas. Las más importantes son:

1. El pintor norteamericano Edward Hopper. Las llanuras y la soledad que representan sus pinturas han sido profusamente utilizadas en la historia del cine, desde *Gigante* (1956) hasta *Psicosis* (1960). Analizando *Días del cielo* con detenimiento, encontramos planos muy similares a algunas obras del pintor: *Paisaje americano*, *Casa victoriana*, y *Granero y silo, Vermont* para las escenas que nos muestran los trigales y la mansión; y *En las fortificaciones* para las escenas de los viajes en tren. También pueden encontrarse referencias a otro pintor norteamericano de la época, Andrew Wyeth, en especial a sus cuadros *Christina's World*, para la composición de los campos, y *Wind from the sea*, para el interior de la casa.
2. Courbet, Millet y Daumier, los realistas franceses, se convierten también en clave visual, pues *Días del cielo* es, sobre todo en su primer tercio, una película que retrata la dura vida del campo. Como cuadros de referencia, podemos citar *Los picapedreros* de Courbet, *El Ángelus* de Millet y *La lavandera* de Daumier. Creo que la elección de estos autores no corresponde tan solo a fines estéticos, sino

² Almendros, N. Pág. 181.

también de planteamiento narrativo. Courbet, por ejemplo, decidió prescindir de su retórica romántica y dejó que su ojo se comportara como el de un fotógrafo, siendo testigo de la acción sin intervenir en ella. Es el mismo efecto que buscara Flaubert en su *Madame Bovary*, suprimiendo todo análisis y juicio moral en los personajes de su novela³. Malick, al igual que estos realistas franceses, busca contarnos esta historia desde la distancia, sin entrar a juzgar las conductas de sus personajes.

3. Los impresionistas, pintores de la luz, son una referencia habitual para los directores de fotografía, ya que en ellos encuentran obsesiones y preocupaciones comunes. En *Días del cielo*, las siluetas del espantapájaros y los campesinos recortadas sobre un sol que se esconde nos remiten directamente a cuadros como *Impresión, sol naciente*, de Monet. En cambio, los interiores nocturnos poseen reminiscencias lumínicas de los interiores de Degas (*Los bebedores de absenta*).
4. Otro pintor de referencia para los iluminadores es Vermeer, especialmente a la hora de recrear interiores día naturales. Almendros siempre trata de buscar una justificación a su iluminación, y al igual que Vermeer, suele fundamentarla en la luz que entra a través de las ventanas. Pinturas de referencia pueden ser *La cocinera*, *Mujer leyendo una carta* o *La encajera*. Una de las escenas más bellas de todo el filme, aquella en la que Richard Gere convence a Brooke Adams en la barraca para que se case con Sam Shepard, abandona en cambio esta estética estilo Vermeer para usar otra de marcado carácter tenebrista, similar al Murillo de *Dos niños comiendo melón y uvas*. La excelente fotografía de este instante supera además un grave problema técnico: el paso de la protagonista del interior al exterior de la estancia en un solo plano. Esta situación es resuelta a la perfección por Almendros, que ilumina el interior de forma que tenga una intensidad lumínica similar al atardecer que hay en el exterior, con lo que no se hace necesario cambiar el diafragma durante la toma.
5. Otra referencia importante, que además aparece como ilustración en los créditos del principio, es la de las fotografías de principios del siglo XX. Poder contar con imágenes tomadas en la época de referencia supone una excelente ayuda, pues nos dan una fiel información de la realidad del momento.

3.2. La hora mágica

Gran parte de los exteriores naturales de *Días del cielo* deben su belleza a la arriesgada decisión tomada por el director y el operador de rodar en un momento clave del día: la hora mágica (el lapso de tiempo existente desde que el sol se oculta hasta que cae la noche).

El concepto de la hora mágica (también conocido como hora bruja) aparece ampliamente recogido en la tradición pictórica, pues sin duda es un momento de indudable belleza, casi místico. Valga como ejemplo citar dos obras características: *La balsa de la Medusa*, de Géricault y *El Ángelus*, de Millet.

Los problemas de usar este tipo de luz en una gran producción de finales de los 70 son considerables. Para empezar, el negativo de la época no era tan sensible como el actual. La escasa rapidez de la película suponía un serio problema para rodar tras la caída del sol.

La opción habitual en blanco y negro de forzar⁴ el negativo era arriesgada en color, pues los colores podían resultar alterados. Almendros realizó pruebas de forzado con la emulsión 47 de Kodak (100 ASA) y comprobó que aceptaba bastante bien uno e incluso dos pasos de subexposición. El grano era normal, no mucho mayor del habitual, incluso en el posterior hinchado a 70 mm. (Malick decidió estrenar *Días del cielo* en este formato para aprovechar la belleza de sus imágenes, pese a que había sido rodada en 35 mm.)⁵.

