



© Filmoteca Española

**LA ESCUELA OFICIAL DE
CINEMATOGRAFÍA COMO CREADORA
DE MAESTROS: JUAN JULIO BAENA,
LUIS ENRIQUE TORÁN Y LUIS CUADRADO**

*THE “ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA”
AS THE BIRTHPLACE OF MASTERS:
JUAN JULIO BAENA, LUIS ENRIQUE TORÁN
AND LUIS CUADRADO*

Eva García Marcos / evgarc07@ucm.com
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo fundamental mostrar cómo el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) fue, desde finales de los años cuarenta hasta mediados de los años sesenta, el creador de una escuela de maestros de la luz y cómo la enseñanza de estos nuevos métodos de iluminación traspasó las fronteras de las aulas y marcó el inicio del Nuevo Cine Español. Para ello se han revisado las principales fuentes bibliográficas de los que consideramos fueron los primeros maestros de fotografía que dio el IIEC: Juan Julio Baena, Luis Enrique Torán y Luis Cuadrado, y se ha realizado un análisis filmico de la primera obra audiovisual de cada uno en la que se instaura un ambiente de renovación, un cambio estético y el uso de unas técnicas fotográficas más realistas. Así mismo, hemos observado cómo la nueva docencia de la fotografía fue trasladada a otras personas que también llegaron a ser maestros y no estudiaron en el IIEC. Por tanto, se trata de una escuela generadora de maestros tanto dentro como fuera de sus aulas.

PALABRAS CLAVE

Cine español, director de fotografía, IIEC, realismo, Filmoteca Española.

ABSTRACT

The main aim of this article is to show how the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) became from the late forties to the mid fifties, instrumental in the creation of a school of masters of light and how the new lighting methods they taught crossed the classroom threshold and marked the start of the New Spanish Cinema. With this in mind, we have reviewed the main bibliographical sources regarding those we consider to be IIEC's first masters of cinematography: Juan Julio Baena, Luis Enrique Torán and Luis Cuadrado. We have analyzed the first film piece by each one of them where there is aesthetic change and renovation and where they begin to apply realistic cinematography techniques. We have also studied how this new way of teaching cinematography was assumed by others who also became masters even though they didn't study at IIEC. In other words, it became a school that produced cinematography masters both within and without its walls.

KEYWORDS

Spanish Cinema, Director of Photography, IIEC, Realism, Filmoteca Española.

Recibido: 21 de febrero de 2016

Aceptado: 25 de mayo de 2016

INTRODUCCIÓN

El realismo social es uno de los movimientos más estudiados en la historia del cine español, pero aún quedan algunas lagunas por ser analizadas. Este es el caso de la formación de los directores de fotografía. Mientras que encontramos múltiples trabajos sobre la técnica utilizada en las películas o el estilo de un operador determinado, escasean los relativos al aprendizaje de los directores de fotografía. Existen dos libros que abordan este tema: *Directores de fotografía del cine español*, dirigido por Francisco Llinás (1989) y *Lenguaje de la luz*, realizado por Carlos F. Heredero (1994) y que cuenta con entrevistas a diversos cámaras. El presente estudio quiere centrarse en la enseñanza de los primeros operadores que constituyeron el Nuevo Cine Español y que se fraguó a instancias del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), renombrado después como Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Con esta aportación se quiere demostrar que los métodos y los procedimientos que se impartieron en las aulas de este centro docente gestaron, desde finales de los años cuarenta hasta principios de los años sesenta, la renovación de la estética fotográfica del cine español.

La definición de maestro que recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) es la siguiente: “Persona que enseña una ciencia, arte u oficio, o tiene título para hacerlo” o “Persona que es práctica en una materia y la maneja con desenvoltura”. El presente trabajo de investigación trata de encontrar las primeras señas de identidad que definen a tres maestros de la fotografía: Juan Julio Baena, Luis Enrique Torán y Luis Cuadrado, precursores de la enseñanza de una fotografía más realista que rompió con la estética clásica que se venía realizando en la industria durante el primer franquismo.

Para intentar descifrar las técnicas fotográficas que pusieron en práctica estos operadores, y que enseñaron a sus discípulos, se escribirá una breve biografía de su paso por la EOC y se analizará su primera aportación filmica relevante. De

este modo, se va a profundizar de forma individual en cada uno de los directores para registrar el interés que tuvieron como cineastas y mentores. En primer lugar, se va a examinar la película de Baena *Los golfos* (Carlos Saura, 1959). Esta obra es muy importante, ya que se fue el primer largometraje fotografiado en la industria por un alumno del IIEC, y es considerada como la que instaaura el ambiente de renovación en el cine español. Este análisis se va a completar con un estudio del ejercicio que dirigió Luis Enrique Torán y que fotografió Luis Cuadrado en el instituto: *Turno de noche* (1962). Esta prueba se ha escogido porque es la práctica final que realiza Torán para diplomarse en la especialidad de Dirección. Este ya había concluido sus estudios en la rama de fotografía, por lo que ya poseía unos conocimientos avanzados. Además, supone el inicio de una intensa relación profesional entre Torán y Cuadrado.

