



PANORAMA GENERAL DE LA HISTORIA DEL CINE PORTUGUÉS

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO

PANORAMA GENERAL DE LA
HISTORIA DEL CINE PORTUGUÉS

Angélica García-Manso

PANORAMA GENERAL DE LA
HISTORIA DEL CINE PORTUGUÉS

Mérida 2010

© De esta edición:
JUNTA DE EXTREMADURA
Gabinete de Iniciativas Transfronterizas

© Del texto:
Angélica García-Manso

Fotografías:
Archivo particular de la autora

Gabinete de Iniciativas Transfronterizas
Juan Pablo Forner, Nº 1, 2ª Planta
06800 Mérida
git@juntaex.es
www.gitextremadura.com

ISBN: 978-84-9852-259-4
Depósito Legal: BA-423-2010



«O cinema português nunca existiu».
João Bénard da Costa.

ÍNDICE

Historia del cine portugués al otro lado de la frontera	11
1.- Los pioneros	15
2.- La formación de un arte	19
3.- El cine mudo en los años veinte	23
4.- El cine sonoro	31
5.- El cine durante la Segunda Guerra Mundial	41
6.- La posguerra	53
7.- La renovación de los años sesenta	61
8.- El “Cine de Abril”	71
9.- El cine contemporáneo	77
Bibliografía	101
Índices analíticos	107

HISTORIA DEL CINE PORTUGUÉS AL OTRO LADO DE LA FRONTERA

Portugal ha alumbrado una filmografía tan sorprendente como desconocida. Desconocida, al menos, en lo que se refiere al ámbito español, una circunstancia que resulta especialmente paradójica no sólo por la vecindad geográfica sino sobre todo por el particular interés que tradicionalmente se ha demostrado desde Francia hacia el cine luso.

Al otro lado de la frontera, Extremadura ha asumido la coherente responsabilidad de querer convertirse en la puerta de la cultura portuguesa en España. Así, en lo que atañe al arte cinematográfico, se vienen desarrollando desde hace tiempo diferentes iniciativas orientadas a la difusión de la producción fílmica del país vecino: en 1995 nacía el Festival de Cine Ibérico de Badajoz con el propósito de exhibir los cortometrajes realizados en Portugal; poco después, la Junta de Extremadura, a través de su Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, creaba el foro de encuentro Ágora. El debate peninsular, destinado a fomentar las relaciones hispano-lusas y por el que han pasado personalidades de la talla del director António de Macedo; el gran Manoel de Oliveira recibía en 2003 el Premio Extremadura a la Creación; a ello se añaden los diversos ciclos y proyecciones de películas portuguesas organizados por la Filmoteca de Extremadura, la Universidad de Extremadura, el Instituto Camões, las distintas Escuelas Oficiales de Idiomas y los Centros de Profesores y Recursos de la región. Todas estas actividades se encuentran en plena sintonía con la política de intercambios iniciada por João Bénard da Costa,

el emblemático y recientemente fallecido director de la Cinemateca de Lisboa, con la Filmoteca Española. En este contexto, las presentes páginas están dedicadas, como su propio título indica, a trazar un panorama general de la evolución del séptimo arte en Portugal desde su nacimiento hasta nuestros días, un primer acercamiento a la cuestión dirigido primordialmente a un público español.

El recorrido por la historia del cine portugués que aquí proponemos responde a las siguientes pautas metodológicas: en primer lugar, constituye un planteamiento de síntesis, puesto que un análisis exhaustivo de la cinematografía lusa en su conjunto requeriría un tipo de estudio —en la línea de los llevados a cabo por los prestigiosos historiadores Luís de Pina o el propio Bénard da Costa— que escapa a nuestros propósitos. Por consiguiente, se han seleccionado los realizadores y los filmes más sobresalientes, sin que ello implique menoscabo para los nombres y títulos que se omiten. En segundo lugar, se presenta una evolución escalonada en varias etapas que vienen definidas por el propio desarrollo del arte cinematográfico (orígenes, cine mudo, llegada del sonoro, etcétera). Asimismo, cada una de estas etapas aparece precedida por una serie de grandes pinceladas relativas a la historia del cine universal, las cuales tienen la finalidad de contrastar los paralelismos y las diferencias entre la progresión del cine mundial y la del cine luso. Finalmente, se hace un especial hincapié en la trayectoria de los dos cineastas portugueses más prestigiosos: así, las filmografías de Manoel de Oliveira y de João César Monteiro han sido clasificadas cronológicamente en los distintos períodos evolutivos de la cinematografía portuguesa.

En otro orden de cosas, cabe señalar que nuestro volumen no ha sido ilustrado al modo usual, es decir, recurriendo a manidos fotogramas o retratos de cineastas y actores. Por el contrario, se ha optado por reproducir una selección de los mejores carteles cinematográficos de la escuela portuguesa. Y es que, curiosamente, la riqueza estética y comunicativa de la cartelística fílmica lusa es un fenómeno que ha pasado inadvertido en su propio país; máxime si se tiene en cuenta que a partir de 1974, con las libertades conquistadas

en la Revolución de los Claveles, el cartel de cine creado en Portugal adquiere una personalidad artística que lo sitúa entre los más imaginativos de Europa —en competencia directa con los magistrales pósteres polacos y checoslovacos—, con composiciones en las que los motivos alegóricos y sugerentes reemplazaban cualquier referencia directa al contenido de las películas. Desde una perspectiva académica, urge empezar a erradicar el desconocimiento hacia el cartelismo cinematográfico portugués (el cual hunde sus raíces en la dificultad que hasta hace poco tenían sus producciones para introducirse en el mercado internacional), y ése es precisamente el objetivo que asumen las imágenes incorporadas en los capítulos sucesivos.

La historia del séptimo arte portugués aparece perfectamente sintetizada en la famosa y provocadora afirmación de João Bénard da Costa «*O cinema português nunca existiu*», con la que describe la realidad de un cine construido con pocos filmes, injustamente tratado por su crítica e ignorado en el extranjero, pero, al mismo tiempo, un cine con películas relevantes, con una sólida identidad y, sobre todo, un cine aún por descubrir. Desde el deseo y la intención de restablecer aquella fraternidad del cine peninsular que rememora Miguel Marías a propósito de su relación con Bénard da Costa, el libro que el lector tiene entre sus manos pretende ser un paso más en el proceso de búsqueda y hallazgo de esas raíces lusitanas comunes que extremeños y portugueses compartimos a un lado y otro de la frontera.

1. LOS PIONEROS

En los orígenes de la historia del cine universal, es decir, en la etapa comprendida aproximadamente entre 1895 y 1907¹, destacan una serie de hechos clave:

- a) El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaban en París el cinematógrafo, en una sesión en la que pudieron visionarse títulos como *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*). Eran las de los Lumière unas filmaciones que reflejaban casi exclusivamente los acontecimientos cotidianos de la realidad, con una clara vocación documental y testimonial a través de la cual quedaba inaugurada la corriente realista en el cine. Por su parte, sería el

1 Resulta obligado matizar que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX fue creándose un caldo de cultivo idóneo para el posterior nacimiento del cine, a través de la invención de diversos juguetes ópticos (taumatropio, fenakistoscopio, zoótropo, praxinoscopio, etcétera), los progresos de la Fotografía (con Janssen, Marey y Muybridge, entre otros) y la aparición de una serie de artilugios destinados a poner la imagen en movimiento (el kinematógrafo de Dickson, el kinetoscopio y el posterior fantascopio de Thomas Alva Edison, y el bioscopio de los hermanos Skladanowsky, por citar los más sobresalientes). Una de las más completas aportaciones bibliográficas sobre esta época, que recibe el nombre de "Prehistoria del Cine" o "Precine", es la de C. W. CERAM, *Arqueología del Cine*, Barcelona, Destino, 1965. En el ámbito portugués despunta a este particular L. DE PINA (Coord.), *Da lanterna mágica ao cinematógrafo (seguido de roteiro de viagem pelo Museu da Cinemateca Portuguesa)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1986.

ilusionista francés Georges Méliès quien desarrollara la ficción fantástica al trasvasar al nuevo arte los recursos teatrales y los trucos de magia con los que tan familiarizado estaba: su *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902) puede considerarse de hecho la primera propuesta cinematográfica de ciencia-ficción. La primitiva industria fílmica francesa ostentó la primacía en estos años gracias a la cuantiosa y diversificada producción de Charles Pathé, que puso a Ferdinand Zecca al frente de sus estudios.

- b) En Inglaterra apareció un interesante foco experimentador —la hoy denominada “Escuela de Brighton”— en el que George Albert Smith, James Williamson y Alfred Collins, siguiendo la labor pionera del también británico Robert William Paul, comenzaron a elaborar un nuevo lenguaje expresivo estimulando el uso del montaje, como bien se percibe en *Ataque a una misión china* (*Attack on a Chinese Mission Station*, 1900), de Williamson, o *Matrimonio en coche* (*Marriage by Motor*, 1903), de Collins.
- c) De forma paralela, en Estados Unidos Edwin S. Porter, un empleado de Edison —éste último inmerso ya en la “guerra de las patentes” que él mismo había desencadenado—, profundizaba en la creación del lenguaje fílmico a través de algunas obras capitales como *Vida de un bombero americano* (*Life of an American Fireman*, 1902) o *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), con la que dio lugar al primer *western* de la Historia del Cine.

La primera sesión de cine en Portugal tuvo lugar en Lisboa el 18 de junio de 1896². En esta ocasión no se exhibió aún ninguna película

2 No obstante, el célebre historiador del cine portugués Luís de Pina señala que «Parece que o cinema entrou em Portugal dentro de um “kinetoscópio” de Edison, em Março de 1895 (...). Essas primeiras imagens terão sido mostradas em Lisboa, mas o interesse da capital pelo novo meio não passou de curiosidade». Vid. L. DE PINA, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 12.

portuguesa ni rodada en Portugal, sino que se trató de una muestra de filmaciones de Edison y de los hermanos Lumière ofrecida en el Real Coliseo de la capital portuguesa por Edwin Rousby, un proyccionista de la empresa del británico Robert William Paul, fabricante de un proyector de cine llamado “teatrógrafo”³. El éxito de esta sesión inaugural dio pie a que se repitieran muestras sucesivas no sólo en Lisboa sino también en otros puntos del país (Oporto, Figueira da Foz y Espinho, principalmente).

El rodaje de las primeras imágenes en movimiento de Portugal fue obra del inglés Harry Short, otro operador enviado por R. W. Paul para captar imágenes del Sur de Europa. A él se deben películas como *A Boca do Inferno*, *A Praia de Algés na Ocasão do Banho*, *O Mercado de Peixe na Ribeira Nova* y *Uma Corrida de Touros no Campo Pequeno*⁴.

Sin embargo, el primer realizador luso propiamente dicho sería el portuense Aurélio da Paz dos Reis, un aficionado a la fotografía a quien cabe el honor de ser el pionero del cine portugués. En agosto de 1896 viajó a París para adquirir el material necesario y regresó con una cámara con la que rodó imágenes que proyectó por vez primera el 12 de noviembre de ese mismo año (al igual que le sucedió a Georges Méliès, tampoco le fue posible hacerse con uno de los preciados cinematógrafos “Lumière”). Las filmaciones de Paz dos Reis se caracterizaban por reflejar la vida cotidiana y delataban un evidente influjo de los trabajos de Louis y Auguste Lumière. Entre

3 Edwin Rousby presentó el “teatrógrafo” en Portugal bajo la denominación de “animatógrafo”, un término que se vulgarizó en Portugal por la circunstancia de que las primeras salas de exhibición de películas en este país fueron designadas también “animatógrafo”. En este sentido, todavía hoy puede contemplarse en Lisboa el “Animatógrafo do Rossio”, inaugurado el 8 de diciembre de 1907, cuya magnífica arquitectura modernista ilustra la portada del presente volumen.

4 Entre estos filmes cabe destacar los dos primeros, que Félix Ribeiro —fundador y primer director de la Cinemateca Portuguesa— consiguió salvar y conservar en dicha institución. Cf. L. DE PINA, *op. cit.*, p. 14.

sus títulos pueden citarse *Feira do Gado na Corujeira*, *Costumes da Aldeia*, *Cortejo Eucarístico Saindo da Sé do Porto no Aniversário da Sagração do Eminentíssimo Cardeal Américo* y *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (todas ellas de 1896), esta última réplica de la célebre *Salida de los obreros de la fábrica Lyon Mont-Plaisir* (*La sortie des usines Lumière*, 1895), de los Lumière⁵.

En 1898, Manuel Maria da Costa Veiga funda en Algés, muy cerca de Lisboa, la primera empresa dedicada al incipiente sector fílmico, la “Portugal Film”. La excelente relación que Costa Veiga mantenía con la familia real portuguesa le permitió filmar numerosas escenas con la presencia del rey Don Carlos (por ejemplo, la estancia del soberano en la playa de Cascais en el verano de 1899 quedó recogida en su primer trabajo, *Aspectos da Praia de Cascais*) así como registrar sus desplazamientos oficiales en visitas de Estado. Asimismo, filmó la estancia del emperador alemán Guillermo II en Portugal⁶, imágenes éstas que fueron distribuidas y exhibidas en numerosos países europeos.

5 Amândio Videira Santos, destacado biógrafo de Paz dos Reis (*Paz dos Reis, Cineasta, Comerciante, Revolucionário*, Lisboa, autoeditado, 1976), inventarió hasta treinta y tres títulos de sus filmes en la revista *Isto É Cinema*, de 26 de mayo de 1978. La Cinemateca Portuguesa editó, en el marco de las conmemoraciones del centenario del cine portugués, un catálogo de la exposición sobre este pionero: J. B. DA COSTA (Coord.), *Aurélio da Paz dos Reis*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1996.

6 Estos filmes son deudores de *El Zar Nicolás II en París* (*Le Tsar Nicolas II à Paris*, 1896), de los estudios Lumière, que hizo nacer el género de noticiario de actualidades.

2. LA FORMACIÓN DE UN ARTE

El período que transcurre entre 1908 y 1919 fue esencial para la evolución del cine en función de aportaciones como las que seguidamente se enumeran:

- a) Para superar la crisis de argumentos que padecía el cine francés desde 1908, los banqueros Lafitte fundaron la productora “Film d’Art”, cuyas películas contaban con guiones basados en obras literarias y con los más célebres actores de la “Comédie Française” (su primer filme fue *El asesinato del duque de Guisa —L’assassinat du duc de Guise*, 1908—, muy aplaudida). De otro lado, Louis Feuillade se convirtió en el puntal de la sociedad Gaumont, que a partir de 1912 eclipsó a su rival Pathé al encontrar un auténtico filón en personajes folletinescos como *Fantômas* (1913) o *Judex* (1916).
- b) En lo que respecta a Europa del Norte, el danés Ole Olsen inauguraba en 1906 la productora “Nordisk”. El cine de Dinamarca, asentado en una sólida tradición teatral, causó escándalo con sus dramas pasionales y mundanos de desenlace trágico, sus “mujeres fatales” y sus besos realistas. Entre los cineastas daneses de la época destaca Benjamin Christensen, autor de *La brujería a través de los tiempos (Häxan)*, 1921). En 1909, con la fundación de la productora “Svenska” por parte de Karl Magnussen, comenzaba también una década de esplendor para el cine sueco. Utilizando la naturaleza como

elemento integrante del drama, Victor Sjöstrom y Mauritz Stiller crearon obras de sorprendente lirismo y gran refinamiento fotográfico, tales como *La carreta fantasma* (*Körkarlen*, 1920), de Sjöstrom, y *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berlings Saga*, 1923), de Stiller.

- c) En Italia, el cine se orientó hacia las grandes reconstrucciones históricas de inspiración bíblica o grecorromana. El máximo exponente de este cine colosal de cartón-piedra fue *Cabiria* (1913), de Giovanni Pastrone.
- d) Los exhibidores norteamericanos que se denominaban a sí mismos “independientes” (pues no aceptaban las imposiciones económicas del *trust* de Edison) se asentaron en la cálida California, en un suburbio de Los Ángeles que bautizaron como Hollywood, y allí desarrollaron una épica americana que quedó concretizada en los *westerns* (Thomas Harper Ince fue uno de los puntales de este género). En el terreno del lenguaje, el cine progresó extraordinariamente durante la Primera Guerra Mundial gracias a la obra de David Wark Griffith. Sus dos obras maestras, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance: Love Struggle Throughout the Ages*, 1916) ejemplifican bien el perfeccionamiento que éste llevó a cabo de la técnica de las acciones paralelas (mediante la aplicación de la fórmula llamada “salvamento en el último minuto” —*last minute rescue*—) al tiempo que ponen de manifiesto sus tópicos victorianos y sus prejuicios racistas. Pero, junto a los *westerns* y a la producción de Griffith, la gran aportación del cine norteamericano la constituyó el cine cómico. El canadiense Mack Sennett descubrió talentos como Ben Turpin, Buster Keaton y Harold Lloyd. Sin embargo, por encima de todos ellos destacó el inglés Charles Chaplin, que creó el tipo universal de “Charlot”. Entre sus filmes más notables de esta década pueden citarse *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918), *El chico* (*The Kid*, 1921) y *El peregrino* (*The Pilgrim*, 1922).

La ficción cinematográfica portuguesa nace en 1907 con el largometraje *O Rapto de Uma Actriz*, de Lino Ferreira, que actuó como semilla de una serie de producciones de carácter histórico: *Rainha depois de morta* (1910), de Carlos Santos, basada en la legendaria historia de amor entre el rey Dom Pedro I e Inés de Castro; *Os Crimes de Diogo Alves* (1911), de João Tavares⁷, sobre la vida de uno de los bandidos portugueses más populares del siglo XIX⁸, y *Guiomar Teixeira, a filha de Tristão das Damas* (1913), de João Reis Gomes, a propósito de las luchas de cristianos contra sarracenos en el siglo XVI.

De forma paralela, Manuel Cardoso y João Freire Correia fundan en 1909 la productora Portugália Film, especializada en documentales entre los que sobresale *O Terramoto de Benavente*, de abril de ese mismo año y del que se distribuyeron veintidós copias al extranjero.

