

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.63949>

La influencia de la fotografía americana del siglo XIX en el imaginario cinematográfico del western clásico. El caso de *Río Rojo* de Howard Hawks (1948)

Ricardo Jimeno Aranda¹; Alicia Parras Parras²

Recibido el: 2 de abril de 2019. / Aceptado: 10 de diciembre de 2019.

Resumen. Este artículo realiza un análisis historiográfico comparativo entre el trabajo de tres fotógrafos estadounidenses del siglo XIX: Charles D. Kirkland (1857-1926), Dan Dutro (1848-1918) o L. A. Huffman (1879-1931) cuyas fotografías sobre el Oeste americano, siguiendo la hipótesis apuntada por Roger Taillieur, sirvieron no sólo como documentación, sino que también influyeron en la construcción estética del filme *Red River* de Howard Hawks (1948). Para ello se ha consultado material inédito, como es el caso de las fotografías de Dan Dutro, digitalizadas especialmente para esta investigación, y se ha estudiado en profundidad la relación entre fotografía y western llegando a conclusiones que prueban la influencia en el filme de los tres fotógrafos anteriores y de otros, como Erwin E. Smith (1886-1947).

Palabras Clave: Howard Hawks; *Río Rojo*; western; Charles D. Kirkland; Dan Dutro; L. A. Huffman; Erwin E. Smith

[en] The influence of the nineteenth century American photography in the cinematographic imaginary of the classic western. The case of *Red River* by Howard Hawks (1948)

Abstract. This article makes a comparative historiographical analysis between the work of three American photographers of the XIX century: Charles D. Kirkland (1857-1926), Dan Dutro (1848-1918) or L.A Huffman (1879-1931) whose photographs on the American West, Following the hypothesis pointed out by Roger Taillieur, they served not only as documentation but also influenced the aesthetic construction of the *Red River* film by Howard Hawks (1948). To this end, unpublished material has been consulted, as is the case of Dan Dutro's photographs, digitized especially for this research, and the relationship between photography and western has been studied in depth, reaching conclusions that prove the influence of the three previous photographers and of others, such as Erwin E. Smith (1886-1947), in the film.

Keywords: Howard Hawks; *Río Rojo*; western; Charles D. Kirkland, Dan Dutro; L. A. Huffman; Erwin E. Smith

Sumario: 1. Introducción. Los fotógrafos pioneros: la fiebre del oro y la conquista fotográfica del oeste. 2. Estado de la cuestión y fuentes. 3. Metodología y objetivos. 4. El imaginario del western cinematográfico. 5. Fotografía del oeste y *western*. 6. La influencia de la fotografía en el cine: el caso de *Río rojo*. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

Cómo citar: Jimeno Aranda, R.; Parras Parras, A. (2020) La influencia de la fotografía americana del siglo XIX en el imaginario cinematográfico del western clásico. El caso de *Río Rojo* de Howard Hawks (1948), *Historia y comunicación social* 25(1), 223-238.

1. Introducción. Los fotógrafos pioneros: la fiebre del oro y la conquista fotográfica del oeste

En agosto de 1839 se presenta el daguerrotipo en París: comienza una nueva era y una nueva industria que permitirá a la sociedad ser testigo visual –y social, si seguimos las tesis de Gisèle Freund– de lo ocurrido en la historia a partir de este momento. Y aunque podemos definir a la fotografía de muchas maneras, en este artículo se trabajará e incidirá en su valor documental como instrumento de cultura porque “desde la radical imposibilidad de crear ideas *ex novo*, el ser humano tiene la forzosa necesidad de documentarse” (López Yepes, 1997: 13). En definitiva, según este punto de vista documental de la fotografía, hacemos uso de la información que nos proporciona para crear, recrear y evocar un determinado momento.

¹ Universidad Complutense de Madrid.
rijimeno@ucm.es

² Universidad Complutense de Madrid.
aparras@ucm.es

Mientras en Europa los primeros debates acerca de la fotografía se centraban en decidir si se elevaba al nuevo invento a la categoría de obra de arte o si, por el contrario, se le relegaba a mero instrumento de registro para inventariar gráficamente los cuadros de los principales museos³, en Estados Unidos el pragmatismo quiso que la fotografía se convirtiera pronto en industria. La fascinación que Samuel Morse (1791-1872), quizá el padre de la fotografía en Estados Unidos –en el caso de que fuese necesario nombrar uno– siente por el daguerrotipo mientras se encuentra de estancia en París presentando el telégrafo, otro invento a todas luces importante para las telecomunicaciones, hace que en la distancia escriba artículos describiendo e imaginando todas las posibilidades que el daguerrotipo –*one of the most beautiful discoveries of the age* (Morse, 1839: 62)– tendrá a partir de entonces. Naturalmente, a su vuelta a Nueva York, abrirá junto al profesor John William Draper, un “primitivo estudio fotográfico” dedicado al retrato en Nueva York en 1840 (Gillespie, 2016: 32). Y esta fascinación es, además, traducible en cifras: solo en Massachusetts se realizaron cuatrocientos mil daguerrotipos en el año 1855 (Gesualdo, 1986: 145).

A partir de aquí, los científicos perfeccionarán la técnica compartiendo sus avances en artículos académicos y los comerciantes abrirán estudios para todos aquellos que quieran dejar constancia de su existencia a cambio de un módico precio. Y esa constancia es hoy el registro que nos queda para saber cómo eran y cómo vivían en la sociedad norteamericana en el siglo XIX.

La fotografía fue también, antes de la llegada del cine, el instrumento perfecto que contribuyó a “la creación de un paisaje mítico norteamericano” (García Sahagún y Vega Pérez, 2017: 357) a través de tres hitos: la conquista del Oeste, la fiebre del oro, las expediciones a lugares posteriormente reconocidos como Parques Naturales. El Oeste americano cumplía las expectativas de paisaje virgen y objeto de estudio perfecto para científicos y fotógrafos que, por primera vez, contaban con la fotografía como herramienta para documentar lo hasta entonces desconocido: ruinas, cascadas, indios. Numerosos fotógrafos se unieron a las expediciones hacia el Oeste con más o menos suerte a la hora de conseguir su propósito de inmortalizar estos nuevos paisajes. En 1853, Solomon Carvalho (1815-1897) consiguió realizar daguerrotipos de la expedición liderada por John Fremont a través de las San Juan Mountains en Colorado y las imágenes tomadas por William Henry Jackson (1843-1942) de Yellowstone influyeron decisivamente en su constitución como Parque Natural en 1872 (Current, 1986: 107).

