

Docencia y cine: «en la EOC me enseñaron, mejor o peor, bastantes cosas, pero aprendí muchas más». Entrevista a Tomàs Pladevall sobre la Escuela Oficial de Cinematografía y la especialidad de Cámaras

Raúl Liébana
Investigador independiente

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.103668>

Introducción

El director de fotografía Tomàs Pladevall (Sabadell, 1946), titulado por la Escuela Oficial de Cinematografía (en adelante EOC) en 1972, es una figura clave del cine catalán y español. Su amplia, y casi inabarcable trayectoria, se encuentra marcada por la experimentación, la docencia y el compromiso con la transmisión del conocimiento. Ha trabajado como director de fotografía de 56 largometrajes, fotografiado más de 400 producciones cortas (spots publicitarios, documentales, cortos de ficción y series de televisión), experimentado con todos los formatos fotoquímicos y digitales y, en definitiva, como él mismo indica en su currículum abreviado, ha sido «responsable de la fotografía de 90 millones de fotogramas en cámara (película o video)».

La entrevista que aquí se presenta fue realizada entre el 17 de febrero de 2021 y el 22 de abril de 2021. Su origen fue la tesis doctoral sobre la que trabajaba el autor en dicho período. La citada tesis abordaba el estudio de la especialidad de Cámaras en la EOC y la entrevista fue realizada con el fin de aportar luz sobre la metodología que se seguía en dicho centro y, sobre todo, para dejar constancia del valioso y riguroso testimonio de quien fue alumno de dicha especialidad y se tituló después de tres años de estudio.

Sus declaraciones en esta entrevista repasan, con una mirada crítica y a la vez reveladora, su paso por la EOC; hacen un recorrido por los métodos docentes que hubo en el último período de vigencia del primer centro de enseñanza de cine en nuestro país, y prestan especial atención a figuras clave que fueron testigo de su propia formación, así como a la filosofía que ha guiado su carrera profesional.

Raúl Liébana (RL): ¿Qué le llevó a la EOC, residiendo en Sabadell?

Tomàs Pladevall (TP): En 1966 terminé el último curso de Peritaje Industrial Textil en Terrassa, con dos asignaturas suspendidas, muy desmotivado para titularme y seguir en la pequeña industria textil familiar, en una ciudad que se definía como «Sabadell, el primer centro textil lanero de España. Intenté dedicarme al diseño industrial, muy novedoso en aquel momento, pero al cabo de un par de cursos en la Escuela Massana de Barcelona y de trabajar con un diseñador de muebles, también abandoné aquella carrera, coincidiendo con el parón vital para cumplir con el obligatorio servicio militar.

Destinado a una oficina de Artillería en Barcelona, tuve la ocasión de conocer a los amigos cinéfilos de Bellmunt, entre ellos el operador de cortometrajes *underground* Manel Esteban. Ya licenciado como «apuntador de artillería», sin tener ni idea de lo que era un cañón, aspiraba a un futuro profesional orientado hacia la imagen en movimiento. Manel Esteban me habló de la existencia de una escuela de cine en Madrid. Entonces busqué más detalles en una publicación sobre estudios universitarios en España. Y cuando descubrí la Escuela Oficial de Cinematografía, con tres cursos en la especialidad de Cámaras, se me abrió claramente un camino hacia lo que quería «ser de mayor», mi vocación por hacer cine con la cámara.

Con recursos económicos mínimos, me organicé un viaje relámpago a Madrid, para tener información de primera mano sobre los exámenes de ingreso. Con un par de pruebas se efectuaba una criba brutal de la ingente cantidad de aspirantes a estudiar en una escuela única, que dependía del Ministerio de Información y Turismo de Fraga Iribarne, que era prácticamente gratuita, pues solo había que pagar una pequeña matrícula cada curso.

RL: Antes ya había tenido contacto con la fotografía, ¿qué fue decisivo para elegir la especialidad de Cámaras, además de ese descubrimiento de la EOC que nos acaba de contar?

TP: Uno de mis primeros recuerdos de infancia es la visión de la parte posterior de la pantalla de un cine al aire libre, a través de un encañizado que la cubría, sentado con amigos en la acera de una calle detrás del cine, con el sonido de los altavoces muy cercanos.

