
How to cite this article:

NOGUERA, M. "La superación de los mitos fundacionales del imperio luso en el cine de João Botelho y Manoel de Oliveira", *Communication & Society / Comunicación y Sociedad*, Vol. 27, n. 3, 2014, pp. 209-229.

La superación de los mitos fundacionales del imperio luso en el cine de João Botelho y Manoel de Oliveira

Overcoming Foundational Myths in João Botelho's and Manoel de Oliveira's cinema

MARÍA NOGUERA

mnoguera@unav.es

María Noguera. Profesora de Historia del cine. Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación. 31080 Pamplona.

Recibido: 5 de noviembre de 2013

Aprobado: 19 de abril de 2014

RESUMEN: Las películas *Um Adeus Português* (1986), de João Botelho, y *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, recurren a la técnica de la oposición de planos temporales para ahondar en la historia de Portugal y en cuestiones relacionadas con la identidad nacional. Este artículo analiza cómo ambos filmes distorsionan la materia mitológica fundacional –en concreto, el mito de *Os Lusíadas*, el mito del Quinto Imperio y el mito del sebastianismo– para proponer un nuevo punto de vista sobre el discurso imperial canónico.

Palabras clave: imperio portugués, mitología portuguesa, cine portugués, João Botelho, Manoel de Oliveira

ABSTRACT: *The films *Um Adeus Português* (1986), by João Botelho, and *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), by Manoel de Oliveira, rely on a storytelling technique based on the contraposition of present and past, in order to delve into the history of Portugal, especially in relation to issues such as national identity and the portuguese cultural imagery. This paper analyses the way in which both films distort the three traditional myths –Os Lusíadas, the Fifth Empire and sebastianism– to suggest a new point of view about the canonical imperial discourse.*

Keywords: *Portuguese Empire, Portuguese Myth, Portuguese Cinema, João Botelho Manoel de Oliveira*

*¡Oh mar salado, cuánta de tu sal
son lágrimas de Portugal!
Fernando Pessoa, Mensagem*

1. Introducción: del imperio real al imperio imaginado

La aventura marítima y colonizadora del Portugal de los Descubrimientos ha configurado durante siglos la identidad, la conciencia y la memoria histórica de los portugueses. El imperio portugués se fraguó entre los siglos XV y XVII y llegó a tener colonias repartidas por Asia, Oceanía, África y América, con territorios históricos como Goa, Bombay, Macao, Mozambique y Brasil, además de algunos archipiélagos atlánticos como las Azores y Madeira. Junto con el imperio español –al que, de hecho, perteneció entre 1580 y 1640, a través de la Unión Ibérica–, Portugal llegó a ser una potencia hegemónica. “La historia del mundo –sostiene Hermano Saraiva–, no puede escribirse sin hacer numerosas referencias a lo que hizo un pequeño pueblo de un país pobre de los confines de Europa”¹. Como Hermano Saraiva, la mayoría de los historiadores² destacan el asunto de la expansión lusa como un eje vertebrador de los anales del país, desde el período imperial hasta los años de la dictadura salazarista, cuando se acuñó aquel famoso eslogan que advertía que *Portugal no es un país pequeño*.

El primer paso para desmembrar el imperio se dio a principios del siglo XIX, cuando en 1822 se hizo efectiva la independencia de Brasil, la niña de los ojos de la colonización lusa. En la segunda mitad del siglo XIX, Portugal decidió centrar su atención expansionista en el continente africano, donde desplegó una importante actividad diplomática, pero también bélica, para mantener y ensanchar sus dominios y tratar así

¹ HERMANO SARAIVA, José, *História de Portugal*, Europa-América, Mem Martins, 2001, p. 137.