En 1848, con apenas unos días de diferencia, tendrán lugar dos acontecimientos clave en la creación del discurso histórico –y expansionista– estadounidense: la firma del tratado de Guadalupe-Hidalgo y el comienzo de la fiebre del oro. Al grito de *¡Gold, gold, gold!* el diario *The Californian* cerrará su redacción apenas dos meses después de anunciar el primer hallazgo del preciado metal en Sutter’s Mill; San Francisco pasará de ser un pueblo de mil habitantes en 1848 a una ciudad cosmopolita de veinticinco mil un año después (Elder, 2013: 17) y un país entero enarbolará la bandera del *American Dream*.

De este modo la fotografía contribuirá de forma primordial a la creación del imaginario plástico del espacio geográfico y humano del Oeste americano, y por extensión a su configuración mítica, a medida que la realidad histórica y la leyenda épica vayan confundándose.

Si bien, dicha construcción mitológica –una de las mitologías modernas más poderosas por otro lado, lo que se deriva de su utilización como herramienta política en la consolidación del relato nacional estadounidense– comenzó a edificarse en paralelo a la propia acción histórica, a partir de diversas fuentes literarias y pictóricas, fue la aparición del cinematógrafo, y la rápida consolidación del western como género temático principal, ampliamente aceptado por el público durante buena parte del siglo XX, la que contribuyó definitivamente a la exaltación del mito del Oeste, aunque este ya estuviera constituido previamente a través de otros medios como parte de la cultura popular (Lara, 2015:148).

La propuesta en este sentido es tratar de aproximarse a la interrelación existente entre el corpus fotográfico dedicado al Oeste americano durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX y el western cinematográfico, tratando de establecer –y utilizando para ello un ejemplo concreto revelador– las influencias concretas tanto a nivel documental como a nivel estético.

2. Estado de la cuestión y fuentes

La vertiente popular y la puntual fascinación –sobre todo en un determinado periodo del siglo XX– que caracteriza al western, y a toda su mitología, han procurado una amplísima bibliografía que abarca prácticamente todos los enfoques posibles, desde la aproximación meramente filmeográfica y mitológica, hasta los estudios históricos y estructurales, entre los que siguen existiendo algunas obras clásicas de referencia como el libro *El universo del western*, de Astre y Hoarau (1973), que analiza no sólo la propia

³ Recordemos en este punto las palabras de Baudelaire sobre la fotografía en su Salón de 1859: “Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y las artes”. Walter Benjamin recoge las diferentes posturas frente al nuevo invento en su obra *Breve historia de la fotografía* publicada en los números 38, 39 y 40 de la revista *Die Literarische Welt* entre octubre y septiembre de 1931. Para este artículo se ha consultado la edición de 2011.

historia del western en el cine, sino el origen del mito en buena parte de sus implicaciones. Muchos trabajos se centran, de manera tangencial o en profundidad, en todo el aparato de influencia cultural del que surge el western, pero son pocos los que toman de forma aislada y concreta la relación entre la fotografía americana del siglo XIX y este género cinematográfico.

Algunos estudios, e incluso diccionarios temáticos, incluyen o abordan puntualmente las interrelaciones entre la fotografía de los pioneros americanos y el cine del Oeste, pero apenas se incide de modo complejo o comparativo, quizá con la excepción y en todo caso circunstancial (pues también habla de la pintura) en apenas dos páginas, de la excepcional obra de Kevin Brownlow *The War, the West and the Wilderness* (1978), que lo que establece son interrelaciones históricas, a partir de fotografías antiguas y reconstrucciones primitivas de la historia en el cine. Incluso en este sentido, existen puntuales aproximaciones dentro de estudios generales sobre el western cinematográfico, como buena parte de la obra del especialista francés Jean-Louis Leutrat, que recogen la influencia de la fotografía, junto con la pintura, en la construcción del mito del Oeste, pero con menos frecuencia analizan pormenorizadamente la traslación de ejemplos concretos a determinados filmes.

En el campo de la fotografía, como ocurre en el caso del cine, son numerosos los libros y artículos académicos que han tratado no sólo la llegada de la fotografía a Estados Unidos, como es el caso del detallado –y reciente– libro de Sarah Kate Gillespie (2016) *The Early American Daguerreotype: Cross-Currents in Art and Technology* que narra el encuentro entre Daguerre y Morse y la posterior fiebre por el daguerrotipo que se desató en Norteamérica, primero en la costa este y después en la Oeste, dotando a Estados Unidos de un imaginario que veremos a continuación en el artículo y siempre en el punto justo del desarrollo tecnológico pero también del comercial, que comienza con las casi mitológicas imágenes que fotógrafos como William Henry Jackson tomaron de lugares como Yellowstone y que influenciaron, sin duda, su constitución oficial como Parque Natural. El periplo de este fotógrafo y otros –hablamos de Carleton E. Watkins o Timothy O’Sullivan– queda perfectamente plasmado en la obra de Karen Current *Photography and Old West* (1986), un compendio de imágenes de pioneros, indios y paisajes acompañadas por textos fundamentales para comprender cómo la fotografía ha influido en la construcción mitológica de Estados Unidos. Otras obras recientes que profundizan en la importancia de la fotografía del siglo XIX como documento cultural y base de la mitificación del Oeste americano es el libro de Martha A. Sandweiss *Print the Legend. Photography and the American West* (2002)– título ya revelador de por sí, que remite al simbólico y conocido diálogo del western de John Ford *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)– que estudia las implicaciones sociológicas y casi arqueológicas de la imagen como fuente de información primaria *en la historia y a través de la historia* (p.9). En este sentido, *Cascade County and Great Falls* (2011) y *Cattle Kingdom: The hidden history of the Cowboy West* (2017), de Ken Robinson y Christopher Knowlton respectivamente son esenciales para conocer la vida social, económica y política del Oeste.

Introduciéndonos en el caso de estudio del filme *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948), la abundancia de estudios de toda índole es amplia, tratándose como es el caso de un obra muy conocida, referente básico del género *western* en su etapa clásica, pero los enfoques analíticos desde la narrativa, historiográficos desde la perspectiva de su influencia en el género, o como parte del corpus de su autor, Howard Hawks, uno de los directores más conocidos y estudiados del Hollywood dorado, no inciden de forma más que general en la influencia de la fotografía ni establecen relaciones concretas, por lo que nuestro estudio de caso se basa directamente en las fuentes primarias, es decir las fotografías analizadas y la propia película.

