

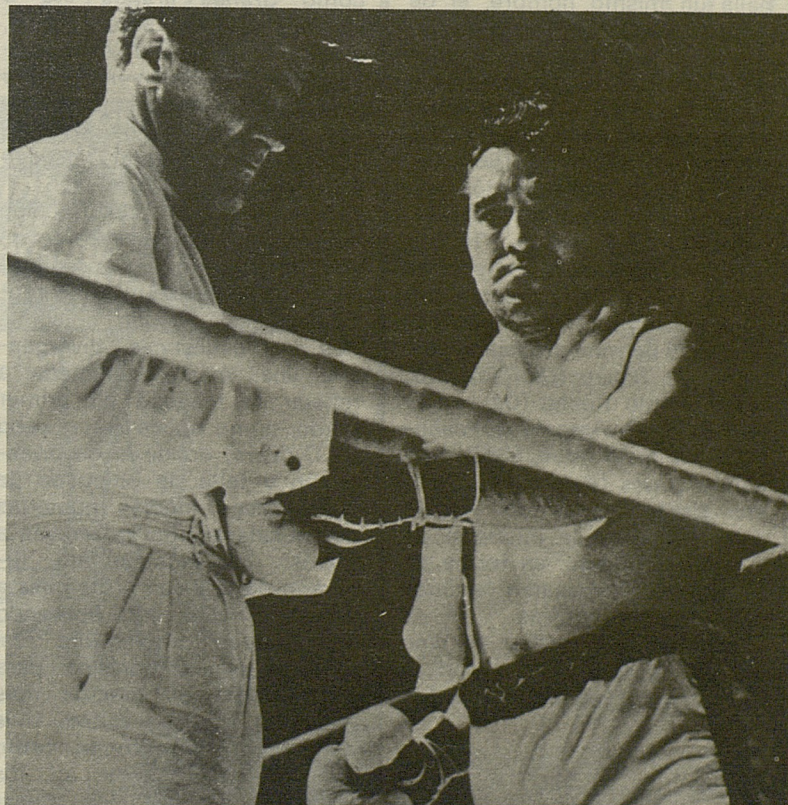
# NOTICIA DEL CINE PORTUGUES

La revolución democrática de la junta militar portuguesa ha levantado en nuestro país, naturalmente, una profunda curiosidad. Curiosidad que de manera paulatina ha trascendido lo estrictamente político para interesarse también por otras zonas susceptibles de conocimiento. Así, desde el golpe de estado del general Spínola, y una vez agotada la exclusiva pasión por el cambio político, una

abundante información sobre prácticas significantes diversas —literatura, teatro, medios de comunicación de masas...— se ha difundido entre nosotros. El estreno de un film —*O Cerco* de Cunha Telles— ha venido a recordarnos de entre esa prolija información la existencia también de un cine portugués; existencia matizable, como a continuación veremos.

En efecto, aunque el ensayista cinematográfico Eduardo Lourenço afirma que en Portugal "el cine es la única forma de cultura popular viviente", ello no obsta para que la realidad cinematográfica lusa, en tanto que aparato industrial de base, presente—cuanto menos—una entidad problemática. Basta recordar algunos datos.

En todo el país sólo funcionan de manera permanente 60 salas de proyección, de las cuales 40 se encuentran en Lisboa y 10 en Oporto. La producción media portuguesa es de unos 3 ó 4 films al año. El máximo número de largometrajes —7 films— tuvo lugar en el año 1949; en 1965, en cambio, no se realizó ninguna película. La demanda, considerablemente baja en relación a otros países europeos, de unos 30 a 35 millones de espectadores por año queda en consecuencia, cubierta por la exportación de films extranjeros (400 anuales, de los que 150 serán norteamericanos). Los grandes éxitos serán *Love Story* de A.Hiller y *Música y lágrimas* de R.Wise. El acceso del público a los films extranjeros no será, sin embargo, fácil. Además del elevado precio de las localidades, el hipotético consumidor ha de luchar también con las dificultades del idioma. Efectivamente, en Portugal —contra lo que sucede en España— no se practica el doblaje de los films extranjeros, debiéndose contentar una población en un 40%



"Belarmino" de Fernando Lopes; entre el documento y la ficción la explotación del hombre a través del boxeo.

analfabeta con el subtulado de las películas.

