“Días de cielo” (1978), de Terrence Malick: la importancia de la fotografía

escrito por Ignacio Ilundain | 26 agosto, 2024

Días de cielo (“Days of Heaven”) es una película escrita y dirigida por Terrence Malick, filmada en 1976 y estrenada en 1978 tras un largo trabajo de postproducción. Está protagonizada por Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Sam Shepard (granjero terrateniente) y Linda Manz (como Linda, hermana de Bill, que cuenta la historia con su voz en *off*). La banda sonora estuvo a cargo del célebre Ennio Morricone. Como en toda su filmografía, **destaca la fotografía**, que en este caso estuvo bajo la dirección de Néstor Almendros, labor que fue reconocida con un premio *Oscar*. A Malick le gustó mucho su trabajo con Truffaut en *El pequeño salvaje* (1970). Dado que el rodaje se alargó más de lo previsto, y por compromisos ya adquiridos, Nestor Almendros llamó a Haskell Wexler para completar el trabajo.

La acción de la película **se desarrolla en 1916**. Bill, que trabaja en unos altos hornos en Chicago, se escapa junto con su hermana, Linda, y su novia, Abbey, tras un grave altercado con el capataz. Recogen la cosecha de trigo en Texas, en la zona conocida como *Texas Panhadle*, en una hacienda muy extensa. El dueño del rancho manifiesta interés afectivo por Abbey. Bill y Abbey, que se hacen pasar por hermanos, deciden que esta aceptará casarse con el terrateniente creyendo que vivirá poco al tener una grave enfermedad. Este verá que no son hermanos, que hay engaño; se enfrentarán, y los tres volverán a huir hasta que Bill muera en una persecución con la policía.

Llama la atención la belleza visual de esta película filmada en paisajes extensos y bellos (en realidad, rodada en la

región sur de Alberta, en Canadá). El tratamiento de la luz, los encuadres, las escenas del incendio, la plaga de langostas… son de una belleza plástica muy llamativa, como siempre en las películas de Malick. En un artículo aparecido en 1979, Néstor Almendros habla sobre su papel en esta película (disponible aquí). Sus explicaciones sirven de base para estas breves reflexiones.

El trabajo fotográfico

La fotografía en el cine tiene como cometido principal la **iluminación** y, en intrínseca relación, el uso de **cámaras** que la registran, que graban las imágenes. La palabra "fotografía" significa literalmente eso: registro de la luz. Algo en lo que Néstor Almendros y Terrence Malick van a trabajar en esta película es en el uso predominante de la luz natural, algo de lo que hablaremos más abajo.

La capacidad técnica de registro de la luz es esencial para decidir cómo iluminar lo que se filma. Las lentes, la exposición, el obturador… son propiedades de las cámaras fotográficas de las que hemos oído hablar. Sabemos también de la dificultad de dominio del uso de las cámaras. **Sin técnica no hay arte** de la fotografía, claro está: técnica de los **aparatos**, técnica entendida como **dominio de manejo** de esos aparatos.



En todas las artes hay aspectos técnicos y dimensiones estrictamente artísticas y poéticas que están intrínsecamente entrelazadas. La acuarela, por ejemplo, tiene una naturaleza

específica que requiere de una técnica para pintar con ella. El dominio de la técnica, de la destreza en el manejo del pincel, supone como algo necesario un conocimiento profundo de la naturaleza misma de la pintura de acuarela. En todas las artes hay técnica, entendida en dos sentidos: aparatos e instrumentos, y dominio de su uso. En todas las artes hay sentido poético, estrictamente artístico, de la expresión. Todo arte es, por lo tanto, **síntesis de técnica y poesía**.

