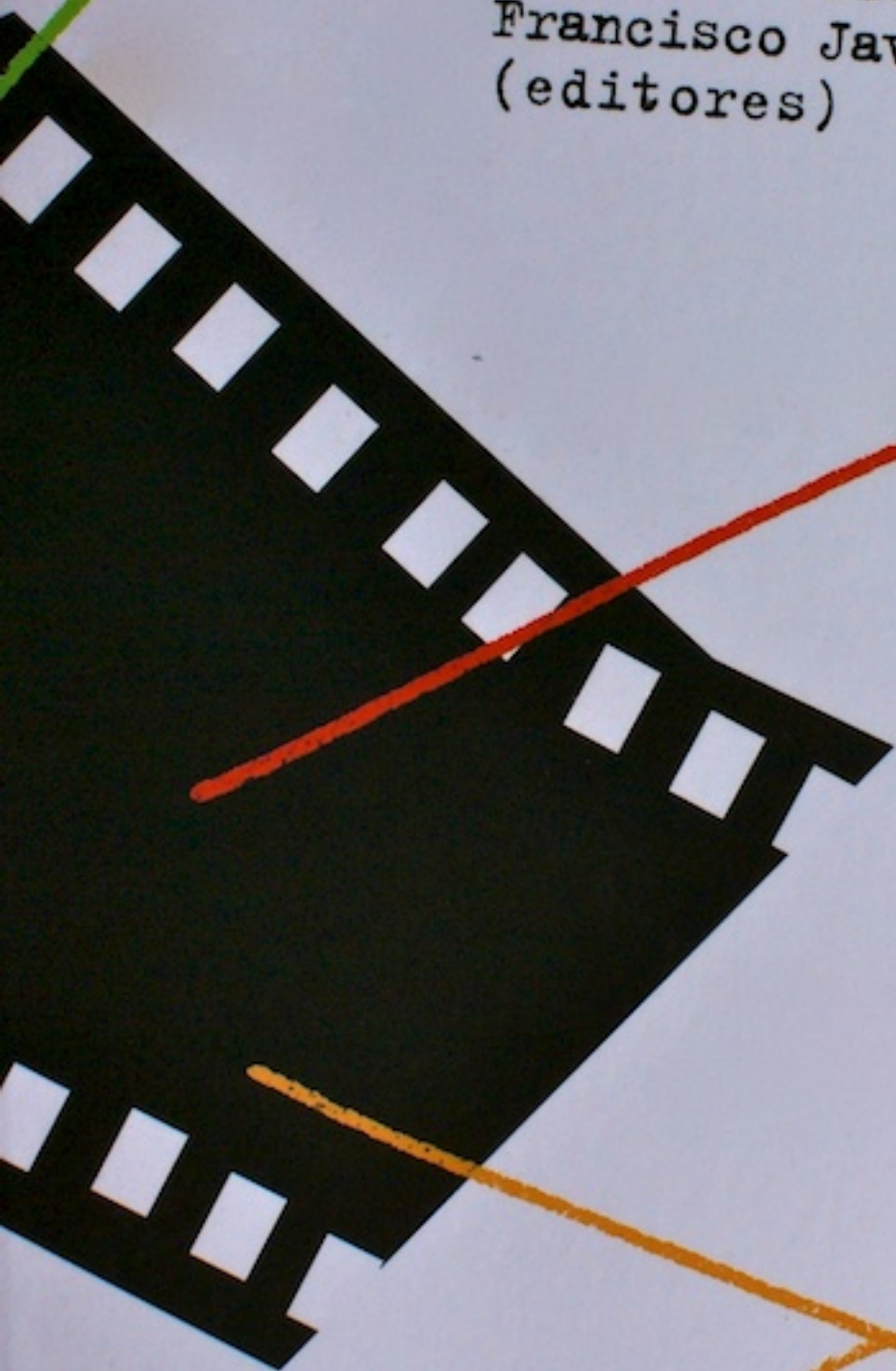


2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

# Un análisis sobre la fotografía de Monument Valley a través de la evolución de tres películas de John Ford\*

José A. Aguilar García  
Universitat Jaume I, Castellón.