Así pues, Almendros comenzaba a rodar las escenas de hora mágica forzando el negativo, con lo que ganaba uno o dos puntos de diafragma. A continuación, sustituía los objetivos normales por *superpana-speed*, objetivos ultraluminosos que alcanzaban una abertura de f 1.1. Rodar con un diafragma tan abierto y en las condiciones citadas reduce al mínimo la

³ Ramírez, J.A. (dir.), *Historia del Arte, vol. IV: El mundo contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 2002. Pág. 83.

⁴ La técnica del forzado consiste en subexponer el negativo en el momento del rodaje para sobrerrevelarlo en el laboratorio. El forzado en negativos de color aumenta el contraste y el grano.

⁵ Almendros, N. Pág. 186.

profundidad de campo. Malick, consciente de esta limitación técnica, tuvo que dirigir a sus actores de forma que todos ellos se situaran a la misma distancia del objetivo, en el punto justo en el que se les vería a foco.

Finalmente, y para poder rodar unos instantes más, se quitaba el filtro 85 de cámara⁶, lo que unido al rodaje en exteriores y el uso de película de tungsteno implicaba que la película adquiriese una dominante claramente azulada. Aunque en la mayoría de las ocasiones esta dominante se corrigió posteriormente en etalonaje para dar unidad al filme, hay momentos en los que se ha respetado, aportando un interesante valor estético. Por ejemplo, en el plano en el que Richard Gere y Linda Manz asan un pollo. La luz del fuego se mantiene anaranjada, así como sus caras, pero el resto de la imagen adopta tonos fríos. En ocasiones, y para ganar otro diafragma más, se llegó a rodar a doce y ocho fotogramas por segundo. Al grabar menos imágenes por segundo, el tiempo de exposición se amplía, permitiendo la entrada de una mayor cantidad de luz. Después, estas escenas rodadas a doce/ocho fotogramas se proyectan a la velocidad normal, veinticuatro fotogramas por segundo. Para que no se aprecie el efecto de cámara rápida que este proceso implica, se pidió a los actores que se movieran con mayor lentitud.

3.3. La noche americana

En un momento del filme, Richard Gere saca a Brooke Adams de su lecho conyugal para dar un paseo nocturno. Esta secuencia está rodada en noche americana. Si bien es cierto que es una solución barata y rápida, considero que es uno de los puntos más cuestionables de la fotografía de Almendros en *Días del cielo*.

La subexposición y la ausencia de filtro 85 confieren a la película un acabado apagado y azulado⁷. No obstante, al menos en la copia que obra en mi poder, el resultado final es una luz demasiado clara, y un detalle excesivo en las sombras, que sacan al espectador del filme.

3.4. El fuego

El fuego posee un papel importante en *Días del cielo*. Por un lado, aparece en los momentos de celebración, de fiesta. Por el otro, nos muestra su fuerza devastadora. El tratamiento visual que se le confiere es espléndido, y el resultado final es de un gran realismo.

En la época en que se sitúa el film, la única forma de iluminación nocturna en exteriores era mediante hogueras o linternas. Néstor Almendros quería obtener una imagen realista, que pareciera que la luz provenía de estas llamas. La técnica habitual en estos casos es usar focos para reforzar la luz de las llamas. Al respecto, el español habla de *Dersu Uzala* (1975), "*donde resulta ridícula la escena en torno al fuego, no sólo porque hay demasiada luz –que sobrepasa la de las llamas- sino porque dicha luz es blanca, en contradicción flagrante con la temperatura de color y la atmósfera*"⁸.

En las tomas con fuego de *Días del cielo*, Almendros solo utilizó luz eléctrica en los instantes previos al incendio, cuando los jornaleros luchan contra la plaga de langostas. Introdujo pequeñas bombillas de cuarzo en las lámparas de los actores, y utilizó luz difusa como pequeño relleno. Esta mínima luz, que se ve potenciada porque se refleja en el humo que envuelve la escena, es suficiente para conseguir el efecto deseado.

Almendros trató de iluminar los momentos nocturnos en torno a las llamas de la manera más realista posible. De hecho, la secuencia del incendio de los campos está rodada tan solo con la luz que proviene del fuego. Esta arriesgada elección, tan alejada del modo de hacer *hollywoodiense*, confiere a la imagen una espectacular belleza. Las figuras se recortan sobre el fondo de las llamas. En ocasiones apreciamos algún detalle en los rostros, pero en la mayoría de las ocasiones tan solo vemos siluetas que corren, sufren, temen.

A la belleza estética del incendio, hay que añadirle la fuerza que adquieren aquí los movimientos de cámara. La cámara se introduce en la acción, gira bruscamente... nos hace sentir la ansiedad que se vive en la escena. Para rodar *Días del cielo*, Malick contó con

⁶ La emulsión 47 era de tungsteno, es decir, estaba pensada para rodar con una temperatura de color en torno a los 3.200K, propia de interiores. Si usamos una emulsión de interiores en el exterior y sin efectuar ningún tipo de corrección, el resultado final será una imagen con fuertes dominantes azules. Para compensar la diferencia de temperatura de color, lo habitual es colocar un filtro 85 (ligeramente anaranjado) en cámara, o bien corregir las dominantes en el laboratorio.

⁷ Almendros, N. Pág. 193.

