

Entrevista con Javier Aguirresarobe. La Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y la especialidad de Cámaras

Interview with Javier Aguirresarobe. Madrid Film School and the Camera specialty

Raúl Liébana Liébana

Investigador independiente, España
rliebana@ucm.es

Resumen:

Este trabajo presenta una entrevista en profundidad con Javier Aguirresarobe, uno de los directores de fotografía más destacados de la historia del cine español. El diálogo que se propone se centra exclusivamente en su etapa de formación en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Aunque cada vez hay más trabajos sobre la formación de los directores de fotografía, en la actualidad sigue siendo una laguna historiográfica. La conversación reconstruye aspectos clave de la última etapa de la EOC y describe criterios pedagógicos, prácticas y conductas vigentes en el momento que precedía de forma inmediata a la clausura del centro en 1976 (Aguirresarobe se tituló en 1973). El testimonio alumbra sobre el clasicismo al que se encontraban sujetos los procesos de aprendizaje, los cuales afectaron no solo al propio entrevistado, sino a una generación de profesionales del cine en un momento de transición cultural, política y estética. De este modo, el trabajo se ofrece como base para futuras investigaciones sobre formación técnica del cine en España.

Abstract:

This paper presents an in-depth interview with Javier Aguirresarobe, one of the most prominent cinematographers in the history of Spanish cinema. The conversation focuses exclusively on his period of training in the Madrid Film School. Despite a growing body of scholarship, the training of cinematographers remains a historiographical lacuna. The interview reconstructs key aspects of the school's final phase and describes the pedagogical criteria, practices, and codes of conduct in place in the period immediately preceding the school's closure in 1976 (Aguirresarobe graduated in 1973). The testimony shows on the classicist framework to which the learning processes were subject, processes that affected not only the interviewee himself but also a generation of film professionals during a moment of cultural, political, and aesthetic transition. This paper offers a basis for future research on technical training in filmmaking in Spain.

Palabras clave:

Javier Aguirresarobe, Dirección fotografía, Escuela Oficial de Cine, Cine español, Historia del cine.

Keywords:

Javier Aguirresarobe, Cinematography; Madrid Film School; Spanish cinema; History of film.

1. Javier Aguirresarobe en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)

La trayectoria de Javier Aguirresarobe (Éibar, 1948), uno de los más destacados directores de fotografía del cine español contemporáneo, encuentra su punto de partida en una formación marcada por la vocación temprana, la autoformación técnica y el contexto sociopolítico de la última etapa franquista. Su ingreso en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) a finales de los años sesenta no fue fruto del azar, sino de una decisión consciente motivada por el deseo de profesionalizar su fascinación por el cine y su familiaridad con la fotografía analógica, gracias a la influencia directa de su hermano, dedicado también al ámbito de la imagen.

Conoció la existencia de la EOC durante sus primeros años en Madrid, mientras cursaba Periodismo. Consciente de su gran interés por la imagen e inspirado por títulos clave del llamado «nuevo cine español», como *La caza* (Carlos Saura, 1966), Aguirresarobe se presentó a las pruebas de acceso de la EOC en el año 1968, logrando acceder a la especialidad de Cámaras, donde su sensibilidad en el tratamiento de la luz marcaría el inicio de un estilo personal que desarrollaría a lo largo de su carrera.

Su paso por la EOC, sin embargo, no estuvo exento de dificultades. La escuela vivía en ese momento una profunda crisis institucional y académica, atravesada por tensiones políticas, huelgas, despidos y una dirección autoritaria que perseguía cualquier desviación ideológica. A ello se sumaba una estructura docente que Aguirresarobe recuerda como anclada en modelos estéticos obsoletos y poco receptiva a las nuevas corrientes internacionales. Frente a estas limitaciones, su aprendizaje técnico se consolidó a través de la experimentación, el trabajo práctico y el diálogo con otros estudiantes, muchos de los cuales —como Imanol Uribe, Fernando Colomo o José Ángel Rebolledo— serían fundamentales en su posterior incorporación al medio profesional, al que todavía tardaría en acceder una vez titulado en la especialidad en el año 1973.

