



## Portugal: el prestigio internacional de un cine que no existe

### Descripción

Apenas cabe hablar de la existencia en Portugal de una industria cinematográfica propiamente dicha —cosa no muy extraña, en realidad, en un país que sólo después de la I Guerra Mundial empezaba a industrializar su economía—. Si desde el siglo XVIII Portugal se fue alejando de Europa, ya en el XIX era uno de los países más pobres del continente, no obstante poder ser contada, al mismo tiempo, como una de sus naciones más antiguas. En 1900, el 75% de la población portuguesa era analfabeta; en 1960, el 35%; y hoy, todavía lo es el 15%.

Además, es sabido que Portugal estuvo sometido durante cuarenta y ocho años (desde 1926 a 1974) a un régimen autoritario de índole fascista, fuertemente represor de cualquier brote de libertad creativa. Con anterioridad había conocido tres decenios de inestabilidad política y social (1890-1926), repartidos entre los últimos años de monarquía (1890-1910) y lo que se llamó la Primera República (1910-1926). Su imperio colonial agotó la poca energía que le quedaba en una guerra que se alargó trece años, desde 1961 hasta 1974. Después de 1974, Portugal ha vivido un complicado proceso de democratización, que puede considerarse normalizado desde mediados de los años ochenta del siglo pasado. Fue entonces, en 1985, cuando Portugal se adhirió finalmente a la Europa comunitaria.

Respecto a la producción cinematográfica, conviene reconocer para empezar que la portuguesa ha sido siempre reducida e irregular. En los años de abundancia logró producir ocho o nueve largometrajes; en los años de sequía, ni uno siquiera. En las dos últimas décadas, la industria cinematográfica portuguesa no ha llegado a presentar más de diez largometrajes cada año. En el transcurso de toda la historia del cine portugués, pues, el país cuenta con un total de quinientos largometrajes de ficción, que equivalen a un décimo de la producción española y a un sexto de la griega; en Europa occidental, sólo Noruega cuenta con números más bajos.

Si hay algo de qué sorprenderse, no es tanto cómo se ha desarrollado el cine portugués desde finales de los años sesenta y comienzos de los setenta —los decenios en que ha sido mejor conocido—, sino precisamente en lo contrario: que haya logrado un notable prestigio en esos años con tan pocos títulos. Hoy en día, el cine portugués se considera como un caso singular, que se hace presente casi inevitablemente en los festivales internacionales con media docena de películas cada año, y gracias a los cuales se granjea una buena reputación, al menos en estos ambientes especializados y de cinefilia.

### LOS COMIENZOS

Nunes de Mattos se llamaba el primer portugués que realizó un largometraje. Sin disponer de estudio profesional de ningún tipo (sólo a partir de 1920 podría trabajar con uno), Nunes decidió no retrasarse

más y se lanzó a filmar escenas exteriores con objeto de mostrar la variedad de los paisajes portugueses («el lujurioso paisaje de *Entre Douro y Minho*»). A esas secuencias siguieron, poco después, otras escenas de interiores, que realizó en un plato improvisado por él mismo.

El primer intento serio de producción cinematográfica regular corrió a cuenta de la compañía Cinematográfica Invencible de Oporto, activa entre 1918 y 1925 y que fue dirigida por el propio Nunes de Mattos. La Invencible de Oporto, como era conocida, firmó un contrato con la empresa publicitaria Técnicas Gráficas Caldevilla, que dirigía el entonces mayor empresario publicitario del país, don Raúl de Caldevilla (los maravillosos afiches de su imprenta se consideran en la actualidad verdaderas piezas de museo). Caldevilla inventó el lema de un género:

«Romance portugués», que equivalía a «Película portuguesa –escenas portuguesas– artistas portugueses», para afrontar el primer gran desafío de la producción portuguesa, que era el de conquistar un mercado más amplio que el del propio país. La idea de Caldevilla consistía en mostrar Portugal al exterior como una tierra cinematográficamente virgen y captar lo exótico del país para facilitar la exportación de su cine.

Para lograr su objetivo eligió una novela muy popular, escrita por Manuel María Rodrigues, titulada *A Rosa do Adro*, y cuya acción, que transcurre en el original en siglo XIX, fue adaptada al XVIII. La película aborda la historia de un triángulo amoroso, con la peculiaridad de que, al final, se descubre que el tercer vértice del triángulo es el hermano de la protagonista, decidido a vengarse de un noble elegante y voluble de Oporto que seduce a su hermana. Dirigida por Georges Pallu y estrenada en 1919 con el mismo título, la película logró cierta notoriedad y se distribuyó en Brasil lo mismo que en varios países europeos (en Francia, con el título *Le roman de la rose*). El personaje de Rosa Sirvió a Pallu, el director, para hacer el interesante descubrimiento de María Oliveira, llamada a convertirse en la primera *vedette* específicamente cinematográfica en Portugal.

A pesar de su tardío nacimiento, el cine portugués comenzó bien su andadura con este melodrama de tintes subidos, y prosperó aún más con la difusión que, en 1920, logró la publicidad de la época al anunciar a bombo y platillo el ambicioso proyecto de los estudios que se proponía a continuación la Invencible. Se trataba de la adaptación de tres célebres novelas del siglo XIX, tituladas *Os fidalgos da casa mourisca* (Júlio Diniz), *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco y *O primo Basilio* (Eça de Queiroz). Los tres proyectos iban a ser dirigidos por Pallu.

*Os fidalgos* (1920) y *Amor de perdição* (1922) se consideran verdaderas superproducciones para la época, cada una de ellas de casi tres horas de duración y con unos presupuestos enormes. Las dos



*A Rosa do Adro* (1919), de Georges Pallu.

En 1978, Manoel de Oliveira hizo un *remake* de una de las primeras películas portuguesas, titulada *Amor de perdição*, que había dirigido en 1920 Georges Pallu.



se realizaron con textos literarios no originales, lo que lastró el trabajo de dirección de Pallu, convencional y poco convincente. Por su parte, *Amor de perdição* fue un anticipo de la película que Manoel de Oliveira dirigiría cincuenta y siete años después, basada en la misma novela (y fue entonces cuando llegó a ser distribuida en Estados Unidos). *Os fidalgos* tiene una nueva versión en cine sonoro, de 1938, que es menos conocida. *Amor de perdição* supuso la revelación de la actriz Brunilde Júdice.