Igualmente, se va a elaborar un análisis de la práctica *El Borracho* (Mario Camus, 1962) que también fue fotografiada por Luis Cuadrado. Este ejercicio lo consideramos como el más representativo y significativo de los que realizó este operador dentro del IIEC, porque ensalza todas las características realistas y sociales que se estaban instaurando en el cine español. Para verificar que la enseñanza de los maestros no quedó supeditada a las aulas de la EOC, sino que este saber se extendió fuera de sus clases, se ha querido reseñar la función de Luis Cuadrado como profesor de su principal discípulo, Teo Escamilla, que no se formó dentro de esta escuela, pero sí bajo el tutelaje de este profesor. Por último, se va a realizar una compilación de todas las prácticas que desarrollaron Baena y Torán como alumnos en el instituto, ya que no están recogidas de forma completa en ningún libro ni trabajo de investigación¹.

1 La totalidad de los ejercicios académicos de Luis Cuadrado en la Escuela Oficial de Cine se encuentran recogidos en el trabajo final de máster “Luis Cuadrado en la Escuela Oficial de Cine. La interpretación del realismo fotográfico en sus prácticas académicas”, Eva García Marcos, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

1. AMBIENTE DE RENOVACIÓN EN EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

Unas de las definiciones que utiliza la DRAE para el término escuela es: “Método, estilo o gusto peculiar de cada maestro para enseñar” o “En literatura y en arte, conjunto de rasgos comunes y distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región”. Estas descripciones son las que se pueden aplicar de manera directa al concepto de regeneración que estuvo vigente en los primeros años del IIEC. Es por este motivo que Carlos F. Heredero (1993: 302) define que, desde sus inicios, la institución “aglutina las vocaciones más inquietas y se convierte en un cauce estimulante para el debate, la práctica e incluso para la experimentación cinematográfica”. De la misma forma que ocurrió en la Italia fascista con el Centro Sperimentale di Cinematografia, el gobierno español pensaba que esta escuela iba a ser un vivero ideológico para influir en la producción de la industria cinematográfica nacional. Sin embargo, desde la primera promoción, los estudiantes mayoritariamente se mantuvieron alejados del pensamiento oficial del franquismo.

En las aulas del IIEC se concentraron jóvenes estudiantes que querían, buscaban y plasmaban nuevas historias a partir de planteamientos estéticos y formales diferentes al del cine español del momento. Este movimiento renovador también logró salir del ámbito puramente académico y llegar a la sociedad y a la profesión. Carlos F. Heredero (1993: 303) declara que los estudiantes de la escuela crearon, o ayudaron a constituir, dos productoras (Altamira y UNINCI); organizaron y dirigieron varios cineclubs; escribieron en la revista *Índice y Nuestro Cine*; y uno de los puntos más importantes, la mayoría de los alumnos participaron de forma activa en las Conversaciones de Salamanca, que se desarrollaron del 14 al 19 de mayo de 1955. Allí, se pusieron de manifiesto diversos temas acerca de la realidad de la industria cinematográfica española. Juan Antonio Bardem sintetizó esta situación en la siguiente frase: “el cine español actual es políticamente

ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (2002: 141).

Años después, Carlos Saura —que había sido alumno y profesor de la EOC—, sintetizó el cambio que buscaban los alumnos de la EOC:

Se acabaron los falsos suelos, los falsos techos, las falsas paredes, las bibliotecas pintadas [...] se acabaron porque en el cine español no había dinero para pagarlo, y había una necesidad de enfrentarse y acercarse a una realidad tangible [...] La base eran los personajes de carne y hueso que convivían en aquellas habitaciones, rodeados de aquellos muebles, en aquel año, en aquel mes, en aquel día concreto (Saura, 1978: 88).

El cambio no solo se realizó en las historias y los argumentos de las películas, sino que también se materializó en una ruptura estética y fotográfica. Se inició una búsqueda hacia un realismo social propio. Desde la escuela se plantearon formas distintas de iluminación que reflejaban estas nuevas propuestas, y que tenían en cuenta las nuevas posibilidades técnicas. Así, en 1954 aparecieron en el instituto cámaras más ligeras como la Arriflex, que permitió salir a los exteriores y rodar cámara en mano; nuevas ópticas (con dispositivos zooms); equipos de iluminación y emulsiones de negativos más sensibles, como la Tri-X de Kodak, que tenían una sensibilidad de 400 ASA.

Los estudiantes de la escuela fueron los primeros operadores españoles que disfrutaron y entendieron las aportaciones de esta nueva tecnología. Es por eso que el director de fotografía Luis Enrique Torán señaló que “la Tri-X hizo posible el rodaje de interiores naturales con equipos mínimos y las escenas nocturnas en las que cualquier luminaria real como farolas, escaparates, luminosos, faros de los coches, incluso el brillo de una cerilla al encenderse fuera la luz principal” (Torán, 1989: 104). Pero esta nueva tecnología debía utilizarse no solo como una ruptura estética sino también debía acompañarse del cambio ideológico que se iniciaba con el

Nuevo Cine Español. Así lo indicaba el propio Torán: “todas estas circunstancias sociales, estéticas y técnicas hicieron posible una fotografía acorde con el nuevo cine español, llevada adelante principalmente por las primeras promociones de la escuela” (Torán, 1989: 108).