Tanto la experiencia de Aguirresarobe como el testimonio recogido en esta entrevista, permiten reconstruir no solo una etapa de la historia de la EOC, sino también los procesos de aprendizaje y transformación que definieron la formación de una generación de profesionales del cine español en un momento de transición cultural, política y estética.

En esta línea, hasta el momento, ninguno de los estudios dedicados al director de fotografía Javier Aguirresarobe ha profundizado en el proceso formativo que precedió al inicio de su trayectoria profesional. La entrevista que aquí se presenta se centra en dicha vertiente, aunque también podría considerarse que amplía el foco al contexto de toda una generación de estudiantes de la EOC durante los últimos años de existencia de ésta, antes de ser clausurada en 1976. La entrevista fue realizada entre el 19 de febrero y el 22 de marzo de 2021, permanece inédita hasta la fecha y se integra en el proyecto de tesis doctoral del autor, titulado «La dirección de fotografía en el cine español: análisis de la especialidad de Cámaras del I.I.E.C./EOC», proyecto realizado bajo la dirección de Luis Deltell Escolar.



F1.- Javier Aguirresarobe en el plató de la EOC 2º curso de la especialidad de Cámaras. Fuente: archivo personal de Tomàs Pladevall.

2. Entrevista con Javier Aguirresarobe sobre su etapa en la EOC

Raúl Liébana: Usted se diplomó en Óptica e ingresó en la Escuela de Periodismo, ¿cómo decidió estudiar dirección de fotografía cinematográfica?

Javier Aguirresarobe: Llegué a Madrid con 16 años para estudiar Óptica aún sin terminar mis estudios de Preuniversitario de aquella época (1964). Tenía que conseguir un diploma para mi hermano Antonio. Él se comprometía a pagarme

los estudios y yo le compensaba con un diploma que a él le serviría para abrir un comercio de óptica. Para mí este trato suponía salir de mi pequeña ciudad, Éibar, rumbo a una capital abierta a todo tipo de opciones. Una vez allí, combiné mis estudios de Bachillerato con los de Óptica con total éxito. Terminé mi “preu” y pude ingresar en la universidad. Y así lo hice. Ingresé en la Escuela de Ingenieros de Telecomunicación. Pero aquello resultó ser un infierno para mí. Me fue imposible combinar las clases de Óptica con las nuevas disciplinas universitarias y caí en una crisis sin precedentes. Aun así, seguí hasta conseguir el diploma de Óptica combinando esa “obligación” con los estudios de Periodismo en la Escuela Oficial en la que ingresé con 18 años.

**R.L.: ¿Qué fue lo que hizo que se decidiese por la EOC en Madrid?
¿Cómo llegó a conocer usted la EOC?**

J.A.: En todos aquellos primeros años en Madrid siempre tuve la obsesión de ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía. De estudiar para ser un profesional de la imagen. Así fue que, tras terminar el segundo año de Periodismo y ya con las tardes libres, intentase ingresar en una escuela que en aquella época era una escuela de las principales de Europa.

Desde niño —imagino que como casi todos— tuve una enorme fascinación por el cine. Por otra parte, tenía un contacto casi permanente con la fotografía puesto que revelaba y ampliaba copias cuando quería al tener a mi alcance el material necesario gracias a mi hermano Antonio, que desde siempre se dedicó profesionalmente a la imagen y que finalmente no pudo cumplir su sueño de ejercer como óptico a pesar de que podía contar con mi título, que terminó varado para siempre en un cajón de mi casa.

R.L: Se dice que existía una gran dificultad para entrar en la EOC en aquella época, ¿cómo recuerda el proceso de acceso a la EOC? ¿Fue difícil para usted? ¿En qué consistió el proceso?

