

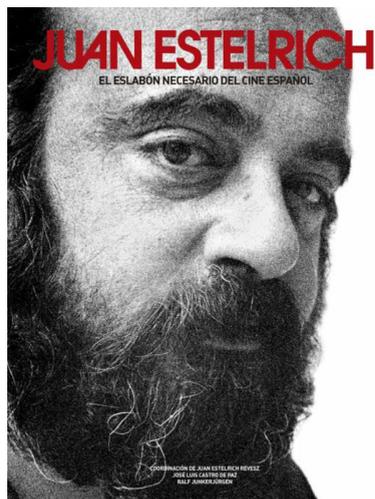
## JUAN ESTELRICH: EL ESLABÓN NECESARIO DEL CINE ESPAÑOL

Juan Estelrich Revez, José Luis Castro de Paz y Ralf Junkerjürgen (coords.)

Madrid

Demipage / Picueño, 2020

587 páginas



La reseña de *Juan Estelrich, el eslabón necesario del cine español* estaría incompleta si no incluyera como punto de partida las características físicas del libro: gramaje del papel, peso, dimensiones, ilustraciones... Sólo sopesando sus casi tres kilos e intentando manejar un volumen con un lomo de cinco centímetros de grosor se comprende la voluntad totalizadora de esta monografía. Voluntad aparentemente paradójica, porque la parte visible del iceberg Estelrich, constituida por su labor como director, apenas cuenta con un medimetraje de 1959, *Se vende un tranvía* —para colmo, inédito durante lustros—, y un largometraje de 1976, *El anacoreta*. A estas dos obras dedica atención preferente el libro, además de incluir sendas digitalizaciones en 4K en un DVD.

La paradoja pierde fuerza cuando se contempla la filmografía de Estelrich en puestos de ayudantía de dirección, jefatura de producción e, incluso, producción ejecutiva a lo largo de casi cuatro décadas; se adelgaza aún más cuando se comprueba que formó parte del imperio de

Samuel Bronston y que siguió trabajando en las grandes producciones internacionales en España a lo largo de la siguiente década; y se desmorona definitivamente cuando se constata que sus amigos, compañeros de jergas y colaboradores habituales fueron nada menos que Fernando Fernán-Gómez, Rafael Azcona, Perico Vidal, Jesús Franco o Luis García Berlanga.

Juan Estelrich Revez —Estelrich hijo en lo cinematográfico— rastrea en un nutrido árbol genealógico de políticos y judíos políglotas, de banqueros y editores, los rasgos que en cierto modo abocaron a su progenitor al mundo del cine. Entrevista a dos Enriques: Bergier, ayudante de dirección en *Se vende un tranvía* y parte de los equipos de Marco Ferreri y Damiano Damiani en Italia; y Cerezo, auxiliar de cámara en *El anacoreta* y propietario de los derechos de buena parte del patrimonio cinematográfico español y del laboratorio Cherry Towers en el que se han digitalizado las dos películas. Además, realiza un informe minucioso de los materiales de origen de imagen y sonido, de los equipos y procedimientos empleados en las denominadas «restauraciones» que se encuentra entre lo más valioso del volumen porque nos permite acercarnos, mediante dos casos de estudio, a unas estrategias que habitualmente resultan opacas tanto para el espectador doméstico como para el investigador. Especialmente iluminadoras resultan en este apartado las decisiones tomadas para emular en digital la fotografía de Alejandro Ulloa para *El anacoreta*, realizada con una media puesta ante el objetivo para obtener una imagen difusa que las herramientas digitales interpretan como carencia de información. También la de reconstruir la banda sonora de la última escena de la cinta a partir de nuevos elementos de sonido. Desgraciadamente, nada se dice del formato de proyección original —panorámico 1,66:1—, mutilado según la norma de laboratorio de Enrique Cerezo para que la película «llene» la pantalla de los dispositivos de visionado actuales.

El penúltimo apartado completa el retrato de Estelrich a partir de los textos para una autobiografía inacabada y un montaje de entrevistas. Buena parte del material memorialístico está centrado en su infancia durante la Guerra Civil, en tanto que las entrevistas cubren su etapa profesional. Además, Carlos F. Heredero analiza las conexiones de *La gran ciudad*, un guion de Estelrich y Pedro Beltrán repetidamente prohibido por la censura, con otras películas escritas por Beltrán —actor en *Se vende un tranvía* y *El anacoreta*—, en particular, las dirigidas por Fernán-Gómez.