Mi padre, al igual que mi abuelo, era muy aficionado a la fotografía familiar. En 1934 había sido el tesorero de una agrupación de «Amigos del cinema». Aún tengo una corta película de 9.5 mm en la que con un mínimo argumento filmó a su hermana paseando con el que sería mi tío. En cuanto económicamente se lo pudo permitir, se compró un equipo de 8 mm, cuando yo tenía 10 años. Aún recuerdo el olor de una pantalla perlada que desplegaba para proyectar, con un Nizo Lucia, las películas familiares en un vívido Kodachrome, en las que pronto me dejó filmar algún que otro plano.

Pocos años más tarde, me aficioné a la fotografía, y en una cocina en desuso monté mi pequeño laboratorio, donde revelaba mis carretes de negativo B/N y luego hacía ampliaciones, alternando con mi afición a fabricar cohetes, petardos y volcanes para las noches de verbena con grandes cantidades de clorato de potasa que, a pesar de ser menor de edad, me vendían en una droguería de Sabadell.

En 1963 Francesc Bellmunt me propuso empezar a filmar juntos películas en 8 mm con amigos y amigas de Sabadell. Para ello creamos la productora amateur Lentiplasticrocoliselectoserpentigraf, con la que filmé una veintena de cortos, bastante iconoclastas, algunos como realizador, pero en la mayoría haciéndome cargo de la fotografía con la cámara de mi padre; asistí a un cursillo y a sesiones de Cine Club, y me leí un montón de libros para cineastas aficionados en la biblioteca de mi padre.

En 1964 me pasé los fines de semana practicando como ayudante de operador en la cabina de proyección del Cine Imperial de Sabadell, un emblemático Salón del año 1911. Y durante los dos años siguientes fui operador de proyecciones del Ayuntamiento, con un Marín de 16 mm, en sesiones itinerantes por los barrios de Sabadell. También colaboré en la iluminación y sonorización de las obras de teatro de un grupo local de aficionados.

RL: ¿Cómo era el proceso de acceso a la EOC en 1969?

TP: Supongo que fue gracias a una intensa preparación, consecuente con la información previa de que disponía, y a mi obvia vocación por la fotografía cinematográfica, que pude superar con éxito las pruebas de admisión en la EOC, que ocupaban una jornada completa.

Si no recuerdo mal, por la mañana se efectuaba primero un examen psicotécnico y luego un examen teórico con preguntas relativas a criterios sobre el lenguaje cinematográfico. Por la tarde tuvo lugar la prueba práctica, para la que nos facilitaron un carrete fotográfico, que después de exponer en los alrededores de la Escuela, tuvimos que revelar. Una vez secado, debíamos comentar a un profesor examinador nuestras valoraciones respecto a los encuadres, exposición, etc. de cada fotografía visionando el negativo en una ampliadora. Creo que nos presentamos un centenar de aspirantes y aprobamos el 5%, aproximadamente.

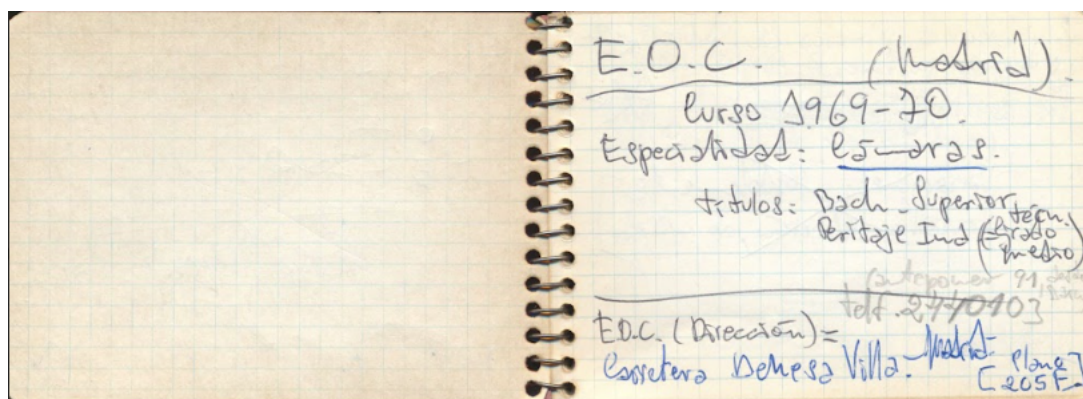


Figura 1. Cuaderno de notas de Tomàs Pladevall. Anotaciones tomadas antes del inicio de las pruebas de acceso de la EOC en 1969. Fuente: archivo personal de Tomàs Pladevall.