**T**omando como base un escenario clave en la filmografía de John Ford, se analizará la evolución de la fotografía en dichas películas. La elección de Monument Valley, reserva de los indios navajos situada entre Arizona y Utah, se ha realizado debido a que es todo un símbolo de las películas de John Ford. En estos escenarios, Ford, rodó nueve de sus películas, entre las que hemos seleccionado tres: *La diligencia* (*Stagecoach*, 1936), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) y *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964). La tierra de Ford (Bogdanovich, 1971: 13), clave en estas tres películas del director norteamericano, fue también uno de los escenarios predilectos de Ansel Adams, maestro norteamericano de la fotografía directa. Con los escenarios de Ford y la ayuda de las imágenes de Adams se analizará el escenario concreto de Monument Valley desde un punto de vista fotográfico, teniendo en cuenta la evolución del soporte gráfico utilizado en cada una de las películas y el sistema de zonas de Ansel Adams. Se han elegido estas tres películas, además de por su importancia fílmica, por corresponder a tres fases claves de la evolución técnica. *La diligencia* se rodó en blanco y negro, *Centauros del desierto* con película de finales de la etapa en la que el Technicolor se tenía que rodar con tres negativos y *El gran combate* se rodó con la misma película pero, seguramente, por el color tan poco saturado, se filmaría con la de una capa.

\* La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico", con código 041355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI -Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-", con código 160.

## LAS PELÍCULAS Y EL PAISAJE DE MONUMENT VALLEY

En las tres películas, Monument Valley alcanza un protagonismo diferente dentro del contexto global de la trama. En *La diligencia* el espacio filmico adquiere más importancia fuera del espacio físico de Monument Valley. Los paisajes de Monument Valley son una pequeña parte del espacio filmico y aunque forman parte de la historia, a veces hasta pasan desapercibidos debido a la tensión de la película. El interior y el exterior del carruaje, las casas de postas, las ciudades inicio y fin del recorrido son los espacios físicos más relevantes.

Debido al año de su producción y aunque ya existían las películas en color, se rodó en blanco y negro. El color ni estaba extendido ni proporcionaba a los directores de fotografía la seguridad que les daba el blanco y negro. El blanco y negro proveía perceptivamente al espectador de una realidad fotográfica a la que estaba ya habituado. La escala de grises era extraordinaria y el control de revelado era clave en el resultado final. Los conocimientos sobre el blanco y negro permitían controlar las altas luces y las sombras y proporcionar a los tonos medios una amplia gama de grises. Los espectadores se identificaban con el blanco y negro, estaban habituados a traducir el color y trasladarlo a las películas. Los fotógrafos también se sentían cómodos con el blanco y negro y algunos tardaron décadas en adoptar el color. El cine fue más rápido en llegar al color que los grandes fotógrafos como Ansel Adams.

Si los colores no nos apenan con obvias falsedades y pobres relaciones ascéticas, nosotros aceptamos los colores de las fotografías convencionales como una afirmación, un símbolo, o quizás un registro del sujeto. En mi experiencia, ninguna fotografía en color nos transmite una verdadera y precisa interpretación del sujeto aunque un color podrá ser más satisfactorio que los otros. (Adams, 1992: 28)

La elección del blanco y negro, desde el punto de vista técnico, estaba codificada en esa época. El blanco y negro era controlado por los directores de fotografía tanto en el proceso de filmación como en el del revelado. Lo que Ansel Adams llamaba "Visualización" era parte fundamental del Sistema de Zonas y de la escala de grises hasta sumar once zonas.