2. JUAN JULIO BAENA

Juan Julio Baena Álvarez nació en Alcázar de San Juan en 1925, fue alumno de Cámara en la primera promoción del IIEC y años después director de la EOC. En su expediente académico se recoge que con veintidós años solicitó su ingreso en la especialidad de Cámara, que aprobó de forma brillante. De hecho Baena será uno de los pocos discentes que aprobará en una primera convocatoria cada una de las asignaturas. Su primer año académico corresponde a 1947-48, el segundo comprende el año 1948-49 y el tercero lo realizó en 1949-50.

En su etapa de alumno fotografió las siguientes prácticas²:

- *Paseo por una guerra antigua* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1948-49)³
- *Camino de Yunta* (Manuel Domínguez, 1949-1950)
- *El éxito en el amor* (Rogelio Cobos, 1949-50)
- *Áspero camino* (José Gutiérrez Maesso, 1949-50)
- *Amor de don Perlimplín* (José Gutiérrez Maesso, 1949-50)
- *El circo* (Luis García Berlanga, 1949-50)⁴
- *Eduardo Rosales* (Rogelio Cobos, 1950-51)

Al terminar su etapa de alumno, Baena afirmó “darse cuenta de que aún le quedaba mucho por aprender del mundo de la luz” (1989: 213). Por ello, desarrolló numerosos cortometrajes y anuncios de publicidad como operador, que le permitieron ensayar y poner en práctica todo lo que había aprendido dentro de la escuela.

En el año 1956-57 le designaron como profesor auxiliar de la asignatura Técnica de la Iluminación, que se impartía en el curso tercero de la especialidad de Cámara. Desde noviembre de

1957 hasta noviembre de 1964 fue profesor titular de esta materia. En 1964 ganó un concurso convocado para la provisión de plazas de profesores titulados. Cargo que mantuvo hasta 1972. En el curso 1968-69 también impartió la asignatura Teoría del cine. En 1969 le nombraron director de la EOC, puesto que ocupó hasta el cierre de la escuela en 1975.

En este artículo solo analizaremos su etapa como estudiante y abordaremos parte de su etapa como profesor de iluminación. Su labor como director de la escuela queda fuera de los fines de esta investigación. No obstante es obligatorio reconocer que este último periodo ha sido muy criticado y cuestionado por algunos estudiantes –como Antonio Castro (1999: 53), Gloria Berrocal (1999: 46) o Juan Antonio Bardem (1999: 42)– que consideran que fiscalizó y politizó la institución. Autores como Lucio Blanco piensan que en parte fue responsable del fracaso del centro educativo (Blanco, 1990).

Completamente distintos son los testimonios sobre Baena como profesor de la especialidad de Fotografía. El operador Fernando Arribas señaló que tuvo tres grandes maestros dentro de la escuela: “Baena, Torán y Aguayo me enseñaron a fotografiar películas, pero sobre todo a amar el cine. Me abrieron las puertas a un mundo nuevo y fascinante” (Arribas, 1999: 38). Así mismo, Luis

2 El recuento de las prácticas se ha realizado a través del libro 50 años de la Escuela de Cine (1999) y del Catálogo de la Biblioteca de la Filmoteca Española.

3 Juan Antonio Bardem en el libro 50 años de la Escuela de Cine recoge un testimonio sobre el rodaje de esta práctica: “Formamos equipo Luis García Berlanga, Florentino, Agustín y yo. Escribimos una historia que titulamos Paseo sobre una guerra antigua. Un mutilado de nuestra Guerra Civil camina por la Ciudad Universitaria que todavía en ese año continuaba destripada (Casa de Velázquez, la Facultad de Medicina, los quirófanos, etc.) y estaban al aire los restos de las antiguas trincheras [...] La película pretendía ser un ‘experimento audiovisual’, pero el IIEC no quiso o no pudo darnos dinero para sonorizarla. Un fracaso. De todos modos, nos sirvió para aprobar el curso. Esa experiencia me sirvió a mí para odiar de por vida el formato 16mm” (1999: 41).

4 Como se ve reflejado en sus prácticas académicas, Baena realizó varios ejercicios en la EOC con dos de los principales promotores de las nuevas historias que contó el Nuevo Cine Español: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

Cuadrado en la mayoría de entrevistas dice que su principal docente fue Baena: “Me influyó bastante Baena, con quien trabajé de meritorio en *Los golfos*. Su estilo me gustaba mucho y coincidía con la visión que tenían los nuevos realizadores, aunque en aquel momento todavía no se había afirmado del todo” (Cuadrado, 1978: 10).

Para entender el estilo que Baena enseñaba a sus alumnos hemos analizado su primer largometraje en la industria: *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), que también fue la primera película fotografiada por un alumno del IIEC, como dijimos anteriormente. La ópera prima de Carlos Saura supuso una revolución estética en el panorama nacional ya que, con este largometraje, el realismo español abandonaba definitivamente las propuestas neorrealistas para adentrarse en las innovaciones de los nuevos cines europeos (Deltell, 2006).