J.A.: En Madrid pude seguir de cerca el nuevo cine español, aun antes de mi ingreso en la EOC. Y hubo películas que me inspiraron en la época y acrecentaron mi voluntad de dedicarme al cine profesionalmente. Recuerdo que La caza de

Carlos Saura fue una de ellas. Por todo ello, ingresar en la EOC fue una absoluta prioridad para mí, aun sabiendo que era un tema complicado. Nos presentamos cerca de cien aspirantes para unas ocho plazas. Tras un teórico sobre fotografía pasamos la gran mayoría a la segunda y definitiva prueba que consistía en realizar una serie de fotografías con la obligación de revelarlas y ampliarlas. El tema: fotografías de naturaleza y una foto realizada en el plató de la escuela. La clave del examen era precisamente esa foto que teníamos que disparar en el estudio y que teníamos que iluminar como quisiéramos. Ese momento del examen lo recuerdo muy bien. Cuando entré en el plató me encontré con un decorado horrible de paredes que simulaban parte de una casa rústica. A unos tres metros delante de aquella argamasa marrón, sin gracia, había un muñeco de tamaño natural sentado en una silla con una gorra. Antes de sobreponerme ante aquella locura de puesta en escena, me encontré con un señor que me preguntó qué luces quería utilizar y dónde las debía situar. Lo que vi por allí eran proyectores con lente Fresnel, nada más. Así que pedí uno que dirigí al decorado. Lo coloqué en la parte derecha y muy lateral para conseguir algo de relieve. Junto a ese proyector dispuse otro que dirigí hacia el muñeco. Era una luz también lateral y desde atrás. Finalmente, coloqué otro proyector, también desde la derecha, que daba en la cara del muñeco en tres cuartos, casi frontalmente. Esa última luz le daba cierta sombra en la cara al muñeco, por la gorra que llevaba, lo que me obligaba a poner una luz desde la cámara para suavizarla. No tuve otro remedio que utilizar otro Fresnel pegado al objetivo de la cámara con mil difusores delante. Al salir del plató, los compañeros que ya habían pasado la prueba estaban por allí comentando cómo habían solucionado la iluminación de aquel set. Uno de ellos me preguntó si había utilizado la luz de contra. Le pregunté con cierta angustia qué era eso de la “luz de contra”. “Una luz que da directamente desde atrás en la cabeza del muñeco desde la parte superior del decorado” me dijo. Me vi suspendido después de ese comentario. Y no fue así. Revelé y amplié mi muñeco sin el brillo en la gorra por la inexistente luz de contra y me quedó bien. He querido ser exhaustivo en esta descripción porque ese estilo de luz que apliqué intuitivamente es el que he seguido aplicando siempre, con otros tipos de texturas de luz obviamente, y la luz de contra nunca ha sido para mí una luz importante. Casi no la he usado.

R.L.: En el libro *El cine español en el banquillo* (editado en 1974), Antonio Castro contextualiza en su prólogo la situación del cine español en ese momento, introduciendo de este modo también las numerosas entrevistas que componen el libro (hasta 29 directores entrevistados en profundidad). Muchos de ellos estudiaron en el IIEC/EOC, y una etapa dorada del cine español e, incluso, de la misma escuela, parecía haber concluido. El autor llega a indicar en dicho prólogo lo siguiente con respecto al año en que usted ingresó en la escuela: «Estamos en 1969-1970. El nuevo cine español ha pasado a ser viejo cine español, y los pocos que pretendían mantener una línea personal, generalmente, no han pasado de su segunda película. La escuela de Barcelona ha desaparecido totalmente. Se hace necesario una vez más una solución de recambio y el llamado “cine independiente” intenta su asalto a la industria, fuerza por todos los medios el relevo». ¿Qué opinión le merece estas afirmaciones? Y, ¿cómo recuerda usted el año en que ingresó en la EOC y cuál era la situación del cine español en ese momento?

J.A.: No estoy de acuerdo con Antonio Castro. El nuevo cine español de la mano de Elías Querejeta consigue en esos próximos años importantes títulos que siguieron dando notoriedad a nuestro cine en el mundo. Carlos Saura, que era profesor de la EOC, José Luis Borau, también profesor, Víctor Erice con El espíritu de la colmena, Regueiro, Basilio Martín Patino, Pilar Miró, directora emergente en ese momento, Mario Camus, Iván Zulueta, entre muchos más.

R.L.: ¿Cómo era la escuela en aquel momento?