Durante la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica portuguesa sufrió un notable retroceso debido a la participación de Portugal en el conflicto y a las dificultades económicas que atravesó la República en sus primeros años. Solamente la creación de los Servicios Cinematográficos del Ejército, destinados a documentar la presencia lusa en la contienda, dinamizó la producción fílmica y perfeccionó en ciertos aspectos las técnicas de rodaje. No obstante, durante estos años Charlot entra en la escena portuguesa con dos imitaciones interpretadas por un cómico español conocido como “Cardo” y filmadas por Ernesto de Albuquerque⁹: *Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa* y *Uma conquista de Cardo as Charlot no Jardim*

7 Vid. F. DUARTE, *João Tavares e o Primitivo Cinema Português*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

8 Lino Ferreira y João Freire Correia habían dirigido en 1909 una primera versión de este tema, la cual quedó inconclusa.

9 Cf. A. VIDEIRA SANTOS, *Ernesto de Albuquerque*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Zoológico de Lisboa (las dos de 1916). También Emídio Pratas hizo una réplica del célebre personaje de Charles Chaplin en *Pratas, o Conquistador* (1917).

En 1918, José Leitão de Barros dirige para la “Lusitânia Filme” la película *Mal de Espanha*, en torno a la atracción que las artistas españolas ejercían por aquella época sobre los varones lisboetas; *Malmesquer*, evocación histórica y romántica ambientada en el palaciego siglo XVIII¹⁰, y *O Homem dos Olhos Tortos*, adaptación de un folletín con la que procuraba imitar las rocambolescas series de esa década, como el *Fantômas* de Feuillade.

En Oporto, por su parte, el año 1917 marcó el renacimiento de la empresa cinematográfica Invicta Film, que había sido fundada cinco años antes por Alfredo Nunes de Mattos y cuya actividad había comenzado de forma bastante insegura, con la producción de pequeños documentales como *O Naufrágio do “Veronese”* (1913), *O Embarque das Tropas Expedicionárias para Angola e Moçambique* (1914) o *Manobras Navais Portuguesas* (1916). A partir de 1918, la compañía Invicta Film pasará a poseer el más completo estudio de cine de toda la Península Ibérica, e inicia una exitosa andadura con el filme *Frei Bonifácio* (1918), dirigido por Georges Pallu. Aunque la empresa dependía técnicamente del trabajo de extranjeros, particularmente franceses —como el propio Pallu—, los temas de sus películas fueron siempre portugueses, con una especial tendencia a la literatura decimonónica.

10 Leitão de Barros demostró gran preocupación estética en ambas películas, y usó por vez primera en Portugal la técnica del tintado, consistente en pintar algunos metros de película de determinados colores, con el objeto de transmitir así los sentimientos de los personajes o, simplemente, para marcar la distinción entre la noche y el día.

3. EL CINE MUDO EN LOS AÑOS VEINTE

El cine silente conoce su máximo esplendor a lo largo de la década de 1920 a partir de hitos tales como los que se detallan a continuación:

- a) La aportación primordial del cine alemán se produjo en 1919 al aplicar Robert Wiene el estilo expresionista al celuloide en *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*). Esta deformación subjetiva de la realidad plasmada en fotogramas tuvo como secuela la atmósfera inquietante de filmes como *El Golem* (*Der Golem*, 1920), de Paul Wegener, y *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), de F. W. Murnau. Hacia 1924 la “Nueva Objetividad” (*Neue Sachlichkeit*) viraba hacia temas más realistas con filmes como *La calle* (*Die Strasse*, 1924), de Karl Grüne, *La calle sin alegría* (*Die freudlose Gasse*, 1925), de G. W. Pabst, o *Varieté* (1925), de E. A. Dupont. Mención aparte merecen el ya nombrado Murnau, que firmaba obras capitales como *El último* (*Der letzte Mann*, 1924) o *Fausto* (*Faust*, 1926), y Fritz Lang, creador de la epopeya aria *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-1924) y de la utópica y futurista *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926).
- b) De forma simultánea, el cine ruso iniciaba una vanguardia expresiva en la que Dziga Vertov, con su teoría del “Cine-Ojo” (*Kino-glaz*), y Lev Kulechov, con experimentos como el denominado “efecto Kulechov”, actuaron como pioneros

y mentores de una generación de cineastas que iban a desarrollar un arte épico de intención política que mostraba conflictos revolucionarios y en el que el pueblo era el auténtico protagonista: Eisenstein (*La huelga —Stachka*, 1924—; *El acorazado Potemkin —Bronenosets Potiomkin*, 1925—; *Octubre —Oktiabr*, 1928—), Pudovkin (*La madre —Mat*, 1926—) y Dovjenko (*Arsenal —1929—*; *La tierra —Zemlya*, 1930—).

- c) En Francia, por su parte, el cine se hizo eco de los movimientos vanguardistas que surgieron en París en este período. Así, el llamado “impresionismo francés”, capitaneado por Louis Delluc y secundado por Marcel L’Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein y Abel Gance (con su emblemática *Napoleón —Napoléon*, 1927—), convivió con el cine abstracto que hicieron nacer artistas como Viking Eggeling, Hans Richter, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann o Fernand Léger al experimentar con el ritmo de las formas puras, y abrió camino al posterior surrealismo, con su particular inclinación hacia lo onírico. Sería el aragonés Luis Buñuel quien realizara las obras maestras de esta tendencia con *Un perro andaluz (Un chien andalou*, 1928) y *La edad de oro (L’âge d’or*, 1930), las cuales eclipsaron *La sangre de un poeta (Le sang d’un poète*, 1930), de Jean Cocteau. No se puede obviar, en fin, otra serie de nombres imprescindibles: el danés Carl Theodor Dreyer realiza en París dos filmes fundamentales, *La pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d’Arc*, 1928) y *Vampyr* (1931)¹¹. Jean Renoir y el belga Jacques Feyder siguen la herencia naturalista de Zola en sus primeras películas, y René Clair se afianza como uno de los puntales del cine francés.

11 *Vampyr* se encuentra a caballo entre el cine mudo y el sonoro: en efecto, hay en él lenguaje oral, pero éste se reduce a expresiones aisladas, de modo que los diálogos son prácticamente inexistentes. Además, se siguen utilizando intertítulos, como sucedía en el cine silente.

d) Durante los años veinte, el cine cómico estadounidense conoce su apogeo con las obras maestras de Chaplin (*La quimera del oro*—*The Gold Rush*, 1925—) y de Keaton (*El maquinista de la General*—*The General*, 1926—). John Ford, King Vidor y Howard Hawks inician su andadura cinematográfica con películas valiosas por su tono de crónica de la vida y la historia americanas. Asimismo, el desarrollo del género documental fue obra de Robert Flaherty, que asombró al público con su *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1920-1922). En esta década, importantes directores europeos emigraron a Hollywood debido a la crisis que atravesaban sus respectivas industrias nacionales: es el caso del sueco Sjöström (*El viento*—*The Wind*, 1928—), de los alemanes Lubitsch (*El abanico de Lady Windermere*—*Lady Windermere's Fan*, 1925—) y Murnau (*Amanecer*—*Sunrise*, 1927—), y del vienés Josef von Sternberg, que hizo nacer el cine de *gangsters* con *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927). Entre todos ellos cabe destacar al también austriaco Erich von Stroheim, quien fustigó las lacras de una sociedad decadente mediante las magistrales imágenes barrocas de *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1921), *Avaricia* (*Greed*, 1923) o *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1928).

En la transición de la década de 1910 a 1920, la producción cinematográfica lusa se dedica principalmente a la adaptación de obras literarias portuguesas del siglo XIX a la gran pantalla. En este sentido, resultan especialmente notables las películas *A Rosa do Adro* (1919), según la novela de Manuel Maria Rodrigues; *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920), de Júlio Diniz; *Amor de Perdição* (1921)¹², a partir de la obra de

12 Dentro de las conmemoraciones del centenario del Cine en 1995, la Cinemateca Portuguesa editó una pequeña publicación a propósito de este filme: J. DE MATOS-CRUZ (Coord.), *Amor de Perdição* (*Georges Pallu, 1921*), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1995.

Camilo Castelo Branco, y *O Primo Basílio* (1922), de Eça de Queiroz, todas ellas dirigidas por el francés Georges Pallu para Invicta Film.

En 1920 Raúl de Caldevilla¹³ fundaba en Oporto su Caldevilla Film. Más tarde compraría un terreno en la pedanía de Lisboa conocida como Lumiar para construir un estudio que, con la llegada del sonoro, daría lugar a la Tobis Portuguesa (1932). Raúl de Caldevilla contrata al realizador francés Maurice Mariaud¹⁴ para filmar *Os Farelheiros* (1922) y *As Pupilas do Senhor Reitor* (1923), primera de las tres versiones cinematográficas que se llevarían a cabo de este romance de Júlio Diniz.

Rino Lupo, de origen italiano, es otra de las figuras más destacadas del cine portugués de esta década. Filmó dos películas que conocieron un éxito internacional: *Mulheres da Beira* (1921-1923), para Invicta Film¹⁵, y *Os Lobos* (1923), para Ibéria Film, un pequeño estudio fundado por el propio Lupo en Oporto. Este realizador, que ya había trabajado en el cine francés, alemán, danés, ruso y polaco antes de recalar en Portugal, dejó testimonio en sus filmes del influjo que había recibido de Louis Feuillade en su formación artística y técnica así como de la utilización de la naturaleza y el valor pictórico de la luz aprendidos en los grandes nórdicos.

13 Acerca de la vida y la obra de Caldevilla, *vid.* la monografía de H. ALVES COSTA, *Raúl de Caldevilla e o seu tempo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

14 Sobre el cine desarrollado por Georges Pallu y Maurice Mariaud en Portugal, cf. T. BAPTISTA Y N. SENA (Coord.), *Lion, Mariaud, Pallu. Franceses típicamente portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2003.

15 La falta de inquietud estética y el consiguiente anquilosamiento en fórmulas repetitivas provocó que esta productora cesara en su actividad en 1924.



Figura 1.- *Os Olhos da Alma* (1923), de Roger Lion

Uno de los carteles más interesantes del cine mudo portugués es el correspondiente al filme *Os olhos da alma* (1923), dirigido por el francés Roger Lion, que entre 1922 y 1924 rodará algunas producciones lusas, contratado por la "Fortuna Films". El póster es obra de Américo da Silva Amarelhe (1892-1946), reconocido caricaturista. Concebido cual diptico, propicia el contraste y la complementariedad entre dos tríos: a la izquierda y en primer plano, los tres protagonistas; a la derecha y al fondo, el motivo mitológico de las Tres Gracias —con una iconografía muy próxima a la del célebre lienzo de Sandro Boticelli—, que actúa como clave hermenéutica de la trama.

En 1925 el fotógrafo funchalense Manuel Luís Vieira decide dedicarse al arte cinematográfico. Surge así en Madeira la Empresa Cinegráfica Atlântida, que comienza realizando diversos cortometrajes de carácter documental y que más tarde respaldaría trabajos como *A Calúnia* y *O Fauno das Montanhas*, ambas de 1926.

La escasez del mercado nacional, el hecho de que las películas extranjeras ocuparan un lugar preferente en la distribución y los

costes excesivos de algunas producciones hicieron que el cine portugués entrara en una fase de estancamiento en el segundo lustro de los años veinte, crisis agravada por el golpe militar con el que, el 28 de mayo de 1926, se iniciaba la dictadura de Salazar, cuya censura condicionará drásticamente el ámbito de la cultura y de la creación. En este contexto, cabe resaltar la aportación de Reinaldo Ferreira, periodista conocido bajo el pseudónimo de “Reporter X”, que con sus películas *Hipnotismo ao Domicílio*, *Rito ou Rita?* (en las que se percibe el influjo del humor americano, al estilo de Harold Lloyd) y, sobre todo, *O Táxi 9297* (probablemente, el primer filme policíaco portugués) dio un soplo de originalidad al cine luso en 1927.

Las películas de mayor interés de finales de esta década son obra de Leitão de Barros, quien, tras dedicarse durante unos años al teatro, reapareció en el cine con tres brillantes realizaciones que cierran con broche de oro el período de cine mudo portugués: *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), en la que analiza los sentimientos y emociones de la comunidad de pescadores de esta localidad costera¹⁶; *Lisboa, crónica anedótica* (1930), en la que retrata la vida cotidiana de la capital en clave de humor, y *Maria do Mar* (1930), en la que trabajó con actores aficionados y habitantes de Nazaré con el propósito de dar mayor realismo a un filme que combina la ficción con el documental. En estos tres filmes se percibe el nítido influjo ejercido por la vanguardia cinematográfica soviética —por Eisenstein, especialmente— sobre Leitão de Barros en estos años.

Por su parte, la vanguardia intelectual portuguesa se va dejando seducir progresivamente por el cine y cada vez es mayor su apoyo a este nuevo arte, como bien demuestran los artículos publicados en la revista literaria *Presença*, sobre todo los firmados por el escritor

16 En este cortometraje, José Leitão de Barros juega brillantemente con las posibilidades cromáticas y estéticas del blanco y el negro, vinculando la claridad a las casas, a la arena de la playa y al cielo, y la oscuridad a las ropas de los pescadores y a las redes.

José Régio. En este orden de cosas, no puede pasarse por alto la innovadora película de Jorge Brum do Canto *A Dança dos Paroxismos* (1929), obra experimental dedicada a Marcel L'Herbier, uno de los máximos exponentes del futurismo en el séptimo arte.

4. EL CINE SONORO

El éxito de la película *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), de Alan Crosland, dio lugar al nacimiento del cine sonoro, que se desarrollaría a lo largo de la década de 1930 a partir de las contribuciones de los siguientes centros productores:

- a) En los inicios de la producción sonora de Alemania sobresale *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, 1931), de Josef von Sternberg. Fritz Lang también asimiló la técnica del sonido para dos películas de significado político-social: *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931) y *El testamento del Doctor Mabuse* (*Das Testament von Doktor Mabuse*, 1932). En otro sentido, el cine montañero de intención heroica cultivado por Arnold Fanck supuso un antecedente para el cine nazi impulsado por el ministro Goebbels a partir de 1933 y en el que despuntaron los filmes de Leni Riefenstahl. Cineastas como Fritz Lang y Max Ophüls, entre otros, abandonaron el país ante la implantación del régimen de Hitler.
- b) El cine soviético de los años treinta abandonó el experimentalismo formal del decenio anterior e inauguró el “realismo socialista”, orientado a exaltar los valores positivos de la guerra civil y de la construcción del comunismo, así como de sus respectivas figuras. Otras películas tomaron sus argumentos de la historia nacional rusa, como el *Alexander Newsky* (1938) de Eisenstein.

- c) En Francia, Jean Vigo plasmaba su excepcional sensibilidad poética con *Cero en conducta* (*Zéro de conduite: Jeunes diables au collège*, 1933) y *L'Atalante* (1934), en tanto que René Clair conseguía reconocimiento internacional con *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930). No obstante, el movimiento más característico del cine francés de anteguerra fue el del naturalismo poético, centrado en la trágica poesía de los suburbios y de los desheredados. Marcel Carné, Jacques Feyder y Julien Duvivier aportaron las mejores obras de este movimiento. Jean Renoir, en cambio, iba a utilizar estas fórmulas naturalistas para crear un realismo políticamente más comprometido en películas como *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) y *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939).
- d) El cine británico conoció una notable expansión durante los años treinta. El húngaro Alexander Korda fue uno de los impulsores de este renacimiento, a través de *biopics*¹⁷ como *La vida privada de Enrique VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933) o *Rembrandt* (1936). Por su parte, Alfred Hitchcock —que había dirigido ya varios filmes en el período mudo— trasvasa el género literario policíaco a la gran pantalla con filmes como *Chantaje* (*Blackmail*, 1929), *Los treinta y nueve escalones* (*The Thirty-Nine Steps*, 1935) o *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938).
- e) La industria norteamericana demostró especial interés por el cine de *gangsters* (*Scarface, el terror del hampa* —*Scarface*, 1931—, de Howard Hawks, destacó especialmente) y por la comedia (con las películas de Ernst Lubitsch y Frank Capra). Asimismo, el cine estadounidense produjo en la anteguerra

17 El término *biopic*, que procede de la fusión de las voces inglesas *biographical picture*, hace referencia a un género cinematográfico que narra o adapta biografías de personajes históricos o personalidades universales.

algunos testimonios sociales de gran valor: *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin; *Furia* (*Fury*) y *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*), ambas dirigidas por Lang en 1936; *Callejón sin salida* (*Dean End*, 1937), etcétera. Con *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), John Ford aplicaba una nueva orientación psicológica al *western*. El advenimiento del sonoro, en fin, dio lugar a la aparición de nuevos cómicos (la pareja formada por Oliver Hardy y Stan Laurel, y los Hermanos Marx) y al desarrollo del musical, que se convirtió en otra de las manifestaciones más genuinas del cine americano.

Los años treinta también llevaron a Portugal la novedad del cine sonoro. Al principio, técnicos y actores solían desplazarse a París para realizar las versiones de los grandes éxitos norteamericanos en lengua portuguesa (la calidad era obviamente inferior a la de los originales, pero los rendimientos económicos no eran en absoluto despreciables).

Leitão de Barros sería el artífice de la primera película sonora portuguesa, *A Severa* (1931), adaptación de la pieza de teatro homónima de Júlio Dantas, que desarrollaba la historia de amor entre el Marqués de Marialva y una meretriz llamada Maria Severa Onofriana, que se convertiría en una figura legendaria por haber introducido el fado, forma musical asociada a las clases bajas e incluso a la marginalidad, en los círculos aristocráticos. Los exteriores de *A Severa* se encuentran rodados en Portugal y las escenas de interior en la capital francesa, dado que ningún estudio portugués poseía aún las condiciones técnicas apropiadas para filmar con sonido. El éxito de crítica y público cosechado por este largometraje de Leitão de Barros animó a la creación de instalaciones que hicieran posible el rodaje de películas sonoras en territorio portugués.



Figura 2.- *A Severa* (1931), de Leitão de Barros

El cartel diseñado para el primer filme sonoro portugués potencia la identificación con un instrumento musical, la guitarra, al tiempo que recrea la típica estética de la azulejería lusa. De la misma película existe un cartel más coyuntural (dado que anuncia antes la fecha del estreno y el local de proyección que el propio largometraje) pero que posee un notable interés, por cuanto constituye un claro ejemplo de las constantes de la cartelística muda que quedarían desfasadas en el sonoro: imagen del actor protagonista, tipografía *art-déco* y composición de influencia secesionista vienesa, entre otras.