## EL PRIMER «CINE NUEVO» (1925-1931)

El 28 de mayo de 1926, un golpe de Estado puso fin a la República parlamentaria para instaurar en su lugar la dictadura militar. Siguió dos años de confusión, con una serie de reacciones contrarias al régimen golpista, y una situación económica muy próxima a la de bancarrota. En 1928, Antonio de Oliveira Salazar, profesor de la Universidad de Coimbra, aceptó formar parte del Gobierno como ministro de Economía, con plenos poderes. «Sé perfectamente lo que quiero y adonde quiero llegar», aseguró en uno de sus primeros discursos. Lo sabía, en efecto, y lo hizo. Cuatro años después era jefe de Gobierno. En 1933, con una votación en la que la abstención fue contabilizada como votos a favor, Salazar hizo que se aprobara la segunda Constitución de la República, corporativa, antiparlamentaria y antiliberal. Se iniciaba así el llamado «Estado Nuevo», una forma de gobierno que, fascista o no, estaba inspirada en el fascismo de Mussolini, a pesar de que algunos se engañosan argumentando que si era un gobierno fascista, lo era no obstante sin movimiento fascista. Lo cierto es que desde 1928 hasta 1968 Salazar fue el jefe indiscutible e indiscutido en un país con un gobierno de partido único, con represión de la libertad y de los derechos fundamentales.



*Maria do Mar* (1930), de Leitão de Barros.

A partir de 1927 fue apareciendo una nueva generación de cineastas conformes, en su mayoría, con las directrices del partido único. Ellos fueron los que comenzaron a preconizar, en los periódicos y en las revistas especializadas, un nuevo cine que estuviera a la altura del nuevo Portugal. La figura más emblemática no fue otra que la de Leitão de Barros, quien, después de sus inicios en el cine al final de los años diez, sobresalió como periodista y escritor de teatro. A su alrededor gravitaron algunos jóvenes cinéfilos entusiastas del vanguardismo francés, lo mismo que del conocido expresionismo alemán y, curiosamente, también del cine soviético, que continuó

viéndose en Portugal hasta el año 1935.

Con *Nazaré, praia de pescadores* (de 1927, aunque proyectada en 1929), Leitão de Barros inició una muestra de la vida en una pequeña aldea de pescadores. Con la colaboración de Costa de Macedo, realizó a continuación una de sus películas más maravillosas, *Maria do Mar* (1930), de una belleza admirable en su plasticidad, muy influida por el cine ruso (que Barros había conocido en diversos viajes por Europa). De *Maria do Mar*, con su dramática coral, se puede decir que es la más grande obra del cine mudo portugués de ficción, superada sólo por otra película de la misma época, titulada *Douro, faina fluvial*.

Fue Lopes Ribeiro quien descubrió esta otra película, *Douro, faina fluvial*, dirigida por el entonces joven Oliveira y rodada en las calles de Oporto entre 1929 y 1930. Inspirándose en la película de Walter Ruttmann, *Berlín, sinfonía de la gran ciudad* (1927), Oliveira superó el modelo establecido

---

hasta entonces y logró realizar una gran obra —la primera— que el tiempo no ha hecho desde aquella fecha sino engrandecer. Hoy podemos afirmar que ese documento cinematográfico sobre la vida de la gente de la pequeña ciudad del cineasta es la primera impronta de la comedia humana que estaba por realizar, y que ya entonces se mostraba marcada por lo efímero y la frustración.

Con *Douro* y con *Maria do Mar* el cine portugués registró sus primeras obras clásicas, que llegaban después de cuatro años de transformaciones sorprendentes. Si existiera una época milagrosa en el cine portugués, sería ésta, la de los últimos años del cine mudo.

Esto tuvo también su reflejo en la crítica cinematográfica. A comienzos de los años treinta, la única revista de cine existente en el mundo exhibía en la portada el famoso lema *The Only Magazine Devoted to Film as an Art*: era la *Close Up*, dirigida por Kenneth McPherson, y que se editaba en Suiza, aunque su sede estaba en Londres. Entre 1930 y 1933 esa revista inició una columna dedicada al cine portugués, con la firma del crítico Henrique Alves Costa. En 1931, la presentación de *Douro, faina fluvial*, en un congreso cinematográfico en Lisboa, motivó la publicación de algunos artículos favorables en varios periódicos prestigiosos de Europa.

## LA LLEGADA DEL SONORO

En octubre de 1929, Leitão de Barros, Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia y Anibal Contreiras fueron nominados por el Gobierno para formar una comisión que se encargaría de estudiar las bases para la creación de una industria cinematográfica portuguesa. La comisión se puso manos a la obra y en 1931 presentó un informe en el que se proponía un poco de todo: la creación de un estudio adecuado para el sonido, medidas proteccionistas de la cinematografía nacional e incluso la creación de una filmoteca. Aparecía en Portugal una generación de personas portadora de todas las soluciones, acaparando para sí todos los poderes (un fenómeno que se volvería a repetir en los años sesenta).

Esa generación preparó al unísono la primera «película sonora nacional», que aunque realizada en Portugal fue sonorizada en Francia. Llevaba el título *A severa* y fue dirigida por J. M. Leitão de Barros. Como nuevamente sucediera en los mencionados años sesenta, en la realización de esta película quedaron al margen las gentes del mundo del cine de las generaciones anteriores. Fueron utilizadas nuevas técnicas, actores nuevos y un estilo nuevo: se vivió un «momento único» (Chianca) para producir un cine radicalmente nuevo. Era 1931 y todo el mundo parecía estar convencido del éxito de la empresa. La película fue presentada en Francia, con el beneplácito de René Clair.

## REALIZACIONES MÁS NOTABLES DE LOS AÑOS TREINTA

En junio de 1932 nació la Tobis portuguesa, un proyecto cuyo objetivo era la realización de la primera película sonora que se produciría íntegramente en Portugal. La cinta, titulada *A canção de Lisboa* (1933), sirvió de inspiración para todas las comedias que llegarían a continuación, en los años treinta y cuarenta.

Uno de los candidatos del proyecto parecía ser Chianca de Garcia, quien, desde que produjera *Ver e amar*, sólo pensaba en realizar un «musical» portugués. Pero el director elegido para la empresa (el único largometraje que llegó a dirigir), fue Cottinelli Telmo, a quien todos consideraban en aquel tiempo el mejor arquitecto de su generación, el hombre de las obras monumentales del Estado Nuevo.