2.1. “Los golfos” (Carlos Saura, 1959)⁵

Sinopsis argumental: la película narra la historia de cuatro jóvenes humildes, llamados Julián, Ramón, Juan y el Chato. Sobreviven en uno de los barrios periféricos más deprimidos de Madrid. Juan trabaja en el mercado de frutas de Legazpi pero aspira a ser algo más, porque tiene un sueño que quiere hacer realidad: ser torero. Sus amigos comienzan a realizar pequeños atracos por la ciudad para poder pagar su alternativa. Con los robos consiguen reunir todo el dinero que les pide el apoderado. Pero todo se quiebra cuando un taxista, que había sufrido los abusos de estos jóvenes delincuentes, identifica a Paco y al Chato. El primero, en su huida, se esconde en una alcantarilla y, más tarde, aparece muerto en un estercolero. Al día siguiente en la plaza de toros, se celebra la corrida que acaba con un resultado desastroso para Juan, que recibe abucheos y silbidos del público. Además, esa misma tarde la policía los reconoce. De este modo, terminan todas las ilusiones de Julián, Ramón y el Chato de salvarse y terminar con aquella vida tan desdichada.

Elementos estéticos: desde el primer momento el

filme tiene una fotografía realista muy marcada. Se nos muestra una panorámica del barrio donde viven los amigos y apenas se dibujan en la imagen las líneas de las casas. El resto de la escena aparece muy oscura, casi en penumbra. Podemos apreciar que el negativo está subexpuesto y, por ese motivo, predominan los tonos negros, que acentúan el carácter suburbial del barrio. Según avanza la película, en los rostros de los actores la sombra también está presente de manera continua. Esto se debe a que en este largometraje desaparece la luz de contra, que elimina el esplendor en la imagen. Dicha iluminación provoca que se noten más las arrugas por el paso del tiempo y se exprese de forma más dramática la vida callejera.

En los interiores no se utiliza más que la luz natural, que actúa como la fuente principal, y en los exteriores la luz del sol quema la fotografía. No se respeta ni se calibra en la imagen la cantidad de iluminación, porque en varias escenas los blancos aparecen muy quemados y en otros momentos la fotografía es totalmente oscura. Esto se hace posible a las nuevas emulsiones de negativos de Kodak Tri-X que hizo que los directores de fotografía, en este caso Baena, utilizaran al límite todas las posibilidades lumínicas.

Este ejemplo lo podemos observar en las escenas del interior de la taberna, cuando Juan se prueba el traje de luces para torear o cuando los chicos están subidos en un ascensor y cometen uno de sus robos. Es una luz muy dura, subexpuesta, que ensalza el drama de la historia relatada. Baena señaló que este largometraje “estaba en consonancia con el movimiento cultural y social europeo que buscaba formas nuevas, mucho más realistas, tanto en lo que se refiere a la imagen como a las historias mismas” (Baena, 1989: 214). En esta misma línea, Luis Deltell considera que uno de los elementos que acentúan la modernidad en esta película es que “no se puede asir a ninguna paternidad estética [...] La rebe-

⁵ Luis Cuadrado trabajó en esta película de meritorio, por lo que se estableció la primera vinculación maestro-alumno de la enseñanza fotográfica fuera de la EOC

lión de estos jóvenes que se enfrentan con una sociedad opresiva, es una metáfora de la propia actitud de los estudiantes y los profesores del IIEC que se sitúan en contra de la estética y del modelo de producción del cine de los 50” (Delte-ll, 2013: 69).

Por todo ello, Baena se convierte en el primer maestro de la iluminación realista del Nuevo Cine Español. Utilizó sus prácticas docentes en la EOC, sus trabajos en publicidad y su experiencia en la realización de cortometrajes para poner en práctica en *Los golfos*.

3. LUIS ENRIQUE TORÁN

Luis Enrique Torán Peláez nació en Madrid el 15 de diciembre de 1929. En el año 1950 solicitó el ingreso en el IIEC y, tras seis años estudiando en este centro docente, se diplomó en 1956 de la especialidad de Cámara⁶. Torán ha sido uno de los pocos alumnos que obtuvieron una doble titulación dentro del instituto ya que en 1962 se diplomó también en Dirección. Lucio Blanco señaló que fueron 480 los alumnos que estuvieron inscritos en este centro docente, pero de ellos “solo once cursaron más de una especialidad” (Blanco, 2004: 39).

Como alumno de Cámara realizó los siguientes ejercicios en los que se encargó de dirigir la fotografía y, en algunos, de ser el segundo operador:

- *Bosque* (Manuela González-Haba, 1951-52)
- *Las manos* (Alejandro Ramírez-Ángel, 1951-52)
- *Un actor sin personaje* (Rogelio Cobos, 1951-52)
- *Adiós, Rosita*⁷ (Eugenio Martín, 1955-56)
- *La metamorfosis* (Miguel Herrero, 1956-57)
- *La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1956-57)

Como alumno de Dirección dirigió las siguientes prácticas:

- *Federico* (1956-57)
- *Margarita* (1958-59)
- *Novios* (1959-60)
- *La oficina* (1960-61)
- *Turno de noche* (1961-62)

Torán también enlazó su labor como estudiante con la de profesor en la EOC y en el año 1960 formó parte de la plantilla docente. Trabajo que continuó ejerciendo hasta que cerró dicha institución. Pero su misión como maestro de la iluminación se prolongó fuera de las aulas de la escuela y fue profesor de Tecnología de Medios Audiovisuales en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Finalmente, se convirtió en profesor emérito en este mismo centro educativo.