Mientras se materializaba esta iniciativa, se siguieron rodando los últimos ejemplos de cine mudo, ya de escasa originalidad y limitada aceptación de público y crítica. Sin embargo, se produjo una excepción importante a este respecto: se trataba del cortometraje *Douro, faina fluvial*, exhibido en el “V Congreso Internacional de la Crítica” celebrado

en Lisboa en 1931. Era la *opera prima* del portuense Manoel de Oliveira, que ya había tenido sus primeros contactos con el cine como actor¹⁸. Este documental, que destila una fuerte impronta de *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin: Die Symphonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, narra la actividad fluvial del río Duero en la ribera de Oporto, su ciudad natal. Los extranjeros presentes en dicho Congreso se mostraron gratamente sorprendidos por la modernidad de *Douro, faina fluvial*, y se iniciaba así lo que habría de convertirse en una constante a lo largo de la dilatada carrera cinematográfica de Oliveira: su difícil aceptación por parte del público portugués en contraste con el amplio reconocimiento ofrecido por la crítica internacional. Al año siguiente, en 1932, realizó dos pequeños documentales, *Estátuas de Lisboa* y *Hulha Branca*, sobre la empresa hidroeléctrica del río Ave.

En este mismo año se iniciaron los trabajos de montaje de los estudios Tobis Portuguesa, donde, en un plató improvisado y aún en construcción, se filmará la primera película sonora rodada enteramente en Portugal: *A Canção de Lisboa* (1933), de José Cottinelli Telmo, un arquitecto conquistado por el arte del celuloide¹⁹. Luís

18 Manoel de Oliveira, bajo el pseudónimo de “Ruy Olivier”, se matriculó en la “Escola de Cinema” que el ya aludido cineasta Rino Lupo había abierto en la ciudad de Oporto (también dirigió escuelas de actores en Lisboa —“Escola de Arte Cinematográfica”— y, antes de su llegada a Portugal, en Varsovia) y fue precisamente Lupo quien le ofreció interpretar uno de los papeles —en concreto, el del personaje “Convi-vas”— de su película *Fátima Milagrosa* (1928), sobre una familia de la burguesía de Lisboa y perteneciente a una fase más convencional de la filmografía de Lupo.

19 En este filme participaron nombres relevantes de la cultura portuguesa, como el poeta José Gomes Ferreira, que colaboró en el montaje; el pintor Carlos Botelho, ayudante de dirección, y el modernista Almada Negreiros, quien diseñó dos magníficos carteles. Asimismo, supuso la segunda interpretación cinematográfica para Manoel de Oliveira (en el papel del galán “Carlos”). Sobre las excelencias de esta película de Cottinelli Telmo, *vid.* L. DE PINA, *op. cit.*, pp. 74-76.

de Pina afirma que “A Severa e A Canção de Lisboa foram, quanto ao cinema português, dois verdadeiros arquétipos, dois modelos, duas tendências criadoras em que praticamente todos os cineastas se vieram a inspirar, tentando desenvolver, em tons variados, as suas indicações”²⁰.



Figuras 3 y 4.- *A Canção de Lisboa* (1933), de José Cottinelli Telmo

Almada Negreiros (1893-1970) es considerado el creador por excelencia del afiche cinematográfico portugués. Así lo consagró el doble cartel de estética modernista dedicado respectivamente a la actriz principal (Beatriz Costa) y al actor protagonista (Vasco Santana) en los que se percibe cierta reminiscencia del póster *A Severa* (a partir de la identificación iconográfica que establece entre la guitarra y la expresión musical por antonomasia de la cultura portuguesa, el fado).

20 Cf. L. DE PINA, *op. cit.*, p. 76. Acerca de la vida y la obra de su realizador, cf. la breve monografía de N. SENA (Coord.), *Cottinelli Telmo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1998.

El ascenso al poder del Partido Nacional Socialista alemán motivó que numerosos técnicos y actores germanos que huían de Hitler buscaran refugio en Portugal en los primeros años de la década de 1930, comenzando a ejercer su actividad profesional dentro de la industria fílmica lusa. El primer filme resultante de la colaboración entre los portugueses y los germanos emigrados fue *Gado Bravo* (1934), dirigida por António Lopes Ribeiro.



Figura 5.- *Gado Bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro

En 1935 se creaba el Serviço de Propaganda Nacional (SPN), consciente de que el cine podía resultar muy útil para defender la moral y servir de propaganda al régimen salazarista. De hecho, muchos ejercicios fílmicos de la época estaban orientados a resaltar, por ejemplo, la autenticidad de la vida rural frente a la artificialidad de la vida urbana, como muestra de los valores ensalzados por Salazar. La apología de estos

valores se detecta bien en dos películas de referencia de esta fase: *Maria Papoila* (1937), dirigida por Leitão de Barros, y *A Canção da Terra* (1938), de Jorge Brum do Canto²¹. La primera gira en torno a una asistente doméstica llegada de provincias a la capital y que acabará prefiriendo la sencilla vida de su pueblo al ambiente cosmopolita de Lisboa²². La segunda, rodada en la isla de Porto Santo (Madeira), muestra claramente las difíciles condiciones de vida de los isleños, sujetos a largos períodos de sequía y eternamente condenados a la emigración.



Figura 6.- *As Pupilas do Sr. Reitor* (1935), de Leitão de Barros

21 Acerca de este cineasta, cf. J. DE MATOS-CRUZ, *Jorge Brum do Canto*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1984.

22 Aparte de ésta, Leitão de Barros firma otras películas destacadas en este segundo quinquenio de los años treinta: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), segunda versión fílmica del relato de Júlio Diniz; *Bocage/ As Três Graças* (1936), y *Varanda dos Rouxinóis* (1940).

Sin embargo, el género predilecto de esta época es la comedia, representada en la gran pantalla por actores de teatro que encarnaban a tipos populares con los que el público se identificaba. En este ámbito va a destacar el cineasta Chianca de Garcia, autor de filmes como *O Trevo de Quatro Folhas* (1936), que seguía el modelo de comedia sofisticada de tradición americana; *A Rosa do Adro* (1938), versión sonora de la obra literaria adaptada ya en el período mudo por Georges Pallu, y *Aldeia da Roupa Branca* (1939), que se convirtió en una de las comedias más populares de la historia del cine portugués²³.



Figura 7.- *A Aldeia da Roupa Branca* (1938), de Chianca de Garcia

El afiche diseñado por Lima Hernani posee un carácter más colorista, como corresponde a un musical protagonizado por Beatriz Costa, aunque, en la línea de los carteles previamente comentados, se destaca de nuevo el ambiente rural.

23 Vid. L. DE PINA (Coord.), *Chianca de Garcia*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Después de algunos años sin rodar, Manoel de Oliveira regresa en 1938 con otros dos pequeños documentales: *Miramar*, *Praia das Rosas* y *Em Portugal já se Fabricam Automóveis*, este último acerca del modelo Edifor, que se procuraba comercializar en Oporto.

5. EL CINE DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

El desarrollo de este conflicto bélico de dimensiones planetarias no pudo por menos que condicionar la producción cinematográfica entre los años 1939 y 1945.

- a) Durante la contienda, la producción filmica soviética se redujo prácticamente a documentales de guerra. Digna de mención resulta *Iván el Terrible* (*Ivan Groznyy*, 1945), de Eisenstein, en la que éste investigó un nuevo lenguaje audiovisual de concepción operística.
- b) En la Francia ocupada por los alemanes destaca la aportación personal de nuevos directores como Robert Bresson (*Los ángeles del pecado* —*Les anges du péché*, 1943— y *Las damas del bosque de Bolonia* —*Les dames du bois du Boulogne*, 1945—), Henri-Georges Clouzot (con cintas policíacas de atmósferas inquietantes y oníricas) y Jacques Becker. Por su parte, Marcel Carné rueda *Los niños del paraíso* (*Les enfants du paradis*, 1945).
- c) Inglaterra asistió a una expansión del género documental como consecuencia de la situación política. En otro orden de cosas, Laurence Olivier cosechó un gran éxito con su adaptación cinematográfica de la tragedia shakespeariana *Enrique V* (*Henry V*, 1944) y David Lean realizó un sensible y nostálgico *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, 1945).
- d) A pesar de la ocupación nazi, C. T. Dreyer filma en Dinamarca su *Días Irae* (*Vredens Dag*, 1940), de asombrosa plasticidad.

También por estos años aparecieron síntomas de un renacimiento del cine sueco gracias al cineasta Alf Sjöberg.

- e) Hollywood utilizó el cine como arma, ofensiva o defensiva, en películas como *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940), de Charles Chaplin; *La señora Minniver* (*Mrs. Minniver*, 1942), de William Wyler, o *Air Force* (1943), de Howard Hawks. Pero la gran revelación de estos años la protagonizó el actor y realizador Orson Welles con su *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), película que supuso una de las mayores revoluciones del lenguaje filmico de toda la Historia del Cine. *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston, marca el nacimiento del denominado “cine negro”. Finalmente, Alfred Hitchcock, llamado a Estados Unidos por el productor David O. Selznick, inicia con *Rebecca* (*Rebecca*, 1940) una abundante producción dentro de la que podría destacarse *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), por ser iniciadora del ciclo psicoanalítico que conoció gran boga en la posguerra.

Mientras tanto en Portugal, que había optado por la neutralidad en el conflicto, la dictadura de Salazar concedía protección oficial a aquellas producciones de cariz ideológico-político, de apología patriótica o de exaltación histórica, algo que había inaugurado el cineasta António Lopes Ribeiro en la década anterior con su película *A Revolução de Maio* (1937), que conmemoraba el décimo aniversario del levantamiento militar del 28 de mayo e intentaba mostrar cómo el *Estado Novo* había transformado Portugal en un país diferente de aquél que encontrara a su llegada al poder²⁴.

24 António Lopes Ribeiro consagró, entre 1940 y 1970, parte de su obra cinematográfica a los actos oficiales del *Estado Novo*, de ahí que fuera conocido como “o cineasta do regime”.



Figura 8. *A Revolução de Maio* (1935), de António Lopes Ribeiro

Tanto *Gado Bravo* como esta película fueron publicitadas mediante dos de los carteles más logrados de la década de los treinta, en los que se utiliza como recurso un dibujo ciertamente *naïf*. En el póster del filme de 1935, el título aparece cual banda que envuelve la población y casi como una pancarta reivindicativa del tema político de la cinta.

La década de 1940 representó un momento de gran creatividad y éxito para el cine portugués y supuso una época dorada para su comedia de costumbres, que contó con el talento tanto de las estrellas de teatro como de las revistas musicales. Las comedias arquetípicas de este decenio vienen inauguradas por *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro, la cual, junto con *A Canção de Lisboa*, es la más apreciada y la más popular de las comedias lisboetas. En 1945 dirigiría un nuevo clásico de la comedia portuguesa, *A Vizinha do Lado* (1945). Su hermano, el actor Francisco Lopes Ribeiro —conocido como “Ribeirinho”—, hacía en 1942 la primera y única incursión en la realización

cinematográfica con *O Pátio das Cantigas*, que contiene algunos de los mejores momentos de humor del cine portugués. Los parámetros establecidos por estos filmes de los hermanos Lopes Ribeiro serían continuados por tres comedias de Arthur Duarte que constituyen la fase más interesante de su prolija e irregular carrera: *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944) y *O Leão da Estrela* (1947)²⁵.



Figura 9.- *Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro

El tema del "portuguesismo" y de las colonias lusas queda simbolizado en el impactante retrato aborígen en primer plano que ofrece el póster del largometraje, con un elaborado contraste cromático entre ocres y azules. Existen otros dos carteles de este filme de Lopes Ribeiro: uno recrea el que es el momento clave de la trama (con el ataque en escorzo de un león al protagonista) y el otro posee implicaciones de carácter imperialista.

25 Un conciso pero esclarecedor ensayo sobre la obra de este cineasta es el de L. DE PINA Y J. DE MATOS-CRUZ, *Arthur Duarte*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

En los años cuarenta, no obstante, se acentúa la variedad de géneros que ya empezaba a apuntar el cine de la década previa. Surgió, por ejemplo, un tipo de películas que hacía apología de los modos de vida más simples, de la pobreza incluso: *Ave de Arribação* (1943), *Serra Brava* (1948), las dos de Armando de Miranda; *Um Homem às Direitas* (1944), de Jorge Brum do Canto, y *Três Dias sem Deus* (1946), firmada por la actriz Bárbara Virgínia, son títulos representativos a este respecto. Asimismo, el régimen veía con buenos ojos la exaltación cinematográfica del folklore y la tradición popular. Esta tendencia se inicia con el filme *Ala Arriba!* (1942), en la que, más de diez años después de haber filmado las costumbres y los dramas de Nazaré, José Leitão de Barros volvía al universo de la vida de los pescadores, si bien ahora en Póvoa de Varzim²⁶. Dicha tendencia culminará, casi al final de los cuarenta, con los dos grandes éxitos de fado —otro mito permanente en la cultura lusa— del cine portugués, ambos protagonizados por Amália Rodrigues: *Capas Negras* (1947), de Armando de Miranda, y *Fado. História d'Uma Cantadeira* (1948), dirigida por Perdigão Queiroga.

26 *Ala Arriba!* fue la primera película portuguesa que recibió un premio internacional, en este caso la Copa Volpi de la Bienal de Venecia de 1942.



Figura 10.- *Fado, História d'Uma Cantadeira* (1948), de Perdigão Queiroga

El autor del póster, Mário Costa, parece inspirarse en el esquema compositivo del cartel francés de *Casablanca*, mítico filme dirigido seis años antes por Michael Curtiz.

Por último, en esta década se asiste también al apogeo del género histórico-literario, dentro del que sobresalen, sin lugar a dudas, *Amor de Perdição* (1943), de António Lopes Ribeiro, segunda versión fílmica de la novela de Castelo Branco; *Sonho de Amor*

(1945), de Carlos Porfírio; *Inês de Castro* (1945), *Camões* (1946) y *Vendaval Maravilhoso* (1949), estas tres de José Leitão de Barros²⁷, y *A Morgadinha dos Canaviais* (1949), del italiano Caetano Bonnucci.



Figura 11.- *Amor de Perdição* (1943), de António Lopes Ribeiro

M. Lapa, autor del cartel, destaca la influencia literaria del filme mediante la presencia en primer término del novelista Camilo Castelo Branco.

Llegados a este punto y desde la perspectiva transfronteriza que guía nuestro estudio, resulta fundamental hacer hincapié en el hecho de que durante todo este decenio se asistió a una estrecha colaboración entre productores portugueses y españoles, apoyada por

27 Sobre este realizador, cf. J. DE MATOS-CRUZ (Coord.), *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

ambos gobiernos peninsulares e impulsada especialmente por Luís Dias Amado²⁸ así como por la productora y distribuidora lusa Filmes Lumiar. En efecto, entre 1944 y 1949 se filmaron once películas hispano-portuguesas, fruto de un intenso y constante intercambio de realizadores, actores y técnicos entre Madrid y Lisboa, a saber: *Magdalena*, *Zero em Comportamento* (1945), de F. M. Topel²⁹; la ya aludida *Inês de Castro*, codirigida por Manuel Augusto García Viñolas y Leitão de Barros; *O Diabo São Elas* (*Cinco Lobitos*, 1946), de Ladislao Vajda; *É Perigoso Debruçar-se* (*Es peligroso asomarse al exterior*, 1946), *O Hóspede do Quarto número 13* (*El huésped del cuarto número 13*, 1947) y *Fogo!* (*¡Fuego!*, 1949) son tres adaptaciones portuguesas de películas españolas realizadas por Arthur Duarte en este período; *A Mantilha de Beatriz* (*La mantilla de Beatriz*, 1946), de Eduardo Maroto; *Rainha Santa* (*Reina Santa*, 1946), dirigida por Aníbal Contreiras en la versión portuguesa y por Rafael Gil en la española³⁰; *Amanhã como hoje* (*Mañana como hoy*, 1948), de Mariano Pombo, y, finalmente, *Viela, Rua sem Sol*

28 Así expresaba su propósito en un texto publicado en el *Anuário do Cinema Português* de 1946: “*Se as coisas correrem bem, propomo-nos continuar esta colaboração dando aos dois mercados um mínimo de 10 filmes por ano em colaboração e com a intervenção de artistas e técnicos dos dois países. Para isso são necessários grandes capitais -que estão garantidos- uma grande força de vontade e entusiasmo por esta amistosa colaboração luso-espanhola, na qual confiamos como toda a boa vontade, e ainda as facilidades que as autoridades, tanto políticas como económicas, dos dois países deverão dar para que este nosso arranha-céus, que seja o centro da produção conjunta e desta íntima colaboração das cinematografias portuguesa e espanhola, para o que precisamos da cooperação e colaboração de todos, despidos dos móveis políticos ou ambições pessoais exageradas, pensando somente no triunfo e na projecção deste triunfo nos países de língua espanhola e portuguesa.*”. Cf. DIAS AMADO, L., “A experiencia luso-espanhola”, en *Anuário Cinematográfico Português 1946*, Lisboa, Gama, 1946, p. 41.

29 Tanto ésta como su versión española se inspiran en el largometraje italiano *Magdalena, cero en conducta* (*Maddalena, zero in condotta*, 1940), de Vittorio de Sica.

30 La cooperación hispano-lusa se dejó sentir especialmente en estos ejemplos de cine histórico-literario.

(*Barrio*, 1947) y *Três Espelhos* (*Tres Espejos*, 1947), ambas de Ladislao Vajda. Sin embargo, los beneficiosos resultados derivados de esta colaboración no impidieron que su práctica quedara interrumpida a finales de la década: a partir de entonces, los filmes españoles dejaron de verse en Portugal y los portugueses dejaron de distribuirse en España, circunstancia que desgraciadamente se ha prolongado hasta la actualidad.



Figura 12.- *Inês de Castro* (1945), de Leitão de Barros

Junto al rostro en primer plano del monarca Don Pedro, el afiche recrea la escena más dramática y significativa de la trama: el asesinato de Inês a puñaladas por parte de algunos caballeros influyentes de la corte. La versión española fue publicitada mediante un cartel bastante más edulcorado.