La gran novedad de la película corrió a cuenta de la elección de los intérpretes, que lograría lanzar a la fama a una de las figuras de mayor relevancia del teatro cómico: la intérprete de la protagonista principal, Beatriz Costa. Su inolvidable capacidad de improvisación la había convertido en la *vedette* más popular del teatro ligero. Al lado de Beatriz Costa se reunieron los grandes actores de la comedia del siglo: Vasco Santana, António Silva y Teresa Gomes. Gracias a ellos, *A canção de Lisboa* representa toda la gama de los personajes del género —el estudiante paupérrimo, la ingenua de respuesta rápida, el comerciante bribón y simpático, y la tía rica—.

*A canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo.



La película logró inmortalizar asimismo la canción *A agulha e o dedal*. *A canção* fue en definitiva un nuevo éxito del cine portugués, pero cuya continuidad no llegaría hasta al final de la década.



*A canção da terra* (1933), de Jorge Brum do Canto.

Suscitó asimismo gran interés la primera película de Antonio Lopes Ribeiro, *Grado bravo* (1934), realizada con actores y personal judíos escapados de la Alemania de Hitler. *Maria Papoila* (Barros, 1937) es un melodrama agrídulce que mantiene el tempo magistralmente. En ella intervino Minta Casimiro, una actriz que, lamentablemente, fue poco tenida en cuenta en el mundo del celuloide. *A canção da terra*, realizada en la isla de Puerto Santo, en el archipiélago de Madeira, por Jorge Brum do Canto, es una obra muy singular de la misma época, en la que la sensualidad morbosa y el animismo panteísta le confieren una reputación que, durante decenios, la ha eximido de todo sarcasmo y crítica de la denominada «burla nacional».

Con el populismo de *A canção de Lisboa*, el tono melodramático de *Maria Papoila* y el naturalismo convulso de *A canção da terra*, el cine portugués de los años treinta logra sus tres obras más importantes.

## LOS AÑOS CUARENTA: COMEDIAS POPULARES Y EXALTACIÓN NACIONALISTA

La gran película de la productora Lopes Ribeiro, más allá de sus típicas comedias y de la segunda adaptación de *Amor de perdição* (1943), fue *Aniki-Bobó* (1942), el primer largóme traje rodado por Oliveira, y que supuso todo un desafío para el productor por su indudable calidad, comparable sólo a la de *Douro*.



*Aniki-Bobó* (1942), de Manoel de Oliveira.

Después de *Douro*, Oliveira había preparado varios proyectos de películas de marcado carácter ambiental, pero no lograba el apoyo suficiente para su realización. Fue una época en la que se limitó a dirigir algunos documentales de compromiso.

Cuando Ribeiro le propuso su idea, le entusiasmó y decidió construir la película sobre una adaptación de Rodrigues de Freirás, publicada en la revista literaria más prestigiosa del momento, *Presento*, y que dirigía José Regio, la persona que sin duda más influyó en Oliveira.

*Aniki-Bobó* fue interpretada por niños y rodada casi completamente en exteriores. Estas características llevan a pensar en ella como en una precursora del neorrealismo, en especial de *Sciuscià* (*El limpiabotas*, 1946), de Vittorio de Sica. Sea como sea, el hecho es que la película no podía estar más lejos de la preocupación social del neorrealismo, ya que nos presenta, por encima de todo, una reflexión sobre el miedo y la culpa, sobre el deseo y la transgresión. El hecho de que los amores sean infantiles, como lo son las tentaciones, realza la perturbación típica de una obra onírica, dominada por la presencia y la mirada de una muñeca, que en el conjunto de la película simboliza el sexo y el pecado. La última toma es la más inquietante: la pareja de niños vuelve a casa llevando de la mano a la muñeca que simboliza tanta culpabilidad, como si fuera una pareja que lleva de la mano a su hija.

*Aniki-Bobó* debía representar a Portugal en la Mostra de Venecia de 1942, pero lamentablemente no pudo ser así, y ello impidió que la película fuera adecuadamente valorada en aquel momento. La cinta fue mal acogida en Portugal, y sólo mucho tiempo después llegaría a ser reconocida en el extranjero y valorada como una de las obras más grandes del cine mundial de los años cuarenta.

Su lugar en Venecia lo ocupó *Ala-Arriba!*, un proyecto de Antonio Ferro que, la verdad sea dicha, demostró ser un gran cineasta. Ferro encargó a Barros la realización de una nueva versión de *Maria do Mar*, esta vez con pescadores de Povoá do Varzim. Como ya había sucedido con otras películas, la nueva versión no logró la fuerza que tenía *Maria do Mar*, aunque sí el reconocimiento de la Mostra, que le concedió un premio y homenajeó a Barros, reservándole el privilegio de compartir aquel año, 1942, el cuadro de honor de la Mostra con Goebbels y el conde Volpi.

Finalizada la II Guerra Mundial, Portugal intentó presentarse en el primer Festival de Cannes (1946), después de haberlo logrado en la última Mostra de Venecia de la Italia de Musolini, pero no lo consiguió.

Por otra parte, en la primera década del régimen franquista, los gobiernos «hermanados» de Franco y Salazar intentaron una política sistemática de coproducción de películas, o al menos, de realización de películas en versiones simultáneas español-portugués, con el propósito de conquistar el mercado de la península Ibérica y el latinoamericano en ambas lenguas. (En efecto, durante los años treinta y

---

cuarenta, la mayor parte de la producción cinematográfica portuguesa había sido distribuida también en Brasil —además de en las colonias africanas—, aprovechando la identidad de lengua y la popularidad de algunos actores, que eran muy queridos por el público brasileño).

## LOS LÚGUBRES AÑOS CINCUENTA

En los años cincuenta, algunos de los historiadores y críticos de cine de renombre hablaron favorablemente de la película *Douro*, de Manoel de Oliveira, haciendo también alguna mención de Barros y de Jorge Brum do Canto.

Después de un viaje a Alemania, en el que se familiarizó con el uso cinematográfico de los colores, Manoel de Oliveira volvió al cine (habían pasado catorce años *de Aniki-Bobó*) con un cortometraje titulado *O pintor e a cidade* (1956). Se trata de un magnífico documental de la ciudad de Oporto, que inauguraba una nueva etapa en la cinematografía de Oliveira, marcada por el predominio de tomas largas. La película fue aclamada unánimemente, algo que no le volvería a suceder con la misma intensidad al realizador en toda su carrera.