Junto a Baena, Torán es considerado uno de los máximos impulsores del moderno estilo fotográfico que se instauró en el cine español en la década de los sesenta. No ejerció una gran actividad productiva en la industria cinematográfica porque se centró más en su actividad como docente. A pesar de su escasa filmografía, uno de sus trabajos más destacados fue la película *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965) que durante mucho tiempo se presentó como una de los ejemplos más notables del Nuevo Cine Español.

En el libro *Torán: escritor de la luz*, que dirigió Emilio García Fernández y que se realizó en su memoria, se recogen testimonios que demuestran su gran trabajo como maestro y preceptor del realismo que se instauró en el cine español. Antonio Lara definió así su método:

Con él empezó a entrar en España una nueva concepción de que la luz no era solo el pretexto para unos cuantos esquemas fijos de iluminación, sino un elemento clave del concepto general, una manera de pensar las imágenes a partir de una forma de entender la función narrativa. La iluminación, tanto la natural como la artificial, se convirtió en el centro de su estilo. Torán las unificó y procuró usar las fuentes naturales todo lo que era posible, recurriendo a las artificiales cuando era indispensable (Lara, 2004: 22).

6 El expediente académico de Luis Enrique Torán no se encuentra preservado en la Biblioteca de la Filmoteca Española, por lo que no se ha podido ahondar en sus años académicos como estudiante y profesor. Sus datos bibliográficos se han recogido del libro *Directores de fotografía del cine español* de Francisco Llinás.

7 En esta práctica académica, Luis Enrique Torán trabajó como segundo operador.

Lucio Blanco quiso recuperar el significado de maestría para referirse a la labor Torán:

Era más un maestro que un profesor. Un maestro no tiene límites y enseña todo lo que un alumno pueda, quiera y necesite emprender. Luis Cuadrado declaró en varias entrevistas que en cuanto disponía de un momento se iba a estudiar fotografía con Enrique Torán al estudio que este tenía en la calle Velázquez. Esto más que ser un profesor es un maestro que no solo enseña lo necesario para el oficio o para ser un buen profesional, sino que enseña lo más importante: que nunca se sabe todo lo que se puede llegar a saber, que siempre hay algo por saber y que hay que seguir aprendiendo siempre (Blanco, 2004: 41).

Para conocer mejor su modo de entender la fotografía y la estética filmica hemos decidido estudiar la práctica final que realizó para obtener el título en Dirección Cinematográfica: *Turno de noche* (1962). Este ejercicio lo filmó después de haberse titulado en Cámara y se observa que manejó muy bien las directrices de la planificación, la puesta en escena y la puesta en imágenes.

3.1. "Turno de noche" (Enrique Torán, 1962)

Sinopsis argumental: en un lugar de Madrid, un taxista está trabajando en su turno de noche. El conductor entra a un bar donde hay una representación de un espectáculo de flamenco. En el interior del local hay varias personas que están bebiendo. Tras unos minutos, una chica que se encuentra en la sala discute con un hombre que quiere sacarla a bailar. Ella sale del local y se monta en el taxi. En vez de llevarla a su casa, el taxista decide pasar la noche junto a ella. Durante ese tiempo, intenta tener una aventura con la chica, pero no lo consigue. Cuando llega el amanecer la deja en su domicilio. El taxista termina su trabajo de turno de noche y regresa a su casa donde le está esperando su esposa, que ni sabe, ni se imagina nada de lo ocurrido.

Elementos estéticos: en esta práctica vemos como se alternan dos estilos de fotografía. En las escenas de interior, como en el bar, el local de chu-

ros y la casa, predomina la iluminación natural de los escenarios. Esta tiene el refuerzo de una luz de relleno, pero no otorga a la imagen una fuerte intensidad. Tampoco es una luz de contra como se entiende en el periodo clásico, ya que los personajes carecen de ese carácter preciosista en sus rostros que se realizaba en el cine de Hollywood.

En las escenas de exteriores, como en el del amanecer, la luz se caracteriza por ser natural. En este caso, se puede observar cómo en *Turno de noche* también aprovecharon al máximo la sensibilidad del negativo Tri-X de Kodak, que permitía experimentar y rodar en estas condiciones sin necesidad de reforzar la iluminación en algunos escenarios. De este modo, la luz queda subexpuesta y sin la utilización de elementos lumínicos de contra. La imagen se caracteriza por tener un ambiente y una tonalidad más oscura y humilde acorde con la denuncia social de lo que relata el ejercicio.

Aun así, en esta práctica la iluminación de los interiores no tiene un carácter fotográfico realista tan marcado como en el largometraje *Los golfos*, pero tampoco se aprecia una perfecta corrección técnica como la que se realizaba en el cine clásico. Torán propuso a Luis Cuadrado que realizase y alternase una fotografía más iluminada en los interiores, con algunos toques de aspecto más realista y naturalista en los exteriores.