J.A.: Fundamentalmente, politizada. Como toda la universidad. La escuela era un foco de libertad de expresión, que se saltaba la censura en gran parte de sus prácticas. Era, por lo tanto, un hervidero progresista en aquellos años y que supuso que a numerosos estudiantes de dirección les echasen a la calle. También que en más de una ocasión la escuela fuera ocupada por la Policía nacional (los llamados «grises»). Fueron años de mucho tumulto y frustración que influyeron sobremanera en su aspecto académico, con continuas interrupciones de clases,

huelgas y despidos. Fue la época más negra y terrible capitaneada por un director, Juan Julio Baena, que se suponía era de izquierdas. Cualquier crítica a su gestión como director de la escuela era seguida de persecución hasta el despido. Guardo un recuerdo lamentable de este señor del que no sé cuál fue su misión en la escuela. Quizás una limpieza ideológica y convertir la EOC en un recinto de respetuosos seminaristas. Lo que consiguió realmente fue la división de sus estudiantes al deshacerse de un grupo de realizadores que fueron los que a la postre siguieron en la profesión, como Jaime Chávarri o José Luis García Sánchez, entre otros.

Por otra parte, mi paso por la escuela se dio en dos etapas. En una primera, cursé 1º y 2º. Me suspendieron en 2º, sin que yo lo quisiera, y volví a Éibar para poder cumplir con el servicio militar. Un año después me incorporé de nuevo al 2º curso que suspendí donde me encontré con nuevos compañeros. Esta segunda etapa fue mucho más tranquila, aunque sufrimos recortes y problemas económicos. Los presupuestos de la Administración no alcanzaban a cubrir los gastos de las prácticas escolares. Al menos, eso se nos decía cuando tuvimos que afrontar nuestros decisivos trabajos como directores de fotografía. Tengo el recuerdo de injustos repartos de material según se llevaba uno con la dirección. También de una falta de preparación de los proyectos porque emergían de la noche a la mañana. La escuela era un pequeño caos, aunque mucho más centrada en la parte académica y práctica sin los tumultos que le afectaron unos años antes. Y eso fue positivo para los pocos supervivientes que manteníamos la ilusión de dedicarnos al cine.

R.L: ¿Qué materiales ponía a disposición de los alumnos la escuela en aquel momento?

J.A.: La escuela poseía un material excepcional. Una gran mayoría de las prácticas se rodaban en 35 mm. Y podías rodarlas con cámaras Arriflex IIC. Las lentes eran Cook. Creo que había dos o tres sets de lentes. Había también un par de zooms Angénieux. También existían equipos completos para rodar en 16 mm, con cámaras Arriflex, tanto el modelo ST como BL, con la que se podía rodar con sonido directo. En el plató teníamos una grúa y proyectores Fresnel de 10 kW

(creo que dos), muchos de 5 kW, también muchos de 2 kW y de 750 W. Todo un lujo para una escuela.

No puedo responder sobre mis prácticas en general porque no recuerdo mucho sobre ellas. Solo me voy a referir a una que rodé junto al director Miguel Ángel Díez y que me resulta inolvidable. La práctica se desarrollaba en un típico saloon del Oeste. Una barra de bar, unas cuantas mesas, y un piano junto a una puerta batiente que daba al exterior del decorado. Para la iluminación se dispusieron unas pasarelas que rodeaban las paredes del decorado. En esta práctica seguí las pautas de estilo impuestas por los profesores y coloqué en las pasarelas toda la luz. Fueron 6 proyectores de 5 kW y algo así como 10 o 12 proyectores de 2 kW que iluminaron el set. Para el exterior, que era un tramo de calle, reservé los dos proyectores de 10 kW. En total utilicé más de 70 kW, para aquel no muy amplio decorado. La práctica era en blanco y negro. Utilizábamos un negativo que tenía una rapidez de 50 Asa. La práctica fue un éxito. Aún así, mi satisfacción por el trabajo no evitó pensar que todo aquello era una locura. Un sin sentido. Nunca en el cine real me iba a encontrar en una situación similar. Es más, creo que pasaron muchos años hasta que en alguna ocasión necesité rodar con más de 70 kW.

R.L: ¿Qué le parecían los profesores que tenía la Escuela?