Para el Estado, la televisión —una novedad del año 1956— era un medio más importante que el cine, de modo que éste debía quedar supeditado a aquél. Consecuente con este principio, la televisión reclutó a los «parados» del mundo del cine de los años cuarenta, e intentó sobre todo formar en el extranjero (Londres y París) a un grupo de jóvenes que, aunque menos conocidos, fueran más sumisos a sus consignas. Pero lo cierto es que la mayoría de ellos no volvió, pues a partir de 1956 pudieron disfrutar de unas becas que otorgaba la recién nacida y riquísima fundación Calouste Gulbenkian (una institución privada, creada por uno de los grandes magnates del petróleo, que había establecido su residencia en Portugal en 1940 y que a su muerte donó toda su fortuna a la fundación). Esos jóvenes fueron los hombres que, de allí a un lustro, crearon el segundo *nuevo cine* portugués.

## EL SEGUNDO NUEVO CINE, 1962-1974

La «campaña de descrédito» de la que se lamentaban los productores y cineastas de los años cincuenta y la campaña a favor de un cine que recomenzara de cero, impulsada por la mayoría de la crítica politizada del momento, fueron la base de la película *Dom Roberto* (1962), que dirigió el crítico de arte y responsable editorial de la revista *Imagem* José Ernesto de Sousa. La película fue financiada por una cooperativa creada al efecto, en la que intervinieron casi todos los nuevos escritores, pintores, arquitectos y críticos de cine de aquella época. Claramente inspirada en el neorrealismo y en las primeras obras de Fellini, *Dom Roberto* contaba una historia de payasos y saltimbanquis que no aportó nada nuevo a lo que ya hiciera Manuel Guimarães con sus películas de comienzos de la década anterior.



*Os verdes anos* (1963), de Paulo Rocha.

Tras la decadencia de los años cincuenta, el impulso decisivo llegó de la mano de un becario de la IDHEC, llamado Antonio da Cunha Telles. De regreso a Portugal después de una estancia en París de cuatro años (1956-1961), Cunha Telles dirigió un curso de cinematografía, con el que el Gobierno pretendía demostrar la eficacia de su injerencia, al mostrar sus buenas relaciones con algunos de los hombres de los *Cahiers* de París (Pierre Kast, Doniol-Valcroze, etc.). Con un discreto patrimonio y mucha audacia, en 1962 Cunha Telles anunció la creación de una nueva sociedad de producción cinematográfica llamada Produções Cunha Telles, con la clara intención de

dar a Portugal un *cine nuevo*. Y se volvió a repetir el mismo fenómeno que en los años treinta: que toda una serie de nombres nuevos quedaron aglutinados a su alrededor, y en especial los de Paulo Rocha, Fernando Lopes y José Fonseca. La nueva generación manifestó su voluntad de «destruir» las generaciones precedentes, utilizando como rampa de lanzamiento la prensa especializada y guiándose por la firme convicción de poder proporcionar a su país el cine moderno que aún no tenía. Entre los «antiguos», el nuevo cine portugués recuperó sólo a Oliveira, lo mismo que un par de películas de Barros y una de Canto.

El primero en abrirse camino fue el también becario de la IDHEC Pauto Rocha, que había sido ayudante de Renoir en *Le strane licence del Caporale Dupont* (1962). Con Produções Cunha Telles, Rocha realizó en 1963 su ópera prima, *Os verdes anos*, con diálogos de Nuno Bragança. Fue sin duda una de las películas de gran influencia en el renacimiento del cine portugués. El tema se basa en una historia de amor desgraciado entre una camarera y un aprendiz de zapatero que acaba de llegar a la capital. En este sentido se puede apreciar una cierta similitud con *Maria Papoílã*. Pero *Os verdes anos* daba la espalda a cualquier tipo de moraleja final. Apareció así un lenguaje nuevo, privado de retórica y carente de autocomplacencia. La película estaba ambientada en Lisboa, principalmente, que aparecía en la cinta como una ciudad sórdida, gris y muy triste, hasta el punto de que casi fuerza a los personajes al trágico epílogo final. La modernidad de la película la alejaba tanto del romanticismo tardío como de la ironía típica de Eça de Queiroz, a la vez que evitaba la lágrima fácil o la falacia: el llanto es interior, la ironía es tétrica y terriblemente amarga. *Os verdes anos* es la película que más acertadamente consigue mostrar Lisboa y Portugal como un lugar de frustración, claustrofóbico, donde todo agoniza y se pudre en una muerte lenta. La película goza, sin embargo, de la belleza escénica de la debutante Isabel Ruth, figura de relieve en un reparto en el que todos eran nuevos, incluso los técnicos y los colaboradores principales.

La siguiente película fue *Belarmino* (1964), primer largometraje de Fernando Lopes. Adaptando algunos procedimientos del *cinema-verità*, la película retrata la vida del púgil Belarmino Cardoso, fallido aspirante a campeón. En ella, una voz en *off* persigue implacablemente la memoria de su triste carrera. Pero por encima de todo, es una película sobre la lucha de un personaje contra un ambiente. En esta obra prevalece, como en el caso de Rocha aunque de forma distinta, la llamativa presencia de la ciudad de Lisboa de los años cincuenta, magistralmente fotografiada por el gran Augusto Cabrita.

Como ya sucediera con otras producciones cinematográficas del pasado, fue acogida con moderación en Portugal, pero con mucho mayor entusiasmo en el extranjero. En esta ocasión, sólo una nueva crítica, mejor preparada e instruida desde el punto de vista cinéfilo, la ensalzó en Portugal con orgullo.

«Son las dos primeras obras que una nueva generación se atreve a reivindicar», escribió el futuro cineasta Alberto Seixas Santos, quien, con Antonio Pedro Vasconcelos y João César Monteiro, era uno de los críticos más polémicos de la época.

Aquellos años fueron también, como si de una milagrosa coincidencia se tratara, los del regreso de Oliveira con un cine de ambiente y de ficción. La campaña del decenio precedente, en la que se criticó la inactividad de Oliveira, dio su fruto, y en 1959 el veterano realizador presentó *O Pao*. Por primera vez en su carrera, Oliveira recibió ayuda del Fundo do Cinema Nacional para esta producción.

Y gracias a esas mismas ayudas, el director consiguió realizar a continuación el largometraje *O acto da primavera*, y el mediometraje *A caça*. Ambas se estrenaron el mismo año de *Os verdes anos* (1963).



*Domingo a tarde* (1965), de António de Macedo.