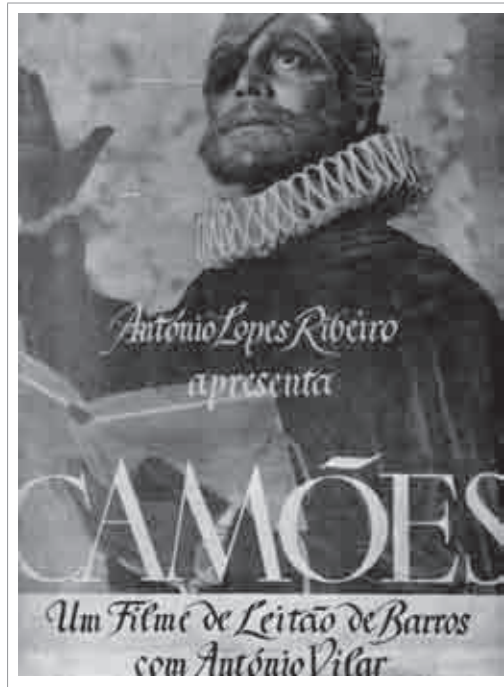


Figura 13.- *Camões* (1946), de Leitão de Barros

El busto del célebre poeta portugués ocupa íntegramente la imagen. El gesto de su brazo, retocado sobre el fotograma del que está extraído el rostro y en apariencia declamando, puede interpretarse como un saludo fascista, en plena consonancia con el contexto político de la época.

Tras rodar en 1941 el documental *Famalição* sobre la villa portuguesa del mismo nombre³¹, Manoel de Oliveira dirige en 1942 su primer largometraje, *Aniki-Bobó*. El filme tenía la particularidad de

31 El interés de este cortometraje reside en que constituye la primera incursión de Camilo Castelo Branco como tema en la filmografía de Oliveira, con la evocación del suicidio del célebre escritor portugués a través de una visita a su casa en São Miguel de Seide, en los alrededores de Famalição.

estar protagonizado por niños de la zona de la ribera de Oporto, los cuales viven el mundo de los adultos como un juego (de hecho, el título de la película procede de la cantinela que los propios niños utilizan en el juego de “policías y ladrones” para elegir a los componentes de cada equipo) en el que el miedo es el principal enemigo. En su estreno, *Aniki-Bobó* fue un fracaso comercial, circunstancia que acaso condujo a Oliveira a abandonar otros proyectos cinematográficos y dedicarse a los negocios empresariales de su familia. Sin embargo, cuando el filme fue divulgado en Europa tras la Segunda Guerra Mundial algunos de los críticos más importantes de la época lo consideraron un precursor del posterior neorrealismo italiano, en concreto de *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1945), de Vittorio de Sica. La acogida internacional de *Aniki-Bobó* fue tan positiva que en 1961 recibía el Diploma de Honor del II Encuentro de Cine para la Juventud de Cannes. El historiador del cine João Bénard da Costa³² no duda en calificar esta película de Oliveira como “*o melhor e mais importante dos filmes da década*”³³.

32 La trayectoria profesional de João Bénard da Costa (1935-2009) es amplísima y variopinta. Interesa destacar, dados los objetivos de nuestro estudio, los siguientes datos: licenciado en Historia y Filosofía, en el año 1969 fue nombrado responsable del Sector de Cine del Servicio de Bellas Artes de la Fundación Calouste Gulbekian. Entre 1973 y 1980 ejerció como profesor de Historia del Cine de la Escuela Superior de Cine del Conservatorio Nacional, actividad que interrumpió al ser nombrado subdirector de la Cinemateca Portuguesa, de la que pasó a ser director en 1991. Cuatro años más tarde, la Universidad de Coimbra le otorgaba el Premio de Estudios Fílmicos en la primera edición de este reconocimiento. Es autor de numerosos estudios sobre el séptimo arte, entre los que destacan las monografías sobre Alfred Hitchcock, Luis Buñuel (ambas de 1982), Fritz Lang, John Ford (las dos de 1983), Josef von Sternberg, Nicholas Ray (publicados ambos en 1984) o Howard Hawks (1988), aparte de excelentes estudios sobre historia del cine portugués como los que se citan en notas sucesivas. Bénard da Costa participó también como actor en películas de Manoel de Oliveira y João César Monteiro.

33 Vid. J. B. DA COSTA, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, p. 95.



Figuras 14 y 15.- *Aniki Bóbó* (1942), de Manoel de Oliveira

El póster diseñado por Silvino se centra en el rostro del actor Nascimento Fernandes y no en los niños, según sería esperable y como sí sucede sin embargo en el cartel español.

Finalmente, desde una perspectiva política y administrativa, en 1944 se crea el Secretariado Nacional de Información (SNI), que tomaba el relevo del SNP, y en 1948 se promulga la Ley nº 2027, destinada a promover la producción cinematográfica portuguesa al tiempo que a controlarla³⁴.

34 En esta década surgen algunas de las primeras Historias del Cine Portugués, como el ensayo de Manuel de Azevedo *Ambições e límites do cinema português*, Lisboa, Seara Nova, 1945, o la obra de António Horta e Costa, *Subsídios para a história do cinema português (1869-1949)*, Lisboa, Empresa Literária Universal, 1949.

6. LA POSGUERRA

La Segunda Guerra Mundial no interrumpió el desarrollo ni la expansión del cine. Tan sólo Alemania, tras la debacle sufrida, vio su industria cinematográfica momentáneamente paralizada.

- a) El cine francés de estos años, a pesar de su calidad, no supuso una aportación renovadora a la historia del cine. Cabe resaltar, no obstante, los filmes con magistral empleo del color de Jean Renoir (sobre todo *El Río -The River*, 1950-) y la revelación de Jacques Tati, excelente cómico heredero de los resortes de la comedia muda (*Las vacaciones de Monsieur Hulot -Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953-).
- b) El auge del cine británico en la posguerra estuvo vinculado a los éxitos de Carol Reed, especialmente *El tercer hombre (The Third Man*, 1949).
- c) Sin embargo, el fenómeno cinematográfico más importante de la posguerra lo constituyó el neorrealismo italiano, de gran verismo formal y cuya temática se centraba en lo social, subrayando los problemas cotidianos de sus protagonistas (normalmente obreros, campesinos o desempleados) en relación con su entorno. Roberto Rossellini inauguró el movimiento con *Roma, ciudad abierta (Roma, città*

aperta, 1945)³⁵. Más tarde dirigió, entre otras, *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948), *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950) y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), con una progresiva preocupación idealista y psicológica. Junto a él, los dos grandes artífices del neorrealismo fueron Vittorio de Sica (que plasmó el drama de la posguerra en *Ladrón de bicicletas* -*Ladri di biciclette*, 1948- y *Umberto D.* -1952-, principalmente) y Luchino Visconti (*La terra trema* -1947-, *Senso* -1954-). Por su parte, Alberto Lattuada, Pietro Germi y Luigi Zampa pulsaron diferentes matices del neorrealismo. En otro orden de cosas, Michelangelo Antonioni se ubicó en el estudio crítico de la burguesía y Federico Fellini obtuvo éxito internacional con *La Strada* (1954).

- d) En lo que se refiere a la posguerra americana, el movimiento más interesante fue el del cine negro, con algunos de los largometrajes cumbre del género: *Gilda* (1946), de Charles Vidor; *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles; *La jungla de asfalto* (*Asphalt Jungle*, 1950), de John Huston, etcétera. Por esta época se afianzaron los nombres de este último cineasta, de Elia Kazan (*La ley del silencio* -*On the Waterfront*, 1954-), de los austríacos Billy Wilder, Otto Preminger y Fred Zinnemann, y de George Stevens. Por otra parte, la comedia musical sufrió una importante renovación a partir de dos filmes rodados en 1951: *Un americano en París* (*An American in Paris*), de Vincente Minnelli, y *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the Rain*), de Stanley Donen y Gene Kelly. Charles Chaplin filmó la que puede considerarse su última gran película,

35 Debe matizarse, no obstante, que el neorrealismo estuvo preludiado por algunas cintas realistas realizadas bajo el fascismo, como *Obsesión* (*Ossessione*, 1943), de Visconti.

Monsieur Verdoux (1946), en tanto que Alfred Hitchcock afianzaba su renombre internacional con clásicos como *Encadenados* (*Notorious*, 1946) o *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954).

- e) Por último, en la posguerra se dieron a conocer en el mundo occidental las cinematografías de Japón y la India. Europeos y americanos aplaudieron las filmografías de los nipones Akira Kurosawa (*Rashomon*-1954-), de Kenji Mizoguchi (*Vida de Oharu, mujer galante*-*Saikaku ichidai onna*, 1952- o *Cuentos de la luna pálida después de la lluvia*-*Ugetsu monogatari*, 1953-) y de Yasujiro Ozu (*Las hermanas Munekata*-*Munekata Shimai*, 1950-), así como la trilogía del hindú Satyajit Ray compuesta por *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1957) y *El mundo de Apu* (*Apur sansar*, 1959).

En los años cincuenta el cine portugués entra en decadencia debido a la mediocridad y a la insistencia en fórmulas ya utilizadas. Esta crisis se fue agravando a lo largo de la década a causa de la cada vez mayor presión de la censura, que en esta época llegaba a mutilar de tal modo las películas que, en ocasiones, éstas acababan por resultar irreconocibles y prácticamente ininteligibles.

De alguna forma, la transición al sonoro había ralentizado la producción de la primera generación de cineastas, ya consagrada. Se produce ahora el ascenso de sus asistentes, si bien como supervivencia profesional antes que como vocación artística. Tal es el caso de Manoel Guimarães, antiguo asistente de António Lopes Ribeiro y Manoel de Oliveira, que desarrolló un estilo muy próximo al neorrealismo italiano en filmes como *Saltimbancos* (1951), *Nazaré* (1952), *Vidas sem Rumor* (1956) y *A Costureirinha da Sé* (1958). También Perdigão Queiroga adoptará los postulados neorrealistas en *Sonhar é Fácil* (1951).



Figura 16.- *Saltimbancos* (1952), de Manoel Guimarães

El afiche ofrece un retorno al dibujo puro como elemento central de los carteles, dejando atrás las técnicas de huecograbado o retoque fotográfico empleadas años atrás. El gesto del niño representado, a caballo entre la tristeza y el reclamo de compasión, preconiza *La Strada* felliniana al tiempo que delata el tema del filme.

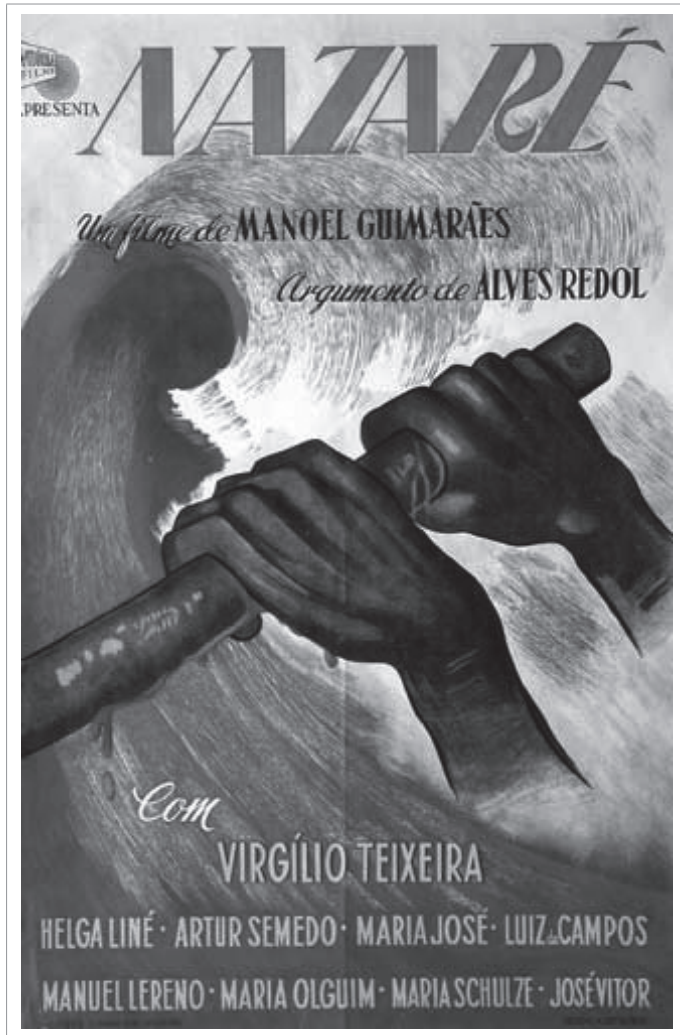


Figura 17.- *Nazaré* (1952), de Manoel Guimarães

Esta película viene a ser la versión portuguesa de *Hombres de Arán* (*Man of Aran*, 1934), de Robert J. Flaherty, e incluso de *Capitanes intrépidos* (*Captains Courageous*, 1937), de Victor Fleming. El cartel informa sobre el sentido del largometraje de una forma eficaz: la acritud de la actividad pesquera se plasma en el dramatismo de las manos ensangrentadas que se aferran al remo -en consonancia con las letras rojas del título- así como a través de la amenazante ola que cae sobre las manos cual guadaña amputadora.

Si esta tendencia al realismo no produjo los resultados esperados, tampoco la adaptación histórico-literaria gozó de mayor fortuna, a pesar de la calidad de dos trabajos firmados por António Lopes Ribeiro: *Frei Luís de Sousa* (1950), a partir de la célebre pieza de teatro de Almeida Garrett, y *O Primo Basílio* (1959), versión sonora de la novela de Queiroz que ya adaptara Georges Pallu en el cine mudo³⁶.



Figuras 18 y 19.- *Frei Luís de Sousa* (1950) y
O Primo Basílio (1959), de António Lopes Ribeiro

En este contexto, el evento más significativo de la producción fílmica lusa de esta época es el regreso de Oliveira al cine. Después

³⁶ Sobre este realizador portugués, cf. J. DE MATOS-CRUZ (Coord.), *António Lopes Ribeiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

de que el SNI rechazara el proyecto titulado *Angélica*, sobre la extraña historia de un fotógrafo que se enamora de una muerta cuyo cadáver le han solicitado que retrate, y tras una estancia en Alemania estudiando las cuestiones técnicas relativas al uso del color, en 1956 presenta el documental *O Pintor e a Cidade*. Oporto y la obra del pintor António Cruz, influida por dicha ciudad, constituyen el tema del filme, que proporcionó a Oliveira el primero de una extensa lista de galardones: el Arpa de Plata del Festival de Cork (Irlanda) del año siguiente³⁷. En 1959 aborda la dirección del medimetro *O Pão*, acerca de lo que podría denominarse “ciclo de la simiente”, con el proceso de fermentación, molienda y consumo del pan. Según Luís de Pina, “*Oliveira e a sua obra, independente de concessões comerciais, marcada por um profundo amor do cinema, tornavam-se um símbolo para o sector cultural, nomeadamente para os novos cinéfilos que despontavam.*”³⁸.

En 1955 se crea la Rádio Televisão Portuguesa (RTP), la cual desarrollaría un importante papel en la divulgación de los clásicos de la filmografía portuguesa así como en la transformación de los hábitos de consumo fílmico. Tres años más tarde, en septiembre de 1958, se inauguraba la Cinemateca Portuguesa, que muy pronto comenzaría a exhibir de forma regular retrospectivas de cine portugués que supusieron una excelente oportunidad para la revisión crítica e histórica del mismo. Por su parte, otra de las mayores novedades que produjo esta insulsa década de los cincuenta fue la intensa actividad del movimiento cineclubista, el cual había surgido en Portugal con la creación del “Clube Português de Cinematografia” o “Cine-Clube do Porto” en 1945 y conocería su etapa áurea entre 1948 y 1958 con la fundación en Lisboa del “ABC Cine-Clube”, “Cine-Clube Imagem”,

37 Insistimos en que el reconocimiento de Cannes a *Aniki-Bobó* previamente señalado le fue concedido en 1961.

38 Vid. L. DE PINA, *op. cit.*, p. 139.

“Cine-Clube Universitário de Lisboa”, etcétera. Este fenómeno cineclubista fue simiente de la generación cinéfila y de la nueva crítica cinematográfica que habría de surgir pocos años más tarde³⁹.

En definitiva, la dinámica y exitosa década de 1940 no se vio prolongada en el decenio posterior, caracterizado, por el contrario, por la falta de iniciativa y el anquilosamiento de las estructuras en el sector cinematográfico. Lo más llamativo es, no obstante, el proceso inverso que se constata en la evolución de la historia del cine universal y la historia del cine portugués en este intervalo de veinte años: así, mientras que la Segunda Guerra Mundial condicionaba en mayor o menor medida la producción cinematográfica en el ámbito internacional, la filmografía lusa vivía un momento de esplendor. En cambio, al tiempo que la posguerra significó una etapa de recuperación para el cine europeo y norteamericano, Portugal se sumió en la que, hasta el momento, había sido la crisis más severa que había atravesado su cine⁴⁰.

39 De hecho, al amparo del “Cine-Clube Imagem” surge la revista *Imagem*, particularmente crítica y en la que escriben diversos nombres ligados al movimiento de los cineclubes, algunos de ellos futuros cineastas (como sería el caso de João César Monteiro).

40 Ya a principios de los años cincuenta Manuel de Azevedo abordaba con fuerte sentido crítico los problemas del cine portugués en su libro *Perspectiva do cinema português*, Porto, Clube Português de Cinematografia, 1951.

7. LA RENOVACIÓN DE LOS AÑOS SESENTA

En la década de 1960 se asistió a una eclosión de intentos de renovación cinematográfica entre los que sobresalen los siguientes:

- a) En 1959 aparecía el movimiento francés de la “Nueva Ola” (*Nouvelle Vague*), que agrupaba a una serie de cineastas heterogéneos los cuales tenían en común una utilización más libre e imaginativa del lenguaje cinematográfico, y que impulsieron una producción barata realizada en escenarios naturales y con actores poco conocidos. El sector más representativo de la *Nouvelle Vague* dio el salto a la producción tras ejercer la crítica fílmica en la revista *Cahiers du Cinéma*: se trata de François Truffaut (*Los cuatrocientos golpes -Les quatre cents coups*, 1959-), Claude Chabrol (*El bello Sergio -Le beau Serge*, 1958-), Jean-Luc Godard (*Al final de la escapada -Au bout de souffle*, 1959-), Eric Rohmer (*El signo del león -Le signe du lion*, 1959-) y Jacques Rivette (*Paris nous appartient*, 1960). A ellos se sumaron pronto otros realizadores como Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour*, 1958) o Louis Malle (*Los amantes -Les amants*, 1958-).
- b) La tradición del cine documental fue continuada por el *Free Cinema* británico, representado por jóvenes agrupados en torno al crítico Lindsay Anderson: Karel Reisz, Tony Richardson, el suizo Alain Tanner, etcétera.
- c) El Nuevo Cine Alemán (*Neuer Deutscher Film*) implicó la aparición de jóvenes directores como Alexander Kluge, Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog o Wim Wenders.