La visualización que Ansel Adams postula en sus enseñanzas sirve tanto para blanco y negro como para color, para el sistema analógico como para el digital. Se trata de intentar obtener una imagen final según un original del que previamente hemos obtenido una imagen mental de lo que queremos conseguir. (Aguilar, 2005: p 152)

Este último era fundamental para realizar los ajustes pertinentes que permitían controlar las escenas. Una escena rodada en el interior de la diligencia podía acarrear problemas para incluir los elementos de la acción -en este caso el interior de la diligencia y los paisajes de Monument Valley- dentro de las franjas con detalle del sistema de zonas. Al realizar la toma, la iluminación era clave para controlar la escala de grises y no producir una sobreexposición del paisaje exterior. Para solucionar este problema bastaba con igualar la iluminación interior con respecto a la exterior mediante luz artificial. Este proceso podía completarse en el revelado, ya que gracias a este, se podía aumentar o disminuir el contraste para ajustar el resultado final. Si a esto añadimos que en las películas en color, la temperatura de color de la luz influye en el resultado final y que esa escala de grises controlada por los fotógrafos pasaría a ser una escala de grises con colores, era lógico el pánico que algunos fotógrafos tenían a introducir el color en sus vidas. Ansel Adams realizaba imágenes en blanco y negro de uno de los escenarios americanos más emblemático, Monument Valley.



Con ciertos filtros podemos exagerar o invertir la sensación de color. Todo es una cuestión de visualización en relación con las características de la película, el color de la iluminación, la elección del traje, la exposición y, hasta cierto alcance, el procesado del negativo o la diapositiva en color y la propia impresión. El color, físicamente o psicológicamente, es extremadamente complejo. Mientras nosotros tenemos buenas razones para creer que todas las personas con una visión normal ven los colores de la misma manera, el significado del color debe de variar con cada individuo... En muchos casos un artista puede ser reconocido solamente partiendo de una pequeña parte de su obra. (Adams, 1992: 127)

Ansel Adams y muchos fotógrafos de la época ya habían probado el color en los años treinta, pero la luminosidad obtenida con esas películas no era la misma que se obtenía con el blanco y negro. Había miedo a que el cine en color no fuera entendido por los espectadores y sobre todo a que los colores fueran tan diferentes a la realidad que el público no se los creyera.

Recuerdo haber leído que Ansel dijo que trabajar con el color era como tocar con un piano desafinado. (Adams, 1992: 7)

La precisión de la fotografía en color es más una cuestión de creer que de realismo... Psicológicamente cada color es afectado por los otros colores, por los cambios de la calidad e intensidad de la luz, por el contraste innato de la escena, y también por las cualidades objetivas del sujeto y la reacción subjetiva del fotógrafo... necesitaremos saber los sutiles cambios en color y contrastes y los leves cambios que en el tiempo de producción producirá, y saber cuándo y cómo usar filtros correctores de luz, reflectores, iluminación de relleno, etc. (Adams, 1992: 124)

En la película *Centauros del desierto*, Monument Valley se erige en protagonista de una historia dramática, donde todo sucede alrededor de unos paisajes espectaculares y donde el color y la iluminación toman protagonismo. Veinte años después del rodaje de *La Diligencia*, *Centauros del desierto* es un homenaje y una recreación de Monument Valley. A diferencia de *La Diligencia*, *Centauros del desierto* el espacio fílmico parece estar integrado en el físico, ya que los espacios abiertos y las recreaciones del paisaje nos transportan al mundo de Monument Valley. En *El gran combate*, John Ford pide perdón a sus habitantes, los indios, y utiliza el paisaje para ayudarse a contar una historia dura como la propia tierra donde se rueda la película. En esta última, Ford no se recrea con el paisaje tanto como en *Centauros del desierto*, pero Monument Valley siempre está presente como vehículo conductor de un drama, el de la diáspora de los indios y el mal trato propiciado por los colonizadores de sus tierras.

## LA DILIGENCIA

La dirección de fotografía se le encargó a Bert Glennon, quien trabajó especialmente con John Ford y Cecil B. DeMille. A lo largo de su vida interviene en más de cien películas vinculado al mundo de la fotografía. Fue también director de fotografía para Sam Wood, Raoul Walsh en *Murieron con las botas puestas* o *Desesperated Journey* y con Michael Curtiz en *Misión a Moscú* entre otros.