RL: ¿De qué materiales recuerda dotada la EOC para la especialidad de Cámaras?

TP: Los medios de producción en la EOC eran excepcionales, y en algunos aspectos podían superar los habituales de que disponían algunas productoras industriales. Empezando por el amplio plató, con pasarelas para iluminación, en el que podían coincidir hasta tres rodajes, con los consecuentes problemas por el sonido directo, ya que cuando uno de los equipos rodaba, los otros dos tenían que paralizar su actividad guardando un respetuoso silencio. Teníamos a nuestra disposición a dos eléctricos, y no se nos permitía, en las prácticas conjuntas, tocar ningún aparato, costumbre importante para luego, profesionalmente, no interferir en el trabajo de cada componente de un equipo de rodaje.

Era una obsesión especial del director, Juan Julio Baena, que la Escuela fuera, en cuanto a protocolos y medios, la antesala del acceso de los alumnos en la industria.

Así, era un lujo disponer ya de estupendos cuarzos *laniro*, y de un par de proyectores HMI, de poca potencia, la más moderna tecnología en iluminación en aquel momento. Y en el almacén de material eléctrico no faltaban los *Survoltors*, con toda la gama de proyectores para luz *sobrevoltada*, aparte de las lámparas *Photoflood*.

En el material de maquinista de la EOC, aparte del travelling con su columna y bazookas, y de un carro italiano, había una dolly con sus vías. Amén de buenos trípodes y cabezas, como la *Worrall* de manivelas y la *Cartoni*, con engranajes interiores, capaces de soportar los pesados blimps. Para practicar con las manivelas, aprendiendo a separar mentalmente la operación de panorámica vertical para una mano y la

horizontal para la otra, dibujábamos en un paneau del plató el signo de infinito, un «ocho tumbado», para seguirlo con un teleobjetivo.

El almacén de cámaras, con nuestro amigo Mariano al frente, estaba excelentemente equipado. En aquella época aún no existían las cámaras autoblandadas en 35 mm, y para sonido directo se utilizaba un monstruoso blimp (de unos 40 kg de peso). La cámara habitual era la Arriflex IIC, que también era la más utilizada por la industria. Y yo mismo recurrí a esta cámara a nivel profesional y a la Mitchell BNC, hasta que apareció la Arri III, y finalmente la autoblandada Arri BL35.

Los objetivos (me gusta llamarlos «objetivos», no «ópticas», por influencia anglosajona) eran los Schneider, que no eran ninguna maravilla. Ya profesionalmente pude recurrir a los Cooke, y a los Zeiss, con la interesante serie High Speed, con diafragma máximo f1.4. Por supuesto que los mejores eran los Panavision, pero como estaban preparados y se alquilaban solo con las cámaras Panavision, o las más ligeras Panaflex, y como complemento para cámaras a mano en una cámara Arri IIC con montura Panavision, pocas veces pude utilizarlos.

En 16 mm disponíamos de cámaras como la Arri ST y Arri BL16, autoblandada.

Para fotografía, disponíamos de cámaras Olympus, en formato universal 24 x 36 mm y en medio formato 18 x 24 mm.

