



Carmen la de Ronda (Tulio Demicheli, 1959.)

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

Febrero:

Muestra de Cine Rumano (y II)

Zhang Yimou (y II)

Goran Paskaljevic

Año Dual España-Japón

Gonzalo García-Pelayo

William Wellman

Recuerdo de Jesús Franco

Recuerdo de: Lolita Sevilla, Alfredo Landa, Bigas Luna...

Rafael Gil (y II)

Jirí Menzel

Mikhail Romm

Brian de Palma

Alberto Lattuada



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



ENERO 2014

El cine mudo de Alfred Hitchcock
(1925-1929)



Zhang Yimou

Recuerdo de Sara Montiel

Jerry Lewis (y II)

Gastrofestival 2014



IV Muestra de Cine Rumano (y II)



Buzón de sugerencias

Cine para todos



Alfred Hitchcock durante el rodaje de **Blackmail (1929)**

Agradecimientos enero 2014:

Área de Gobierno de Las Artes, Deportes y Turismo. Ayuntamiento de Madrid, Madrid; British Film Institute (Christine Whitehouse y Hannah Maloco), Londres; Centro Nacional de la Cinematografía, Bucarest; Cineteca Nacional, Mexico DF; Classic Films, Barcelona; Columbia TriStar Films de España S.A., Madrid; Estela Films, Madrid; Instituto Cultural Rumano, Madrid; Mugaritz Jatetxea, San Sebastián-Donostia; Sociedad de autores del audiovisual (Dacin Sara), Bucarest; Sony Pictures, Madrid; Video Mercury, Madrid; Para El periodo mudo de Hitchcock (1925-1929): ITV Studios Global Entertainment, Londres; Park Circus Films, Glasgow; Network Releasing, Londres; STUDIOCANAL, Londres.

Introducción

Tras su paso este verano por el British Film Institute e Il Cinema Ritrovato de Bolonia, presentamos el ciclo **El periodo mudo de Alfred Hitchcock 1925-1929**, con la proyección de las nueve películas mudas del director, restauradas por el BFI devolviendo en algunos casos los tintes originales (*Downhill*) o restituyendo la lógica narrativa (*The Pleasure Garden*) y siempre consiguiendo la mejor calidad de imagen posible. El BFI ha sacado copias de estas películas en DCP con una nueva banda sonora encargada expresamente, y copias en 35mm sin música añadida. Exceptuando *Downhill* y *The Ring* que proyectaremos aquí en DCP con la nueva banda sonora, todas las películas serán proyectadas en 35mm con acompañamiento al piano, con la excepción de *Easy Virtue*, que se proyectará en la Sala 2. A Hitchcock le dedicamos dos retrospectivas completas, en 1978 y en 1998, un año antes de su centenario.

Por primera vez en la Filmoteca dedicamos un ciclo **Zhang Yimou**, máximo representante de la quinta generación de la escuela de cine de China, a la que pertenece también Chen Keige por ejemplo. Zhang Yimou es considerado el más occidental de los cineastas orientales y es uno de los que mejor difusión han tenido en Europa. El ciclo incluye todos los largometrajes que realizó en solitario, con películas como *Sorgo rojo* (1987) *Keep Cool* (1997) o *La casa de las dagas voladoras* (2004). Este ciclo continuará en febrero con segundos pases de algunas de sus películas.

Dedicamos un ciclo homenaje a **Sara Montiel**, fallecida el pasado mes de abril y auténtico mito del cine español, "la actriz con más repercusión popular desde Imperio Argentina", como la definió Terenci Moix. El ciclo constará de 22 películas que recorren toda su filmografía, desde sus inicios con *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) a *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974) pasando por títulos míticos como *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) o *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) o dos de las películas que hizo en Estados Unidos, *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) y *Yuma* (Samuel Fuller, 1957). También incluimos el documental *Sara, una estrella* (José Briz, 2001), sobre su carrera.

Finalizamos el ciclo **Jerry Lewis**, que vuelve a ser reivindicado por críticos y festivales de todo el mundo (Jonathan Rosenbaum le dedicó un ciclo en la pasada Viennale) con segundos pases de las películas y la proyección de *Tres en un sofá* (1966).