Sin embargo, lo más interesante de este lote resulta el completísimo informe de producción de *Plácido* (Luis G. Berlanga, 1961), rescatado del monográfico que le dedicó *Temas de Cine*: una ocasión de oro para acercarse a los intrínquilos profesionales y personales de la cinta que supuso la incorporación del plano-secuencia y la estética azconiana a la filmografía de Berlanga.

El apartado documental incluye el rescate del texto que abría la edición del guion de *El anacoreta* por la editorial Sedmay, en el que Fernán-Gómez realiza un pormenorizado análisis de su personaje y un perfil personal de su artífice, y con la reproducción de un buen número de críticas aparecidas en semanarios de la época. Una filmografía completa cierra el volumen.

Las dos secciones centrales están dedicadas a las dos películas dirigidas por Estelrich y en sus páginas se concentran los análisis sobre las mismas. A pesar de su anunciada voluntad anticadémica, la publicación ofrece abundante espacio a la investigación historiográfica y al análisis textual. Fernando Redondo y José Luis Castro de Paz —uno de los coordinadores y promotores del volumen— rastrear en la comedia española de los años cuarenta y cincuenta la impronta de las «voces y personajes narradores» como entidades mediadoras entre cineastas y espectadores. El pretendido carácter serial de *Se vende un tranvía*, capítulo «piloto» de una tanda de cortometrajes televisivos nunca completada, encaja en esta fórmula de irónico reportaje que selecciona a uno de los reclusos de la pequeña prisión familiar para concederles el estatuto de narradores de su propia aventura delictiva en cada uno de los capítulos.

Ralf Junkerjürgen, el tercer coordinador, ofrece una panorámica sobre el retrete —escenario único de *El anacoreta*— en la arquitectura y el arte, y la deriva psicoanalítica de lo escatológico que, vía Buñuel, también está presente en el texto de Santos Zunzunegui y Víctor Iturregui-Motiloa sobre esta cinta. Juan Miguel Company se centra en la figura de la tentadora reina de Saba y en la condición de la película como versión apócrifa de *Las tentaciones de san Antonio*, de Flaubert, de donde procede el personaje. La red de referencias intertextuales y relaciones personales que se conjugan en esta cinta son

el meollo del artículo de José Manuel Sande.

Si dejamos «Pícaros internacionales» para cerrar esta reseña es por su carácter azcónico: la cabra tira al monte. Bernardo Sánchez documenta el proceso de fagocitación de *Se vende un tranvía* por parte de Eduardo Ducay una vez descartada la serie televisiva a la que debía servir de presentación. Vinculado en primera instancia a Estudios Moro, la productora del medimetraje, y luego a Época Films, promotora de una película de *sketches* de corte internacional, al estilo *Las cuatro verdades* (Luis G. Berlanga *et al.*, 1963), Ducay participa en la puesta en marcha de *Les combinards / La fabbrica dei soldi* (Juan Estelrich, Jean-Claude Roy, Riccardo Pazzaglia, 1964). Sánchez Salas establece la condición de pieza combinatoria, con ubicación y metraje variables, de *Se vende un tranvía* en los dos largometrajes resultantes, dado que, a pesar de que Época Films aparece acreditada en las dos versiones foráneas, el español nunca llegó a ver la luz. El desentrañamiento del embrollo en cuanto a las fechas de realización y el cambalache de créditos resulta tan apasionante como ilustrativo del momento de la eclosión de las coproducciones merced a las nuevas políticas promovidas por José María García Escudero en su segundo desembarco en la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Mención aparte merece el riguroso trabajo de identificación de cuantos figuran en las numerosas fotografías que acompañan, más que ilustran, el texto. Es necesario subrayarlo porque *Juan Estelrich, el eslabón necesario del cine español* corre el peligro de pasar inadvertido por su condición de «artículo de lujo». No es un libro-homenaje repleto de ilustraciones estupendamente reproducidas y textos altisonantes. Los diferentes acercamientos a Juan Estelrich y su obra descubren no sólo la parte oculta del iceberg, sino la idiosincrasia de un grupo de cineastas excepcionales —Azcona, Berlanga, Fernán-Gómez, Franco, el propio Estelrich— capaces de alumbrar una filmografía heterodoxa desde el ejercicio cotidiano de la libertad de pensamiento, por mucho que la censura se empeñara en otra cosa.

*Aguilar y Cabrerizo*