Con esta práctica se puede observar cómo en la EOC los alumnos van tanteando y practicando en el terreno de la fotografía. Al inicio del cortometraje se nos muestran unos planos detalle de los faros del coche, de la luz del taxi y del semáforo. En estas imágenes la fotografía se queda muy contrastada, porque la luz encendida actúa como luz principal y solo aparecen destellos blancos y el negro del fondo. Es por esto que Lucio Blanco (2004: 39) señaló que Torán aprendió a usar la técnica del claroscuro en la escuela y que quedó demostrado en la práctica *Turno de Noche*.

Así mismo, Luis Cuadrado afirmó que durante todos sus trabajos siempre realizó experimentos con los que fue aprendiendo cómo se tenían

que hacer las cosas. Él afirmaba que se trataba de hacer “una fotografía aparentemente realista, pero expresiva para darle mayor eficacia dramática” (Cuadrado, 1989: 234). Además, también señaló que la selección del tipo de iluminación siempre la hacía acorde con la idea que tenía el director de la película.

Turno de noche es una historia que se centra en mostrar la represión sexual en la casa familiar: un marido que por la noche quiere ser infiel, pero a la mañana siguiente su esposa le espera en la casa. Se podría decir que Torán, como maestro del realismo, ensalzó en esta práctica la historia con la ayuda de una imagen más natural, que en las escenas de interior se refuerza con una iluminación extra de relleno para modular la tonalidad de las secuencias.

De este modo, Torán también se postula como uno de los grandes maestros de la fotografía española. Sin duda fue el eslabón entre las primeras generaciones y las últimas que salieron de la escuela. Así lo recordaba Basilio Martín Patino:

Yo fui testigo de cuánto significó la aparición de un técnico como Juan Julio Baena, tan influyente sobre Enrique Torán, otro pionero, que le consultaba sus problemas, igual que Luis Cuadrado se los consultaba después a él, en la misma línea, no ya de alumno-profesor sino de amigos embarcados en el mismo viaje (Martín Patino, 2004: 85).

4. LUIS CUADRADO

Luis Cuadrado Encinar nació el 8 de julio de 1934 en Toro, Zamora. El 3 de octubre de 1955 realizó el examen de ingreso en el IIEC para comenzar su formación en la especialidad de Cámara. En el año de su entrada, la prueba de acceso consistía en iluminar y realizar una fotografía a un busto de escayola para, posteriormente, revelar el negativo. Días después de este ejercicio práctico, pasaban a hacer las pruebas escritas y la entrevista personal, donde tres directores de fotografía decidían si aceptaban su candidatura o la desestimaban. Finalmente, el 31 de octubre de 1955 pasó a formar parte del elenco del IIEC.

Cuadrado decidió repetir voluntariamente cada uno de los cursos. Su intención era salir de la escuela con la mayor preparación posible. Así, el primer curso corresponde a los años académicos 1955-1956 y 1956-1957; el segundo comprende los de 1957-1958 y 1958-1959; y el tercero los correspondientes a 1959-1960, 1960-1961 y 1961-1962. Al terminar sus estudios en este centro docente comenzó a trabajar en la industria cinematográfica. Su obra fue rápidamente reconocida, llegó a obtener numerosos premios en festivales internacionales y trabajó en muchas películas con un notable éxito como director de fotografía. Desgraciadamente su carrera profesional se truncó debido a una enfermedad que en el año 1975 le dejó ciego y que acabó con su vida el 18 de enero de 1980⁸.

Al contrario de Baena y Torán, Cuadrado no formó parte del elenco de profesores de la EOC. A pesar de no dictar clases en la escuela, se le puede considerar como un maestro, ya que ayudó y formó a muchos meritorios en sus rodajes. Uno de sus principales discípulos fue Teo Escamilla, que empezó a colaborar con Cuadrado como segundo operador en la película *La caza* (Carlos Saura, 1965). Esta labor la desempeñó junto a él en total de treinta y una películas, hasta el año 1976, cuando Cuadrado rodó su último largometraje con la ayuda de su ayudante⁹.

Escamilla, acostumbrado a trabajar junto con su mentor, se mostró preocupado por no dar la talla cuando le dieron su primer trabajo como director de fotografía para la película *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975). Esta misma incertidumbre le sobrevino al director, Carlos Saura: “Luis Cuadrado dejó un hueco difícil de llenar. Teo lo hizo. El paso del segundo que lleva la cámara al primero, o director de fotografía, es a veces infranqueable. En *Cría cuervos* tenía ya Teo una expe-

8 En La Vanguardia, “La muerte de Luis Cuadrado. Un nombre inscrito en la historia del cine español”. Viernes 25/01/1980, p. 39.

9 En ABC, “Tras superar con creces la difícil prueba de sustituir a Luis Cuadrado como director de fotografía Teo demostró muy pronto poseer su propia personalidad e incluso consiguió superar a su apreciado maestro” 21/12/2012, p. 16.

riencia enorme como segundo operador. Era el brazo derecho de Luis Cuadrado y de él adquirió una parte de su sabiduría. El resto le pertenecía y era de su propiedad” (Saura, 1998: 74).