Unido a la iluminación, el **encuadre**. Dado que se trata de filmar imágenes en movimiento, el encuadre es algo dinámico. Luego vendrá el montaje. Pero antes de él, lo técnico tendrá también un papel determinante. Según cómo se pueda mover la cámara, se podrá filmar esto o aquello. Todos hemos visto alguna vez esas "vías de tren" por las que circulan las cámaras, o esas enormes grúas que las elevan. A las cámaras fijas, se añaden las portátiles… Las novedades técnicas en el mundo de las cámaras posibilitan hacer cosas nuevas produciendo, así, novedades estilísticas en el arte del cine.

Néstor Almendros subraya la importancia de otra dimensión, obvia por otro lado. Lo que se ve, dice, tiene que ser bonito. **Vestuario, escenografía…** son requisitos para que el resultado final sea bello. Dice Almendros:

> *Entre el decorador de escenarios, los accesorios y el vestuario, seleccionamos combinaciones de colores que estaban apagados porque históricamente los colores de entonces no eran tan brillantes y agresivos como los colores de hoy. Patricia Norris creó ropa y vestidos antiguos que no tenían ese aspecto o calidad sintética que es reconocible en la ropa finamente mecanizada de hoy.*

Cuando vemos la lista de los diferentes premios cinematográficos que otorgan las academias de cine, leemos que hay premios al vestuario, al montaje, a la fotografía, al sonido, a la música… También puede haber premios especiales

que valoren los avances técnicos. En una película, como sabemos, intervienen muchas personas, con competencias y responsabilidades propias. Será un desafío coordinar todo eso, no solo desde un punto de vista logístico, sino, también, artístico. El director tiene un cometido de **supervisión** y **coordinación** muy exigente. Una película de Truffaut, *La noche americana* (1973), lo cuenta muy bien: el mismo Truffaut, como actor, encarna el personaje de un director de cine durante el rodaje de una película.

Pintura como inspiración temática y estética para el cine

Las referencias pictóricas de la película son varias. Una de las más claras remite a la casa del granjero cuya apariencia y estilo son como la casa de un cuadro de Edward Hopper. No solo es la apariencia de la casa, sino el entorno. En el cuadro de Hopper, de 1925, parece una casa aislada (aunque está al lado de una vía de tren, cosa que no pasa en la película).



Hopper, *House by the Railroad*, 1925

La mansión fue construida sólidamente en medio de campos de trigo ondulados. Era una casa real, tanto por dentro como por fuera, no solo una fachada, como se suele hacer en una

película. Incluso los colores y la selección de la madera eran de época, todos oscuros y realistas.

Almendros cita a varios pintores: Johannes Vermeer (1632-1675) para tratar la luz que entra en el interior de las habitaciones. Los demás, norteamericanos más o menos coetáneos de los hechos narrados en la película (1916). Edward Hopper (1882-1967), ya nombrado, y Andrew Wyeth (1917-2009); tal como está dicho en el texto, en menor medida, Grant Woods (1891-1942) y Norman Rockwell (1894-1978).

Tanto los cuadros como las fotografías son imágenes "congeladas", fijas, lo que los diferencia del cine, que registra el movimiento. Pero la luz, el encuadre, la composición de la imagen… son aspectos comunes a las tres artes. En este caso, las **referencias** citadas en el artículo hacen mención no solo al **carácter artístico** de la imagen, sino a lo representado, al **contenido**. Los cuadros, también las fotografías de la época de las que Malick era coleccionista, sirven como fuente de información al respecto.

Con todo ello se **crea una imagen de época**. No solo en lo referente a las cosas, al vestuario o maquinaria agrícola de la época que algunos vecinos les facilitaron, sino al estilo de la imagen que nos ha llegado a través del arte de la pintura y fotografía. Más la pintura en lo referente a la luz, claro está, ya que las fotografías de la época eran en blanco y negro.

La pintura se convierte así en **modelo artístico y, a la vez, histórico**. Crear imágenes actuales que recuerden las imágenes que se hacían entonces y que se conservan en los museos. Representar de manera fiel el vestuario y los colores de los muebles, los usos agrícolas… y representarlo con un tipo de imagen que recuerda la mirada pictórica de entonces.