3. Metodología y objetivos

La metodología seguida en la investigación parte de la bibliografía existente, estableciendo un análisis historiográfico comparativo entre el corpus fotográfico y filmeográfico del que, por su amplitud, se han seleccionado para las correlaciones generales los ejemplos más significativos hallados, tanto en su vertiente documental como en la estética con el fin de apuntalar el objetivo principal de este artículo, esto es: mostrar la influencia que la fotografía del Oeste americano del siglo XIX tuvo en el establecimiento del imaginario cinematográfico del western clásico, en concreto, en el filme *Río Rojo*. La revisión bibliográfica ha permitido profundizar en el imaginario del western y en el uso de la fotografía como medio de documentación en las películas del género.

Para el caso concreto que se ha seleccionado como objeto de estudio, el filme *Río Rojo* dirigido por Howard Hawks en 1948, se ha partido de la única referencia concreta, aislada y no desarrollada, que hace referencia a la influencia de la fotografía en dicho filme. Esta hipótesis está planteada por Roger TAILLEUR (1993, p.44) en su texto “L’Ouest et ses miroirs”, donde apunta que la influencia de las fotografías de Charles D. Kirkland (1857-1926), Dan Dutro (1848-1918) o L. A. Huffman (1879-1931) puede reconocerse en el filme de Howard Hawks.

Para el estudio de la influencia de la fotografía del Oeste del siglo XIX en la película *Red River*, partiendo de la cita de TAILLEUR se ha procedido a la realización de un análisis comparativo visual entre la película y la obra fotográfica de los autores citados, con especial intensidad en el caso de Dan Dutro, accediendo a su archivo no digitalizado en The Schwinden Library and Archives & Joel F. Overholser Research Center en Fort

Benton, gracias a la amabilidad y disposición del historiador Ken Robinson que proporcionó las copias de las fotografías solicitadas. Asimismo, se ha ampliado la búsqueda de posibles influencias —sin obviar la tangencial influencia, si bien más anecdótica, de algunas obras pictóricas— a otros fotógrafos no citados por Tailleux, pero que de forma transparente ejercen una influencia notable en el filme, como es el caso de Erwin E. Smith (1886-1947), cuyo archivo incluido en la colección del Museo de Arte Americano Amon Carter situado en Fort Worth —este sí, digitalizado y de acceso libre, disponible en las referencias bibliográficas del artículo— ha sido igualmente analizado.

4. El imaginario del western cinematográfico

El western cinematográfico, considerado como género, se confunde en su origen con el del propio cine a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX, situándose como primer hito el famoso título de Edwin S. Porter *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903). El imaginario del western cinematográfico, desde sus orígenes hasta su época de esplendor en el periodo clásico del cine americano, tiene un original problema en su construcción —que afecta también a la expresión literaria del género— y que se resume en la existencia de una indistinguible línea de separación entre el mito y la realidad. Entre ambos conceptos se produce una constante realimentación que incluso llega a darse históricamente en paralelo en los primeros tiempos del cine. Es decir, la historia real, mitificada o no, convive con los primeros westerns cinematográficos (Astre y Hoarau, 1973: 43), hasta el punto de que algunas leyendas del *far west*, convertidos ya en *showmen*, Buffalo Bill o el sheriff Wyatt Earp, terminarán trabajando para Hollywood, mientras muchos de los territorios de la frontera en esa misma época (1900-1912) adquieren la condición de estados de la Unión todavía en ese momento: Utah, Oklahoma, Nuevo México y Arizona.

Ese imaginario se constituye como una “doble verdad (que puede verse también como doble mentira), histórica y mítica, factual y fabulosa” (Astre y Hoarau, 1973: 10). Esa sutil mezcla entre la innegable base histórica y la fabulación no sólo es la materia habitual de la base argumental del western, sino que, en algunos casos, como en buena parte de la obra de John Ford, y en particular en su filme ya citado *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), se establece como elemento de reflexión sobre el alcance de la verdad histórica, es decir en una autorreflexión metafórica sobre el género.

Mucho antes de que apareciera el cine se producía ya esa confusión entre historia y mito. La juventud en términos de país de los Estados Unidos, la necesidad de construir un relato nacional y la citada prevalencia del romanticismo —la doctrina del Destino Manifiesto—, favorecen la creación de esa épica. Esta se basa también en los propios hechos históricos con hitos principales como la Guerra de Secesión —que precisamente pone en riesgo la unidad—, la fiebre del oro y la conquista de la frontera, que provocan éxodos masivos hacia el Oeste. De este modo se crea y se reaviva el mito americano de la frontera, con ecos de utopía y de sueño de progreso, no exento de un cierto carácter mesiánico y de raigambre bíblica. Este mito profundamente americano se convertirá en un “mito universal” gracias al cine y a partir del éxito mundial de las películas del Oeste a lo largo del siglo XX (Astre y Hoarau, 1970: 11).

Por otro lado, las fuentes que van a retroalimentar el género cinematográfico, más allá de la historia —y de su registro oficial a veces completamente subjetivo y fantasioso—, son múltiples y aparecen desde comienzos del siglo XIX: obras literarias de diversas características, desde la exitosa literatura de autores considerados (Nathaniel Hawthorne, Fenimore Cooper, Mark Twain) hasta las *dime novels* (que podrían traducirse como “novelas de quiosco”) que aparecerán con gran éxito a partir de 1860, pasando por la propia tradición oral, o los espectáculos y funciones de circo, que comienzan a popularizarse a medida que el mito se acrecienta.