² Cfr. VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim, *História de Portugal (1935-1941)*, vol. XIV, Verbo, Lisboa, 2000, pp. 271-281. DE OLIVEIRA MARQUES, Antonio Henrique, *Historia de Portugal*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 274-315. REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, vol. 4, Reader's Digest, Lisbon, 1996, pp. 111-120. BIRMINGHAM, David, *Portugal: A concise History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 50-65. GALLAGHER, Tom, *Portugal: A twentieth-century Interpretation*, Manchester University Press, Manchester, 1983, pp. 93-120. MATTOSO, José, *História de Portugal. O Estado Novo*, Estampa, Lisboa, 1994, pp. 119-147. RAMOS, Rui, *História de Portugal*, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2010, pp. 199-226.

de crear “una especie de nuevo Brasil en África”³. Durante el llamado Reparto de África, entre 1880 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la debilidad de Portugal con respecto a otros países quedó sin embargo de manifiesto cuando se evidenció que la seguridad de su patrimonio ultramarino estaba lejos de hallarse garantizada. De los diversos conflictos con Gran Bretaña, Francia o Bélgica, que supusieron “un constante desafío frente a los países poderosos”⁴, el país salió verdaderamente amputado en sus dominios africanos⁵.

Aunque el final de la Segunda Guerra Mundial propició el abandono de sus colonias por parte de los diferentes países de Europa, Portugal se resistió a conceder la independencia a las suyas, por lo que se quedó así como la última nación europea en retener sus posesiones. Durante los años más duros de la dictadura de António Salazar se sostuvo la tesis de que Portugal “era un estado pluricontinental y plurirracia, modelado por varios siglos de evolución histórica, no siendo los territorios fuera del país verdaderas colonias, sino parcelas integrantes del territorio nacional y, como tal, inalienables”⁶. En 1961, tras la pérdida de Goa, aparecieron guerrillas independientes en Angola y Mozambique, lo que dio lugar al inicio de una guerra colonial que muy pronto se extendió a Guinea-Bisáu. La contienda duró trece largos años en los que se fue instalando entre los militares la idea de una fatiga constante ante un conflicto que parecía no tener fin y que obligaba a las tropas a movilizarse por frentes muy dispersos. Esto sirvió para minar la moral y los efectivos del ejército portugués⁷. Poco a poco se generalizó un clima de crispación, desde las colonias hasta la metrópoli, que además se tradujo en un fuerte aislamiento y en un renovado movimiento de opinión contra Salazar en el panorama internacional, sobre todo en las Naciones Unidas. Todo este desgaste desembocó en el golpe de Estado del 25 de abril de 1974, conocido como la Revolución de los Claveles, que terminó con la dictadura como forma de gobierno en Portugal. Las colonias africanas, junto con Timor Oriental, Santo Tomé y Príncipe y Cabo Verde, se independizaron en 1975. La última colonia portuguesa, Macao, dejó de estar bajo dominio luso en 1999, cuando se incorporó a China.

Si bien su actual realidad dista mucho de la época imperial, la idea canónica de Portugal como una nación conquistadora sigue vigente en el imaginario colectivo del pueblo luso. En su ensayo *Europa y nosotros*, el lusista Eduardo Lourenço explica que la realidad imaginaria del antiguo imperio sobrevivió a su realidad material, una vez que este se extinguió de forma definitiva. A propósito de esta mitología imperial que quedó “por dentro”⁸, y que se sigue proyectando en la cultura portuguesa, Lourenço declara: “Perdimos un imperio, esto es un hecho, pero lo perdimos menos en la realidad de lo que puede parecer, porque ya antes lo teníamos, sobre todo, como *imaginario*”⁹. Como

³ TAVARES PIMENTA, Fernando, *Portugal e o Século XX. Estado-Império e Descolonização (1890-1975)*, Afrontamento, Porto, 2010, p. 14.

⁴ HERMANO SARAIVA, José, *op. cit.*, p. 410.

⁵ De hecho, sus colonias en África quedaron reducidas a Cabo Verde, Guinea-Bisáu, Santo Tomé y Príncipe, la fortaleza de San Juan Bautista de Ajuda (en la actual República de Benín), Angola y Mozambique. En Asia y Oceanía, por otro lado, Portugal tan sólo mantenía ya las colonias de Goa, Macao y Timor Oriental.

⁶ HERMANO SARAIVA, José, *op. cit.*, p. 437.

⁷ En total, el número de soldados movilizados fue de 147.000. Las pérdidas humanas en combate llegaron a ser 3.625; las víctimas en accidente de aviación y otros sucesos, 3.075. En total, murieron 6.340 personas. Los heridos en combate fueron 12.878 y los heridos por otras causas, 15.041. Cfr. HERMANO SARAIVA, José, *op. cit.*, p. 541.