Uso de la luz natural

En esa época, la iluminación eléctrica ya estaba presente desde finales del XIX en las ciudades en Estados Unidos. Tardó más en llegar a las casas. La recreación estética de la imagen de época que acabo de mencionar, se concreta en una opción muy radical y que es clave en la película: el uso predominante de la **luz natural**, algo que contó con el beneplácito y aliento de Malick, quien tiene profundos conocimientos de fotografía.

Para las escenas nocturnas, el uso de **fuentes de luz** naturales o **artificiales de la época**: fuego, velas o quinqués, lo que recuerda (algo que Almendros no cita) la propuesta de Kubrick en algunas escenas de *Barry Lyndon* (1975), también, una "película de época". Almendros cuenta el uso de algunos trucos (uso de gas, a veces de electricidad) para potenciar la luminosidad de estas fuentes de luz. Pero esto no elimina la propuesta: que nosotros, espectadores, veamos, de día o de noche, como los personajes lo verían en la época representada.

Malick, no solo permitió sino que impulsó a Néstor Almendros a seguir el camino que él quería: usar menos luz en una película de época. Se entendieron perfectamente.

> *Y no solo me permitió hacer lo que siempre había querido hacer, que era usar menos luz artificial en una película de época de la que se usa convencionalmente (muchas veces no usé ninguna), sino que en realidad me empujó en esa dirección.*

La elección de preferir la luz natural tiene como referente cinematográfico, el cine mudo. La elección de Almendros y Malick supuso volver a "procedimientos antiguos", lo que para muchos de los colaboradores de la época era un desatino. Con el tiempo, algunos, no todos, se llegaron a convencer de que las propuestas daban buenos resultados.

A la elección del uso de luz natural se unió la decisión de Malick de rodar muchas de las escenas en lo que él llamaba la **“hora mágica”**, ese momento en el que sol ya se ha puesto pero en el que todavía hay luz.

> *Malick quería que una gran parte de la película fuera fotografiada durante una de estas situaciones extremas, un período de tiempo que llamó «la hora mágica». El tiempo entre la puesta del sol y la caída de la noche, cuando la luz parece venir de la nada; de un lugar mágico. Es una época de extraordinaria belleza. En realidad, el tiempo entre la puesta del sol y la oscuridad total es de solo unos veinte minutos, por lo que el término «hora mágica» es un eufemismo optimista.*

Así como la técnica posibilita hacer determinadas cosas en cine, tal como he comentado arriba, la decisión de rodar durante este breve período de tiempo tiene implicaciones de organización muy fuertes. Si solo se pueden rodar muchas escenas durante veinte minutos al día, hay que organizar muy bien el uso de ese tiempo, usar determinadas lentes…

La decisión de Malick de rodar gran parte de la película bajo esta luz no fue simplemente una estética gratuita. Históricamente y en el contexto de la historia, este fue el período en el que estas escenas realmente habrían ocurrido, porque los trabajadores del campo se levantaban antes que el sol y trabajaban hasta que se ocultaba. Su único tiempo «libre» es esta «hora mágica».

Final



La existencia de cámaras móviles y con capacidad de registro de la imagen y de la luz muy sensibles (Almendros cita la cámara *Panaflex* y el *Panaglide System*), permite "salir del estudio" de una manera más intensa que en épocas anteriores y moverse con más versatilidad y de manera más ágil. La técnica posibilita la toma de decisiones estéticas nuevas. En realidad, es un círculo: las opciones de representación artística guían el uso de la técnica o promueven su investigación.

Por otro lado, la representación de la época quiere ser fiel en el vestuario, colores dominantes, etc., y quiere serlo también al recrear una mirada pictórica propia de la época: ver como ellos veían y como eran vistos por los artistas.

Todo ello no resta independencia y creatividad, todo lo contrario, al responsable de coordinación de esa labor de equipo que es el cine, al director, Terrence Malick.