*O acto da primavera* recuperaba un texto teatral del siglo XVII, una Pasión de Cristo representada por Pascua en la región montañosa de Curalha, a cargo de los habitantes del lugar, cuyos ancestros habían logrado mantener el texto mediante una transmisión oral inmemorial. A excepción del prólogo y del epílogo, la película recoge íntegramente esa representación, sin pretender hacer una reconstrucción de los hechos, sino presentándolo en su propio mundo, como él se representa a sí mismo. A día de hoy, se puede decir que, al margen del *Vangelo* de Pasolini (1964), *O acto da primavera* es la mayor expresión de «cine-poesía» y preludio del «cine de la palabra» que llegaría a estar tan en boga en la década siguiente. En aquellos años, la mayor parte de la

crítica entendió que *O acto* era un punto de llegada, el último eslabón de las grandes producciones de Oliveira, y sólo una refinada minoría advirtió que se trataba de un punto de partida, preludio de los futuros logros de Oliveira, y de gran parte del mejor cine portugués de los años sesenta y setenta.

Por su parte, *A caça* fue una de las películas de Oliveira más próximas a las de Buñuel por su humor negro. En ella contaba la historia de un muchacho que está siendo engullido por un pantano enfangado. La falta de solidaridad de su entorno hace el resto. «Echenme una mano», suplica desesperadamente el joven y aparece un manco que le tiende lo que le queda de brazo, consiguiendo que se hunda aún más en el fango. La censura de la época impuso al cineasta un «final feliz», obligándole a añadir una secuencia en la que el protagonista salvará su vida. A pesar de eso, no se logró impedir que la película mostrara con toda crudeza un terrible escarnio. Las películas de Oliveira y la de Rocha dieron origen a una serie de artículos publicados en la prensa internacional sobre el cine portugués y, en particular, sobre la carrera profesional de Oliveira. Por primera vez: en la historia se puede decir que empezaba a existir una cierta, aunque modesta, atención hacia el cine lusitano, una atención que se acentuó con las siguientes producciones de Telles: *Domingo a tarde* (1965), el primer largo me traje de Macedo, autor de varios ensayos teóricos sobre la evolución del cine en su país; y *Mudar de vida* (Rocha, 1966). En ambas reaparecía Isabel Ruth en el papel de la protagonista.

Las películas de Oliveira y la de Rocha dieron origen a una serie de artículos publicados en la prensa internacional sobre el cine portugués y, en particular, sobre la carrera profesional de Oliveira. Por primera vez: en la historia se puede decir que empezaba a existir una cierta, aunque modesta, atención hacia el cine lusitano, una atención que se acentuó con las siguientes producciones de

Telles: *Domingo a tarde* (1965), el primer largo me traje de Macedo, autor de varios ensayos teóricos sobre la evolución del cine en su país; y *Mudar de vida* (Rocha, 1966), En ambas reaparecía Isabel Ruth en el papel de la protagonista.

La primera es una adaptación del romance homónimo del escritor neorrealista Fernando Namora. La segunda, *Mudar de vida* (un tema de Antonio Reis, bien conocido como poeta, y principiante en un arte en el que llegaría a ser una de las figuras principales), es una extraordinaria película, un réquiem lacerante sobre un país, Portugal, demasiado involucrado en las guerras coloniales e incapaz de sobreponerse a tal esfuerzo, como también lo son los protagonistas, radicados en una miseria ancestral de la que no logran huir. Ninguna de estas películas, sin embargo, llegó a ser reconocida en Portugal.

A lo largo de este decenio, en los festivales y revistas especializadas (y muy particularmente en *Cahiers du Cinema*), la renovación del séptimo arte portugués quedó asociada no sólo a Oliveira, sino también a Paulo Rocha, Fernando Lopes, José Fonseca y Costa y Antonio da Cunha Telles. *Os verdes anos* (1963) logró la Palma de Plata del Festival de Locarno de 1964, imponiéndose a personalidades del cine como Pasolini o Clive Donner. En ese mismo año, la filmoteca de Lausana rindió un homenaje a Oliveira, con ocasión de la presentación de *O acto da primavera* (1962) y *A caça* (1963).

## DE LOS AÑOS DE LA REVOLUCIÓN A LA «NORMALIZACIÓN»: 1974-1982

De entre «las películas Gulbenkian», una en particular fue premonitoria de la Revolución de abril de 1974 —e l histórico golpe militar que puso fin a cuarenta y ocho años de régimen dictatorial—: *Brandos costumes*, primer largometraje de Alberto Seixas Santos. Fue proyectada en 1975, aunque ya estaba preparada en abril del año anterior. *Brandos costumes* proponía una relación típica entre una familia de la pequeña burguesía portuguesa (padre autoritario, madre sometida e hijos frustrados) y el país, personificado en Salazar como «imagen paternal». La crisis de la familia coincidió con la muerte de Salazar, de ahí que la película incluyese muchas imágenes documentales de los funerales del dictador. Más allá del intento de demostrar que el régimen, como la familia, no puede sobrevivir tras la muerte del padre, el epílogo de la película presentaba un golpe militar, tan improbable en la ficción como lo parecía en la realidad. Sin embargo, el golpe militar sucedió en la realidad, y sólo gracias a eso la película se pudo proyectar en todo el país, ya que la censura nunca lo hubiera permitido.

También se puede decir que la película, concebida con mucho rigor histórico y teórico, presumiblemente marxista (no ortodoxo), inauguró, como premonición y preanuncio de la Revolución de abril, un prolífico filón de películas políticas del período posrevolucionario.

En un principio, tanto en el cine como en la vida real, prevaleció un clima de gran euforia tras la caída del antiguo régimen. La «Unidad de los cineastas» —así se proclamaba también la del pueblo entero— ocupó el centro del poder cinematográfico. Exigieron y lograron la abolición de la censura y salieron a la calle a filmar la apoteosis que reflejaba el final del «fascismo». Todos los hombres del *nuevo cine*, a excepción de Oliveira, Paulo Rocha y Reis, se unieron para realizar el gran documental *As armas e o povo* (1974), una película colectiva que contó con la colaboración de Glauber Rocha, uno de los primeros cineastas revolucionarios del país.

Al margen de este trasfondo político, y en el polo opuesto, se encontraba la película *O construtor de anjos* (1978), realizada por el pintor Luís Noronha da Costa. Reconocido entre los grandes artistas

portugueses del siglo XX, en los años setenta este pintor prosiguió su carrera en el cine, realizando películas «personalistas», muchas de las cuales eran experiencias propias. La única de sus producciones realizada con medios no propios fue el título ya mencionado, una obra de fantasía en la que el autor superaba la pintura romántica y simbolista en un mundo propio, que recuerda a Murnau, a Hitchcock y a las películas inglesas de Hammer.