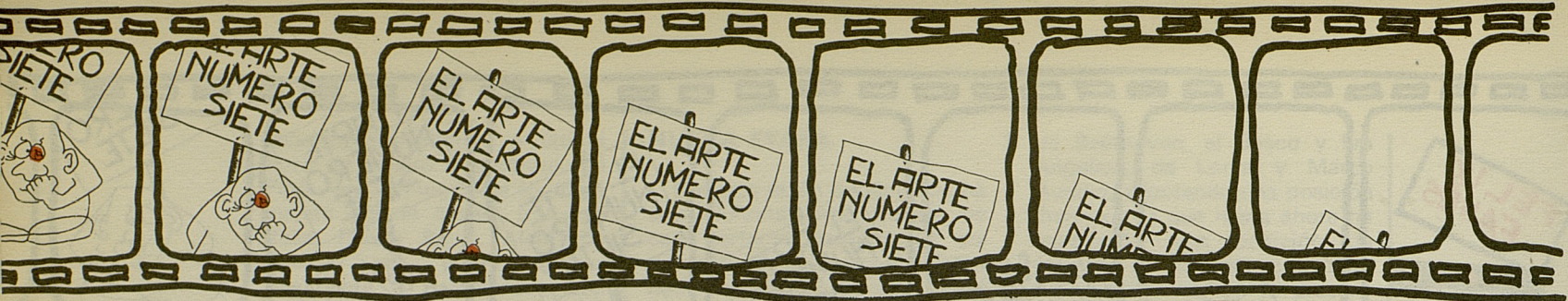
## ORIGENES Y LIMITES

Estos datos dispersos permiten hacernos una primera idea de la precariedad cinematográfica de nuestros vecinos, al tiempo que nos sugieren una conclusión política inmediata: el an-

tiguo régimen salazarista (prolongado por Caetano) no tenía ningún interés (es decir, ninguna confianza) en el aparato cultural cinematográfico. La infraestructura industrial mínima, por ese camino, nunca existió y las posibles prácticas significantes tuvieron siempre que desarrollarse en los estrechos márgenes del amateurismo o de la "opera prima" sin solución de continuidad. El viejo Estado

portugués, que promulgó leyes sobre el cine en 1948 y 1971 (coincidiendo en parte con momentos de cierta euforia creadora), prefirió siempre centrar su esfuerzo, dinero e interés en sectores de la comunicación más rentables que el aparato cinematográfico: es decir, en la radio y la televisión.

Y sin embargo, el cine en Portugal es casi tan viejo como las primeras filmaciones de los Lumière (data de 1896 la primera película portuguesa, en la que el operador, Aurelio Da Paz Dos Reis, recoge, ¡como no! a unos obreros saliendo de la fábrica); y sin embargo, durante unos años (de 1818 a 1924) la productora "Invicta-Films" puso unos circunstancias más favorables, debieran haber conseguido cuajar. No olvidemos tampoco que existe una tradición de "calidad" en el cine del vecino país, encabezada por Manuel de Oliveira, gran burgués de Oporto que desde que se comprara una cámara tomavistas por allá los años 30 no ha dejado de invertir su dinero en la financiación de media docena de films realizados por él mismo y que



se cuentan, según parece, entre lo mejor del cine portugués: *Douro feina fluvial*, 1931; *Aniki Bobo*, 1942; *Acto de primavera*, 1962; *O passado e o presente*, 1971, son buenos ejemplos de ello. Tampoco podemos olvidar la existencia de un importante movimiento de cine-clubs que, hasta la oleada represiva que el gobierno salazarista desencadenó sobre ellos en 1960, contaba con más de 30.000 adherentes.

Estos factores positivos y dispersos no llegan nunca, sin embargo, a cuajar. Para hacer comprensible esa situación —esa incapacidad industrial del cine portugués— deberá pensarse en otros factores, además del ya citado desinterés del salazarismo por el cine. En ese orden de cosas será fundamental sin duda la estructura económica de Portugal (caracterizada por el fuerte predominio del sector agrario y el escaso desarrollo industrial, producto, entre otras razones, de la sangría económica que supone la guerra de las colonias) así como la actual división internacional del trabajo pautada por los intereses de los países capitalistas desarrollados (división en la que Portugal queda automáticamente clasificada como país cinematográficamente dependiente, según lo demuestra el control por parte de firmas multinacionales del único sector cinematográfico rentable, el de la distribución). Este estado de cosas es el que, para remitirnos a hechos concretos, motiva la siguiente situación: producir en Portugal un largometraje en color cuesta 10.000 dólares; un film americano mucho más comercial le cuesta adquirirlo a una distribuidora 2.000 dólares... Tampoco debe desdeñarse, para entender la pauperización del cine luso el desafecto que hacia el régimen salazarista sentían importantes capas de la pequeña y media burguesía de donde inevitablemente debían surgir los intelectuales dispuestos a revitalizar el discurso cinematográfico portugués.