- d) En Italia, el neorrealismo fue superado a partir de las aportaciones de una nueva generación formada por Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Marco Bellocchio o Bernardo Bertolucci, entre otros.
- e) En lo que se refiere a la U.R.S.S. y su área de influencia, el deshielo cinematográfico postestalinista trajo consigo las filmografías de Andrei Tarkovski (Rusia), Andrzej Wajda y Roman Polanski (Polonia), Milos Forman y los virtuosos de la animación Jirí Trnka y Karel Zeman (Checoslovaquia) y Miklós Jancsó (Hungría).
- f) A pesar de haber realizado ya filmes de gran nivel, el descubrimiento del sueco Ingmar Bergman por parte de la crítica no se produjo hasta las inmediaciones de los años sesenta, a partir del reconocimiento internacional que obtuvo con *El séptimo sello* (*Der Sjunde Inseglet*, 1956) y *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957). En la nueva década rodaría Bergman una de las películas más importantes de su carrera, *Persona* (1966).
- g) El llamado “Nuevo Cine Español” surge a partir de la reestructuración del gobierno franquista en 1962, debutando directores como Carlos Saura o Basilio Martín Patino, que seguían la estela de las “Conversaciones de Salamanca”, con Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga como referentes primordiales.
- h) En Estados Unidos, la escuela de Nueva York (a la que pertenece, entre otros, John Cassavetes) abrió el camino a los planteamientos más radicales y experimentalistas del cine *underground*-los ejercicios filmicos de Andy Warhol se inscriben en esta corriente-. De forma paralela, Hitchcock dirigía en la costa oeste las obras maestras de su filmografía: *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *Los pájaros* (*The Birds*, 1963).
- i) Finalmente, otro de los grandes movimientos de renovación tuvo lugar en Brasil, donde Glauber Rocha se convirtió en adalid del *Cinema Novo Brasileiro*.

El año 1962 supone una fecha de ruptura para el cine portugués, pues es entonces cuando los llamados a ser los principales cineastas de la Generación de los 60, que se habían formado en París

o Londres, regresan a su país con la iniciativa de generar un tipo distinto de cine, un *novo cinema português*, que superara los filmes anodinos de la fase anterior. Nace así el moderno cine portugués, el cual, en términos muy generales, apostaba por un lenguaje novedoso que permitiese reflejar el Portugal de los últimos años del *Estado Novo*, ya envejecido y con síntomas de agotamiento.

El primer atisbo de viraje formal, estético e ideológico con respecto del viejo cine tiene lugar con *Dom Roberto* (1962), de José Ernesto de Sousa, película innovadora en la que se funden los parámetros del neorrealismo y de la *Nouvelle Vague*, con la que su realizador tuvo contacto directo durante su estancia en París. Arthur Ramos dirige al año siguiente *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), cuya crítica social estaba orientada a la denuncia de las costumbres burguesas⁴¹. En ambos filmes se perciben ya una franqueza y una sensibilidad que los alejan del pobre panorama del cine portugués de la década previa.

No obstante, el *Cinema Novo* propiamente dicho arranca con *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, primer resultado de la inversión de António Cunha Teles en la producción de un nuevo y diferente tipo de cine. Cunha Teles había dirigido en 1961 el Estudio Universitario de Cine Experimental, institución en la que se formaron numerosos jóvenes que tenían el objetivo de romper con el convencionalismo del cine anterior. Con la fundación de Produções Cunha Teles, dio a los nuevos cineastas la oportunidad de rodar sus propias películas, con un claro influjo de la *Nouvelle Vague* francesa⁴², como perfectamente

41 Luís de Pina señala a propósito de este largometraje que en él “(...) *Passa a sombra de um J. A. Bardem e de Morte de Um Ciclista*.” (Vid. L. DE PINA, *op. cit.*, p. 148). *Muerte de un ciclista* (1955) fue la primera película dirigida por el cineasta español Juan Antonio Bardem y mereció el Premio de la Crítica Internacional del Festival de Cannes de ese mismo año.

42 De Pina llama la atención sobre “(...) *A enorme influência que as sessões da Cinemateca Francesa de Henri Langlois exerceram nos novos cineastas* (portugueses), *para quem a sua sala foi uma verdadeira escola*”. Cf. L. DE PINA, *op. cit.*, p. 145.

se percibe en este primer filme de Paulo Rocha. También heredero del neorrealismo italiano y de la vanguardia gala, se estrena un año después *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, rodada a modo de reportaje -en la línea del *cinéma-verité* y de forma absolutamente innovadora en el panorama cinematográfico portugués, pues mostraba una imagen marginal de Lisboa con el pretexto de una entrevista al ex boxeador Belarmino Fragoso, una de las figuras más populares de la bohemia de la ciudad⁴³.

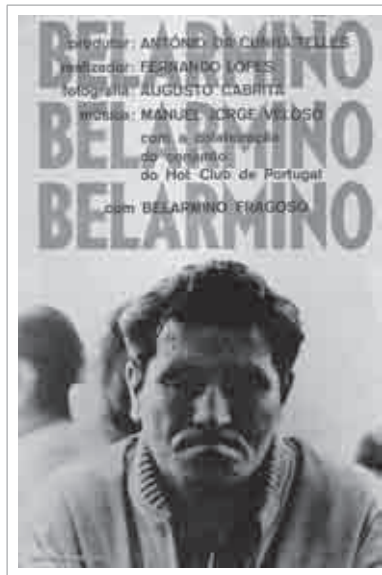


Figura 20.- *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes

Pasado y presente se funden de manera eficaz en este cartel mediante la combinación de tipografía y fotografía: así, el título intenta reproducir las distorsionadas voces de fondo que otrora aclamaran al boxeador, que las rememora desde la actualidad con gesto adusto y fracasado.

43 En este filme se detecta un influjo evidente de *Rocco y sus hermanos* (*Rocco i suoi fratelli*, 1960), de Luchino Visconti, en el tema y el enfoque social del problema, así como de *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961), de Jean Rouch, en lo que respecta a su cualidad de documental.

Otras producciones destacadas de António Cunha Teles fueron *O Crime de Aldeia Velha* (1964), firmada por Manoel Guimarães; *Catembe*, un documental sobre la colonia portuguesa de Mozambique dirigido por Manuel Faria de Almeida ese mismo año; *As Ilhas Encantadas* (1965), del luso-francés Carlos Vilardebó, rodada en el archipiélago de Madeira a partir de un relato de Hermann Melville; *Domingo à Tarde* (1965), el primer largometraje de ficción de António de Macedo, de inspiración vanguardista aunque rechazando los postulados estéticos de los franceses, y *Mudar de Vida* (1966), segunda película de Paulo Rocha y última producción de Cunha Teles. Independientes desde el punto de vista creativo y buscando una expresión estética diferente, los filmes de este productor fueron ante todo una apuesta valiente y arriesgada que no gozó de los favores del público, lo cual arrastró a su empresa a la bancarrota y lo obligó a cesar en su actividad.

De forma paralela a estas producciones de Cunha Teles, Manoel de Oliveira regresa al largometraje en 1963 con *O Acto da Primavera*, con el que iniciaba en Portugal la práctica de la antropología visual en el cine, práctica que años más tarde habría de influir en los documentales de cineastas como António Campos, António Reis y Pedro Costa. Al año siguiente rueda *A Caça* (1964), un cortometraje de ficción sobre las dificultades que atraviesan dos jóvenes que salen a cazar cuando uno de ellos cae a un pantano. En 1965 dedica un documental, *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, a la obra del pintor Júlio Maria dos Reis Pereira, hermano del escritor José Régio.



Figura 21.- *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira

El carácter polisémico de esta original litografía es palpable en el atuendo del personaje representado, a caballo entre traje típico y uniforme militar.

Así pues, *grosso modo*, las producciones Cunha Teles y la actividad independiente de Oliveira definen el primer período del *Cinema Novo Português*, que se desarrolla aproximadamente entre 1963 y 1966. La segunda fase surge a partir de la “*Semana do Novo Cinema Português*”, celebrada en Oporto a finales de 1967.

Los cineastas asistentes redactaron un documento de importancia fundamental, “*O Ofício do Cinema em Portugal*”, que dirigieron a la Fundación Calouste Gulbenkian sugiriéndole la creación de un centro de cine como solución a la crisis generalizada que venía atravesando la cinematografía portuguesa desde el decenio anterior. En 1969, auspiciado por la Fundación Gulbenkian, se creaba el Centro Portugués de Cine (CPC), una cooperativa de cineastas que financiará una parte significativa de los filmes del *Novo Cinema*. La primera producción del CPC fue *O Passado e o Presente* (1971), de Manoel de Oliveira, película con la que inaugura su concepto de cine como medio audiovisual para la representación del teatro⁴⁴. Otros filmes destacados producidos por el CPC fueron, por ejemplo, *O Recado* (1972), de José Fonseca e Costa; *Perdido por Cem...* (1972), primer trabajo de António-Pedro Vasconcelos -procedente del cineclubismo y de la crítica- y en el que se acusa aún el influjo de la *Nouvelle Vague*; *A Promessa* (1974), de António de Macedo, y *Meus Amigos*, de António Cunha Telles, que sería el último largometraje financiado por el Centro Portugués de Cine antes de la Revolución de los Claveles (*Revolução dos Cravos*, en portugués). La Ley 7/71 trajo consigo la creación del Instituto Portugués de Cinema (IPC), que tomaría el relevo de las competencias del CPC a partir de 1975⁴⁵.

44 La obra de Oliveira va cosechando en estos años un creciente reconocimiento internacional (sobre todo en Italia y Francia), como ponen de manifiesto las retrospectivas que se le dedican en la ciudad suiza de Lucarno (1964), en la Cinemateca Francesa (1965), en la Filmoteca Española (1971) o en Bruselas (1974).

45 El IPC se mantuvo vigente hasta 1993, fecha en la que fue sustituido por el Instituto Portugués de Arte Cinematográfico y Audiovisual (IPACA), el cual, a su vez sería reemplazado por el Instituto de Cine, Audiovisual y Multimedia (ICAM), entidad pública portuguesa dependiente del Ministerio de Cultura que, como su propio nombre indica, tiene como objetivo promover y financiar las actividades cinematográficas, audiovisuales y multimedia portuguesas.



Figura 22.- *Perdido por Cem...* (1973), de António-Pedro Vasconcelos

El póster permite apreciar el nítido influjo de cartelísticas consagradas de la época, como la checoslovaca y, sobre todo, la polaca. Diseñado cual naipe, del as de corazones emerge una bala que apunta directamente a la cabeza del personaje, dibujado en tinta china. En el reflejo inverso, los títulos de crédito recrean la sombra del mismo.

En otro orden de cosas, entre las obras más representativas del *Cinema Novo* no producidas por el Centro Portugués de Cine destacan especialmente *O Cerco* (1969), de Cunha Telles; *Nojo aos Caes* (1970), de António de Macedo; *Uma Abelha na Chuva* (1971), dirigida por Fernando Lopes, película que asimila aspectos del lenguaje de la vanguardia francesa al tiempo que se mantiene en la tradición crítica social; *Índia*, de António Faria, y *Deixem-Me ao menos Subir às Palmeiras*, de Lopes Barbosa (ambos del año 1972), abordan el problema ultramarino; *Sofia e a Educação Sexual* (1973), de Eduardo Geadá, explora el tema de la iniciación en el sexo. Asimismo, diversos realizadores se interesan ahora (siguiendo los pasos de *Acto da Primavera* de Oliveira, e, incluso, las obras de Robert Flaherty o de Jean Rouch) por los documentales, creando obras cinematográficas asociadas al concepto de antropología visual: tal es el caso de António Campos, con dos filmes sobre viejas comunidades nortenas en riesgo de desaparecer (*Vilarinho das Furnas* -1971- y *Falamos do Rio do Onor* -1974-)⁴⁶, y también de António Reis, cuyo *Jaime* (1974), acerca de la obra pictórica de un enfermo internado en un hospital psiquiátrico, destila una fuerte carga poética⁴⁷.

Es en esta transición de los años sesenta a la nueva década cuando João César Monteiro comienza a filmar, de forma casi experimental, sus primeras películas. Así, en 1968 se estrena como realizador en un cortometraje de carácter documental titulado *Sophia de*

46 Vid. M. J. MADEIRA, *António Campos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2000.

47 Entre la abundante bibliografía generada en torno a la renovación experimentada por el cine portugués en esta época, cabe destacar el estudio colectivo vv. AA., *Cinema Novo Português (1960-1974)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985, así como A. M. SEABRA (Org.), *Portogallo: "Cinema Novo" e oltre...*, Venezia, Marsilio Editori, 1988.

Mello Breyner Andresen, a propósito de esta gran poetisa portuguesa⁴⁸. Dos años después aborda el medimetro de ficción rodado en 16 milímetros⁴⁹ *Quem espera por Sapatos de Defunto morre descalço* (1970), cuya trama es apenas un pretexto para poner en práctica un lenguaje fílmico cercano al de Bresson y los *cahieristas*. En 1972 dirige *Fragmentos de um Filme-Esmola* (proyecto inicialmente designado *A Sagrada Família*), producido por el Centro Portugués de Cine y también en 16 milímetros, donde una niña filma la cotidianeidad un tanto excéntrica de su casa⁵⁰.

48 Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), de ascendencia danesa, ha sido una de las figuras más destacadas de la Literatura portuguesa del siglo XX. Aunque educada en círculos aristocráticos y en los valores tradicionales de la moral cristiana, se convirtió en uno de los baluartes más significativos de una actitud política liberal. Aparte de como poetisa, se distinguió también como narradora de cuentos y autora de libros infantiles. Ejerció, además, como traductora de Dante Alighieri y de Shakespeare. En 1964 recibió el Gran Premio de Poesía de la Sociedad Portuguesa de Escritores por su obra *Livro Sexto*. Asimismo, fue distinguida con el Premio Camões en 1999 (con lo que pasó a ser la primera mujer portuguesa que recibía el más importante galardón literario de la lengua lusa) y con el Premio Reina Sofía en 2003.

49 Desde el punto de vista técnico, la década de 1970 trajo consigo la innovación del recurso a las cámaras de 16 milímetros, con capacidad de grabación de sonido sincronizado con la imagen, lo cual permitía gran agilidad en el rodaje y la posibilidad de abaratar considerablemente los costes de producción.

50 Para una aproximación a la complejidad de este moderno cine portugués nacido en 1962, resulta fundamental la consulta de E. PRADO COELHO, *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação, 1983.

8. EL "CINE DE ABRIL"

El fenómeno de la globalización comienza a afectar al cine en la década de 1970, con una diferenciación cada vez menor entre las distintas filmografías nacionales.

- a) La cinematografía de Alemania occidental se convierte en una de las más creativas de Europa gracias a los trabajos de Fassbinder, Herzog y Syberberg. Por su parte, Vilgot Sjöman contribuye al despertar del cine sueco iniciado por Sjöberg y Bergman en las décadas anteriores.
- b) En lo que atañe a la industria estadounidense, en 1971 los filmes *Perros de paja* (*Straw Dogs*), de Sam Peckinpah, y *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*), de Stanley Kubrick, supusieron la introducción de la violencia -entendida como clave estética característica de un determinado "cine de autor"- en la gran pantalla. Por estos años, Hollywood ponía de moda visiones retrospectivas y nostálgicas, que cultivaron diversos realizadores de las nuevas promociones (Francis Ford Coppola, George Lucas, Bob Fosse, Sidney Pollack) y que influyeron en algunos europeos (por ejemplo, *Roma*-1972- y *Amarcord*-1974-, de Federico Fellini). Películas como *El exorcista* (*The Exorcist*, 1974), de William Friedkin, *Tiburón* (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg, o *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), de Lucas, buscaban la evasión del público, al tiempo que otras producciones se afanaban en combinar espectacularidad con cierta preocupación intelectual, como

sucedía en *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), también de Kubrick.

- c) Se afianza el denominado “Tercer cine”, nacido a mediados de la década anterior con la aparición de una serie de cineastas del Tercer Mundo que aportaron planteamientos novedosos en los sistemas de producción.

En lo que se refiere al ámbito cinematográfico portugués, la Revolución del 25 de abril de 1974 se dejó sentir, en primer lugar, en la abolición de la censura⁵¹: así las cosas, al tiempo que se permitió la exhibición de numerosas películas extranjeras que hasta entonces había sido imposible ver en Portugal (fue el caso de *El acorazado Potemkin* o de *La naranja mecánica*), se estrenaron determinadas producciones nacionales prohibidas por la censura, como *Sofia e a Educação Sexual*, *Índia* y *O Mal-Amado* (1973), de Fernando Matos Silva, entre otros.

Entre 1972 y 1973 Alberto Seixas Santos había dirigido *Brandos Costumes* (1974), filme con un importante carácter premonitorio, puesto que en él se trazaba un paralelismo entre una familia burguesa y la historia de Portugal durante el régimen del *Estado Novo*, y en su desenlace se sugería que las Fuerzas Armadas llevarían a cabo un alzamiento contra el sistema.

En efecto, la etapa comprendida entre la Revolución de los Claveles y el inicio de la década de los ochenta se caracteriza por el gusto hacia un cine militante, con filmes de carácter revolucionario e incluso panfletario, con títulos que reflejan el momento histórico en el que fueron rodados: *Adeus, Até o Meu Regresso* (1974), de António-Pedro Vasconcelos; *As Armas e o Povo* (1975), filme colectivo que retrata los sucesos acontecidos entre el 25 de abril y el 1 de mayo de 1974; *Deus-Pátria-Autoridade*, dirigida por Rui Simões ese mismo año;

51 Lauro António abordó la relación entre la industria fílmica lusa y la censura en su obra *Cinema e censura em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Museu República e Resistência, 2001 (1ª edición de 1977).