*La diligencia* se rodó en 1939, en blanco y negro. Los planos generales, con amplios cielos de nubes contrastadas, en una de las primeras imágenes en las que aparece el paisaje de Monument Valley de fondo, la bandera con las tiendas de campaña y los miembros del ejército, nos recuerdan las imágenes de Ansel Adams, con la diferencia de que este no incluía seres humanos en sus fotografías. Para conseguir zonas con detalles dentro de la escala de grises, es decir

zonas alejadas de los extremos, debían sobreexponer los cielos. Los cielos, en las películas en blanco y negro suelen quedar muy claros. Con un filtro rojo se conseguía oscurecer más los cielos y ganar detalle en las nubes. También se podía producir detalle en los cielos a través de un contraluz parcial o total cerrando el diafragma varios puntos. Este es el caso de estos planos del inicio de la película. Para disminuir el contraste y no perder demasiado detalle en sombras y altas luces, se debió de reducir el tiempo de revelado de la película.

La utilización del angular, la composición que sitúa el cielo en los dos tercios superiores, la iluminación del medio día y la compensación de la exposición mediante filtros o el posterior revelado, proporciona una sensación de dureza y dramatismo. Con este tipo de iluminación, se refuerza la idea de la dureza del terreno y de la vida de quienes allí habitan. Mediante una prueba de revelado se podía ver el resultado de la película en blanco y negro y revelar más o menos tiempo, aumentar la agitación o corregir parte del contraste excesivo mediante otros procesos para ganar detalles en las altas luces y las sombras. El director de fotografía no podía renunciar al control absoluto de la película si con el color no está seguro de poder hacerlo.

La utilización de grandes angulares y diafragmas muy cerrados producen una gran profundidad de campo y nuevamente nos recuerdan las imágenes de Ansel Adams. Esta profundidad de campo se traduce en más nitidez que nos muestra la dureza del paisaje y nos remite, nuevamente, a los habitantes de estas tierras, los indios. Cuanta más nitidez tengamos en la imagen, mejor se puede apreciar el detalle en las sombras y las altas luces y en consecuencia las diferencia de grises en el sistema de zonas.

Con todos estos elementos nos encontramos ante una puesta en escena de la realidad y con referencias de esa misma realidad. El tiempo de la película es lineal, aunque lógicamente no está rodada en tiempo real, como suele ocurrir normalmente en el cine. La instantaneidad de las imágenes de Adams se encontraría en las de esta película si no fuera por la introducción de la diligencia y la acción humana que constituye la trama argumental.

Existe una durabilidad del paisaje, ya que, como ocurre con Adams, se trata de imágenes de un paisaje estático donde el movimiento de la diligencia hace que vayamos de un espacio a otro, dentro del mismo entorno, pasando de una realidad a otra mediante un conductor, la diligencia. Es decir, hay un espacio físico en el que se sitúa toda la acción y todo lo que no vemos, y un espacio fílmico que nos sitúa en espacios concretos dentro de ese espacio físico. Aunque la acción ocurre dentro de Monumente Valley, este es una excusa para un argumento, ya que el espacio fílmico donde transcurre la acción es otro, aunque esté muy relacionado con él.

## CENTAUROS DEL DESIERTO

Fotografía de Winton C. Hoch que acompañó a Ford y a Wayne en películas como *La legión invencible*, *Más corazón que odio* o *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952), con la que ganó un Oscar a la mejor fotografía. Con George Cukor e Ingrid Bergman contribuyó con otros dos fotógrafos a la dirección de fotografía de *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948) con la que consiguió otro oscar. También recibiría un Oscar por *She wore a yellow Ribon* (John Ford, 1949) y *La legión invencible* (John Ford, 1949) y fue nominado una vez más a los Oscar por *Centauros del desierto*, la película que nos ocupa.