**“O Cerco”  
de Cunha Telles,  
film portugués estrenado  
recientemente en España:  
la crisis de  
la clase media  
bajo el salazarismo.**



### DOS ESPEJISMOS

Breves espejismos, fruto de opciones políticas integradoras de esa pequeña burguesía, surgen con todo en los últimos años. Dos son los momentos; detrás de cada uno de ellos se halla un mismo nombre, el de Antonio da Cunha Telles.

Nacido éste en la isla de Madera en 1935 estudia cine en la I.D.H.E.C. de París. A su regreso a Portugal, Cunha Telles funda su propia productora 1962 que dará trabajo a varios jóvenes directores portugueses y (según vieja tradición de la “Invicta Films”) también a extranjeros —concretamente a Pierre Kast. Junto al impulso de Cunha Telles, que permite trabajar a Ernesto de Souza (*Don Roberto*, 1962), Pablo Rocha (*Os verdes anhos*, 1963), Antonio de Macedo (*Domingo a tarde*, 1963), Fernando Lopes (*Belarmino*, 1964) etc. debe tenerse del mismo modo presente la iniciativa de los cineclubs que, en forma de cooperativa, financiarán también alguno de estos films.

Ese aparente renacer del cine portugués se extingue con el hundimiento económico de An-



**“Douro faina fluvial”  
de Manuel Oliveira,  
un clásico dentro  
del escaso panorama  
cinematográfico  
portugués.**

tonio Da Cunha; hundimiento que conduce a la catastrófica situación del año 1965, sin ningún largometraje en el horizonte.

Será de nuevo Cunha Telles en 1969 quien realizando con un cierto éxito *O Cerco* relance en parte una segunda oleada de cine “nuevo” portugués, coincidiendo todo esto con un inesperado interés de la fundación Gulbenkian —especializada hasta ese momento en las “artes nobles”— por el cine. Producto de esa favorable coyuntura serán obras tales como *Grande grande era a cidade* (1971) de Lauro Antonio, *O recado* (1971) de José Fonseca, *Uma abelha na chuva* (1971) de Fernando Lopes, *Nojo aos caes* (1970) de Antonio Macedo o el ya citado *O passado e o presente* de Olivares...

De esta segunda resurrección del cine portugués (aparente sin duda porque seguía moviéndose en el marco de las mismas contradicciones) pueden colegirse dos vías “estilísticas” divergentes: una, más encaimada a reflejar la realidad en primer grado, como puede ser el caso de *O Cerco*, donde la desorientación y falta de objetivos de unas clases medias agotadas por el salazarismo se reflejan a través del incongruente itinerario de la joven protagonista (María Cabral); la otra, buscando una mayor arquitectura del material cinematográfico para obtener una elaboración más abstracta de la realidad, más compleja, más profunda, como por ejemplo sucede en los cortometrajes de João Cesar Monteiro.

\* \* \*

Hasta aquí lo que ha sido el cine portugués bajo Salazar, primero; bajo Caetano a continuación. Ahora las cosas han empezado a cambiar ya. Tres días después de la sublevación de la junta, esto es, el 28 de abril, un grupo numeroso de cineastas formaba un embrión

de sindicato, la “*Comissão do cineastas antifascistas*”, que, reunido en asamblea, optaba por los siguientes objetivos de trabajo: crear un sindicato de nuevo tipo (es decir no corporativo), ocupar el Instituto Portugués de Cinematografía, ocupar el edificio de la censura y realizar un film colectivo que narrase los acontecimientos del 25 de abril y 1º de Mayo. Al poco tiempo esta comisión, al igual que sucediera con otras formadas por trabajadores del teatro, periodistas y profesiones de diverso tipo, redactaba por encargo de la Junta Militar un programa democrático de actuación en su sector. La junta, después de estudiar este programa con la mayor urgencia, lo aprobaba en su integridad. Paralelamente numerosas películas prohibidas bajo Caetano —como por ejemplo *Sofía e a educação sexual* de Eduardo Geadá— recibían la luz verde de la Junta y empezaban a proyectarse con notable éxito; igual sucedía con viejos films ya clásicos desde siempre vetados por el salazarismo como *El acorazado Potemkin* de Eisenstein o *El dictador* de Chaplin. Un proceso cuyo futuro es difícil de vaticinar, se abre, así, para Portugal y su cine.

FELIX FANES

## CRITICA DE GALERIAS

Los lectores podrán apreciar la ausencia de la habitual sección Crítica de Galerías, circunstancia que viene obligada ante la paralización de las salas de Madrid y Barcelona en esta etapa del verano. Esperamos reanudar este espacio al término del período vacacional.