En esta época había pocos filtros, y pocas gelatinas. Se limitaban al control de la temperatura de color y a correcciones pensadas para alterar la respuesta de las emulsiones en B/N pancromáticas (rojos, verdes, amarillos, azules), especialmente para contrastar cielos azules con nubes blancas, o para el efecto de noche americana. Filtros a veces *Wratten*, de gelatina, de 76 mm (3"), que se podían recortar para poner en la parte trasera de un zoom, por ejemplo. Creo que los de cristal eran *Harrison & Harrison*, los *Tiffen* no los vi hasta más adelante. En filtros de efectos solo se comercializaban los de niebla y los difusores, del 1 al 5, bastante burdos. Lejos aún estaban los *ProMist*. Sí se utilizaba el clásico recurso a una media tensa delante del objetivo (con el tiempo descubrí la que para mí era la mejor, una *Christian Dior* gris nº9), y también recuerdo que me fabriqué difusores pegando hilos de seda blancos en una arandela; y un «filtro de humo», con dos cristales ópticos cuadrados de 76 mm en sándwich envueltos con charterton (cinta adhesiva), a un centímetro de separación, y con un trozo de cañita de refresco para introducir un poco de humo del cigarrillo que se quedaba en la parte inferior ejerciendo un efecto de niebla degradado muy interesante. El filtro más utilizado era el 85, habitual para la corrección de temperatura de color en exteriores de día a tungsteno, ya que todos los negativos en color estaban equilibrados para interiores con lámparas de tungsteno.

Las gelatinas para proyectores se limitaban prácticamente a las *Lee* de temperatura de color, frías y cálidas, de diferentes porcentajes (12.5%, 25%, 50%, Full; CTO las cálidas, «Orange», y CTB las frías, «Blue»). El difusor habitual para proyectores era el papel vegetal, y para los fresnels las tramas, metálicas o de tela (gasas, que quitaban 1/2 stop, y sedas, que quitaban 1 stop). Recuerdo que, para alguna de mis filmaciones, aparte de la EOC, utilizaba celofanas de colores, que se quemaban con mucha facilidad. Para efectos ópticos o de color iba a una gran tienda de Barcelona, Servicio Estación en la calle Aragón, para comprar todo lo susceptible de poner delante de un proyector.



Figura 2. Tomàs Pladevall sobre la Dolly, con una Arri IIC, en la EOC. Fuente: archivo personal de Tomàs Pladevall.

RL: ¿Qué metodología se seguía en la EOC para transmitir el conocimiento?

TP: En la EOC, como en la mayoría de escuelas y universidades de la época, se transmitía el conocimiento clásico del oficio, con tendencias conservadoras. En el plano teórico, al pretender entrar en un oficio por la puerta de una escuela, si la enseñanza es de calidad, aunque sea clásica, te permite tener una buena base de conocimiento «histórico», que luego puedes ir modelando, discriminando lo que «quieres hacer» de lo que te han dicho que «hay que hacer». En mi caso esto no fue ningún handicap, ya que empecé con películas muy comerciales de aventuras y con esquemas y equipos de producción muy profesionales, muy sedimentados, de los que aprendías mucho el «oficio», para más adelante investigar un estilo más «moderno», más cercano ya al de los admirados directores de fotografía de los años sesenta y principios de los setenta (Sven Nykvist, Vittorio Storaro, Luis Cuadrado, Néstor Almendros, el Raoul Coutard de *À bout de souffle* y Alphaville, Gordon Willis, Vilmos Zsigmond, Giuseppe Rotunno).

La ventaja de la EOC y de tener un director que se había titulado en la especialidad de cámaras, como Juan Julio Baena, era que por las mañanas tenías una gran libertad para hacer todo tipo de pruebas y experimentos. También practicando con las cámaras (sin película), los blimps y soportes fijos y móviles, incluyendo la adquisición de pericia en el movimiento de las cabezas de manivelas. La mayor parte de pruebas las realicé, tanto en la EOC como a continuación en la preproducción de mis películas, impresionando «leicas», especialmente con las cámaras fotográficas Olympus de medio formato. O rodando en 16 o 35 mm con tomas muy cortas para ahorrar material. En general nos daban el visto bueno a nuestros esbozos sobre el contenido de las prácticas. Ya que mi estancia en Madrid fue casi exclusivamente dedicada a mi preparación en la Escuela, me pasaba casi todas las mañanas, de lunes a viernes, preparando o efectuando pruebas de todo tipo. Incluyendo transgresiones (emulsiones reveladas en baños que no les correspondían, forzados extremos, efectos y contra efectos de color, etc.) Las «leicas» permitían disponer de una relativa elevada cantidad de fotogramas con gran economía de película y procesado.