*Centauros del desierto* se rodó en 1956 con Vistavisión y en Technicolor de tres negativos. La película aporta colores vivos y limpios, con detalle muy definido que proporciona a los paisajes unos colores muy llamativos y saturados. A través de la saturación por medio de una ligera subexposición también se consigue un contraste de colores gracias al intenso azul oscuro del cielo y el rojo y naranja de la tierra y las rocas. Esta saturación no es buena si llevara consigo un aumento del contraste general de la película, ya que esto hará que las zonas de la escala de grises se acerquen más a los extremos. Al acercarnos a los zonas extremas la 0 y la X, sin pasar por todas las zonas intermedias con suaves degradados, aumenta el contraste de la película y provoca una imagen general muy diferente de la que se ha conseguido, además de perder detalles en las altas luces y en las sombras.

Ansel Adams realiza un ejercicio muy práctico para obtener las once zonas. Se trata de, una vez establecido el gris neutro o zona V, aumentar y disminuir con incrementos de 1 punto hasta conseguir las once zonas. De esta manera partimos de un gris medio situado en la zona V, la que vale para las medidas del fotómetro. Las zonas de las luces se sitúan cinco puntos hacia la sobreexposición hasta llegar a la zona X, mientras que las sombras se encuentran cinco puntos hacia la subexposición hasta llegar a la zona 0. A partir de la zona 0 ya no se puede hacer más oscuro y a partir de la zona X tampoco se puede hacer más claro. El revelado del negativo y el del papel dan para un bracketing de cinco puntos y formar las correspondientes once zonas hasta llegar a los dos toques, las sombras y las luces. (Aguilar, 2005: 165-166)

El contraste está producido por los colores, en cambio la exposición y el revelado de la película llevan a producir un resultado final donde existe detalle en sombras y altas luces. Los degradados entre unas y otras son suaves por lo que el sistema de zonas se reduce a las menos extremas y con detalle.

La época en que se rodó esta película coincide con el fin de una etapa gloriosa del Technicolor en la que se habían adaptado las cámaras que filmaban estos tres negativos, uno con el rojo, otro para el verde y el otro para el azul. Posteriormente otra máquina se encargaba de unirlos y producir las imágenes en color. No obstante *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), fue la última película rodada en ese sistema. A mediados de los años 50, Kodak inventa el Technicolor de un solo negativo y este se fue alternando con el anterior. No obstante la lucha por el color no ha terminado pese a que estamos iniciando el siglo XXI.

La fotografía en color es un medio seductor que ofrece una aparente simulación de la realidad, a la cual responde la mayoría del público. Por necesidades económicas, el desarrollo del color ha ido ligado a la demanda popular (mucho más que la fotografía en blanco y negro), y el acercamiento al trabajo profesional se ha enfocado en el "realismo" del color y una tecnología fail-safe (fracaso-seguridad). (Adams, 1992: 13)

Como en la película anterior, el cielo tiene su protagonismo para ayudar a destacar, mediante el contraste, el paisaje bello pero duro de Monument Valley. El cielo azul, intenso y blanco de las nubes se asemeja a los intensos cielos de las imágenes de Ansel Adams. Los paisajes, por la calidad de las imágenes, mucho más nítidas que en *La diligencia*, se acercan mucho más a los de Adams. En esta película, Ford y Winton C. Hoch se deleitan en las bellas y duras vistas de la reserva de los navajos y acerca el espacio fílmico al físico. Monument Valley se erige en protagonista no sólo por su presencia física evidente, sino también por la calidad de las imágenes. *Centauros del desierto* es un relato poético de Monument Valley nos muestra, a través de la armonía y el contraste adecuado, gran parte de su belleza y de sus miserias, sobre todo si pen-

samos que se trata del territorio entregado por los Estados Unidos de América a los legítimos dueños de otras tierras fértiles.