O Funeral do Patrão (1975) y *A Santa Aliança* (1977), ambas de Eduardo Geadá, etcétera. Por su parte, Fonseca e Costa dedica su segundo largometraje, *Os Demónios de Alcacer Quibir* (1975), a los movimientos de liberación en las colonias portuguesas de África.



Figuras 23 y 24.- *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) y *Bom Povo Português* (1980), de Rui Simões

José Brandão, uno de los autores gráficos más relevantes del "Cine de Abril", recupera en sus trabajos la caricatura clásica de la cartelística portuguesa, como bien se aprecia en el que ilustra la película de 1975. En él se inspira el autor del otro afiche, Vasco, que plantea un *collage* en el cual plasma mediante colores simbólicos todos los personajes de la reciente historia portuguesa.

Ahora bien, este cine militante no sólo se restringe a lo meramente político, sino que se refleja también en la obsesión por recoger el habla portuguesa (en lo referente a los distintos dialectos regionales), por promover movimientos de alfabetización filmica, por descubrir la

riqueza del mundo rural y de la cultura lusa. Sobresale en este sentido *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis y Margarida Cordeiro, película que busca las raíces del imaginario nacional y prosigue, pues, la corriente de antropología cinematográfica surgida en etapas previas⁵².

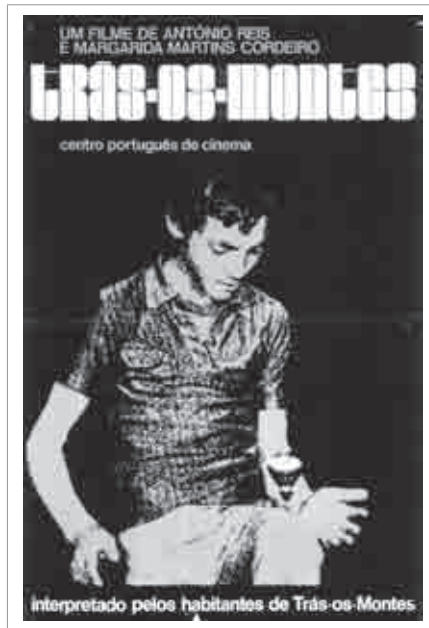


Figura 25.- *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis y Margarida Martins Cordeiro

Mientras tanto, Manoel de Oliveira, ejerciendo una vez más su característica independencia creadora, estrenaba *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1974), a propósito del embarazo atribuido a causas sobrenaturales de una joven alentejana y en la que el cineasta refuerza el parentesco cine-teatro que ya planteara en su anterior filme⁵³. Algún

52 Sobre el cine portugués de esta época, *vid.* M. J. MADEIRA (Coord.), *25 de abril no cinema. Antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.

53 Con este largometraje el director portuense inicia la conocida como “trilogia dos amores frustrados”, que culminará con *Francisca* (1981).

tiempo después, en 1978, la RTP emitió en seis capítulos la adaptación hecha por Oliveira de la novela de Camilo Castelo Branco *Amor de Perdição*⁵⁴. El filme seguía escrupulosamente la obra literaria y estaba construido a base de largos planos-secuencia con frecuentes intervenciones de un narrador en *off*. La crítica portuguesa reaccionó con acritud ante la originalidad de este proyecto; sin embargo, su exhibición en el extranjero fue objeto de una aclamación unánime.

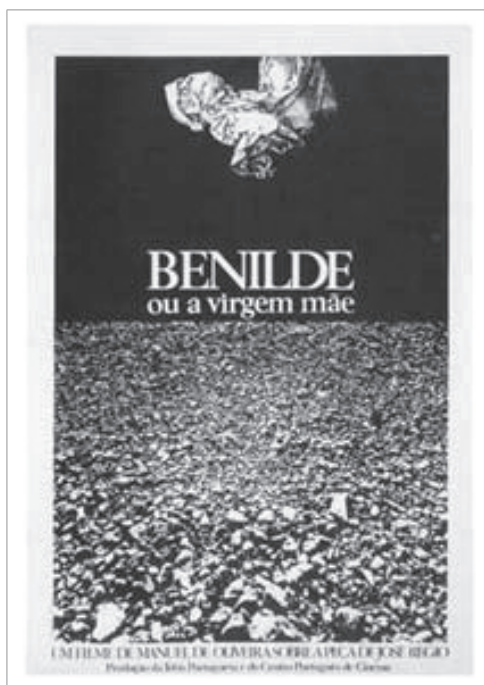


Figura 26.- *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974), de Manoel de Oliveira

En una elaborada abstracción, João Abel Manta muestra la aridez geográfica del Alentejo, tratado casi como paisaje lunar, que tanta influencia ejerce sobre el carácter de la protagonista.

54 Su título completo es *Amor de Perdição. Memórias d'Uma Família*, y constituye la tercera adaptación cinematográfica de esta novela del Romanticismo portugués, tras la muda de Georges Pallu (1921) y la de António Lopes Ribeiro (1943).

En este segundo quinquenio de los años setenta, la filmografía de João César Monteiro sigue las dos tendencias primordiales del cine portugués de la época, es decir, la política y la antropológica. Así, en 1975 rueda *Que farei eu com esta Espada?*, donde la presencia de barcos de la OTAN en la costa lisboeta le sugiere una amenaza de invasión semejante a la que lleva a cabo el vampiro Nosferatu en la película de Murnau. En palabras de Bénard da Costa, “É talvez o mais delirante e fantasmagórico de quantos filmes políticos se fizeram, mas é uma fascinante proposta de imaginário expresionista e ultra-romântico aplicado á revolução portuguesa.”⁵⁵. De otro lado, tanto el largometraje *Veredas* (1977) como los cortometrajes *A Mãe*, *Os dois Soldados* y *O Amor das Três Romãs*, todos a caballo entre 1978 y 1979, exploran los cuentos tradicionales y la etnografía de Portugal, a través de una red de leyendas, mitos y símbolos orientada a desvelar la esencia del pueblo luso, en la línea del mencionado *Trás-os-Montes* de António Reis.

55 Cf. J. B. DA COSTA, *op. cit.*, p. 150.

9. EL CINE CONTEMPORÁNEO

Desde los años ochenta hasta la actualidad se ha producido un importante relevo generacional de cineastas, de forma que en el panorama contemporáneo del séptimo arte ocupan un lugar destacado las filmografías de los siguientes realizadores:

- a) En el nuevo Hollywood, al margen de las superproducciones que persiguen el éxito de taquilla, ha emergido una serie de nuevos y reputados directores entre los que se cuentan los ya mencionados Ford Coppola y Spielberg, Martin Scorsese, Woody Allen, Brian de Palma, Quentin Tarantino, Peter Bogdanovich, David Lynch, Tim Burton y los hermanos Coen, entre otros. También en el contexto de Norteamérica, si bien en lo que se refiere al cine canadiense, destacan David Cronenberg y Atom Egoyan, este último de origen armenio.
- b) En el viejo continente, la fórmula de la coproducción se ha visto renovada a partir del espacio común europeo. Los nombres que mayor reconocimiento internacional han cosechado en los últimos veinticinco años son Bertrand Tavernier, Jean-Jacques Annaud y Olivier Assayas (Francia), los hermanos Taviani y Nanni Moretti (Italia), Ken Loach (Gran Bretaña), Michael Haneke (Austria), Lars von Trier (Dinamarca), Jean-Pierre y Luc Dardenne (Bélgica), Pedro Almodóvar (España), Théo Angelopoulos (Grecia), Krzysztof Kieslowski (Polonia), Alexander Sokurov (Rusia), etcétera.

- c) Por último, los referentes del cine oriental o asiático son los iraníes Abbas Kiarostami y Jafar Panahi, así como los chinos Zhang Yimou y Ang Lee.

El Festival de Cine de Figueira da Foz de 1980 dio a conocer cuatro películas que abrieron caminos de renovación cinematográfica en el panorama portugués: se trataba de *Manhã Submersa*, de Lauro António; *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha; *Oxalá*, de António-Pedro Vasconcelos, y *Kilas, o Mau da Fita*, de José Fonseca e Costa.



Figura 27.- *Manhã Submersa* (1980), de Lauro António

El cartel confeccionado por Judite Cília, una de las diseñadoras gráficas más cualificadas del continente, dispone en damero varios fotogramas significativos de la película; en la parte inferior, la imagen del claustro de un seminario viene a simbolizar el aprisionamiento al que se ve sometido el niño protagonista, que añora sus orígenes.

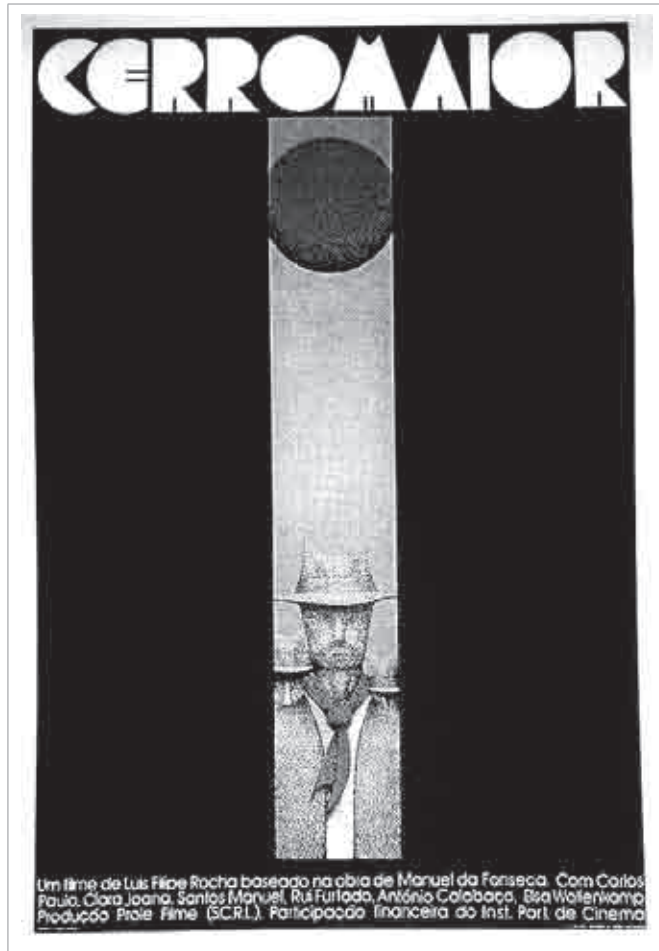


Figura 28.- *Cerromaior* (1981), de Luís Filipe Rocha

Edgar Valdez Marcelo plasma un sol simbólico que se superpone como elemento opresivo en la existencia de los campesinos alentejanos, apresados en un contexto de explotación y carencia de libertad.

También en los inicios de esta nueva década tiene lugar la reconciliación -si bien ésta nunca llegaría ser definitiva- del público portugués con su cine, dado que gran parte de los realizadores

optaron, sin que ello implicara necesariamente hacer concesiones en lo que a la calidad se refiere, por buscar un lenguaje fílmico más cercano a los espectadores, con tramas que no entrañasen dificultades de comprensión e interpretaciones basadas en la naturalidad de los actores a fin de crear ficciones verídicas. *O Lugar do Morto*, dirigida en 1984 por Vasconcelos y en la que se percibe un notable influjo de Otto Preminger, se convirtió en uno de los mayores éxitos de taquilla del cine portugués. Ciertamente, por estos años algunos realizadores defendieron la necesidad de un cine de gran público en Portugal al que juzgaban indispensable para la supervivencia de la industria cinematográfica nacional (Joaquim Sapinho, entre ellos).

Durante este decenio de los ochenta gozarán de una presencia relevante cineastas cuyo propósito es generar un cine nuevo y diferente que supere ese gusto por reflejar la situación política tan característico de la filmografía inmediatamente anterior: João Botelho, João Mário Grilo, António Reis (los tres obtienen un nítido reconocimiento internacional, respectivamente, con *Conversa Acabada* -1981-⁵⁶; *A Estrangeira* -1982-, que se alzó con el Premio Georges Sadoul en el Festival de Venecia, y *Ana* -1982-, galardonada con la Espiga de Oro de Valladolid), Jorge Silva Melo, Ricardo Costa, António de Macedo (quien inaugura su particular inclinación hacia lo esotérico con *Os Abismos da Meia-Noite*, de 1983), aparte de los anteriormente citados.

56 Esta película contó con la participación de Oliveira como actor en el papel de un sacerdote.



Figura 29.- *A Estrangeira* (1983), de João Mário Grilo



Figura 30.- *Conversa Acabada* (1982), de João Botelho

En otro orden de cosas, Manoel de Oliveira inicia en los años ochenta una carrera de repercusión internacional, ya que la presencia de sus trabajos se torna asidua en el palmarés de los festivales de cine más prestigiosos. En ello desempeñó un papel fundamental el productor Paulo Branco y su empresa V.O. Filmes, de los que Oliveira recibió apoyo en los ámbitos de producción y promoción más allá de las fronteras portuguesas⁵⁷. Con *Francisca* estrena una

57 Paulo Branco, en mitad de la polémica surgida en esta época en Portugal a propósito de dos formas opuestas de hacer cine (rodar películas de éxito comercial o, por el contrario, hacer cine de autor), se afirmó como defensor radical de la opción artística y desarrolló un papel determinante en la divulgación en Francia de cineastas y filmes portugueses, ayudado por la circunstancia de que su base de producción y distribución está radicada en ese país.

fecunda colaboración con la escritora Agustina Bessa-Luís⁵⁸ que va a reforzar su imagen de “cineasta de la palabra”. En 1982 rueda *Visita ou Memórias e Confissões*, película que por voluntad expresa del realizador, sólo podrá estrenarse después de su muerte y que hasta ahora sólo ha sido exhibida en sesiones privadas⁵⁹. *O Sapato de Cetim* (1985), recibió los mayores encomios de la crítica internacional⁶⁰. Al año siguiente, entremezclará diferentes registros cinematográficos -el cine mudo inclusive- con la representación teatral en *O Meu Caso* (1986)⁶¹. El filme-ópera de ambientación decimonónica *Os Canibais* (1988) cierra la producción de Oliveira en este decenio de 1980.

58 Agustina Bessa-Luís (1922) es una de las más consagradas escritoras de la literatura portuguesa contemporánea. Su producción asciende a más de medio centenar de obras, entre las que se cuentan principalmente novelas, pero también piezas de teatro, biografías, ensayos y libros infantiles. Su escritura revela una gran preocupación por la condición social y cultural de los portugueses, particularmente interesada en escrutar el pasado. Recibió el Premio Camões en 2004.

59 En este primer quinquenio de la década, Oliveira dirige tres documentales: *Lisboa Cultural* (1983), *Nice - À propos de Jean Vigo* (del mismo año y en el que se intercalan fragmentos del filme *À Propos de Nice -1930-*, de Jean Vigo), y *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra - Porto 1985* (1985).

60 De hecho, el cineasta portugués fue galardonado en la *Mostra* de Venecia de 1985 con un León de Oro, *ex aequo* con Federico Fellini y John Huston, por *O Sapato de Cetim* y el conjunto de su filmografía.

61 En 1987 realiza el pequeño documental *A Propósito da Bandeira Nacional*, con cuadros de su hermano Manuel Casimiro.



Figura 31.- *Francisca* (1981), de Manoel de Oliveira

Judite Cília elabora, a partir de una fotografía contrastada en colores, un póster de formas y rotulación barroquizantes que evoca una atmósfera decadente, casi “viscontiniana”.

João César Monteiro filma en 1981 *Silvestre*, en la que al fusionar dos cuentos medievales, prosigue esa exploración de la tradición cultural portuguesa que ya desarrollara en la década previa. Con esta película concluía Monteiro una suerte de etapa de aprendizaje en la que, de alguna manera, estaba buscando su propio estilo cinematográfico. De hecho, *La flor del mar* (*A Flor do Mar*, 1986) representa el punto de inflexión dentro de su filmografía, pues se percibe ya en este largometraje un cambio radical en los planteamientos temáticos y estéticos del cineasta con respecto a sus trabajos anteriores. No obstante, habría que esperar a 1989 para que el reconocimiento obtenido por *Recuerdos de la Casa Amarilla* (*Recordações da Casa Amarela*) catapultara a João César Monteiro a la fama internacional.

En 1986, la entrada de Portugal en la entonces Comunidad Económica Europea y la consiguiente financiación cinematográfica procedente de Bruselas dan lugar a la aparición de un cine ecléctico en los años noventa. Una selección de los realizadores y los ejercicios fílmicos más sobresalientes de la década es la que se propone a continuación: Joaquim Leitão (*Adão e Eva*, 1995; *Tentação*, 1997; *Inferno*, 1998), Joaquim Sapinho (*Corte de Cabelo*, 1995); Luís Filipe Rocha (*Sinais de Fogo*, 1995; *Adeus Pai*, 1996); José Fonseca e Costa (*Cinco Dias, Cinco Noites*, 1996); Leonel Vieira (*A Sombra dos Abutres*, 1997; *Zona J*, 1998); Fernando Vendrell (*Fintar o Destino*, 1997); Paulo Rocha (*O Rio de Ouro*, 1998)⁶²; Teresa Villaverde (*Os Mutantes*, 1998); João Mário Grilo (*Longe da Vista*, 1998); Manuel Mozos (*...Quando Troveja*, 1999), etcétera.

62 Vid. J. SILVA MELO (Coord.), *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1996.



Figura 32.- *O Rio do Ouro* (1998), de Paulo Rocha

La aplicación de la fotografía a la cartelística permite llamativos tratamientos cromáticos, que, en ocasiones, relacionan subliminalmente filmes próximos cronológicamente. Es el caso de los carteles dedicados a *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), de Manoel de Oliveira, y *O Rio do Ouro* (1998), de Paulo Rocha, con un planteamiento compositivo concomitante y el color rojo como foco pictórico compartido.

En la ficción domina una tendencia realista que conserva ciertas reminiscencias de la *Nouvelle Vague* e incluye frecuentes toques de melodrama. En ella abundan los retratos de los sectores marginales de la ciudad de Lisboa, como muy bien ejemplifica la citada *Zona J* de Leonel Vieira. En este sentido, no obstante, destacan con especial

fuerza los cineastas João Canijo (*Filha da Mãe*, 1990; *Sapatos Pretos*, 1998) y Pedro Costa (*Casa de Lava*, 1994; *Ossos*, 1997)⁶³. Este último, en particular, desarrolla una exhaustiva observación de los personajes del universo suburbano, esforzándose por transmitir el mensaje de que también en esa humillada gente hay resplandores de nobleza.