Por supuesto a la narrativa se une toda suerte de reproducción gráfica desde la fotografía a la pintura: “En las fuentes del western se encuentra el pasado cercano de América, en el que las representaciones gráficas prefiguran las películas por venir” (Astre y Hoarau, 1973: 25). Es decir, toda la imaginería acumulada durante el siglo XIX, tanto fotográfica como pictórica, contribuye por un lado a la creación del mito, trasladado al imaginario *westerniano*, y por otro lado en una fuente de aproximación directa —más o menos fiel— para la reconstrucción de dicha realidad en el cine. Son muchos los pintores que durante el siglo XIX van a representar el Oeste americano, bien desde una versión fidedigna y científica, con un sentido etnográfico, como Karl Bodmer que acompaña a los exploradores en sus expediciones; o bien con un planteamiento creativo más irreal más libre y artístico que contribuirá notoriamente a asentar el mito, como el caso, por citar a los más conocidos artistas de Frederic Remington o Charles M. Russell. Para Aziza y Tixier va a ser primero “la pintura y luego la fotografía [las que] impondrán un modo de composición de la imagen que el cine, en sus comienzos, va a verse obligado a reanudar” (2015: 229). Buscombe también da más importancia a la pintura:

Los medios visuales tuvieron su propia contribución a la imagen pública del Oeste. La fotografía era ideal para mostrar el esplendor del paisaje del Oeste y para los retratos (...). No obstante, el impacto de la fotografía, cuyo valor era incalculable como registro de la realidad del Oeste, fue inferior a la pintura como medio para retratar las excitantes escenas de acción que están en el núcleo de los westerns (Buscombe, 1988: 21).

No obstante, parece que estas conexiones entre fotografía y pintura, como apunta el propio Buscombe se dan “de forma oblicua, circunstancial y solo en parte consciente” (1988: 200). Incluso en ocasiones esta interrelación entre ambos medios de expresión resulta también bidireccional, pues algunos pintores como Remington utilizaban fotografías como base inspiradora de sus pinturas, o en otros casos determinadas fotografías pasaban directamente a ser modelos exactos que se ilustraban en revistas (Buscombe, 1988: 201). Leutrat y Liandrat (2007) explican precisamente que a partir del momento en el que el Oeste tenga un importante valor comercial comenzarán a aparecer las litografías coloreadas, o cromolitografías distribuidas en millares de ejemplares.

5. Fotografía del oeste y *western*

La planteada confusión entre realidad y mito desde el mismo origen de la conceptualización del universo del *western* explica la complicación para discernir entre la reproducción directa de la realidad que, en principio, registra la fotografía, y su impacto en la representación cinematográfica según el patrón hollywoodiense, que otorga precisamente un rol fundamental al peso mitológico.

No obstante, sin evaluar el peso específico de los registros de la realidad frente al peso de la mitología previa, parece evidente que la matizada búsqueda de realismo y verosimilitud por parte de los cineastas les condujo a documentarse, utilizando en ocasiones la fotografía de la época, lo que condujo puntualmente a la asimilación estética en algunas películas. De hecho, los estudios tenían archivos fotográficos importantes para documentarse en este sentido –no solo en el caso del *western*– sobre la ambientación, decorados y vestuario de las películas (Buscombe, 1988: 200). Incluso Leutrat y Liandrat explican cómo era de riguroso el proceso de documentación de determinados filmes, poniendo como ejemplo la película de John Ford *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), historia de la construcción del ferrocarril, para la que se llevaron a cabo búsquedas de documentación histórica y gráfica en la Biblioteca del Congreso, el Instituto Smithsonian y en el Museo Americano de Historia Natural (1990: 118-119).

El peso concreto de la influencia de la fotografía puede incidir de forma directa, si existe alguna alusión expresa o irrefutable de alguna fotografía concreta, o filtrada por la mediación de algún otro tipo de expresión plástica, como la pintura o las ilustraciones de las narraciones de éxito, muy extendidas en la época.

En el primer caso, suelen predominar los filmes de corte histórico que buscan una fidelidad rigurosa a los acontecimientos, lo que explica que la serie fotográfica de Mathew Brady sobre la Guerra de Secesión fuese utilizada de modo expreso en la serie de televisión *The Civil War* (Ken Burns, 1990), como citan Aziza y Tixier (2015: 227) y en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) (LoBrutto, 2002: 37). El mismo fotógrafo, junto con su discípulo Alexander Gardner, fue la inspiración para la vestimenta y ambientación de un *western* ambientado en el mismo conflicto *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959), dirigido por John Ford, que pese a su aparente aproximación a los hechos, se había basado ya en pintores americanos ya citados como Remington o Charles Russell para desarrollar la estética de filmes previos como *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) o *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956). Parece evidente que el mismo Ford, que alardeaba de haber sido absolutamente fiel a la forma en que sucedieron los hechos en el famoso duelo en OK Corral entre Wyatt Earp y sus hermanos frente a la familia Clanton, porque el propio Earp se lo había contado en los años diez en Hollywood (Bogdanovich, 1971: 68), se fijó expresamente en las fotografías de la ciudad de Tombstone realizadas por Camillus Fly en aquella época, para reconstruir la ciudad en el filme *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), al igual que pudieron influirle las fotografías de Edward S. Curtis⁴ realizadas en Arizona con los indios navajos para toda su imagerie *westerniana* rodada en Monument Valley. Este paralelismo –bastante evidente– entre la obra de Curtis y la de Ford aparece ya recogido por Carlos Gor Gómez (2017) de un modo genérico con el mismo ejemplo gráfico de *Centauros del desierto*, aquí reproducido:

Fotografías como las de Edward Sheriff Curtis, Timothy O’Sullivan, Carleton E. Watkins o William Henry Jackson a finales del siglo XIX, que recogen la fascinación por el paisaje y la vulnerabilidad del ser humano en su presencia y que parecen especialmente prediseñadas para la construcción de una ambientación del gran constructor del ideario estadounidense, el *western*. Podemos ver su influencia en la construcción visual de autores como Howard Hawks, John Ford, Sergio Leone o Sam Peckinpah (Gor Gómez, 2017: 29).

⁴ Curtis no solo fue uno de los principales fotógrafos que se centraron en los mitos y realidades del Oeste, por ejemplo, con sus conocidas fotografías de algunos jefes nativos americanos, sino que él mismo llegó a realizar algunos filmes documentales en la década de los años diez, e incluso a colaborar como operador con Cecil B. De Mille en alguna de sus películas, en concreto en su primera versión de *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923).