Los valores de armonía y de contraste son factores que comprometen todas las facultades operativas humanas y el resultado satisfactorio de una composición es siempre –también desde el punto de vista cromático –la síntesis de cada uno de los poderes de comunicación del hombre. (Fabris, y Germani, 1973, 82-83)

En el sentido técnico, la forma de fotografiar las escenas y el uso del angular son muy similares a *La Diligencia*: planos generales con angulares para situar la acción, que producen cielos más dramáticos; planos a nivel del suelo también con angulares; idas y venidas a cámara fija utilizando el fuera de campo, etc. Los cielos, como hemos dicho anteriormente, sirven para incrementar el dramatismo y en este caso la tonalidad se consigue por medio de la saturación de los colores. Con la película en color y el cielo no tenemos el problema que teníamos con la de blanco y negro. Los cielos azules son azules y no blancos y una ligera subexposición permitirá saturarlos sin tener que elevar el contraste que nos llevaría a los extremos del sistema de zonas y a perder detalle en las altas luces y en las sombras.

En estas dos películas que hemos abordado se encuentran muchas similitudes en cuanto a conceptos y paisajes, lo más dramático es el cambio de blanco y negro por el color y la mayor presencia y protagonismo del paisaje en la segunda película con respecto a la primera.

La diferencia entre las imágenes en blanco y negro y en color no es tan obvia como asumimos sin las oportunas consideraciones del proceso de “ver” y de interpretar qué “vemos”. Una fotografía es una simulación de la percepción del mundo alrededor nuestro –más bien, de un fragmento de este mundo seleccionado del desorden universal– (Adams, 1992: 27)

## EL GRAN COMBATE

La fotografía de esta película de Ford pertenece a William H. Clothier. En su carrera pasó tiempo en México y en España donde intervino en películas como *Rinconcillo madrileño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1939) o *Don Floripondio* León Artola, 1936). Con *El Gran combate* Clothier fue nominado para el Oscar a la mejor dirección de fotografía en color. Con Ford y Wayne trabajó también en *El Hombre que mató a Liberty Balance* (John Ford, 1962), con Michael Curtiz y Wayne en *The Comanchers* y con Gordon Douglas en otra versión de *La Diligencia* (*Stagecoach*, 1966), con Alex Cord en el papel de Ringo Kid, Bing Crosby en el de Doc y Ann Margret en el de Dallas.

En esta película, que se produjo en 1964, se utilizó Technicolor, pero esta vez se rodó en Panavisión y con negativo de 70 mm, como se filmaban las superproducciones de Hollywood. Se utilizó la misma película de color que en *Centauros del desierto* pero aparentemente, después de ver el resultado final, de un solo negativo. En *El Gran combate*, los tonos son más naturales, menos contrastados y menos vivos, y en definitiva más cercanos a la realidad y menos espectaculares. En la primera escena de la película, Ford nos trasmite el dramatismo de lo que va a ocurrir en el resto del film. Una panorámica nos lleva desde la belleza del paisaje de Monument Valley, acompañado de unos indios en contraluz, hasta sus tiendas de campaña. Luego, siguiendo con un contraluz no tan directo nos enseña a los indios y finalmente sus rostros, tan ariscos y agrietados como la misma tierra que habitan.

... la luz directa del sol en un cielo despejado, que da violentas sombras que realzan las texturas, debiéndose la intensidad de las sombras a que reciben luz sólo del cielo azul y de los objetos circundantes, iluminados por el sol. (Langford, 1988: 249-250)

El contraluz aumenta el contraste considerablemente produciendo un distanciamiento entre las zonas de la escala de grises y llevando las altas luces y las sombras hasta las zonas X y 0, respectivamente. La iluminación y el ángulo tomado provocan esta situación y, aunque perdemos calidad en altas luces y sombras, se consigue el efecto deseado de dramatismo.

La escena en que aparece el ejército, la bandera y las tiendas de campaña se asemeja mucho a la primera escena de *La diligencia*, incluso observamos la misma montaña en el fondo. La diferencia es, en primer lugar, el color; en segundo lugar, la trama argumental, ya que en *La diligencia* se trata del levantamiento de los indios contra el gobierno americano y en *El Gran Combate* del intento de obtener sus derechos a través de las promesas que nunca llegan. No en vano, el resultado final, después de ambas escenas, va a ser el mismo: producir una escena dramática en que los indios se rebelan contra el gobierno americano.