Figura 3. Tomàs Pladevall en la puerta trasera del edificio de la EOC de la Dehesa de la Villa (hoy Instituto RTVE). Imagen tomada como parte de una práctica de atemperamiento de colores en exteriores. Abril de 1972. Escaneado de fotografía 18 x 24 de cámara Leica C-54. Fuente: Archivo personal de Tomàs Pladevall.

RL: Centrémonos en dos perfiles diametralmente opuestos, ¿cómo describiría a Luis E. Torán y José F. Aguayo?

TP: Quique (Luis Enrique) Torán era un profesor modélico, excepcional por su rigor y estructuración de temas. Sus clases se ceñían a un libro de cabecera, *Fotografía Básica* de Langford. Torán trataba a fondo los temas fundamentales fotográficos teóricos en función de su aplicación práctica, virtud que también presentaban magistralmente sus publicaciones. Su estilo de enseñanza colaboró decisivamente en mi interés por dotarme de sólidos conocimientos técnicos de la dirección de fotografía.

José F. Aguayo era el icono del director de fotografía clásico, amable y secretista, artesano del oficio, entrañable cuando pretendía presumir de técnica. En el plató se le notaba la vieja escuela que, gran paradoja para quien acepta enseñar en una escuela, en el fondo no le gustaba que «aprendiéramos».

RL: En este sentido, ya que lo indica, se dice que había profesores reticentes a transmitir conocimiento, ¿cómo recuerda usted este aspecto?

TP: En la EOC había profesores que eran reticentes a transmitir conocimiento, algo que, en el campo de la docencia, que a nadie se le obliga a ejercer, se antoja bastante delicado y cuestionable, como poco. Parece

ser que se trataba de aspectos específicos que marcaban una diferencia en su trabajo con respecto a los demás profesionales. Es decir, se trataba de docentes que estaban en la industria.

Hasta tal punto se notaban estas artimañas, que me prometí a mí mismo no esconder ningún conocimiento ni a la gente de mi equipo ni a mis alumnos, incluyendo la exposición de mis carencias. Siempre he procurado ofrecer el máximo de mis conocimientos, respondiendo con creces sobre cualquier detalle que me han preguntado, y buscando información cuando se trataba de temas poco conocidos o totalmente desconocidos.

RL: ¿Qué aspectos recuerda que marcaron su aprendizaje en la EOC?

TP: Podría decir una boutade y afirmar que «en la Escuela me enseñaron poco, pero aprendí mucho». Pero seguro que sería más fiel a la realidad subir todos unos peldaños y decir que «en la EOC me enseñaron, mejor o peor, bastantes cosas, pero aprendí muchas más». Creo que una escuela, y así lo apliqué como enseñante en general y en particular en la programación que se me encargó del máster de dirección de fotografía en la ESCAC, debe mostrar por un lado todas las técnicas y estilos, pasadas y presentes. Explicar «todo lo que se puede hacer», no «lo que hay que hacer», valorando lo considerado «positivo» al lado de lo que en principio es considerado «negativo». Ayudando a aprehender lo que se quiere hacer, puede que empezando por descartar lo que no se quiere hacer. El paso por la EOC me ayudó mucho a definir, a posteriori, claro, cómo podría ser una Escuela donde se «enseñara mucho y bien, para dotar a los alumnos de profundos conocimientos teórico-prácticos».

	4	5	6	7	8	9
L	X	Técnicas del cine en color	O	Electrotécnica	O	Segundo de técnica de laboratorio fotométrico.
M	Técnicas de laboratorio	O	Iluminación	O	Segundo de técnica de laboratorio fotométrico.	Elementos de cinematografía.
M	Segundo de elementos de cinematografía.	O	Elementos de proyección de cinematografía (con 10 y 35)	O	Optica	Técnicas de la cámara
J	Técnicas de laboratorio	O	Iluminación	O	Optica	Problem. Arte!
V	Curso de fotografía	O	Técnicas de la cámara	Curso de montaje	O	X

→ de 10 a 14 (Lid), curso sobre instrumentos (prácticas).

Técnicas de edición / Montaje / Foto. Submarina

Figura 4. Imagen superior: parrilla de horarios de 2º curso especialidad de Cámaras (1970 – 1971).