Coincidiendo con el **Gastrofestival 2014**, una iniciativa del Ayuntamiento de Madrid y de Madrid Fusión, realizamos, al igual que ya hicimos en 2011 y 2012, un ciclo a películas sobre gastronomía. En esta ocasión el ciclo constará de 4 películas: *El chef* (Daniel Cohen, 2012), *La cocinera del presidente* (Christian Vincent, 2012), el documental *Mugaritz BSO* (Felipe Ugarte y Juantxo Sardon, 2011) y la famosa película de Gabriel Axel, *El festín de Babette* (1987). Probablemente contaremos con dos catas de vinos durante el ciclo.

También tenemos segundos pases de cinco de las películas rumanas que compusieron la **IV Muestra de Cine Rumano**, y dos pases de *Despre Oameni si Melci* (*De caracoles y hombres*, Tudor Giurgiu, 2012) que no se pudo proyectar el mes pasado por problemas con el blu-ray suministrado. En el ciclo **Buzón de sugerencias** incluimos cuatro títulos: *Salò o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *El knack o cómo conseguirlo* (Richard Lester, 1965), *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), esta última además, en una copia nueva efectuada tras la preservación del negativo original realizada en 2011, y la remasterización en Alta Definición de *El proceso* (Orson Welles, 1962), aprovechando para presentar el libro de Demetrio Brisset, *Las puertas del poder*, editado por Luces de gálibo. Y en **Cine para todos** proyectaremos, además de dos títulos de Jerry Lewis, *En busca del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981), la primera de las películas de la saga de Indiana Jones y *El mago de Oz* (Víctor Fleming, 1939).

Los mudos de Hitch

Hay más libros sobre Hitchcock que sobre cualquier otro director de cine. ¿A qué se debe esto? No parece material prometedor para tantas obras. Un inglés regordete, anodino, hijo de un tendero, de clase baja, sin siquiera el romanticismo de ser un menesterozo, que tenía gustos modestos, incluso aburridos, y que estuvo casado y trabajó con la misma mujer durante cincuenta y cuatro años. ¿Por qué nos encanta diseccionar sus películas, reflexionar sobre su psique y buscar patrones en su obra, por encima de cualquier otro director? Domina la historia del cine como un Napoleón; decidido, enigmático y despiadado promotor de sí mismo; como Bonaparte, creó una marca icónica que resistirá la prueba del tiempo. Quizá nuestra fascinación se mantiene porque su forma de abordar el cine era siempre para gustarnos a nosotros, el público. Como le dijo a Truffaut en la famosa entrevista, "hay que diseñar las películas como Shakespeare hacía con sus obras, para un público" (¡se coloca en buena compañía!). Y su deseo de impresionarnos es tan marcado en *The Pleasure Garden* como en todas sus demás películas hasta *Family Plot*.

Los británicos reivindican a Hitchcock con cierta timidez, porque, como ese otro genio londinense, Chaplin, Hitchcock en realidad pertenece a Hollywood, pero tuvo una larga y exitosa carrera en el cine británico antes de que Selznick lo atrajera al otro lado del charco en 1939. Si bien sus grandes clásicos estaban por venir, sus películas británicas *The 39 Steps*, *The Lady Vanishes* o *The Man Who Knew Too Much* ya le habían convertido el más grande cineasta de Gran

Bretaña.

Casi todas las películas de Hitchcock han estado más o menos en circulación desde que se rodaron, por lo que resulta aún más sorprendente que sus primeras películas, con la excepción de *The Lodger*, no se hubieran restaurado integralmente nunca. Para corregir esta situación el BFI (British Film Institute), como parte de las celebraciones culturales que acompañaron los Juegos Olímpicos de Londres, se embarcó en 2012 en un ambicioso proyecto para restaurar las nueve películas mudas que se conservan (la décima, *The Mountain Eagle* sigue perdida). El proyecto duró tres años y rastreó en los archivos de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) y entre los coleccionistas en busca de materiales que complementasen los escasos elementos que conservaba el BFI.

Lo que encontramos fue una desilusionante falta de materiales con los que trabajar - de los títulos rodados para la productora Gainsborough (*The Pleasure Garden*, *The Lodger* y *Downhill*) sólo había copias, aunque al ser originales de la época nos permitieron recrear los teñidos primitivos. Se conservaban negativos originales de las películas de British International Pictures (*The Manxman*, *Blackmail* y *Champagne*) aunque a veces no eran más que negativos alternativos, y de *The Ring* y *The Farmer's Wife* no había materiales originales, sólo copias en acetato de los años sesenta. Y lo que es peor, de *Easy Virtue* sólo había una copia en 16mm, cortada y en mal estado. La extensa búsqueda permitió sacar a la luz materiales cortados por los distribuidores; a *The Pleasure Garden* pudieron añadirse casi veinte minutos, devolviéndole sus leit motifs simbólicos.