⁸ Almendros, N. Pág. 187.

el prototipo de Panaglide, una de los primeros sistemas de *steady-cam*. Entusiasmado con las opciones narrativas de este nuevo invento, en un principio intentó rodar la mayor parte del film apoyándose en esta cámara libre. Cuando descubrió que esta técnica restaba protagonismo a otros elementos en pantalla, decidió reservarla para momentos clave. Investigando las bombonas de propano que iban a utilizarse para provocar el incendio final, Almendros descubrió su fácil manejo, y las utilizó para iluminar a los actores en los primeros planos (en el baile en que Brooke Adams decide casarse con Sam Shepard y en la catastrófica plaga de langostas posterior). De esta manera, el primer término queda bien expuesto, mientras que los fondos se empastan, dando todo el protagonismo a la expresión del actor. En el caso del baile, en ocasiones ni siquiera podemos apreciar totalmente el rostro que invade la pantalla, pues el actor baila, oculta sus gestos voluntariamente,... El primer plano que muestra a Sam Shepard justo antes de enfrentarse a Richard Gere e incendiar los campos de trigo resulta también impactante, pues la luz de las llamas le confiere un aire poseído, endemoniado. En este caso, la iluminación aporta cualidades psicológicas al personaje.

3.5. El encuadre

En sus trabajos europeos, Néstor Almendros solía iluminar y llevar la cámara al tiempo, pues opinaba que era la única manera de tener el control absoluto de la imagen. En *Días del cielo*, por problemas con los sindicatos, se le impuso la presencia de un segundo operador. Teniendo en cuenta los amplios conocimientos de fotografía de Malick, la habituación de Almendros a trabajar como cámara y la existencia de un segundo operador en el rodaje, resulta difícil definir quién era el que finalmente marcaba el cuadro definitivo. En todo caso, las composiciones de imagen en *Días del cielo* resultan de una exquisitez absoluta: Sam Shepard reflejado en el espejo de su habitación; el beso que Richard Gere y Brooke Adams se dan en el cenador y cuya sombra se proyecta sobre las cortinas; los encuadres que se apoyan en el uso de puertas, marcos, ventanas... El trabajo lumínico queda, en definitiva, consolidado por un espléndido trabajo de cámara.

3. Conclusiones

Un análisis exhaustivo de la fotografía de *Días del cielo* daría para rellenar muchas más páginas, incluso para completar un libro entero. Pero considero que lo expuesto en este artículo es suficiente para tratar de recuperar un modo de hacer fotografía casi olvidado en esta época en exceso digitalizada. No se trata de lanzar una diatriba contra los efectos especiales, sino de hacer constar que a veces no es necesario recurrir a ellos para obtener un buen acabado visual.

El film de Terrence Malick es un ejemplo de cómo la fotografía natural y realista puede ser una manera de acercar la historia al público, al desnudarla de formalismos vanos.

El hecho de hacer un filme donde el paisaje es un factor importante no implica necesariamente que tenga que usarse una fotografía más compleja o con mayor número de focos. La iluminación sobria y minuciosa de Almendros confiere a *Días del cielo* una enorme fuerza expresiva, consiguiendo atenuar el metraje excesivo y lo previsible de la historia. Sin duda, Almendros demuestra una vez más su talento personal, su sólida formación cultural, sus inquietudes estéticas y el fruto de un trabajo bien hecho.



Bibliografía:

- Almendros, N., *Días de una cámara*, Seix Barral, Barcelona, 1996.
- Combs, R., "The Eyes of Texas", en *Sight and Sound* (primavera 1979) págs. 110-111.
- Detmer, F. H. (editor), *American Cinematographer Manual*, The ASC Press, Hollywood, 1986.
- Durozoi, G. (dir.), *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997.
- Fox, T.C., "The Last Ray of Light", en *Film Comment*, (sept/oct 1978) págs. 27-28.
- Edward Hopper: 13 oct. de 1989 – 4 ene. 1990*, Fundación Juan March, Madrid, 1989.
- Milicua, J. (dir.), *Hª Universal del Arte*, vol. VII: Barroco y Rococó, Editorial Planeta, Barcelona, 1998.
- Milicua, J. (dir.), *Hª Universal del Arte*, vol. IX: El siglo XX, Edit. Planeta, Barcelona, 1998.
- Ramírez, J.A. (dir.), *Historia del Arte*, vol. IV: El mundo contemporáneo, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Revault D'Allonnes, F., *La luz en el cine*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Riley, B., "Nestor Almendros Interviewed", en *Film Comment* (sept/oct 1978) págs. 28-31.
- Schaefer, D., y Salvato, L., *Maestros de la luz*, Plot, Madrid, 1993.
- Trenas, P., "Néstor Almendros: la luz natural", en *Nickel Odeon* (verano 03) pp 130-135.
- Andrew Wyeth Exhibition, Japan*, The Nihon Keizai Shimbun, Tokio, 1974.

Fotografías tomadas de:

<http://pub165.ezboard.com/fmundodvd43132frm12.showMessage?topicID=31.topic>



Nº de Registro: AA8.0405.46