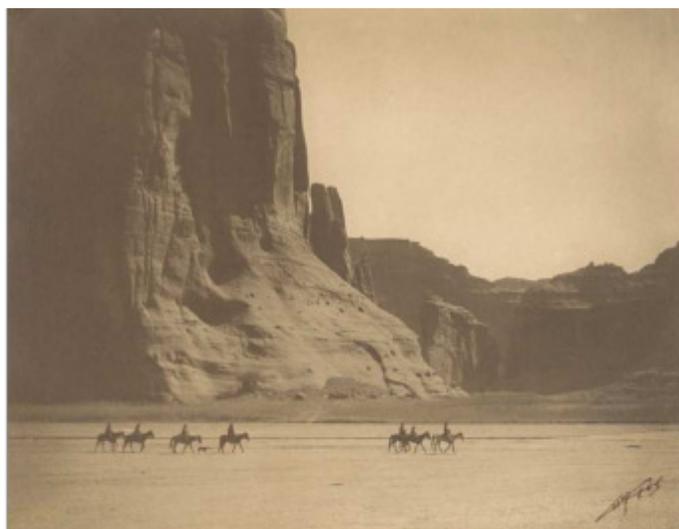


Imagen 1. *Canyon de Chelly*, Edward S. Curtis, 1904. Fuente: The J. Paul Getty Museum.



Imagen 2. Captura del filme *Centauros del desierto* (*The Searchers*), John Ford, 1956.

Los mismos autores, Aziza y Tixier (2015: 229), recogiendo a Tailleux (1993: 44), encuentran otro paralelismo expreso —es decir no solo una inspiración sino un *tableau vivant* aplicado a la fotografía— entre algunos clichés de Solomon Butcher, concretamente dos “Sylvester Rawding House” y “The Family of David Hilton” (c. 1886) y el filme *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*, John Huston, 1960). No obstante, en este caso, hay que hacer una diferenciación que parece pertinente. La similitud exacta no se da con un fotograma del filme sino con una fotografía publicitaria para el rodaje, que contó con la participación como foto-fija de la famosa fotógrafa de la agencia Magnum Photos, Inge Morath (Abbotson, 2007: 437).

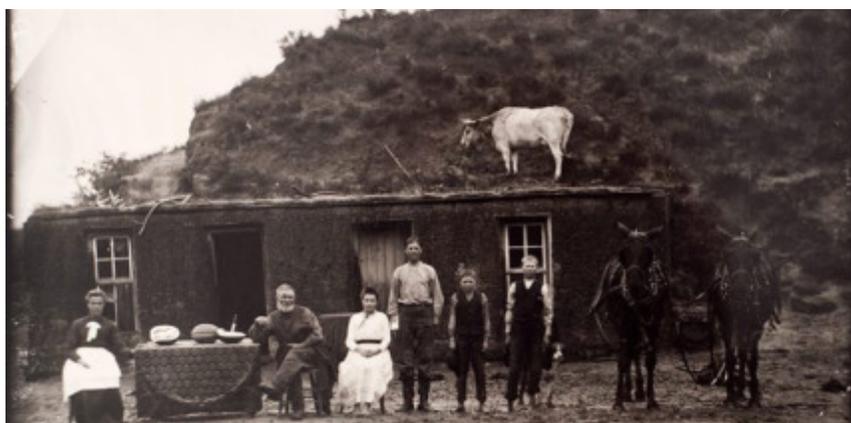


Imagen 3. Sylvester Rawding House, north of Sargent, Custer County, Nebraska, Solomon Butcher, 1886. Fuente: MONA (Museum of Nebraska Art).



Imagen 4. Foto-fija de rodaje con fines publicitarios del filme *The Unforgiven*, 1960.

Fuente: Alamy Stock Photo.

Ambos ejemplos, seleccionados entre otros muchos por su intensidad, muestran en cualquier caso una diferencia relevante con respecto a otros previamente citados. La influencia en este sentido no es únicamente documental en el sentido de basarse en un reflejo previo de la realidad para imitarlo, dotando de verosimilitud histórica al filme sino que, en su reproducción de encuadres o efectos lumínicos, incluso en su voluntad de homenaje —como en el caso del segundo ejemplo— revelan una continuidad estética consciente entre la fotografía y el cine.

6. La influencia de la fotografía en el cine: el caso de *Río rojo*

Río Rojo es uno de los modelos de western más reseñables de la etapa clásica de Hollywood y ofrece un modelo complejo de influencias previas por la doble condición —histórica y mítica precisamente— de su base argumental. El filme narra, de forma épica, el traslado de un gran rebaño de reses desde Texas hasta Missouri donde se encuentra el ferrocarril que conecta con los mercados del este. La narración se articula como una epopeya por el inmenso viaje de más de mil millas que el protagonista (John Wayne) debe hacer junto con sus hombres y el ganado, enfrentándose a la naturaleza hostil y a los indios. El filme combina el realismo, a partir de la inclusión de elementos cuasi documentales en todo lo referido al traslado de las reses —véase por ejemplo la escena en que deben cruzar un río, el Río Rojo precisamente—, con el drama psicológico que se articula en torno a la relación entre el protagonista, progresivamente tiránico con sus hombres y su hijo adoptivo (Montgomery Clift) mucho más sensato y democrático.

La naturaleza dual de su materia argumental se debe a que el filme tiene por un lado una base histórica real que se concreta en los grandes traslados de ganado que se sucedían en la ruta de Chisholm, así llamada por el explorador que la abrió, y que supusieron una vía habitual de trashumancia en el periodo hacia Abilene (Kansas) o Missouri. Pero por otro, al hecho de que el filme adapta un relato serial *The Chisholm Trail* de Borden Chase, también guionista junto con Charles Schnee, publicado entre finales de 1946 y comienzos de 1947, durante varias semanas y en seis entregas, en la conocida revista periódica *Saturday Evening Post*; relato que a su vez se convertiría en una novela, *Blazing Guns of the Chisholm Trail*, publicada por Benthams Books en Nueva York en 1948, año del estreno de la película.

En este sentido, el filme rodado en blanco y negro, equilibra el citado realismo, poco habitual en el western previo a la guerra, a partir de una extrema filmación en exteriores, la mayor parte situados en Arizona, con la participación de *cowboys* reales como especialistas, y de la focalización a partir de las páginas de un teórico diario histórico titulado “Early Tales of Texas”, con un tono más opresivo y expresionista en las escasas escenas de interior o nocturnas, por lo general limitadas a situaciones dramáticas y no de acción, con la excepción de una estampida que tiene lugar por la noche. De hecho, el director artístico del filme, John Datu, de origen malasio, tuvo como preocupación primordial el lograr que la zona acotada donde se produjo el rodaje pareciera una vasta proporción de terreno que diera similitud al viaje (LoBrutto, 2002: 113).