J.A.: Voy a utilizar solo una palabra para calificarlos: lamentables, sin excepción. No quiero hacer un juicio de valor sobre su honestidad. Sí sobre su anticuado estilo, sobre su falta de visión del cine que se estaba haciendo en el mundo, y sobre el poco nivel didáctico y académico que ofrecían. Puedo entender que se ajustasen a un tipo de imagen que ya se estaba quedando en la cuneta del cine mundial. Lo que no puedo entender es su ceguera ante las nuevas formas de hacer luz en el cine. La falta absoluta de ambición por parte de ellos para observar el nuevo cine, las nuevas tendencias, la nueva generación de directores de fotografía. Todos nuestros profesores, sin excepción, eran de la vieja escuela y además enfrentados a las nuevas tendencias. La única luz posible era la que proporcionaban los proyectores Fresnel, sin pensar en otras posibilidades. Y nosotros íbamos al cine y veíamos Al final de la escapada con esa luz naturalísima de Raoul Coutard. Un

auténtico horror en tanto no podíamos mencionar en clase las tendencias de un nuevo cine por ser tan lejano a las pretensiones de nuestros mentores. Recuerdo como anécdota que una tarde uno de mis compañeros estaba haciendo un retrato con la luz de una *Photoflood*, a su vez difundida por una tela. Esa luz, preciosa, era la única que empleaba, con un contraste maravilloso que no necesitaba corrección alguna. Uno de nuestros profesores casualmente le descubrió en esta peripecia técnica, y prácticamente le echó del plató cual víctima de una decisión inquisitorial. Obviamente ese colega no tuvo opciones de seguir con nosotros. Fue suspendido. Este tipo de historias nos marcaban a la hora de afrontar nuestros deberes en la escuela. Recuerdo que en una ocasión tuvimos que hacer unas prácticas en un decorado infame. El espacio era una especie de frontón de paredes blancas que acogía un espacio donde se desarrollaba la acción. Su iluminación resultaba complicada si seguíamos los estándares marcados por el estilo de nuestros profesores. Los proyectores Fresnel originaban mil sombras en las paredes impecablemente blancas si alguno de los protagonistas las rozaba, o se apoyaba en ellas. A mí me tocó rodar allí en color un ejercicio de dirección de Jaime Chávarri que reunió en ese espacio a un grupo de gente. Mi decisión, aun a sabiendas de que cruzaba la línea roja, fue la de rebotar la luz de un par de 10 kW sobre una superficie blanca. Algo considerado prohibido. Para los profesores, el rebote no era luz de cine. El resultado fue extraordinario. La luz llegaba desde lejos y por lo tanto pude cortar la que llegaba al blanco de los fondos. Todos los personajes tenían un color y contraste interesantes. Cuando vimos la práctica en la sala de proyección, mi profesor me preguntó cómo había iluminado el set. Le comenté el “secreto” y no se le ocurrió otra cosa que decirme que eso era muy fácil y que no era el camino a seguir.

Así era el talante creativo de nuestros profesores, que eran los profesionales del momento. Así también era nuestro cine. En general, con una imagen lamentable, “Cine de Barrio”, y ajeno a las nuevas tendencias. Quedaba fuera de ese propósito el nuevo cine español que tenía como figuras a Luis Cuadrado como director de fotografía y a Elías Querejeta como productor.

Ahora que lo pienso, qué hermoso hubiera sido contar con otra gente al frente de la EOC Indudablemente hubiera propiciado un gran cambio en la estética y a la postre en la historia de nuestro cine.

Se me olvidaba contar que teníamos una grúa en el plató. Siempre estaba allí en un rincón, perfectamente «empaquetada» junto a la pared ocupando el mínimo espacio. Obviamente aquella disposición indicaba que la grúa no se movía nunca de aquel lugar. Uno de nuestros compañeros de un curso superior —Enrique Banet— se quejó de que no se utilizase siendo como es un elemento técnico clave en un rodaje. Prácticamente fue expulsado. Tuvimos que ponernos en huelga para contener la ira de la dirección y conseguir que nuestro compañero terminara su carrera.

R.L: ¿Y sus compañeros de promoción? Creo que cumplieron una función esencial en su posterior desempeño profesional...