Figura 33.- *Ossos* (1997), de Pedro Costa

La maternidad elegida para ilustrar el afiche lo convierte en uno de los más hermosos de la tradición cartelística portuguesa.

63 Cf. A. GARCÍA MANSO, “Algunos referentes cinematográficos en la noche de *Casa de Lava* (1994), de Pedro Costa”, *Versión Original* (Revista de Cine de la Filmoteca de Extremadura y de la Universidad de Extremadura), 160 (mayo de 2008), pp. 18-22, e “Iconografía de la pobreza en la Lisboa de Pedro Costa”, *Versión Original* (Revista de Cine de la Filmoteca de Extremadura y de la Universidad de Extremadura), 167 (enero de 2009), pp. 24-26.

A sus más de ochenta años, el decano de los realizadores portugueses desarrolla en este decenio una intensísima actividad que resulta en la dirección de un filme por año: *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) constituye un fresco sobre la historia de Portugal, desde Viriato al desastre de Alcazarquivir. *A Divina Comédia* (1991) se desarrolla en un asilo mental cuyos enfermos combinan la locura con la lucidez.

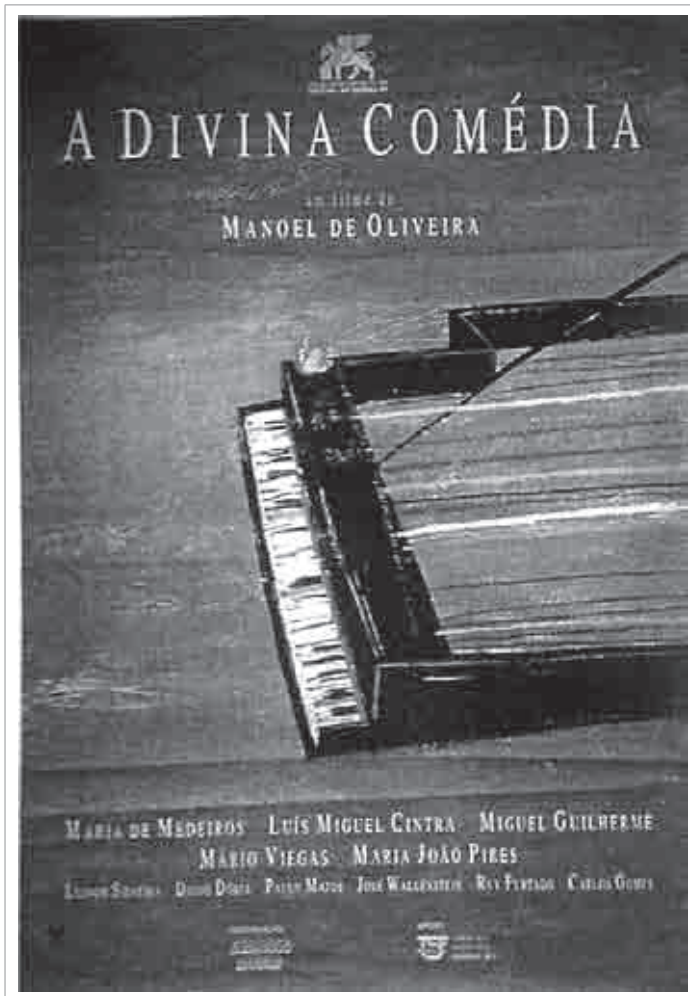


Figura 34.- *A Divina Comédia* (1991), de Manoel de Oliveira

Oliveira traza los últimos años de vida de Camilo Castelo Branco, a partir de su correspondencia epistolar, en *O Dia do Desespero* (1992). Uno de sus mayores éxitos internacionales será *Vale Abraão* (1993), adaptación de una novela de Agustina Bessa-Luís con resonancias de *Madame Bovary*. *A Caixa* (1994), sobre un ciego que pide limosna para sustentar a su familia, transcurre en Lisboa, ciudad poco presente en la obra de este director⁶⁴. Los renombrados actores John Malkovich y Catherine Deneuve materializan su deseo de trabajar con Manoel de Oliveira en *O Convento* (1995). Al año siguiente rueda en las islas Azores *Party* (1996)⁶⁵. Con *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) Oliveira redescubre lugares de su infancia y juventud en un filme netamente autobiográfico. En 1998 rueda *Inquietude*, conjunto de tres historias en apariencia inconexas pero sorprendentemente ligadas por el tema de la inmortalidad. *A Carta* (1999), en fin, incursión del realizador en la literatura francesa, pone punto final a la producción de cineasta portuense en estos últimos años del siglo.

64 Oliveira participó ese mismo año como actor en el filme *Lisbon Story* (1994), de Wim Wenders, rodada en la capital portuguesa.

65 También en 1996 realiza, en colaboración con el cineasta francés Jean Rouch, un documental sobre la ciudad de Oporto titulado *En une Poignée de Mains Amies*.



Figura 35.- *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), de Manoel de Oliveira

Por último, la década de 1990 habría de consagrar a João César Monteiro como el cineasta más prestigioso del panorama cinematográfico portugués contemporáneo, inmediatamente después de Oliveira o, incluso, en un plano de igualdad con él, puesto que se trata de dos poéticas fílmicas muy distintas entre sí. En efecto, Monteiro alumbró a lo largo de los años noventa su máxima aportación cinematográfica, constituida por los largometrajes *El último somorgujo* (*O Último Mergulho*, 1992), *La Comedia de Dios* (*A Comédia de Deus*, 1995), *Le Bassin de J.W.* (1997) y *Las Bodas de Dios* (*As Bodas de Deus*, 1998).



Figuras 36 y 37.- *A Comédia de Deus* (1995), de João César Monteiro

El filme portugués que mayor y más elaborada repercusión cartelística ha tenido es *A Comédia de Deus*, en un momento en el que tanto el realizador como el propio cine luso habían cosechado un notable reconocimiento europeo. Prueba de ello es que algunos de los mejores carteles dedicados al filme proceden de escuelas como la noruega y la húngara, que aportan propuestas sumamente originales.

En los inicios de la nueva centuria es posible distinguir dos tendencias principales dentro del cine portugués. En primer lugar, la continuación de la corriente documentalista cultivada años atrás por António Campos, António Reis y Ricardo Costa, primordialmente, por parte de jóvenes directores como Pedro Sena Nunes (*A Morte do Cinema*, 2003), Catarina Alves Costa (*O Arquitecto e a Cidade Velha*, 2004), Sérgio Tréfaut (*Lisboetas*, 2005), Joaquim Sapinho (*Diários de Bósnia*, 2005), Joana Pontes (*O Escritor Prodigioso*, 2005), Susana de Sousa Dias (*Natureza Morta*, 2005), Catarina Mourão (*A minha Aldeia já não mora aqui*, 2006), Sílvia Firmino,

Miguel Gonçalves Mendes, Luísa Homem, Cristina Ferreira Gomes, etcétera, realizadores que progresivamente van afianzándose en el género y que lo utilizan de forma casi exclusiva en sus producciones⁶⁶. Edgar Pêra, video-cineasta polémico, es uno de los autores más originales de las nuevas generaciones. De otro lado, los cineastas cuyos trabajos plasman una obsesión recurrente por la crisis social de fin de siglo, manifestada en el retrato de familias rotas y desubicadas socialmente, en especial de la periferia de Lisboa. Sobresalen Cláudia Tomaz (*Noites*, 2000), Pedro Costa (*No quarto da Vanda*, 2000; *Juventude em Marcha*, 2003), João Canijo (*Ganhar a Vida*, 2001; *Noite Escura*, 2004), João Pedro Rodrigues (*O Fantasma*, 2000; *Odete*, 2005), Catarina Ruivo (*André Valente*, 2004), Marcos Martins (*Alice*, 2005), Teresa Villaverde (*Transe*, 2006), entre otros.



Figura 38.- *Quem és tu?* (2001), de João Botelho

El cineasta de Lamego ha realizado diversas incursiones en el campo del grafismo, y es el autor de los carteles de algunas de sus propias películas, como es el caso de ésta dedicada al mito del Sebastianismo.

66 Vid. J. M. COSTA (Coord.), *Novo documentário em Portugal*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999.



Figuras 39 y 40.- *Ganhar a Vida* (2001) y *Noite Escura* (2004), de João Canijo

Los medios rostros y los rostros dispuestos de perfil definen los carteles de cine de este realizador, como bien puede observarse en los que ilustran las películas *Ganhar a Vida* y, sobre todo, *Noite Escura*. Este último rezuma cierta inspiración en el póster diseñado por Juan Gatti para *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar.

Al margen de estas dos tendencias, Manoel de Oliveira sigue cultivando en el siglo XXI su personal estilo. En el año 2000 parte de las cartas y los sermones del Padre António Viera para realizar *Palavra e Utopia*. En *Vou para Casa* (2001), rodado en París y en francés, el director analiza el proceso de envejecimiento y el sentimiento de pérdida que éste lleva asociado⁶⁷. *O Princípio da Incerteza* (2002), que

67 En este mismo año de 2001 rueda el medimetro *Porto da Minha Infância*, una evocación de su niñez hecha a partir de fotografías y grabados de la época. En la transición de 2001 a 2002 el Centro Georges Pompidou de París organizó una retrospectiva de la obra de este director portugués.

supone un reencuentro con la literatura de Bessa-Luís, describe la decadencia progresiva de la burguesía del valle del Duero. Un viaje iniciático en el que se recorre todo aquello que ha marcado la evolución de la cultura occidental es el tema de *Um Filme Falado* (2003). Posteriormente, Oliveira aborda la figura del rey Don Sebastián en *O Quinto Império - Ontem como Hoje* (2004)⁶⁸. *O Espelho Mágico* (2005) supone, en términos muy generales, una reflexión sobre el paso del tiempo y la muerte, en tanto que *Belle Toujours* (2006) constituye una peculiar continuación de la buñueliana *Belle de Jour* (1967), cuyo título evoca por paronomasia. Ha explorado los hipotéticos orígenes portugueses del descubridor de América en *Cristovão Colombo - O Enigma* (2008), y ha adaptado a la gran pantalla el cuento de Eça de Queiroz *Singularidades d'uma Rapariga Loura* (2009). El filme *O Estranho Caso de Angélica* (2010) es, en fin, el proyecto en el que el realizador portugués se halla inmerso en el momento en el que se redactan estas líneas⁶⁹.

68 Oliveira fue homenajeado, junto a Stanley Donen, con un León de Oro al conjunto de su carrera -el segundo en su palmarés- en la *Mostra* de Venecia de 2004, donde se exhibió *Um Filme Falado*.

69 En Manoel de Oliveira concurre la extraordinaria circunstancia de ser el único cineasta que inició su carrera en el período del cine mudo y que aún se mantiene activo en el siglo XXI, de forma que puede hablarse de su filmografía como de una particular Historia del Cine Portugués.



Figuras 41 y 42.- *Belle Toujours* (2006) y *Singularidades d'uma Rapariga Loura* (2009), de Manoel de Oliveira

El cartel del último estreno del centenario director posee una nítida influencia pictórica del francés Balthasar Klossowski, más conocido como Balthus.

João César Monteiro, por su parte, estrena el milenio llevando su carácter transgresor y polémico a límites insospechados mediante una *sui generis* adaptación de un texto del dramaturgo Robert Walser en *Branca de Neve* (2000). Su última película, *Vai e Vem* (2003), magnífica síntesis de su poética, constituye el testamento cinematográfico de Monteiro.



Figura 43.- *Vai e Vem* (2003), de João César Monteiro

Miquel Barceló firma el póster del filme póstumo de Monteiro, en el que el artista mallorquín plasma un impactante retrato en acuarela del cineasta⁷⁰.

70 La única aproximación teórica existente hasta el momento sobre la cartelística cinematográfica portuguesa es J. A. CORREIA, *O Cartaz de Cinema em Portugal: Sesenta Cartazes de Cinema Português*, Lisboa, Estrófico, 1989. En su introducción,

En la actualidad, en definitiva, tras la enorme sombra que proyecta Oliveira (quien con cada nuevo filme ratifica su posición como uno de los más importantes realizadores europeos de la segunda mitad del siglo XX) y del consolidado prestigio de João César Monteiro, Portugal ha logrado un merecido reconocimiento en el panorama cinematográfico internacional⁷¹, como bien demuestran los numerosos filmes presentados e, incluso, premiados en los festivales de cine de mayor renombre⁷².

a cargo de José de Matos-Cruz, se establecen tres grandes etapas en la evolución de los carteles de cine en Portugal: la primera viene representada por las aportaciones de pintores como Almada Negreiros, Roberto Araújo, Hernani & Rui o Manuel Lima en la década inicial del cine sonoro; la segunda comprende desde 1940 hasta 1974, años en los que se detecta una absoluta dependencia del póster al contenido de la película; finalmente, sería a partir del 25 de Abril cuando se operara ese cambio cualitativo que encumbró al cartel filmico luso a la elite de la obra gráfica europea. No obstante, desde nuestro punto de vista, pueden distinguirse hasta cinco tendencias en el que ha sido el devenir del cartelismo cinematográfico portugués: - los retratos de los actores protagonistas dominan la etapa del cine mudo; - el recurso a la caricatura se hace omnipresente durante el sonoro; - la transición iniciada en los años sesenta, con una cartelística que deja de ser descriptiva para pasar a ser analítica; - la fuerte innovación formal a partir de la *Revolução dos Cravos* y, por último, - las aplicaciones infográficas a partir de la década de los ochenta.

- 71 Cf. el reciente capítulo de F. BENAVENTE y G. SALVADO, “Otras voces, otros ámbitos: sobre el cine portugués contemporáneo”, en D. FONT y C. LOSILLA (Eds.), *Derivas del Cine Europeo Contemporáneo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2007, pp. 133-144.
- 72 Es el caso, entre otros, de los filmes *Noites* (Premio a la Mejor Película de la Semana de la Crítica del Festival de Venecia en 2000), *No quarto da Vanda* (Premio “France Culture Awards” del Festival de Cannes de 2002, por citar el más notable de los cinco galardones recibidos), *Juventude em Marcha* (nominado a la Palma de Oro de Cannes en 2006), *André Valente* (premiado con el “Don Quixote Award” y nominado al “Golden Leopard” en el Festival de Lucarno de 2004), y *O Fatalista* (2005), de João Botelho (con nominación para el León de Oro de la *Mostra* de Venecia de ese mismo año).

Independientemente de los factores, etapas y resultados de su evolución, hay una serie de características generales que definen al cine portugués en su conjunto, desde sus orígenes hasta la actualidad más inmediata:

- En primer lugar, el cine luso de todas las épocas ha conjugado una genuina expresión estética en la forma y una tendencia culta en el contenido que no puede medirse por patrones de difusión comercial.
- En este sentido, el cine portugués se ha caracterizado siempre por una industria y un mercado fílmicos bastantes deficientes⁷³. Esta insuficiencia justifica su mayor exposición al dominio de filmografías extranjeras, particularmente de la estadounidense (si bien es éste, ciertamente, un problema que afecta a todos los países europeos).
- Asimismo, cabe destacar la longeva dicotomía que se constata entre la incompreensión del público portugués hacia su séptimo arte y el reconocimiento internacional del que éste viene siendo objeto desde hace décadas (la mítica *Aniki-Bobó* es probablemente el ejemplo más destacado a este particular, según hemos sintetizado en líneas anteriores).
- La cinematografía lusa nunca ha dejado de dirigir su atención más allá de sus límites peninsulares, es decir, hacia las colonias que el imperio portugués poseía en África y Asia. De hecho, esta tradición supranacional ha permitido que, a cambio, el cine portugués logre un tratamiento magistral de la situación inversa: la emigración de portugueses hacia Europa y América en el siglo XX. Se trata de un tema que ha dado magníficos frutos de coproducción fílmica tras la integración de Portugal en la Unión Europea.

73 João Benard da Costa insiste en esta circunstancia en su libro *O cinema português nunca existiu*, Lisboa, CTT Correios, 1996.

- La relación del cine portugués con la literatura nacional e, incluso, universal ha sido un recurso constante y decisivo.
- El estrecho vínculo que la filmografía portuguesa establece entre imagen y palabra le confiere un marcado carácter teatral, siendo los trabajos de Oliveira los máximos exponentes en este sentido.
- El interés por registrar los motivos antropológicos (los pueblos de pescadores, las comunidades de interior) y las tradiciones folclóricas (el fado, primordialmente) de la sociedad lusa es otro de los ejes definitorios.
- El cine portugués siempre se ha mostrado fuertemente influido por las aportaciones del cine francés. En un segundo plano, también se ha hecho eco de otras vanguardias europeas (sobre todo el neorrealismo italiano) y del cine negro americano.

En definitiva, en palabras de Luís de Pina,

“(...) A identidade do cinema português passa por esse arrebatamento romântico, por essa frustração dolorosa que está em A Severa e nos filmes de Oliveira, recolhe essa espontaneidade de crónica que vinha já de Mal de Espanha e das melhores coisas das comédias de 40, vive de um sopro lírico que atravessa A Canção da Terra, o Aniki-Bobó ou os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro, reflecte o manso dramatismo de um Dom Roberto, de um Verdes Anos ou de Um Adeus Português, explodindo no barroquismo de um Camões ou de A Ilha dos Amores. A estes elementos positivos do verso juntam-se os defeitos do reverso, a retórica, a construção dramática, a explicação palavrosa, o moralismo sentencioso, o convencionalismo, o próprio desgosto do cinema”⁷⁴.

74 Vid. L. DE PINA, *op. cit.*, pp. 216-217.



Figura 44.- Manoel de Oliveira recoge el Premio Extremadura a la Creación el día 5 de septiembre de 2003. El director portugués Manoel de Oliveira agradeció el galardón reconociendo que, entre sus muchos premios, éste destacaba por concederse “al final de la vida” y no ser una “dádiva del momento”.