Durante el proyecto de restauración aprendimos mucho sobre la forma de rodar de Hitchcock y los procesos de producción de la época -una ventaja de trabajar en nueve películas al tiempo- y toda la información hubo de deducirse únicamente de las propias películas pues no se conserva documentación alguna. Pero, a pesar de las deficiencias de los materiales, los resultados son buenos; en ocasiones, muy buenos. La combinación de técnicas fotoquímicas y digitales de las que, de momento, tenemos el privilegio de disponer han producido copias considerablemente mejoradas que estamos encantados de presentar.

Bryony Dixon, "Los mudos de Hitch", en *Catálogo de II Cinema Ritrovato*, 2013.

Zhang Yimou

Zhang Yimou es un director internacionalmente aclamado que trabaja en la República Popular China. Se graduó el quinto de la clase, en 1982, en la Academia de Cine de Pekín, con compañeros como Chen Kaige y Tian Zhuangzhuang. Esta clase formó el núcleo de jóvenes cineastas de la denominada Quinta Generación que realizó un nuevo cine chino que explotó en las pantallas de todo el mundo hacia mediados de la década de 1980. En las películas de la Quinta Generación se mantiene la antigua preocupación del cine chino por China como nación. Sin embargo, estos cineastas rechazan la angustia politizada por la supervivencia nacional de las películas de la primera mitad del siglo XX y el heroísmo de clase del cine realista socialista a partir de 1949 bajo Mao Zedong. Sus películas osan ser diferentes y se atreven a deconstruir la China que conocen. Dos décadas después, Zhang Yimou es uno de los directores más prolíficos, versátiles y significativos de esta Quinta Generación. Su rúbrica como cineasta es una forma de narrar dominada por la exposición visual, especialmente de sus estrellas femeninas. Este exposición forma parte del complejo retrato de las generaciones y el género de la obra de Zhang, que se remonta a los debates sobre la modernidad China de principios del siglo XX.

Zhang nació en Xi'an en 1951 de unos padres de una clase social "mala" y al parecer tuvo que vender su propia sangre para comprar su primera cámara. Creció en la China socialista donde la lucha de clases dominaba la vida y la literatura. Como muchos jóvenes chinos de su tiempo fue enviado a granjas y fábricas durante la Revolución Cultural lo que le permitió obtener un conocimiento de la vida en China. Su carpeta de fotografías le ayudó a conseguir la admisión en el Departamento de Cinematografía de la Academia de Cine de Pekín en 1978, tras impugnar con éxito la decisión de prohibírsele por razones de edad.

Tras graduarse fue enviado como director de fotografía a un pequeño estudio del interior del país que no tenía la tradición de aprendizaje de los grandes estudios de la costa. En esa época los estudios locales estaban adquiriendo mayor control sobre la producción cinematográfica conforme se iba desmantelando progresivamente el sistema propiedad del Estado. Su debut como director, *Sorgo Rojo* (1987) fue también la primera película de la Quinta Generación que tuvo un público masivo en su propio país y los catapultó a él y a su estrella, Gong Li, a la fama nacional e internacional. Tony Rayns afirma que es claramente "la película de un fotógrafo", con imágenes exuberantes y una trama mínima. Su éxito le consiguió financiación internacional para sus dos películas siguientes, *Semillas de crisantemo* (1990) y *Linterna roja* (1991). Estas tres películas forman una trilogía que consolidó su reputación en el extranjero, pero ambas fueron prohibidas en China hasta que rodó una película de tema contemporáneo aprobada por el Partido Comunista, *Qiu Ju, una mujer china* (1992). Muchos ven este cambio de lo mítico al rodaje del cine de masas como la capitulación de Zhang a las autoridades del Partido y algunos ven en ella el origen de un declive en su obra posterior. Sin embargo, Zhang lo ve de otra manera. Él

busca constantemente la diversidad y creía que las tres primeras películas eran demasiado similares: "Pasaba de rojo a rojo. No quiero que el público diga, '¡Ah, sí, otra de Zhang Yimou!' cada vez que rueda una película." Su cine pasó de los temas históricos a los mayoritariamente contemporáneos en la segunda década de su carrera. En los inicios de su tercera década, Zhang cambió nuevamente de estilo con *Héroe* (2002), una película histórica de gongfu que une lo mítico con el más popular de los géneros chinos, las artes marciales.