J.A.: Cuando ingresé en la EOC me encontré con un pequeño grupo de gente con la que mantuve una estrecha relación en la escuela y fuera de ella, sobre todo durante el primer año. Eran Ángel Luis Fernández, Elías Dolcet, Alberto Paniagua, hijo del director de fotografía D. Cecilio, Juan Antonio Ruiz Anchía, entre otros. Todos ellos en la especialidad de Cámaras. Cuando volví, después de mi servicio militar, me encontré con nuevas caras, tanto en mi especialidad —entre las que destacaba Tomás Pladevall, alumno muy apreciado por su actitud colaboradora— como en las de Dirección y demás especialidades. También me encontré en Cámaras con alumnos con una misteriosa actitud creativa o fotográfica. Parecían fuera de lugar. Asistían con irregularidad a las clases y no se involucraban en las prácticas. Estoy seguro de que habían ingresado en el último año procedentes de la Policía y de la Guardia Civil, como puedo demostrar por algunos deslices que los pusieron en evidencia.

Lo mejor que me pudo pasar en esa época fue el encuentro con gente de Dirección como Imanol Uribe, Miguel Ángel Díez y José Ángel Rebolledo, así como Fernando Colomo —que estaba en la escuela en la especialidad de Dirección de arte—, que terminaron siendo mis grandes amigos. A Imanol Uribe ya le conocía de la Escuela de Periodismo, un par de años antes. A José Ángel Rebolledo también. Con ellos tuve una relación más que interesante en la que compartíamos conocimientos cinematográficos, ya que íbamos juntos a proyecciones tanto en la televisión como en los cines. Debo decir que gracias a ellos pude emprender mi

carrera profesional, aunque tuve que esperar varios años hasta que llegó mi oportunidad.

R.L: ¿Y una vez acabados sus estudios en la EOC?

J.A.: Cuando terminé la escuela —con un diploma de licenciado en la especialidad de Cámaras en mis manos—, era tal mi desconexión con la industria del cine español que me planteé seguir el «camino sindical» que hacía que un ayudante de cámara —focus puller— pudiera llegar a ser DP después de un número preciso de películas en las que también debía trabajar como 2º operador. Camino largo y que exigía participar en más de tres o cuatro producciones por año. Y así fue como conseguí estar de «auxiliar» en *Hay que matar a B.* de José Luis Borau, producida por Luis Megino y José Luis Albuérne. Luis Cuadrado era el DP de esa producción. Para mí aquella producción me abrió los ojos al trabajo en la industria. Disfruté como nadie, pero no pude continuar, a pesar del ofrecimiento de Luis Cuadrado para una próxima película, porque la «paga» no me llegaba. Era un dinero miserable el que pagaban por algo tan serio como cargar película en unos chasis que exigían hacerlo en la total oscuridad. Y así comencé lo que denomino mi travesía del desierto que duró algo más de seis años. En esa travesía, escribí sobre fotografía, di clases de fotografía, trabajé como fotógrafo industrial, organicé convenciones para fotógrafos profesionales. Incluso llegué a ser gerente de una empresa que se encargaba de revelar y positivar fotografías de acontecimientos sociales: bodas, bautizos y comuniones, hasta que llegó mi oportunidad para dirigir mis pasos al terreno exclusivo de la dirección de fotografía.

En mi travesía del desierto seguí en contacto con mis amigos escolares y esa comunicación propició que tuviera mi primera oportunidad como DP. Fue Fernando Colomo quien me ofreció rodar *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* Fue una experiencia desigual por dos motivos. Pude hacer la fotografía que me inspiraba la historia, la que yo quería para la película; pero la falta de práctica me obligó a trabajar con cierta lentitud. A pesar de ello, Fernando Colomo me apoyó incondicionalmente y la película tuvo cierta notoriedad, aunque quizás por el acierto de su tema musical. Fue un primer paso decisivo para

mí. Después trabajé a la orden de Imanol Uribe en *El Proceso de Burgos*, premio en el Festival de San Sebastián, y *Muerte de Mikel*, aldabonazo económico que me abrió las puertas a nuevos proyectos. Así comencé a familiarizarme con el cine profesional y a no dejar de rodar películas que creo, a día de hoy, alcanzan una cifra superior a setenta y cinco largometrajes.