La imaginería de la que parte *Río Rojo*, dejando al margen el peso ya considerable del propio *western* cinematográfico, y en concreto de la obra de John Ford sobre Hawks en este sentido, elemento reconocido y expresado por el propio cineasta (Liandrat-Guigues y Leutrat, 2007: 89), se nutre precisamente de dos fuentes básicas que tienen que ver con la dualidad mencionada. Por un lado, nos encontramos, con la huella pictórica. Algunos autores han mostrado de forma genérica la influencia de la pintura de Remington y Russell en el filme

(Liandrat-Guigues y Leutrat, 2007: 94), o de algún paralelismo concreto entre el citado Remington y su obra *A Quarrel over Cards. A Sketch From a New Mexican Ranch* (1887) y una escena concreta de la película en que los *cowboys* juegan a las cartas bajo la luz cenital de un quinqué (Desmarais, Brent-Smith, 2017: 112). Asimismo, las ilustraciones de Mead Schaeffer (1898-1980), notable pintor e ilustrador americano, para la revista en la que se publicó el relato en que se basa el filme, tienen también una cierta incidencia en su estética, si bien más genérica que concreta.



Imagen 5. “A Quarrel over Cards (...)”. Frederic Remington, 1887. Fuente: fredericremington.org



Imagen 6. Fotograma capturado de *Río Rojo*, 1948.



Imagen 7. “The Chisholm Trail”. Mead Schaeffer, 1946. Fuente: *The Saturday Evening Post*.



Imagen 8. Fotograma capturado de Río Rojo, 1948, que ilustra exactamente el mismo pasaje de la historia que la pintura de Schaeffer.

Partiendo de estas comparaciones aparece una curiosa correspondencia. Las escenas de interior, más artificiales y barrocas, remiten a la pintura, que se permite juegos de luz más expresivos que la fotografía de los pioneros. No hay más que equiparar la pintura de Remington y el fotograma del filme para establecer la conexión: la lámpara del techo como agresiva fuente de luz central en torno a la que se arremolinan en claroscuro los *cowboys* que juegan al póquer. Por su parte, las escenas de exteriores toman como fuente la fotografía para dotar de mayor naturalismo a la acción. Se trata de tender ese puente hacia la historia real, buscando mayor verismo. La propia decisión de filmar en blanco y negro, teniendo en cuenta que por presupuesto y periodo no habría excesivos problemas para rodar en color, fue tomada por el director precisamente para evocar un pasado cuyo recuerdo estaba en blanco y negro (McCarthy, 1997: 419) y es una de las únicas apreciaciones visuales concretas de las que existe testimonio por parte del director, que atestiguan su preocupación por buscar un estilo documental y realista, más basado en el imaginario evocado por la fotografía –en blanco y negro–, que por el propio referente real del siglo XIX, evidentemente en color. Es decir, a partir de aquí se puede deducir que, si esa evocación de la historia era en blanco y negro, se debía fundamentalmente al registro fotográfico existente.

La parte del filme filmada en exteriores –toda la acción diurna– o en decorados que simulan exteriores –las acampadas nocturnas de los *cowboys* durante el viaje– remiten de modo claro a la fotografía de los *cattlemen* y *cowboys*, bastante extendida en las últimas décadas del XIX y las primeras del XX, por diversos fotógrafos como C. D. Kirkland, Dan Dutro o L. A. Huffman cuya influencia se deja sentir en el filme, como apunta la citada referencia de Tailleux (1993: 44).



Imagen 9. *Branding*. L. A. Huffman (1986). Fuente: lahuffman.com



Imagen 10. Fotograma capturado de *Río Rojo*, 1948.

Por ejemplo, tomando como referencia la fotografía de Huffman sobre la marca del ganado y el respectivo fotograma de la película, se adivina claramente la influencia genérica en el aspecto documental, particularmente en cuanto a la forma de vida y entorno de los *cowboys* en su trabajo diario. En definitiva, si se aísla la parte dramática del resto del filme, *Río Rojo* es un catálogo casi didáctico del proceso del cuidado y traslado del ganado en el siglo XIX, lo que implica la relación casi directa a la hora de emular el modo de proceder, por ejemplo en la actividad concreta de marcar las reses, al menos con la participación de dos vaqueros, uno sujetando al animal, y otro aplicándole el hierro candente, idea que se observa en las dos imágenes de modo mimético. Pero la relación tiene mayor profundidad. Atendiendo a la comparación, no cabe duda de que el encuadre y la composición, ya en un sentido estético, entre la foto de Huffman y el fotograma del filme es llamativamente similar, buscando la fuerza de la figura recortada de los tres personajes, cada uno en diferente posición, con la frontalidad lineal del horizonte, e incluso el juego con las sombras. Es decir, cabe establecer una influencia estética y compositiva que va más allá de la documentación informativa.

Otra de las características fundamentales de estos fotógrafos *cowboys* es que intentan reproducir el desarrollo del trabajo. No realizan posados o composiciones complejas, sino que captan la propia actividad ganadera en acción, a veces compleja o arriesgada. Esta idea del movimiento determina particularmente que se tomaran como modelos por su dinamismo. Un ejemplo puede verse en otra instantánea de Huffman en que se ve al ganado cruzando un río, comparada con un fotograma del filme de Hawks en que las reses cruzan el río Rojo.



Imagen 11. *An N Bar Herd Crossing Powder River*, L.A. Huffman, 1886. Fuente: Wyoming Tales and Trails.



Imagen 12. Fotograma capturado de *Río Rojo*, 1948.

En el caso de las fotografías de Daniel Dutro, la referencia es más genérica. Entra dentro de la documentación general en busca del naturalismo. El estudio de una selección de su archivo contenido en el *Overholser Historical Research Center* permite establecer una relación más abierta pero inequívoca que muestra la similitud en las vestimentas, carrromatos e incluso en las actitudes de los *cowboys* durante su trabajo, como puede comprobarse en la comparación entre la figura 13 y la figura 14.



Imagen 13. *Cowboys del rancho N bar N en una pradera durante el traslado de 7.000 cabezas de ganado.* Montana. Dan Dutro, 1880.

Fuente: *The great American West: a pictorial history from Coronado to the last frontier*, p.175.



Imagen 14. Fotograma capturado de *Río Rojo*, 1948.