António Reis y su mujer, Margarida Cordeiro, se trasladaron al norte de Portugal para realizar la película *Trás-os-Montes*. Obra referida a la región del mismo nombre, el documental se transforma en una ficción llena de magia, en uno de los ejemplos más bellos del cine de transfiguración. Lo ancestral y la modernidad se funden en un mundo propio, caracterizado por una fuerte carga onírica, que se manifestaría más adelante en *Ana* (gran premio del Festival de Valladolid de 1982).

Poco tiempo después (1978), Oliveira terminó la tercera adaptación de *Amor de perdição*, una película de cuatro horas de duración que reproduce, casi palabra por palabra, la novela del siglo XIX. Esta es una fecha histórica para la relación entre cine y literatura.



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

La presentación, casi simultánea, de las películas de Reis y Oliveira en Europa (Italia y Francia principalmente) supuso la revelación internacional del cine portugués, pues la crítica más exigente proclamó las dos películas como las obras cinematográficas más importantes de los años setenta. Y a sus setenta años, Oliveira fue proclamado finalmente como uno de los grandes cineastas europeos, situado a la altura de la figura emblemática de Reis.

En Portugal, sin embargo, las dos películas suscitaron cierta polémica. Fueron tachadas de fascistas, aburridas e insulsas. Comenzó entonces una revalorización del cine de los años treinta y cuarenta, como algo verdaderamente comprensible y accesible «a toda la gente». Y así, la película *Kilas*, o *Mau da Fita* (1980) se promocionó con el eslogan: «¿Por qué el cine portugués tiene que ser tan aburrido?». Con ella, Fonseca y Costa dieron una nueva orientación a su obra. El protagonista fue interpretado por otro de esos actores provenientes del teatro, llamado Mario Viegas. La película tuvo un gran éxito de público y superó, por primera vez desde los años cuarenta, los cien mil espectadores.

Una cifra que poco tiempo después fue alcanzada, e incluso superada, por películas como *A vida é bela?* (Galvao Teles, 1982), un musical de revista, que daba la espalda al radicalismo revolucionario precedente; y *Cerromaior* (Luís Filipe Rocha, 1980); *O reis das berlengas*, del veterano Artur Semedo; y también con *Manhã submersa* (1980), adaptación de la novela homónima de Vergílio Ferreira, que dirigió e interpretó el crítico Lauro Antonio.

Pero aún persistía el interés por el cine de autor. En 1978, João César Monteiro presentó *Veredas*, una película que entrelaza su propio mundo con el de los dichos populares de su país. Jorge Silva Melo, actor y diseñador de teatro, y Luís Miguel Cintra, ambos fundadores de la compañía Cornucopia, reaparecieron a la sombra de la Revolución con *Passagem ou a meio-caminho* (1980).

En fin, como conclusión de ese período cabe señalar la película-ensayo de *Gestos e fragmentos* (1983), de Seixas Santos. Una producción sobre la Revolución portuguesa basada en el testimonio de tres entrevistados: Otelo Saraiva de Carvalho (estratega del 25 de abril), Roberto Kramer (cineasta

revolucionario) y Eduardo Lourenço, autor de ensayos de la intrincada historia reciente de su país. *Gestos e fragmentos* puede considerarse como la obra culminante del recuerdo sombrío de la Revolución. En esos años, el cine portugués había dejado de ser obra de un movimiento o de un grupo de personas, aunque no dejara de haber toda una serie de disputas entre los que entendían el cine como un arte y los que lo concebían como medio de diversión.

A partir de 1982 comenzó la aventura individual de algunos cineastas, que emprendían un camino que les iba a caracterizar cada vez más singularmente dentro del panorama cinematográfico mundial. Para algunos, ellos llegarían a revelar una de las cinematografías más fascinantes de los años ochenta y noventa.

## LA ¿VANAGLORIA? DEL CINE PORTUGUÉS: 1982-2000

Después de algunos grandes éxitos comerciales como *Kilas, sem sombra de pecado* (Fonseca y Costa, 1982), con Mario Viegas y Victoria Abril, *Os abismos da meia-noite* (Macedo, 1984), y sobre todo *O lugar do morto* (Vasconcelos, 1984), que superó ampliamente la cifra de trescientos mil espectadores y se convirtió en la película más taquillera de la historia del cine portugués, la mayoría de la gente comenzó, mediados los años ochenta, a reclamar más producciones de ese tipo, e n detrimento de películas consideradas como «de entendidos» o para ser presentadas en festivales, películas que «nadie querría ver» o que, en muchos casos, ni siquiera llegarían a proyectarse en los cines (una treintena de largometrajes producidos entre 1976 y 1996 permanecieron, en efecto, en los archivos de la IPC).

Después de la transformación de la IPC en IPACA, y con la intervención del canal privado de televisión SIC (creado en 1991, año en el que apareció en Portugal la televisión privada con la concesión de dos canales), el país, de la mano del productor Tino Navarro, volvió a contar con grandes éxitos de público, después de una sequía de casi diez años (1985-1995). Gracias a él se produjeron películas como *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995), con Maria de Medeiros y Joaquim de Almeida, cuya popularidad internacional lo ensalzó como uno de los grandes personajes cinematográficos del periodo comprendido entre 1985-1999; *Adeus, pai* (Luís Felipe Rocha, 1997); *Tentação* (Joaquim Leitão, 1998); *Pesadélo cor de rosa* (Fernando Fragata, 1998); *Zona J* (Leonel Vieira, 1998). A este elenco podría añadirse (aunque en esta ocasión financiada por la SIC) *Jaime* (Vasconcelos, 1999).

Después del éxito logrado con *Francisca*, en 1982 Oliveira recibió una pequeña subvención para producir *Visita ou memórias e confissões*, una película claramente autobiográfica, considerada por muchos como su obra postuma (el director deseaba inicialmente que se proyectara sólo después de su muerte).

Pero cuantos pensaban que la carrera cinematográfica de Oliveira había llegado a su fin, se equivocaron, pues en 1985 el realizador presentó la película más ambiciosa de su carrera. El proyecto era al mismo tiempo el desafío más ambicioso de Paulo Branco, por tratarse de la adaptación literal de la obra teatral de Claudel titulada *Le soulier de satin*, de casi siete horas de duración. La película fue coproducida por Francia y recibió una ayuda de la empresa americana Cannon. Esta obra magna, en todos los sentidos de la palabra, le valió a Oliveira el León de Oro de Venecia. En adelante, el realizador fue considerado, y lo continúa siendo hoy en día, como un cineasta sin igual. A sus setenta y seis años, cuando trabajaba en *Le soulier*, había dirigido ya ocho largometrajes a lo largo de cincuenta y cuatro años de actividad profesional, a los que cabía añadir otros doce en los años

sucesivos. En la actualidad, con sus noventa años de edad, Oliveira está trabajando en una nueva película.