Luis Cuadrado, por tanto, se caracterizó por ser el principal instructor de Teo Escamilla, al que enseñó las técnicas de la fotografía realista en blanco y negro y los procedimientos para fotografiar la imagen en color que entraron posteriormente en juego en el cine español. Cuadrado siguió enseñando todos los métodos que él había aprendido de sus maestros para que los pusiera en práctica. Por ello Escamilla reconoció que no vio necesario inscribirse y cursar los tres años académicos en la Escuela Oficial de Cinematografía para titularse como Director de Fotografía porque ya estaba trabajando con uno de los operadores “más excepcionales” de la industria, que le servía “como maestro” (Escamilla, 1994: 246).

En esta investigación se ha querido analizar la práctica *El borracho* (Mario Camus, 1962), porque fue una de las últimas y más brillantes que realizó Luis Cuadrado dentro de la EOC. En ella se vislumbra un manejo superior de las técnicas de iluminación realistas que aprendió de sus maestros Baena y Torán.

4.1. “El borracho” (Mario Camus, 1962)

Sinopsis argumental: esta práctica cuenta la historia de un expresidiario atormentado que pasa los días en un bar bebiendo alcohol. Daniel, su amigo, lo acoge en su casa desde que salió de la cárcel. Su mujer no aprueba la presencia del compañero y menos aun cuando vuelve ebrio de madrugada. El relato se centra en una de las ocasiones en las que Daniel discute con su mujer por culpa de su amigo. El exreo parece no enterarse de la discusión por su estado de embriaguez pero, al amanecer, ya sereno, cae en la cuenta de lo sucedido la noche anterior. Dubitativo, se levanta de la cama, coge sus cosas y se marcha sin avisar. Cuando Daniel se da cuenta de la huida de su amigo se encuentra desamparado; le falta algo y siente que no le ha sido leal. Esta vez la mujer le intenta complacer expresándole palabras de

ánimo, pero Daniel las ignora y se va cabizbajo, intentado ocultarse por las diferentes calles del barrio.

Elementos estéticos: esta práctica fue la penúltima realizada por Luis Cuadrado dentro de la escuela, y en ella se puede percibir un manejo excelente de las fuentes de iluminación. En alguna escena en concreto vemos cómo la composición de la iluminación se inspira en las técnicas de claroscuro que utilizaban otros maestros de la pintura como Caravaggio o Rembrandt. Hay una localización que adquiere un significado especial: la habitación donde está alojado el expresidiario. En un primer momento, se aprecia que la iluminación de ese escenario es semejante a la representada en el cuadro *La vocación de San Mateo* de Caravaggio (1599-1600). En las dos escenas se puede distinguir como un rayo de luz difusa que procede del exterior de la narración es el encargado de pintar la imagen. Además, en ambas aparece una ventana que está situada en la misma composición escenográfica aunque la luz principal de la escena no procede de ella. El resto de la imagen permanece en penumbra (García Marcos, 2016).

A través de estos fuertes contrastes de luces y sombras se nos evidencia el pasado tormentoso y el presente bochornoso del excondenado que se pasa los días en una taberna bebiendo alcohol. El director de fotografía utiliza como fuente de inspiración estos métodos expresivos en la composición de luz para crear una atmósfera natural alrededor del protagonista. Las luces que se desprenden de la habitación del expresidiario recuerdan el ambiente sórdido del bar donde se pasa los días bebiendo. Además, con este tipo de fotografía también se observa cómo no se retratan en los personajes unos rostros idílicos, sino que se esculpen las arrugas que evidencian los años y la vida tormentosa de los protagonistas.

Cuadrado señalaba que siempre había buscado una fotografía realista “que reprodujese lo más fielmente posible la sensación de realidad. Es decir, buscaba no tanto esa realidad minuciosa sino la sensación, la emoción que nos provoca” (Cuadrado, 1989: 233). La fotografía de

la práctica de la escuela nos revela un espacio mísero con un carácter tenebrista y oscuro que acentúa acentuar la estética realista del relato. En un barrio pobre, una familia intenta salir hacia delante pero se ve superada por el peso y la carga que supone mantener y convivir con un exrebo borracho.

Se puede decir que Cuadrado, con este ejercicio académico –que fue el número treinta y uno de un total de treinta y dos que realizó dentro de la EOC–, practicó y experimentó los diferentes modos que tenía la iluminación de ser moldeada para adaptarla al discurso de la historia contada.

5. CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación se ha revisado parte del material conservado de la Escuela Oficial de Cine, en especial el relativo a la figura del director de fotografía en España. También, se ha consultado la documentación conservada sobre Juan Julio Baena, Luis Enrique Torán y Luis Cuadrado. Igualmente, se ha analizado la que consideramos la primera obra característica de cada uno de estos maestros, en donde se manifiesta un estilo realista diferente al que se realizaba hasta entonces en la industria cinematográfica española. El propósito final de este estudio ha sido destacar la figura de maestro de la iluminación en la cinematografía española desde los años sesenta gracias a la llegada de nuevas técnicas y procedimientos utilizados. Este saber traspasó las paredes de la EOC e instruyó a más profesionales de la fotografía, ayudando a impulsar el Nuevo Cine Español.