No obstante, junto a las imágenes de los fotógrafos Dutro, Huffman y Charles D. Kirkland, este último con un planteamiento más documental e intuitivo que compositivo, pueden hallarse otras referencias de fotógrafos que se sitúan en el cambio de siglo como Erwin E. Smith. En este caso se da la particularidad de que la comparativa no corresponde en el caso de *Río Rojo* a un fotograma del filme sino a una foto fija publicitaria, promocional de la película de autor desconocido⁵ (3). La notoriedad relativa de la foto de Smith puede haber influenciado de forma expresa la disposición de la fotografía del rodaje, su encuadre y su contenido: Montgomery Clift posa exactamente igual que el *cowboy* real Bert Killion de la foto de Smith, con el rebaño en un segundo término, y que atendiendo a las múltiples fotografías de otros autores de cowboys a caballo de diferentes autores parece casi un posado clásico dentro de la temática. En este sentido, también debemos tener en cuenta el parecido en el vestuario, utensilios e incluso en la sombra que el caballo proyecta en el terreno, de la misma foto fija del rodaje con la imagen de Charles D. Kirkland (imagen 15).



Imagen 15. *Wyoming Cowboy*. Charles D. Kirkland, Wyoming ca. 1877-1896. Fuente: Amon Carter Museum of American Art.



Imagen 16. *A Day Herder; Bert Killion, on a Knoll Overlooking the Grazing Herd. LS Ranch*. Erwin E. Smith, Texas, 1907. Fuente: Amon Carter Museum of American Art.



Imagen 17. Fotografía de rodaje de *Río Rojo*. Autor desconocido.

⁵ En cualquier caso, el publicista del filme era Scoop Conlon, conocido agente de prensa de la época, responsable de la promoción de múltiples películas de Hollywood en la época, cuya figura está abordada en el libro *Scooper: Authorized Story of Scoop Conlon's Motion Picture World* de John Dennis McCallum y Adela Rogers St. John.

Smith logra también algunas instantáneas nocturnas, ya en la primera década del siglo XX, que tienen muchas similitudes tanto en el plano de influencia documental como en el estético con las escenas de acampada nocturna de la película (imagen 18 e imagen 19).



Imagen 18. Around a Campfire Having a Late Dinner, JA Ranch. Erwin E. Smith, Texas, 1908. Fuente: Amon Carter Museum.



Imagen 19. Fotograma capturado de *Río Rojo*, 1948.

7. Conclusiones

En el punto tres de este trabajo se proponía como objetivo mostrar la influencia que la fotografía del Oeste americano del siglo XIX tuvo en el establecimiento del imaginario cinematográfico del western clásico, en concreto, en el filme *Río Rojo*. El desarrollo de este artículo, sobre todo si atendemos al análisis realizado en el epígrafe anterior, prueba evidencias que son resultado de la comparación entre las escenas del filme y las fotografías de los autores estudiados en el artículo, y que arrojan conclusiones interesantes.

Por un lado, la influencia de la fotografía es evidente en aspectos estéticos generales del filme, por ejemplo, en la ambientación –que implica a la dirección artística– y en lo referido a la composición, esto relaciona ambas artes más allá de los paralelismos entre el contenido prosaico de las fotografías. Por otra parte, se aprecia un uso de la fotografía con una clara vocación documental que incide sobre todo en el detalle y que, por tanto, contribuye a dotar de realismo al filme en cuestiones específicas de vestuario o como señalábamos algunas líneas más arriba, de ambientación: utensilios, caravanas o tiendas de campaña.

En cuanto a la hipótesis planteada en el apartado de metodología, queda claro a lo largo del artículo que las imágenes de los tres fotógrafos mencionados por Roger Tailleux (1993:44), Charles D. Kirkland (1857-1926), Dan Dutro (1848-1918) o L. A. Huffman (1879-1931) son una fuente de información e influencia en la composición estética del filme, si bien es probable que las fotografías de este último fotógrafo –L.A Huffman– tuviesen más peso a la hora de documentar la obra. Lo anterior puede observarse especialmente en la composición de escenas en exteriores: las imágenes 11-12 y 16 -17 analizadas en el artículo indican una similitud muy notable con los fotogramas de *Río Rojo*. Las imágenes de otros fotógrafos, como es el caso de Daniel Dutro son una fuente de documentación importante para la dirección artística de la película que pudo

encontrar en su obra detalles interesantes sobre el estilo de vida en el Oeste americano (vestuario, objetos) y que da cuenta de uno de los usos más relevantes de la fotografía en medios audiovisuales esto es, la fotografía para crear, recrear y evocar un determinado momento, en este caso, la conquista del Oeste americano en el siglo XIX.



Imagen 20. *Looking down on the roundup camp.* Daniel Dutro (s.f)
Fuente: Overholser Historical Research Center.



Imagen 21. *Cowboys.* Daniel Dutro (s.f). Fuente: Overholser Historical Research Center.

Sin embargo, en la extensa documentación fotográfica consultada para este trabajo, se ha encontrado el trabajo de un cuarto fotógrafo, Erwin E. Smith (1886-1947), cuyas fotografías sobre la vida cotidiana de los *cowboys* plantean de un modo significativo temas que pueden verse de modo directo en *Río Rojo*. El objetivo de Erwin E. Smith era derribar ciertos mitos románticos que la cultura popular ya había creado en torno al Oeste americano a principios del siglo XX, razón de peso, sin duda, que llevó a este fotógrafo con formación académica en Bellas Artes a convertirse en un *cowboy* (Carter Museum, s.f). Quizá, como último apunte referido al claro diálogo establecido en este artículo entre cine y fotografía, es interesante señalar también el curioso juego de influencias entre tres de los fotógrafos estudiados en este trabajo ya que, tal y como apunta la biografía de Erwin E. Smith contenida en el Carter Museum (s.f), es probable que Charles D. Kirkland y L. A. Huffman fuesen importantes referentes para Smith, que incluso adquirió obras de estos fotógrafos.

En este sentido, partiendo de esa vocación de realismo frente al mito romántico, la influencia de la fotografía también puede incidir en último término en la propia narración –en la estructura argumental y temática del filme–. Es decir, si en el filme se aísla la representación fiel y minuciosa, de corte cuasi documental, del traslado del ganado, no cabe duda de que las temáticas recurrentes en estos fotógrafos (la actividad diurna frente al descanso nocturno, la marca y selección del ganado, la superación de obstáculos naturales en el recorrido, etc.) influye también en el propio contenido narrativo de la película y no solo en su plasmación visual.