La forma visual de narrar de Zhan resulta evidente en sus primeros trabajos como director de fotografía. Tony Rayns, uno de los primeros y más astutos comentaristas occidentales de la obra de Zhang, atribuye a la fotografía de Zhang el deslumbrante aspecto visual de *One and Eight* y *Tierra amarilla*, las dos películas pioneras del cine de la Quinta Generación. En pocas palabras, Rayns sostiene que fue "co-creador" con sus directores; en *Tierra amarilla*, por ejemplo, Zhang Yimou, el director y el director artístico aparecen en el mismo fotograma. Estas dos películas se recrean en la forma cinematográfica. Rompen deliberadamente todas las normas (chinas) establecidas, usando composiciones descentradas, rodaje en exteriores e imágenes desnudas pero deslumbrantes para contar historias con una trama mínima y finales ambiguos.

Mientras estas películas son obras colectivas, su aspecto visual muestra un método de trabajo que informa las películas posteriores como director de Zhang Yimou. Zhang dice que siempre adapta películas a partir de historias que le gustan. Luego decide su marco estilístico general: si las rueda de forma expresionista/simbólica (xieyi), como la trilogía, o realista (xieshi) como *Qiu Ju, una mujer china*. Está claro que con frecuencia opta por el aspecto visual de las películas en este momento. En términos de la pintura tradicional, este hecho se denomina liyi, la imagen-idea que anima y da coherencia a una obra. Las imágenes-ideas de sus películas más conocidas incluyen el rojo vibrante del yang (masculinidad, ceremonias de boda, sangre, fuego y linternas rojas) de la trilogía, la aspereza del docudrama de *Qiu Ju, una mujer china*, la idea central de las sombras chinas de *Vivir* (1994), el cine negro de *La joya de Shanghai* (1995) y el estilo de calendario de *El camino a casa* (1999).

Se admite generalmente que la imaginería visual de Zhang redefine la política sobre el yo y la identidad de China. En la primera década, sus imágenes giraban alrededor del poder sexual, la continuidad reproductiva y el espectáculo del cuerpo femenino en la pantalla. Mujeres jóvenes y hermosas, interpretadas por Gong Li, son esposa-hija-madre-amante-virgen-vampiresa en la trilogía. *Sorgo Rojo* rompe los tabúes culturales relativos a la representación del éxtasis, el orgasmo y la fecundidad de la mujer en la pantalla. Atrevidos primeros planos del rostro de Jiu'er jadeando y con los ojos muy abiertos en la secuencia de la silla de manos de la boda y, también, en la escena del secuestro en el sorgo salvaje no tenían precedentes en el cine chino continental. En *Sorgo Rojo* el deseo femenino no es sólo una fuerza de la naturaleza sino la base de una comunidad vibrante y productiva hasta que es destruida por los invasores japoneses. Los primeros planos eróticos se mantuvieron en las dos películas siguientes, como en las escenas del baño y de la seducción de *Semilla de crisantemo* y los rituales preliminares del masaje de pies y el encendido de linternas en *Linterna roja*.

Las heroínas de Gong Li en la trilogía son más que imágenes eróticas de bellas novias vendidas a ancianos. Se las mira con placer, naturalmente, pero estas mujeres también devuelven la mirada, y al hacerlo activamente eligen su destino. Jiu'er en *Sorgo Rojo* elige a su amante, marido y futuro padre de su hijo desde dentro de la silla de manos, lo que la lleva a matar al marido anciano y leproso. Ella muere combatiendo a los japoneses. Judou elige, incestuosamente y en secreto, a su hijo, sobrino, amante y futuro padre de su hijo para huir de su brutal pero impotente marido. Su hijo mata tanto a su padre biológico como al social. Judou se suicida incendiando la fábrica de tintes que la aprisiona. Ambas heroínas mueren gloriosamente. Por el contrario, de Songlian, en *Linterna roja*, la noche de su boda se mira narcisísticamente al espejo, que le devuelve la mirada. Ella elige torturar a una criada que se acuesta con su marido y fingir un embarazo para manipular al marido y las otras tres esposas mediante la posibilidad de tener un hijo varón. No hay ningún amante joven que la salve. El plan se descubre. Sus linternas rojas apagan a negro para siempre. Se vuelve ignominiosamente loca.