1º Cámaras. E.O.C.	4	5	6	7	8	9
lunes	HISTORIA DEL CINE	HISTORIA DEL CINE		SENSITOMETRÍA		
martes		TECNOLOGÍA	INTR. TEC. CÁMARA	SENSITOMETRÍA	FOTO BÁSICA 1º	ELEMENTOS DE ÓPTICA
miércoles			PROYECCIÓN	PROYECCIÓN		
jueves	ANÁLISIS PROB/ARTE	ANÁLISIS PROB/ARTE		INTR. TEC. CÁMARA	FOTO BÁSICA 1º	ELEMENTOS DE ÓPTICA
viernes						

Figura 5. Imagen inferior: horario de clases de 1er curso de la especialidad de Cámaras (1969 – 1970). Fuente: archivo personal de Tomàs Pladevall.

RL: ¿Qué estilo de fotografía cinematográfica definía a la EOC en su etapa como estudiante?

TP: Lo ya dicho, el ya entonces caduco y decadente estilo clásico, marcado por Aguayo. Con iluminación de luz directa, básicamente con fresnels. La luz de las «reglas» (key light o luz principal, fill light o luz de suavizado, y el omnipresente y potente contraluz). Nada de cámara a mano, formalidad en aparataje de soportes y en movimiento de cámara. Todo lejos del naturalismo; incluidos los rodajes en plató, con decorados convencionales.

La técnica de medición puntual de luz reflejada no existía para los profesores, limitados a la medición «clásica» de la luz incidente, con el imprescindible *Spectra*. Al *Spotmeter* lo descubrí después de visionar *Ryan's Daughter*, película dirigida por David Lean, en 1970. En una fotofija del rodaje se veía a su director de fotografía, Freddie Young, observando la escena a través de lo que a primera vista me pareció un visor y luego supe que se trataba de un fotómetro con un círculo de medición de un grado de ángulo.



Figura 6. Tomàs Pladevall en la zona trasera del edificio de Dehesa de la Villa (EOC). Imagen tomada como parte de un ejercicio práctico de aberración de colores en exteriores. Mayo de 1972. Escaneado de fotografía 18 x 24 de cámara Leica C-55. Fuente: archivo personal de Tomàs Pladevall.

RL: ¿Qué vínculos estableció en la EOC que perduraran después, en su etapa profesional en la industria?

TP: En mi caso, seguramente por el hecho de desarrollar toda mi carrera profesional en Barcelona, pocas vinculaciones tuve a nivel profesional con los compañeros de la EOC. Una excepción sería la participación de Julio Madurga como operador de cámara en el largometraje *El rey del Mambo*, que fotografié para Carles Mira y que se rodó íntegramente en Madrid y alrededores, en 1989. El productor de esa película era José Gabriel Jacoste, vinculado a la EOC, con el que tuve una muy buena relación.

Por varias razones, que creo que ya he expuesto, el paso por la Escuela no era ninguna garantía para facilitar la contratación en una industria basada en el acceso por escalafón que veía con malos ojos, si no despreciaba, la formación académica. En mi caso, afortunadamente tuve dos, o tres, circunstancias que me facilitaron la inserción en la cinematografía catalana.

Guadalajara
Ayudante de cámara

Pladevall

Material Entregado para rodaje.

Cámara nº 7607
 Objetivos, 28-35-50 parasol de fuelle.
 Cables de batería.
 Trapo negro
 1 escala y varilla
 1 objetivo 75
 1 ,, 140 estuche granate
 1 estaja
 1 tripode alto y bajo
 1 cabeza Borrelt y maleta
 1 objetivo 250 con tapas, varillas y el
 soporte de sujeción, con el motor y
 mando eléctrico.
 2 tapas de torreta
 1 saco negro

+ Entrega (Martín)

Figura 7. Inventario del material de cámara entregado en la EOC para la práctica conjunta El juego, dirigida por Ricardo Nuño, donde Tomàs Pladevall participó como ayudante de cámara. Material de primer curso de la especialidad de Cámaras (1969-1970). Fuente: archivo personal de Tomàs Pladevall.