En la escena del primer enfrentamiento entre las dos partes, los planos generales y la utilización de angulares se alterna con planos medios de los indios y posteriormente de los soldados. En todos estos planos, la profundidad de campo es fundamental para que todo parezca claro y duro, por ello se utilizan diafragmas muy cerrados, también propiciados por la luz intensa del momento del rodaje. Un diafragma más abierto proporcionaría fondos desenfocados que suavizarían la escena y su significado. Hay un momento especialmente revelador, cuando entre tanto contraste y tanta iluminación dura, se nos muestra un plano cercano, limpio y claro del hijo del jefe indio sin la vestimenta que lleva hasta ese momento, con el torso desnudo y un cuerpo robusto, indicando donde estaba la verdad. Esto también es un contraste, en este caso debido al cambio de planos. La iluminación dura producida por la hora del rodaje proporciona a las escenas un gran contraste y un alejamiento hacia los extremos del sistema de zonas. Estas condiciones luminosas siguen haciendo referencia a la dureza del terreno y a la injusticia cometida por el gobierno americano con los indios.

La luz solar fuerte y directa es generalmente la peor iluminación para fotografiar personas. Puede producir sombras oscuras sobre el rostro y a veces obliga al individuo fotografiado a que guiñe los ojos; pero también es capaz de efectos mágicos. (VV.AA. 1974: 108)

John Ford realiza un film en el que quiere demostrar la injusticia cometida con los indios y rueda en una de sus reservas más emblemáticas, que además es uno de los paisajes más hermosos y duros de los Estados Unidos de América. En esta película, el sistema de zonas se utiliza en el sentido contrario que en *Centauros del desierto*. En *El Gran combate* el sistema de zonas no se aplica para conseguir detalles en sombras y altas luces y disminuir el contraste entre ambas, como pretendía Ansel Adams; en este caso se efectúa un traslado hacia las zonas más extremas de la escala de grises para producir un contraste elevado. Pare ello se lleva a cabo el rodaje en horas en que el sol está muy elevado, al mediodía, y se utiliza el contraluz para incrementar más aún el contraste y disminuir la saturación de los colores. Hay que considerar que las películas utilizadas en *Centauros del desierto* y en *El Gran combate* son las mismas, en cambio el resultado es totalmente diferente.

Tres grandes películas con historias duras que se cuentan perfectamente a través del estudio de las técnicas fotográficas puestas a disposición de una narración fílmica. Tanto en la película en



---

blanco y negro como en las de color, hemos aplicado las teorías de Ansel Adams sobre el sistema de zonas en blanco y negro, conclusiones que se recogen en la tesis doctoral a la que se hace referencia en el texto y que se hacen extensas al mundo digital.

Si se parte de la premisa del color con respecto al blanco y negro, se puede ver más adelante que en ambos casos existe un gris medio. En un caso es un gris medio muy concreto y en el otro, el de color, puede tener distintas tonalidades. Como realmente los fotómetros no leen el color, tenderá a convertirlos todos en gris medio. Pero hay tonos que de por sí, al traducirlos a escala de grises se convierten concretamente en gris. No obstante, a través de la visualización se debe acostumbrar a interpretar las imágenes en color a blanco y negro. (Aguilar, 2005: 414)

El Sistema de Zonas de Ansel Adams es perfectamente aplicable a la fotografía digital en color porque la "nueva" tecnología digital es, en realidad, una aplicación fiel de esa filosofía de trabajo. (Aguilar, 2005: 429)

### **Bibliografía**

ADAMS, Ansel: *The Portfolios of Ansel Adams*. Boston: Little Brown and Co., 1992.

AGUILAR, JOSE: Aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital en color. Castellón. Tesis Doctoral, 2005

FABRIS, S. Y GERMANI R.: *Color, proyecto y estética en las artes gráficas*, Barcelona, Omega, 1973.

EQUIPO EDITORIAL DE LIBROS TIME-LIFE: *El color*, Barcelona, Salvat, 1974.

LANGFORD, Michael J., *Fotografía Básica*, Barcelona, Omega, 1988.