Zhang codifica el género mediante el color en las tres historias. Para Jiu'er, el rojo del yang (la masculinidad) domina la silla de manos, el sorgo salvaje, el vino de sorgo que mantiene a su familia y el fuego que la consume al final. Esta fuerza roja se convierte literalmente en el poder blanco y negro del yin (la feminidad) y la muerte bajo las normas ancestrales transmitidas de padre a hijo tanto en Judou como en *La linterna roja*. El patriarcado es letal en estas películas y muchos comentaristas han vinculado los ancianos de la trilogía con los líderes envejecidos de China, especialmente tras el aplastamiento de los activistas el 4 de junio de 1989.

La trilogía es probablemente la obra maestra de Zhang. Su potencia visual descansa sobre la sexualidad femenina y el espectáculo de la pantalla. Su poder narrativo descansa en la reelaboración del debate de principios del siglo XX sobre el patriarcado chino, la liberación y la modernidad. Lu Xun, el escritor chino más conocido de principios del siglo XX fue un crítico mordaz del confucianismo, especialmente de la piedad filial. Instaba a los padres a liberar a los jóvenes, liberando así a la sociedad. Sin este cambio sistémico,

escribió, los niños son socializados en una sociedad caníbal que devora a todo el mundo. En este marco, las mujeres jóvenes que desafían al sistema en el cine social-realista chino de los años treinta mueren casi siempre. El Partido Comunista Chino reivindicó posteriormente que había liberado a las masas de la servidumbre confucionista y capitalista: hombres, mujeres y niños. Sin embargo, el cine de la Quinta Generación asignó al Partido el papel de patriarcado político en lo que constituía una crítica social devastadora. En la trilogía, Zhang va incluso más allá. Los ancianos personifican un sistema que jamás renuncia al poder. La libertad viene únicamente del parricidio, real o simbólico, ejecutado por los hijos pero instigado por el deseo femenino. Las mujeres hacen de agentes. Su habilidad para elegir un hombre es el catalizador del cambio social, para mejor en el caso de los campesinos de *Sorgo Rojo*, o para peor en los hogares artesano e ilustrado de *Semilla de crisantemo* y *Linterna roja*, respectivamente. De ahí que muchos comentaristas califiquen a la trilogía de exploración del conflicto edípico, basado en controles ancestrales sobre el deseo femenino más que en el deseo real de los hijos por sus madres biológicas. El argumento no es ya que los padres deben liberar a sus hijos sino que los hijos deben matar a los padres para liberarse a sí mismos.

El espectáculo femenino continúa en películas posteriores, como el retrato de Gong Li de una cantante en *La joya de Shanghai* o el lírico retrato del amor de Zhang Ziyi en *El camino a casa*. Incluso cuando enmudece el espectáculo, un denominador común de la obra de Zhang Yimou son los personajes femeninos fuertes cuyos deseos individuales más profundos, ya sean de amor, sexo, hijos, justicia o simple supervivencia, cuestionan los sistemas que los amenazan. Este individualismo está muy alejado del cine social-realista chino, que legitimaba únicamente el deseo colectivo de clase como principio y fin de cualquier narración. De ahí que la liberación del deseo en las películas de Zhang personalice la búsqueda de la liberación colectiva en China, siempre prometida pero nunca alcanzada.