Cabe mencionar que la localización de los archivos que contienen la obra de estos tres fotógrafos ha supuesto alguna dificultad, especialmente en el caso de Dan Dutro. Parte de la colección de negativos de vidrio

que integran este fondo fue arrasado en 1929 durante la construcción de un edificio en Fort Benton, Montana, lugar donde Daniel Dutro fue fotógrafo residente entre 1884 y principios del siglo XX (Robinson, 2016: 115). Actualmente, su archivo –que se reduce a setenta y cinco fotografías no digitalizadas– está depositado en el *Overholser Historical Research Center* de Fort Benton. Para la elaboración de este artículo, se han digitalizado excepcionalmente once imágenes.

Por último, es preciso añadir que, aunque la iconografía fotográfica ayudase a crear ese imaginario para el western cinematográfico, no siempre lo hizo en un sentido directo e invariable, sino conjugado con todos los elementos previamente planteados, de modo conjunto y azaroso, lo que implica que cada caso cinematográfico sea singular en su género.

8. Bibliografía

- Abbotson, C.W S. (2007). *Critical Companion to Arthur Miller. A literacy reference to his life and work*. Nueva York: Facts on file.
- Astre, Georges-Albert y Hoarau, Albert-Patrick (1973). *Univers du western*, Paris: Seghers.
- Aziza, C. y Tixier, J.M (2015). *Dictionnaire du western*, Paris: Vendimiaire.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.
- Bogdanovich, P. (1964). “L’automne de John Ford”, *Positif*, rentrée 65-65 (número doble).
- Brownlow, Kevin (1978). *The War, the West and the Wilderness*, Londres: Secker & Warburg.
- Buscombe, E. (ed.) (1988). *The BFI Companion to the Western*, Londres: André Deutsch, British Filme Institute Publishing.
- Chase, B. (1946). “The Chisholm Trail”. *The Saturday Evening Post*, pp. 32-33.
- Current, K. (1986): *Photography and the Old West*. Nueva York: Abradale Press.
- Desmarais, M.D. y Brent-Smith, T. (2017): *Il était un fois le western, une mythologie entre art et cinéma*, Milán: 5 Continents Editions, Musée des Beaux Arts de Montréal. Catálogo de exposición.
- Elder, Robert K. (28 de enero de 2013): The California Gold Rush. *New York Times Upfront* (145), pp. 16-19.
- García Sahagún, M. y Vega Pérez, C. (2018): Dos interpretaciones del (mismo) espacio. El paisaje mítico norteamericano en el cine (Malas Tierras, Badlands, Terrence Malick, 1973) y en el fotolibro (Redhead Peckerwood, Christian Patterson, 2011), en *Fotocinema* nº 16, pp. 350-379. Málaga: Universidad de Málaga.
- Gillespie, S.K. (2016): *The Early American Daguerreotype: Cross-Currents in Art and Technology*. Cambridge: The MIT Press.
- Gesualdo, V. (1990): *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta la Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires: Sui Generis.
- Gor Gómez, C. (2017): Deriva a través de la construcción de subconsciente colectivo: el territorio, la arquitectura, la ciudad, el libro. *Sobre*, n. 3, pp. 27-38.
- Horan, J. D. (1959) *The great American West: a pictorial history from Coronado to the last frontier*. New York: Crown Publishers, p. 175.
- Knowlton, C. (2017): *Cattle Kingdom: The Hidden History of the Cowboy West*. Boston: Eamon Dolan/Houghton Mifflin Harcourt.
- Lara, A. (2015): El ensueño de la frontera, en Cela, A., Garrigues, C. y Villaverde, A. (ed.) (2015): *La ilusión del lejano Oeste*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 145-169.
- Leutrat, J.L y Liandrat-Guigues, S. (1990): *Les cartes de l’Ouest. Un genre cinématographique: le western*, Paris: Armand Colin.
- Leutrat, J.L y Liandrat-Guigues, S. (2007): *Western(s)*, Paris: Klincksieck.
- Liandrat-Guigues, S. y Leutrat, J.L (2007): *Splendeur du western*, pertuis: Rouge Profonde.
- Lobrutto, V. (2002): *The Filmmaker’s Guide to Production Design*. Nueva York: Allworth Press.
- López Yepes, J. (1997): “Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento?” en *Scire* 3:1 (ene-jun), pp. 11-29.
- McCarthy, T. (1997): *Howard Hawks. The Grey Fox of Hollywood*. Nueva York: Grove Press.
- Morse, S. (20 de abril de 1839): The Daguerreotype. *New-York Observer*, Vol. 17, No. 16 p.62.
- Robinson, K. (2011): *Cascade County and Great Falls*. Charleston: Arcadia Publishing.
- Robinson, K. (2016): *Yankees & Rebels on the Upper Missouri. Steamboats, Gold and Peace*. Charleston: The History Press.
- Sandweiss, M.A (2002): *Print the Legend, photography and the American West*. New Haven: Yale University Press.
- Tailleur, R. (1993): L’Ouest et ses miroirs, en Bellour, Raymond (dir.): *Le Western*, Paris: Gallimard, pp. 18-54.
- Taft, R. (1964): *Photography and the american scene. A social history, 1839-1889*. Dover Publications: New York, p. 8.

Bibliografía web

- Amon Carter Museum (s.f): Erwin Smith Online Collection. Disponible en: <http://smith.cartermuseum.org/collection.php> [Fecha de consulta: 10/10/2018]

Amon Carter Museum (s.f): Charles D. Kirkland Online Collection. Disponible en: <http://imuacm.cartermuseum.org/#browse=enarratives.4433> [Fecha de consulta: 20/01/2019]
Huffman, L. A (s.f): L. A Huffman online archive. Disponible en: www.lahuffman.com [Fecha de consulta: 06/03/2019].
The Schwinden Library And Archives & Joel F. Overholser Historical Research Center (s.f): Dan Dutro Archive. Disponible en: <http://fortbentonmuseums.com/research/schwinden-library-archives/> [Fecha de consulta: 10/12/2018]

Agradecimientos

Al historiador y responsable del archivo del fotógrafo Dan Dutro en The Schwinden Library and Archives & Joel F. Overholser Research Center en Fort Benton, por su amabilidad para digitalizar las fotografías solicitadas.
To the historian and archivist-in-chief of Dan Dutro's Archive at The Schwinden Library and Archives & Joel F. Overholser Research Center in Fort Benton.