El objetivo principal de este artículo es mostrar cómo se fraguó un nuevo estilo de iluminación desde las aulas de la Escuela Oficial de Cine. Este nuevo realismo fotográfico se inició bajo la tutela de Juan Julio Baena y continuó con las enseñanzas de Luis Enrique Torán, que tuvo como principal discípulo a Luis Cuadrado. Este, a pesar de no ser profesor de la EOC, consiguió transmitir esta nueva estética a otros operadores, en especial a Teo Escamilla. Como recordaba Jaime de Armiñán, al hablar de este último director de

fotografía, el estilo se había heredado de unos a otros: “Se ha hablado mucho de la fotografía de Teo Escamilla, de su instinto para iluminar, de su talento y de aquellos espléndidos interiores tan matizados, que algunos parecen cuadros holandeses [...] Pero Luis Cuadrado fue su maestro, que a su vez procedía de Enrique Torán y de Baena, porque los fotógrafos de estirpe tienen árbol genealógico” (Armiñán, 1998: 12).

BIBLIOGRAFÍA

ARMIÑÁN, Jaime de. "Teo Escamilla y el año 2000", en OLID, Miguel. *Querido Teo*. Ed. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 11-12.

ARRIBAS, Fernando. "La encuesta", en LLINÁS, Francisco. *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca Española, Madrid, 1999, pp. 36-38.

BAENA, Juan Julio. "Entrevista con Juan Julio Baena", en LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 212-227.

BARDEM, Juan Antonio. *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Ediciones B, Barcelona, 2002.

BARDEM, Juan Antonio. "La encuesta", en LLINÁS, Francisco. *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca Española, Madrid, 1999, pp. 41-43.

BERROCAL, Gloria. "La encuesta", en LLINÁS, Francisco. *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca Española, Madrid, 1999, pp. 45-46.

BLANCO MELLADA, Lucio. *IIEC y EOC Una escuela para el cine español*. Universidad Complutense de Madrid, 1990, Tesis Inédita.

BLANCO MALLADA, Lucio. "Un gran maestro sin límites", en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador). *Torán: Escritor de la luz. Homenaje a Luis Enrique Torán Peláez*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2004, pp. 39-42.

CASTRO, Antonio. "La encuesta", en LLINÁS, Francisco. *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca Española, Madrid, 1999, pp. 50-54.

CUADRADO, Luis. "Entrevista con Luis Cuadrado", en LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 228-247.

CUADRADO, Luis. "Reflexiones", en VV.AA. *Luis Cuadrado*. Málaga: Semana Internacional de Cine de Melilla, 1978, pp. 9-12.

DELTELL, Luis. "Los golfos, la revulsión hacia la modernidad", en RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen (Coordinador). *Desmontando a Saura*, Editorial Luces de Gálibo, Girona, 2013, pp. 57-72.

DELTELL, Luis. *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid, Área de gobierno de las Artes, Madrid, 2006.

ESCAMILLA, Teo. "Teo Escamilla. La siembra de la luz", en HEREDERO, Carlos F. *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*, Festival de Cine Alcalá de Henares, Madrid, 1994, pp. 241-273.

GARCÍA MARCOS, Eva. "La fotografía inicial de Luis Cuadrado: Componer la luz para crear realismo" en Alfero, Juan Carlos y Deltell, Luis: *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*. Fragua, Madrid, 2016.

HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca Española ICAA / Ministerio de Cultura / Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia, 1993.

HEREDERO, Carlos F. *El lenguaje de la luz*. Fundación Colegio del Rey/Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1994.

LARA, Antonio. "Enrique Torán, profesor e iluminador", en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador). *Torán: Escritor de la luz. Homenaje a Luis Enrique Torán Peláez*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2004, pp. 15-26.

LLINÁS, Francisco. *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca Española, Madrid, 1999.

LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

MARTÍN PATINO, Basilio. "Amigo Quique, viejo compañero", en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador). *Torán: Escritor de la luz. Homenaje a Luis Enrique Torán Peláez*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2004, pp. 83-86.

SAURA, Carlos en "Testimonios. Homenaje a Luis Cuadrado" en VV. AA. *Luis Cuadrado*. Málaga: Semana Internacional de Cine de Melilla, 1978. Océano Grupo Editorial, S.A., Barcelona, 1978, pp. 87 - 88.

SAURA, Carlos en "Texto enviado a Miguel Olid", en OLID, Miguel. *Querido Teo*. Ed. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 74.

TORÁN, Luis Enrique. "Nuevo Cine Español: tiempo de renovación", en LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 92-117.

HEMEROGRAFÍA

ABC, 21 de diciembre de 2012, pp. 16. "En recuerdo de Teo Escamilla".

La Vanguardia, 25 de enero de 1980, pp. 39. "La muerte de Luis Cuadrado. Un nombre inscrito en la historia del cine español".

DOCUMENTACIÓN INÉDITA CONSERVADA EN LA BIBLIOTECA DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA

Expediente de Ópticas y Cámaras y Producción (IIEC-EOC) de Juan Julio Baena: Archivo EXP / 23.

Expediente de Cámaras y Laboratorio (IIEC-EOC) de Luis Cuadrado: Archivo EXP / 549.