Aunque fije la mirada en la mujer, en todas las películas de Zhang Yimou se esconde una masculinidad muy diferenciada. Los papeles masculinos distinguen generación y género, incluyendo habitualmente la mirada moral de los jóvenes: "la mirada del hijo". La "mirada del hijo" es la fuerza de (des)legitimación que se encuentra en el interior y recorre todas las formas narrativas cinematográficas. El hijo puede ser de sangre, un nieto, sobrino, sustituto o incluso tan solo un deseo. Los diversos personajes masculinos ofrecen posibilidades de elección social a las mujeres jóvenes y las ramificaciones reverberan a través del "hijo" o de la falta de hijos en *Linterna roja*. Cuando le planteé esto a Zhang, él lo negó rotundamente una y otra vez. No obstante, la "mirada del hijo" unifica la obra de Zhang. Los hijos y los nietos son los herederos de sus respectivas familias en la trilogía. El nieto cuenta la vida y la muerte heroicas de su madre en *Sorgo Rojo*; el malvado heredero de la familia pervertida de Judou propina los golpes y palizas y da muerte a sus padres; el hijo fantasma es tanto una esperanza de futuro como la muerte de éste para Songlian en *Linterna roja*. Películas posteriores se hacen eco de la "mirada del hijo" de *Sorgo Rojo*, como en el nieto superviviente de Vivir o en los recuerdos de "mi padre y mi madre", traducción literal del título en chino de *El camino a casa*. Pese al consciente cambio de estilo, todo el argumento de *Qiu Ju, una mujer china* descansa en tener hijos. Si se lee a través del tema del padre y el hijo, sin embargo, *Qiu Ju, una mujer china* es subversiva: presenta a la ley como una ruptura de la comunidad al criminalizar una disputa civil y encarcelar al jefe, el "padre social" del bebé. El primer plano final, y único, del rostro de Qiu Ju, sola en la carretera, se congela en el aislamiento, la incredulidad y la angustia. Así, el "hijo" da comienzo a la película y la concluye.

La visualización más clara de la "mirada del hijo" se produce en *La joya de Shanghai*, en la que los bajos fondos de Shanghai se ven a través de los ojos de Shuisheng, un chico de campo de 14 años que pertenece a la tríada de la familia Tang. La cámara sigue con frecuencia a Shuisheng, y a través de sus ojos vemos traiciones, guerras de bandas y ejecuciones. Al final ve literalmente al revés el mundo cruel cuando cuelga de los tobillos en la barcaza del Padrino. Zhang de nuevo recupera visualmente en traducción un poderoso tema de principios del siglo XX, la reelaboración de la mirada infantil de Hans Christian Andersen como única mirada que advierte la verdad del traje nuevo del emperador. El muchacho es impelido hacia el mal incluso cuando es testigo de su brutalidad.

No obstante, podríamos decir que el propio Zhan Yimou es un hijo de China cuya obra mira hacia el pasado, el presente y el futuro a través del "hijo". En este sentido, generación y género son igualmente importantes en sus películas, si bien fija la mirada a veces de forma espectacular en sus intérpretes femeninas. Gong Li es su estrella más famosa y sus películas con ella son sus películas más famosas. Su propensión por lo visual ha sido fuertemente criticada en China por su exotismo y falta de autenticidad histórica. Sin embargo, Zhang no reivindica que sus películas sean documentos sobre China o su gente; él crea mundos de ficción mediante imágenes en movimiento que a menudo no resultan familiares, conmocionan, seducen y subvierten. En cambio documenta el deseo, temas que están ahí y que obsesionan el alma nacional desde hace mucho tiempo, utilizando imágenes-ideas seductoras que unen la realidad, los sueños y las pesadillas.

Mary Farquhar. "Zhang Yimou", en *Senses of Cinema*. Mayo 2002

Sara Montiel, entre la realidad y la ficción

(Campo de Criptana, Ciudad Real, 10 de marzo de 1928 - Madrid, 8 de abril de 2013)

Sara Montiel falleció ayer a los 85 años en su casa del madrileño barrio de Salamanca. La actriz y cantante había nacido en 1928 en Campo de Criptana, en una familia de campesinos. Su padre, gañán, apenas ganaba para alimentar a la familia, y según contaba la propia Sara, ella y su hermana tenían que comer raíces o robar en las huertas para saciar el hambre. "Pero desde niña fui increíblemente bella", decía de sí misma, y ello la transportó al cine en poco tiempo. Fue descubierta por el director de la revista *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, y luego, de la mano del hábil Enrique Herreros, humorista, pintor, director y, en general, hombre de talento, cambió su nombre real, María Antonia Alejandra Abad Fernández, por el más sonoro de Sarita Montiel.

Quizás fue, efectivamente, la más bella, o al menos la más fascinante. Sara Montiel aportó al cine español de los años sesenta una sensualidad desconocida en las pantallas hispanas. Un hermoso cuerpo bien lucido, la mirada insinuante, el busto provocador, unido al personaje de mujer libre en el amor que la hizo famosa, despertaron en el público una pasión que la convertiría en la máxima estrella de esa época. Pero su carrera no fue siempre un camino de rosas. En su vida, realidad y ficción se confunden con frecuencia y es difícil establecer dónde acaba una y empieza la otra.