*A divina comedia* (1991), de Manoel de Oliveira.

Entre sus realizaciones últimas, se cuenta *Mon cas* (1986), dirigida en Francia, con Luís Miguel Cintra y Bulle Ogier, y en la que tunde el mundo bíblico (la historia de Job) con el del escritor José Regio (suya es la obra teatral *O meu caso*) y el de Beckett. *Mon cas* es una alegoría sobre la condición humana y la del cineasta, que culmina con la recreación de la ciudad ideal de Piero de la Francesca.

*Os canibais* (1988), basada en una obra escrita para el cine del compositor João Paes, termina con un festín antropófago, que nuevamente recuerda a Buñuel; esta película marcó el debut de la actriz Leonor Silveira, que en adelante tendría una presencia emblemática en otras producciones del maestro.

*Non, ou a vã glória de mandar* (1990) es una meditación en forma de réquiem sobre la historia de Portugal centrada en los grandes desastres, desde la derrota sufrida por los invasores romanos antes de Cristo hasta el 25 de abril. No es una de las principales obras de Oliveira, pero él siempre ha sostenido que su carrera cinematográfica no habría sido la misma de no haber realizado esta película.

*A divina comedia* (1991), inspirada en Dostoievski y no en Dante, se desarrolla en un manicomio en el que los enfermos se creen personajes históricos o literarios; Mario Viegas, la gran pianista Maria João Pires, Maria de Medeiros, además de Luís Miguel Cintra y Leonor Silveira, fueron algunos de los intérpretes de esta extraña versión de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919-1920); la película obtuvo el premio especial del jurado en Venecia.

*O dia do desespero* (1992) es una de las películas más austeras y radicales del cineasta, en la que muestra la vida de Camilo Castelo Branco y los últimos días previos a su suicidio.

Vale Abraão (1993) es quizá su obra más aclamada, e n una versión —que ha llegado a nuestros días en portugués— de *Madame Bovary* de Flaubert.

*A caixa* (1994), una vez más en la línea de Buñuel, es una historia acerca de la existencia sórdida de algunos «olvidados» de Lisboa.

*O convento* (1995) es una nueva adaptación de un romance de Agustina Bessa Luís, en la que Oliveira comenzó a dirigir a estrellas internacionales del cine; en esta ocasión se trataba de Catherine Deneuve y John Malkovich.

*Party* (1996) es una película que, como la anterior, acepta la división de los sexos como «parte de una parte que fue un todo», en una personal interpretación del Fausto de Goethe (los protagonistas son Michael Piccoli e Irene Papas).

*Viagem ao princípio do mundo* (1997) es una película sobre el origen del hombre, interpretada por Marcello Mastroianni en su último papel.

---

*Inquietude* (1998), de nuevo con Irene Papas, es la adaptación de tres historias negras que se entrelazan de una forma un tanto tétrica.

*La lettre* (1999), una versión moderna de la *Princesa de Clèves*, con Chiara Mastroianni y el cantante portugués de música pop Pedro Abrunhosa, obtuvo el premio especial del jurado de Cannes.

Y por último, *Palavra e utopia* (2000), en la que Oliveira narra la vida y obra del jesuita Antonio Vieira, el mayor escritor en prosa portugués del siglo XVII.

Gracias a Oliveira, los términos «oliveiriano» y «oliveirianismo» forman parte del léxico cinematográfico actual. Homenajes y premios de todas las partes del mundo coronan la singular obra de este autor, que es no sólo un monumento de la cultura portuguesa, sino una de las principales obras cinematográficas del mundo, difícil de igualar. «Bastaría con Oliveira para justificar todo el cine portugués», se ha dicho en referencia a esta *oeuvre* que va desde 1931, con *Douro, faina fluvial*, hasta el 2000, con *Palavra e utopia*.

Después de Silvestre, João César Monteiro dirigió *A flor do mar* (1986), con la que ganó un prestigioso premio en Salsomaggiore. Pero la película fue ignorada en Portugal, donde ni siquiera fue exhibida.

No sucedió lo mismo con *Recordaç oes do Casa Amarela* (1989), galardonada con el León de Plata de Venecia, con la que Monteiro fue muy laureado a nivel internacional, llegando a ser considerado por muchos como un «cineasta de culto». En esa película, Monteiro también aparece como actor principal, interpretando a João de Deus. Este personaje reaparece en otras de sus obras como *O último mergulho* (1992) y *A comédia de Deus* (1995), ganadora también del León de Plata de Venecia, y *Le bassin de John Wayne* (1997) o *As bodas de Deus* (1999).

Paulo Rocha presentó en Venecia (1984) el documental *A ilha de Moraes*, la segunda parte de la obra maestra titulada *A ilha dos amores*, aquella coproducción lusonipona seleccionada en Cannes en 1982 y que fue considerada por un crítico japonés como «la unificación de la memoria colectiva de la humanidad».

Poco después realizó la película más costosa y ambiciosa de su carrera: *O desjado o as montanhas da lua* (1987, seleccionada en Venecia), en la que establecía un paralelismo entre el mito portugués del sebastianismo y el de don Juan. Algunos la han considerado una obra maestra, mientras otros piensan de ella que es una película bastante irregular y menos impactante que otras producciones de Rocha. El cineasta pagó ese relativo fracaso con una «peregrinación por el desierto», que nada tenía sin embargo de extraño, habida cuenta de la franqueza con la que se enfrentaba a la política del Gobierno portugués de los años 1991-1995.

Después de realizar unos magníficos documentales sobre las vidas de Oliveira e Imamura, y tras varias películas experimentales, Rocha volvió a estar en alza gracias a *O rio do ouro* (1998, seleccionada en Cannes). En la actualidad está terminando de dirigir *A raiz do coração*, una película que muestra hasta el extremo el escarnio de la comedia lisboeta y el trasfondo musical asociado a la misma.

Portugal cuenta con otros directores de cine más jóvenes, que también ocupan un lugar importante en el panorama cinematográfico más reciente del país. Quizá el más conocido sea João Mário Grilo, que se consagró con *Precesso al re* (1989), una reconstrucción del escabroso proceso en el que Pedro II

arrebató a su hermano, el rey Alfonso VI, el trono y su mujer. Esta obra puede considerarse como la más «oliveiriana» de esta generación, por su hieratismo y rigor. Otras películas que muestran similares características forman parte de la serie de los «*quattro elementi*» (*O fim do mundo*, 1993), *Os olhos da Asia* (1997), sobre los primeros japoneses convertidos al cristianismo en el siglo XVI, y *Longe da vista* (1999), filmada íntegramente en el interior de una prisión, como una metáfora del mundo contemporáneo.