BIBLIOGRAFÍA

I.- HISTORIA DEL CINE UNIVERSAL

- AGUILAR, C., *Guía del Cine*, Madrid, Cátedra, 2006 (1ª edición de 1986).
- BAWDEN, L.-A. (Ed.), *The Oxford Companion to Film*, London/New York/Toronto, Oxford University Press, 1976.
- COLLIER HILLSTROM, L. (Ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers*, Detroit/New York/Toronto/London, St. James Press, 1997 [4 volúmenes].
- GUBERN, R. *et alii*, *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GUBERN, R., *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 2001 (1ª edición de 1971) [2 volúmenes].
- JEANNE, R. y CH. FORD, *Historia ilustrada del Cine*, Madrid, Alianza, 1988 [3 volúmenes].
- KATZ, E., *The Film Encyclopedia*, New York, Harper Perennial, 2001 (1ª edición de 1994).
- MARTÍNEZ TORRES, A., *Diccionario Espasa de Cine*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- *Diccionario Espasa del Cine Español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- NOWELL-SMITH, G. (Ed.), *Oxford History of World Cinema*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1997.

PORTER MOIX, M. y P. GONZÁLEZ LÓPEZ, *Las claves de la Historia del Cine*, Barcelona, Ariel, 1988.

SADOUL, G., *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México D.F., Siglo XXI, 2000 (edición original en francés de 1949).

SÁNCHEZ VIDAL, A., *Historia del Cine*, Madrid, Historia 16, 1997.

TALENS, J. y G. DOMÍNGUEZ (Coords.), *Historia General del Cine*, Madrid, Cátedra, 1995-1998 [12 volúmenes].

ZUBIAUR CARREÑO, F. J., *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*, Pamplona, EUNSA, 2005.

Base de datos electrónica <http://www.imdb.com>

II.- HISTORIA DEL CINE PORTUGUÉS

ALVES COSTA, H., *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

BATISTA, T., *A Invenção do Cinema Português*, Lisboa, Tinta da China, 2008.

BENAVENTE, F. y G. SALVADO, “Otras voces, otros ámbitos: sobre el cine portugués contemporáneo”, en D. FONT y C. LOSILLA (Eds.), *Derivas del Cine Europeo Contemporáneo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2007, pp. 133-144.

CORREIA, J. A., *O Cartaz de Cinema em Portugal: Sessenta Cartazes de Cinema Português* (introducción de José de Matos-Cruz), Lisboa, Estrófico, 1989.

COSTA, J. B. da, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991.

— *O Cinema Português nunca existiu*, Lisboa, CCT Correios de Portugal, 1996.

— “Breve história mal contada de um cinema mal visto”, en VV. AA., *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 1998, pp. 47-80.

— *Como o Cinema era belo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

DIAS AMADO, L., “A experiencia luso-espanhola”, en *Anuário Cinematográfico Português 1946*, Lisboa, Gama, 1946, p. 41.

GARCÍA MANSO, A., “Algunos referentes cinematográficos en la noche de *Casa de Lava* (1994), de Pedro Costa”, *Versión Original* (Revista de Cine de la Filmoteca de Extremadura y de la Universidad de Extremadura), 160 (mayo de 2008), pp. 18-22.

— “Iconografía de la pobreza en la Lisboa de Pedro Costa”, *Versión Original* (Revista de Cine de la Filmoteca de Extremadura y de la Universidad de Extremadura), 167 (enero de 2009), pp. 24-26.

- GRILO, J. M., *O Cinema da não-ilusão. Histórias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- LEITÃO RAMOS, J., *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, Caminho, 1989.
- MARÍAS, M., “El provechoso ejercicio de João Bénard da Costa”, *Foco. Revista de Cinema*, septiembre-octubre de 2009 [<http://focorevistadecinema.com.br/>].
- MATOS-CRUZ, J. de, *Fitas que só vistas: Origens do Cinema Português*, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1978.
- *Anos de Abril: Cinema Português da Revolução*, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1980.
- *Prontuário do Cinema Português (1896-1989)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.
- *Cinema Português: O Dia do Século*, Lisboa, Grifo, 1998.
- *O Cais do Olhar: o Cinema Português de Longa-metragem e Ficção muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999.
- *IPC, IPACA, ICAM: 30 Anos com o Cinema Português*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- MATOS-CRUZ, J. de (Ed.), *Panorama do Cinema Português: Catálogo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1980.
- OLIVEIRA, L. M. y M. J. MADEIRA, *Cinemateca. 40 Anos de Actividade*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1998.
- OVERHOFF FERREIRA, C. (Coord.), *O Cinema Português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, 2007.
- PELAYO, J., *Bibliografia portuguesa de Cinema. Uma Visão cronológica e analítica*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1998.
- PINA, L. de, *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega, 1977.
- *Panorama do Cinema Português*, Lisboa, Terra Livre, 1978.
- *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986.
- PRADO COELHO, E., *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação, 1983.

- RIBEIRO, F., *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português (1896-1949)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- SEABRA, A. M. (Org.), *Portogallo: "Cinema Novo" e oltre...*, Venezia, Marsilio Editori, 1988.
- TURIGLIATTO, R. y S. FINA (Orgs.), *Amori di perdizioni: stori di cinema portoghese (1970-1999)*, Torino, Lindau, 1999.
- VIDEIRA SANTOS, A., *Para a História do Cinéma em Portugal*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1990.
- VV. AA., *Cinema Novo Português (1960-1974)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985.
- VV. AA., *O Cinema Português (1896-1998)*, Lisboa, Lusomundo, 1999.
- VV. AA., *Portugal: um retrato cinematográfico*, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004⁷⁵.

75 Entre todas las referencias enumeradas, destacan con especial fuerza los manuales *História do Cinema Português*, de Luís de Pina, e *Histórias do Cinema Português*, de João Bénard da Costa, por su visión de conjunto (a pesar de detenerse en los años 1985 y 1990, respectivamente) y por su rigor científico. Asimismo, cabe resaltar el carácter enciclopédico de las obras de José de Matos-Cruz, por la utilidad que ofrecen en lo que a la confrontación y verificación de datos se refiere.

ÍNDICES ANALÍTICOS

DIRECTORES PORTUGUESES CITADOS

Albuquerque, Ernesto de: 21
Alves Costa, Catarina: 90
Botelho, João: 80-81, 91, 96
Brum do Canto, Jorge: 29, 38, 45
Campos, António: 65, 69, 90
Canijo, João: 86, 91, 92
Cardoso, Manuel: 21
Chianca de Garcia, Eduardo: 39
Cordeiro, Margarida: 74, 98
Costa Veiga, Manuel Maria da: 18
Costa, Pedro: 65, 86, 91
Costa, Ricardo: 80, 90
Cottinelli Telmo, José: 35, 36
Cunha Telles, António: 63, 65-69
Duarte, Arthur: 44, 48
Faria, António: 69
Faria de Almeida, Manuel: 65
Ferreira, Reinaldo: 28
Ferreira Gomes, Cristina: 91
Firmino, Silvia: 90
Fonseca e Costa, José: 67, 73, 78, 84

Freire Correia, João: 21
 Geada, Eduardo: 69, 73
 Gonçalves Mendes, Miguel: 91
 Grilo, João Mário: 80, 81, 84
 Guimarães, Manoel: 55, 56, 57, 65
 Homem, Luísa: 91
 Lauro António: 78
 Leitão, Joaquim: 84
 Leitão de Barros, José: 22, 28, 33, 34, 38, 45, 47, 49, 50
 Lion, Roger: 27
 Lopes, Fernando: 64, 69
 Lopes Barbosa: 69
 Lopes Ribeiro, António: 37, 42, 43, 44, 46, 47, 55, 58, 75
 Lopes Ribeiro, Francisco: 43, 44
 Lupo, Rino: 26, 35
 Macedo, António de: 11, 65, 67, 69, 80
 Mariaud, Maurice: 26
 Maroto, Eduardo: 48
 Martins, Marcos: 91
 Matos Silva, Fernando: 72
 Miranda, Armando de: 45
 Monteiro, João César: 12, 51, 60, 69, 76, 84, 89, 94-95, 96
 Mourão, Catarina: 90
 Mozos, Manuel: 84
 Nunes de Mattos, Alfredo: 22
 Oliveira, Manoel de: 11, 12, 35, 40, 50, 52, 55, 58-59, 65-66, 67, 74-75,
 80-83, 85, 87-89, 92-94, 96, 98, 99
 Pallu, Georges: 22, 26, 39, 58, 75
 Paz dos Reis, Aurélio da: 17, 18
 Pêra, Edgar: 91
 Perdigão Queiroga: 45, 46, 55
 Pontes, Joana: 90
 Porfírio, Carlos: 47
 Pratas, Emídio: 22

Ramos, Arthur: 63
Reis, António: 65, 69, 74, 76, 80, 90, 98
Reis Gomes, João: 21
Rocha, Luís Filipe: 78-79, 84
Rocha, Paulo: 63-64, 65, 84-85
Rodrigues, João Pedro: 91
Ruivo, Catarina: 91
Santos, Carlos: 21
Sapinho, Joaquim: 80, 84, 90
Seixas Santos, Alberto: 72
Sena Nunes, Pedro: 90
Silva Melo, Jorge: 80
Simões, Rui: 72-73
Sousa, José Ernesto de: 63
Sousa Dias, Susana de: 90
Tavares, João: 21
Tomaz, Cláudia: 91
Topel, F. M.: 48
Tréfaut, Sérgio: 90
Vasconcelos, António-Pedro: 67-68, 72, 78, 80
Vendrell, Fernando: 84
Vieira, Leonel: 27, 84, 85
Villaverde, Teresa: 84, 91
Virgínia, Bárbara: 45

PELÍCULAS PORTUGUESAS CITADAS:

- ..Quando Troveja:* 84
A Propósito da Bandeira Nacional: 82
Abelha na Chuva, Uma: 69
Abismos da Meia-Noite, Os: 80
Acto da Primavera, O: 65-66, 69
Adão e Eva: 84
Adeus Pai: 84
Adeus Português, Um: 98
Adeus, Até o Meu Regresso: 72
Ala Arriba!: 45
Aldeia da Roupa Branca: 39
Alice: 116
Amanhã como hoje: 48
Amor das Três Romãs, O: 76
Amor de Perdição: 25, 46, 47, 75
Ana: 80
André Valente: 91, 96
Aniki-Bobó: 50-52, 59, 98
Armas e o Povo, As: 72
Arquitecto e a Cidade Velha, O: 90
Aspectos da Praia de Cascais: 18
Ave de Arribação: 45
Bassin de J. W., Le: 89
Belarmino: 61
Belle Toujours: 93-94
Benilde ou a Virgem-Mãe: 74-75
Boca do Inferno, A: 17
Bocage/ As Três Graças: 38
Bodas de Deus, As: 89
Branca de Neve: 94

- Brandos Costumes*: 72
Caça, A: 65
Caixa, A: 88
Calúnia, A: 27
Camões: 47, 50, 98
Canção da Terra, A: 38, 98
Canção de Lisboa, A: 35, 36, 43
Canibais, Os: 82
Capas Negras: 45
Carta, A: 88
Casa de Lava: 86
Catembe: 65
Cerco, O: 69
Cerromaior: 78-79
Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa: 21
Cinco Dias, Cinco Noites: 84
Comédia de Deus, A: 89-90
Conquista de Cardo as Charlot no Jardim Zoológico de Lisboa, Uma: 21
Convento, O: 88
Conversa Acabada: 80-81
Corrida de Touros no Campo Pequeno, Uma: 17
Corte de Cabelo: 84
Cortejo Eucarístico Saindo da Sé do Porto no Aniversário da Sagração do Eminentíssimo Cardeal Américo: 18
Costa do Castelo, O: 44
Costumes da Aldeia: 18
Costureirinha da Sé, A: 55
Crime de Aldeia Velha, O: 65
Crimes de Diogo Alves, Os: 21
Cristovão Colombo - O Enigma: 93
Dança dos Paroxismos, A: 29
Deixem-me ao menos Subir às Palmeiras: 69
Demónios de Alcacer Quibir, Os: 73
Deus-Pátria-Autoridade: 72-73

- Dia do Desespero, O:* 88
Diabo São Elas, O: 48
Diários de Bósnia: 90
Divina Comédia, A: 87
Dois Soldados, Os: 76
Dom Roberto: 63, 98
Domingo à Tarde: 65
Douro, faina fluvial: 34, 35
É Perigoso Debruçar-se: 48
Em Portugal já se Fabricam Automóveis: 40
Embarque das Tropas Expedicionárias para Angola e Moçambique, O: 22
Escritor Prodigioso, O: 90
Espelho Mágico, O: 93
Estátuas de Lisboa: 35
Estrangeira, A: 80-81
Estranho Caso de Angélica: 93
Fado. História de Uma Cantadeira: 45, 46
Falamos do Rio do Onor: 69
Famalição: 50
Fantasma, O: 91
Faroleiros, Os: 26
Fatalista, O: 96
Fátima Milagrosa: 35
Fauno das Montanhas, O: 27
Feira do Gado na Corujeira: 18
Feitiço do Império: 44
Fidalgos da Casa Mourisca, Os: 25
Filha da Mãe: 86
Filme Falado, Um: 93
Fintar o Destino: 84
Flor do Mar, A: 84
Fogo!: 48
Fragmentos de um Filme-Esmola: 70
Francisca: 75, 81, 83

- Frei Bonifácio*: 22
Frei Luís de Sousa: 58
Funeral do Patrão, O: 73
Gado Bravo: 37, 43
Ganhar a Vida: 91, 92
Guiomar Teixeira, a filha de Tristão das Damas: 21
Hipnotismo ao Domicílio: 28
Homem às Direitas, Um: 45
Homem dos Olhos Tortos, O: 22
Hóspede do Quarto número 13, O: 48
Hulha Branca: 35
Ilha dos Amores, A: 98
Ilhas Encantadas, As: 65
Índia: 69, 72
Inês de Castro: 47, 49
Inferno: 84
Inquietude: 88
Jaime: 69
Juventude em Marcha: 91, 96
Kilas, o Mau da Fita: 78
Leão da Estrela, O: 44
Lisboa Cultural: 82
Lisboa, crónica anedótica: 28
Lisboetas: 90
Lobos, Os: 26
Longe da Vista: 84
Lugar do Morto, O: 80
Madalena, Zéro em Comportamento: 48
Mãe, A: 76
Mal de Espanha: 22, 98
Mal-Amado, O: 72
Malmequer: 22
Manhã Submersa: 78
Manobras Navais Portuguesas: 22

Mantilha de Beatriz, A: 48
Maria do Mar: 28
Maria Papoila: 38
Menina da Rádio, A: 44
Mercado de Peixe na Ribeira Nova, O: 17
Meu caso: 82
Meus Amigos: 67
Minha Aldeia já não mora aqui, A: 90
Miramar, Praia das Rosas: 40
Morgadinha dos Canaviais, A: 47
Morte do Cinema, A: 90
Mudar de Vida: 65
Mulheres da Beira: 26
Mutantes, Os: 84
Natureza Morta: 90
Naufração do “Veronese”, O: 22
Nazaré: 55, 57
Nazaré, Praia de Pescadores: 28
Nice - À propos de Jean Vigo: 82
No quarto da Vanda: 91, 96
Noite Escura: 91, 92
Noites: 91, 96
Nojo aos Caes: 69
Non ou a Vã Glória de Mandar: 87
Odete: 91
Olhos da Alma, Os: 27
Ossos: 86
Oxalá: 78
Pai Tirano, O: 43
Palavra e Utopia: 92
Pão, O: 59
Party: 88
Passado e o Presente, O: 67
Pássaros de Asas Cortadas: 63

- Pátio das Cantigas*: 44
Perdido por Cem...: 67, 68
Pintor e a Cidade, O: 59
Pinturas do Meu Irmão Júlio, As: 65
Porto da Minha Infância: 92
Praia de Algés na Ocasião do Banho, A: 17
Pratas, o Conquistador: 22
Primo Basílio, O: 26, 58
Princípio da Incerteza, O: 92
Promessa, A: 67
Pupilas do Senhor Reitor, As: 26, 38
Que farei eu com esta Espada?: 76
Quem espera por Sapatos de Defunto morre descalço: 70
Quem és tu?: 91
Quinto Império - Ontem como Hoje, O: 93
Rainha depois de muerta: 21
Rainha Santa: 48
Rapto de Uma Actriz, O: 21
Recordações da Casa Amarela: 84
Recado, O: 67
Revolução de Maio, A: 42, 43
Rio de Ouro, O: 84-85
Rito ou Rita?: 28
Rosa do Adro, A: 25, 39
Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança: 18
Saltimbancos: 55
Santa Aliança, A: 73
Sapato de Cetim, O: 103, 82
Sapatos Pretos: 86
Serra Brava: 45
Severa, A: 33, 34, 36, 98
Silvestre: 84
Simposio Internacional de Escultura em Pedra - Porto 1985: 82
Sinais de Fogo: 84

Singularidades d'uma Rapariga Loura: 93-94
Sofia e a Educação Sexual: 69, 72
Sombra dos Abutres, A: 84
Sonhar é Fácil: 55
Sonho de Amor: 46
Sophia de Mello Breyner Andresen: 69
Táxi 9297, O: 28
Tentação: 84
Terramoto de Benavente, O: 21
Transe: 91
Trás-os-Montes: 74, 76
Três Dias sem Deus: 45
Três Espelhos: 48
Trevo de Quatro Folhas, O: 39
Último Mergulho, O: 89
Vai e Vem: 94-95
Vale Abraão: 88
Varanda dos Rouxinóis: 38
Vendaval Maravilhoso: 47
Verdes Anos, Os: 63, 98
Veredas: 76
Viagem ao Princípio do Mundo: 85, 88, 89
Vidas sem Rumo: 55
Viela, Rua sem Sol: 48
Vilarinho das Furnas: 69
Visita ou Memórias e Confissões: 82
Vizinha do Lado, A: 43
Vou para Casa: 92
Zona J: 84, 85, 108

Un cineasta que ha sido testigo del devenir de la historia del cine desde sus orígenes hasta la actualidad, una película que se anticipó varios años al neorrealismo italiano, una de las cartelísticas más aplaudidas en el ámbito internacional,... Portugal ha alumbrado una filmografía tan sorprendente como desconocida.

El presente volumen propone un recorrido por las etapas, realizadores y filmes más sobresalientes del séptimo arte luso y responde al deseo de fomentar el necesario diálogo intercultural con el país vecino.