Contaba que empezó a leer y escribir en México, enseñada por León Felipe ya que en Madrid no lo había hecho Miguel Mihura, "el hombre que me hizo mujer", y que hasta entonces, para interpretar sus primeros papeles en el cine -*Empezó en boda* (1944), *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (1950)...- tenía que aprenderse de memoria los textos que le iban leyendo. Pero ya cantaba con una bonita voz y, lo que fue más novedoso, de forma que se entendiera la letra de los cuplés. Así lo hizo, y bien, en *Se le fue el novio* (1945) y *Mariana Rebull* (1947).

Pero como no lograba el triunfo con el que soñaba, se marchó a México, donde intervino como protagonista en una docena de películas de éxito, a destacar *Cárcel de mujeres* (1951) y *Piel canela* (1953), en las que aparecía guapísima y por las que fue reclamada para intervenir en *Veracruz* (1954) junto a Gary Cooper y Burt Lancaster. La Montiel contaría luego sus buenas relaciones con Cooper y cómo ella le ayudó a soportar el sol en los ojos en los rodajes en exteriores. "Yo te apaño", y ni corta ni perezosa le aplicó en los ojos dos gotas de anestesia al protagonista de *Solo ante el peligro*. Eso contaba la Montiel. Pero fuera como fuese, en Hollywood intervino igualmente en *Yuma* (1957) y *Dos pasiones y un amor* (1956), en la que intimaría con el director, Anthony Mann, con quien finalmente contrajo matrimonio civil.

Mientras tanto, Sara Montiel había intervenido en una modesta película española, que su productor y director Juan de Orduña tuvo que malvender para concluir el rodaje. Contra toda previsión, el estreno de *El último cuplé* (1957) fue clamoroso. Más de un año se mantuvo en cartel, circulando luego por múltiples países de Europa y América, afianzando con ello la presencia de una nueva Sara Montiel, descubierta como sex-symbol y también como cantante, una carambola que le llegó al haber rechazado Concha Piquer interpretar las canciones de la película. Los éxitos se sucedieron imparables: *La violetera*, *Carmen la de Ronda*, *Pecado de amor*, *La reina del Chan-tecler*... Fue entonces cuando se corrió la leyenda de que Sara Montiel imponía su criterio en el rodaje y en la fotografía. Se cuenta que filmando *Mi último tango* llegó tarde a la estación de tren en que se debía rodar una escena. La acción transcurría en un crudo invierno y así estaban vestidos los figurantes. "Pero, Antonia", le dijo el director al verla llegar vestida de verano, "¿cómo vienes así? Mira cómo están todos...", y ella, sujetándose con energía los pechos, replicó: "¿Y el público qué quiere ver en el cine, a éstos o a éstas?". Y se salió con la suya.

Las anécdotas que se cuentan de la Montiel son infinitas, muchas de ellas disparatadas, como algunas que ella misma escribió en sus diversas autobiografías. Pero fue cierto que con el tiempo la Montiel imponía o expulsaba a los directores. Jordi Grau fue reemplazado por Luis Marquina a instancias suyas durante el rodaje de *Tuset Street* (1968), y eligió a Mario Camus y Juan Antonio Bardem, para *Esa mujer* (1969) y *Varietés* (1971), respectivamente. Luego, *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974), fue un fracaso, y el mito de Sara Montiel en el cine desapareció con ella.

Casada con el empresario mallorquín José Tous, la Montiel hizo pinitos en el teatro, haciéndose acompañar de otras grandes de la canción (Josephine Baker, Olga Guillot, Celia Gámez...) o actuando ella sola, atreviéndose a todo, con música de rap: *Saritísima*, *Taxi, vamos al Victoria*... Pero la estrella no levantó el vuelo. Puede que a Sara no le importara ese declive o el no haber sabido aprovechar las oportunidades que le llegaban, como la de Pedro Almodóvar para una de sus películas. El caso es que en los últimos años sólo se hablaba de la Montiel por sus extraños romances, pálido reflejo de los que había presumido. Pero haciendo balance de su vida ella se sentía satisfecha al recordar la pobreza en que había vivido, su ilusión por ser "alguien en la vida", algo imposible de imaginar entonces, y ahora, resumía, "todo es como sueño: lo inalcanzable, alcanzado, como en un cuento de hadas".

Diego Galán, 09/04/2013, *El País*