Pero la mayor revelación de estos últimos años ha sido otro antiguo alumno de la Escuela Superior de Cinematografía, llamado Pedro Costa. Se dio a conocer con *O sangue* (1990), que recrea, en un magnífico blanco y negro, la visión del mundo de dos niños, mostrando su asombro, su miedo, las amenazas que sienten y su soledad. Es una película comparable con *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955), o con algunas películas de Tourneur, milagrosamente poético y púdico a la vez.

En 1994 Rocha se trasladó a la isla del Fuego, donde filmó *Casa de lava*, una película telúrica y mágica, dura como la pobreza y famélica como el deseo. Su obra más radical fue *Ossos* (1997, seleccionada en Venecia), filmada en una comunidad timorense de un barrio marginal de Lisboa. Es una representación descarnada de la miseria desnuda y cruda de esa realidad. Después de esta obra, el cineasta, con la ayuda de fieles colaboradores, montó en vídeo una serie que incluye las imágenes más brutales de este final de siglo. En la actualidad está preparando en Francia una película sobre Straub-Huillet.

Después de Pedro Costa, los cineastas más conocidos son Teresa Villaverde Cabral, Joaquim Pinto y Edgar Perea. La primera inició su carrera como directora de cine con *A idade maior* (1991), siguiendo los pasos de João Botelho. Anteriormente había interpretado el papel protagonista de *A flor do mar* con Laura Morante. En *A idade maior*, afronta las reflexiones indirectas de la guerra colonial en la memoria de algunos niños, cuyos padres combatieron en Angola. Su película más conocida, sin embargo, es *Três irmãos* (1994), con la que la protagonista, Maria de Medeiros, obtuvo en Venecia el premio a la mejor actriz. En 1998, la cineasta presentó a la competición de Cannes *Os mutantes*, una obra que muestra la miseria, la marginación y la droga de los barrios prohibidos de Lisboa.

La historia cinematográfica de Portugal demuestra que en ese país puede suceder de todo. De hecho, así se podría calificar lo sucedido durante los últimos veinte años. «Un cine que no existe», como se proclamaba hasta los años sesenta, pero que se ha convertido en una cinematografía sin precedentes, tal y como se ha demostrado una y otra vez en los grandes festivales y en los circuitos culturales europeos. «Un cine que no existe», que se ha convertido en uno de los últimos bastiones del cine como expresión artística en cuanto tal, justo en la década en la que en otros países ese tipo de cine estaba en vías de extinción. «Un cine que no existe», y hoy en día se cita inevitablemente como un fenómeno peculiarísimo, sosteniendo la hipótesis, como ha escrito recientemente Michael Frondon, de que Portugal es uno de los países del mundo que posee el mayor número de cineastas de renombre por metro cuadrado... Objetivamente se puede decir que no son muchos los países que cuentan, en este comienzo de siglo, con una veintena de cineastas con obras claras y dignas, y con tres o cuatro de ellos entre los grandes de Europa. Y ya se habla de una nueva generación de cineastas portugueses, aunque por el momento sólo hayan trabajado en cortometrajes o en documentales.

Parafraseando el título de la película de Oliveira *No, o la folie gloria del comando*, nos podríamos preguntar: ¿será vana esta gloria crepuscular? Siempre aparece alguien en Portugal que opina de esta forma, subrayando que el cine nacional se aleja cada vez más de la producción americana y

européa actual; y no hay duda de que ese alguien tiene algo de razón. Pero Portugal, con los medios y las estructuras que posee, ¿podría acercarse cada vez más a ese cine extranjero, sin hacer el papel del pariente pobre?, ¿o tendría que producir películas que le costasen veinte y hasta treinta veces más de lo que se ha gastado en las películas más caras de su historia? La razón impone una respuesta y sólo una.

Si se considera vana la gloria de los que hoy en día están orgullosos de las películas de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, João César Monteiro, João Botelho, Silva Melo, Seixas Santos, Fernando Lopes, José Álvaro Morais, Pedro Costa, João Mário Grilo y Teresa Villaverde Cabral, ¿no será más vana la gloria de los que se enorgullecen con el caso ejemplar de la cinematografía española, que cada año presenta veinte o treinta películas en los circuitos comerciales europeos, y en aquellos de los países de habla portuguesa? Por lo que respecta a la respuesta, no tengo ninguna duda. Como tampoco la tengo en cuanto al balance global: si el cine es un arte, y para mí lo es, Portugal ocupa un lugar insustituible.

## ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS EN EL TEXTO

Almeida , Joaquim de, 104	Mattos, Nunes de, 88
António, Lauro, 103	Medeiros, Maria de, 104, 109, 110
Botelho, João, 109, 110	Melo, Silva, 110
Branco, Paulo, 105	Monteiro, João César, 99, 103, 107, 110
Brum do Canto, Jorge, 94, 96, 97	Morais, José Álvaro, 110
Cabrita, Augusto, 98	Noronha da Costa , Luís, 102
Caldevilla, Raúl de, 88	Oliveira, Manoel de, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 110
Contreiras, Anibal, 92	Pallu, Georges, 8 9, 90
Costa, Beatriz, 93	Perea, Edgar, 109
Costa, Pedro, 108,	Pinto, Joaquim, 109
Cottinelli, Telmo, 93	Reis António, 102, 103
Cunha Telles, António de, 97, 100	Rocha, Luís Filipe, 103, 104
Donner, Clive, 101	Rocha, Gláuber, 102
Ferro, António, 95	Rocha , Paulo, 97, 100, 102, 107, 110
Fonseca y Costa, José, 97, 100, 103, 104	Ruth , Isabel, 100
Fragata, Fernando, 104	Seixas Santos, Alberto, 99, 101, 103, 110
Garcia, Chianca de, 92, 93	Semedo, Artur, 103
Grilo, João Mário , 108, 110	Sousa, José Ernesto de, 97
Guimarães, Manuel, 97	Teles, Galvão, 103
Leitão de Barros, Joaquim, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 104	Vasconcelos, António Pedro, 9 9, 104
Lopes, Fernando, 97, 98, 100, 110	Vieira, Leonel, 104
Lopes Ribeiro, António, 92, 93, 94	Villaverde Cabral, Teresa, 109, 110
Macedo, António de, 100, 109, 110	

### Fecha de creación

30/01/2004

### Autor

Joao Bénard da Costa