⁸ LOURENÇO, Eduardo, *Europa y nosotros*, Huerga & Fierro, Madrid, 2001, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

consecuencia, y de acuerdo con Tavares Pimenta, cabe pensar que el imperio portugués es “más virtual que real”¹⁰.

En este sentido, los estudios sobre la mitología imperial describen cómo la literatura portuguesa ha contribuido a la génesis del relato mítico imperial¹¹. Estos trabajos ponen el acento en dos figuras señeras de la literatura lusa, Luís de Camões y António Vieira, cuyas obras, donde lo poético se impone a lo histórico, han servido para engendrar y/o ampliar tres de los símbolos fundacionales de Portugal, intrínsecamente ligados, cada uno de ellos, a la noción del imperio. A saber: 1) el mito de *Os Lusíadas*, sobre la naturaleza marítima y épica de Portugal; 2) el mito del Quinto Imperio, sobre el talante colonizador y hegemónico de Portugal en el contexto europeo y mundial; y 3) el mito del sebastianismo, sobre la condición patriótica de los portugueses alentada por la esperanza en el porvenir. Es importante advertir sobre la dificultad para deslindar estos tres iconos que se explican a continuación, pues con frecuencia remiten los unos a los otros, imbricándose y enriqueciéndose mutuamente.

En primer lugar, a Luís de Camões (1524-1580), “príncipe de los poetas portugueses”¹² y autor nacional por excelencia, se debe el haber materializado el mito de *Os Lusíadas* como una síntesis de toda la idiosincrasia aventurera y heroica de la historia de Portugal. La producción literaria de Camões, que recibe la influencia de los escritores del *Quinhentos* como Bernardim Ribeiro, António Ferreira o João de Barros, y de toda la literatura de viajes de la Europa ultramarina del momento, tiene el mérito “de haber dado forma a un conjunto de ideas, valores y tópicos característicos de su época”¹³, donde la epopeya en verso *Os Lusíadas*, publicada en 1572, emerge como su obra más significativa. El título de *Os Lusíadas* subraya que los portugueses descienden de Luso, hijo del dios Baco y conquistador de Lusitania, lo que sirve para emparentar a este pueblo con un linaje de raíces mitológicas. *Os Lusíadas* toma como pretexto el viaje de Vasco de Gama –nuevo Ulises y nuevo Eneas– hacia Oriente, para narrar la gesta de la expansión. De hecho, en 1497, el navegante portugués Vasco da Gama fue el primer europeo en doblar el Cabo de Buena Esperanza. Se abrió así la ruta marítima hacia la India, por lo que, en adelante y para la historia de Portugal, su figura ha quedado como paladín del mito de *Os Lusíadas*. “La aventura marítima y colonizadora de los portugueses –advierde Lourenço– no tiene símil alguno en la Europa moderna y por eso nuestro poeta nacional prefirió compararla a la de la Roma antigua”¹⁴. De aquí los ecos homéricos de la alegoría imperial que subyace en *Os Lusíadas*, cuyo fin último parece

¹⁰ TAVARES PIMENTA, Fernando, *op. cit.*, p. 8.

¹¹ Los estudios más relevantes en este campo son: LOURENÇO, Eduardo, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Gradiva, Lisboa, 1999. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2001. LOURENÇO, Eduardo, “O Imaginário Português neste Fim de Século”, *Jornal de Letras*, vol. XIX, nº 763, dezembro 1999, pp. 20-23. LOURENÇO, Eduardo, “Pequena Mitologia Portuguesa”, *Jornal de Letras*, vol. XX, nº 781, setembro 2000, pp. 35-36. LEMOS, Esther, *Estudos Portugueses*, Porto Editora, Porto, 2000. COSTA LOBO, António, *Origens do Sebastianismo*, Texto Editores, Alfragide, 2011. MURILLO DE CARVALHO, José, “Nación imaginada: memoria, mitos y héroes”, en GONZÁLEZ, Elda y otros (eds.), *Reflexiones en torno a 500 años de historia de Brasil*, Catriel, Madrid, 2001. PEDROSO, Zófimo, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros Escritos Etnográficos*, Dom Quixote, Lisboa, 1988. PAQUETTE, Gabriel, *Imperial Portugal in the Age of Atlantic Revolutions. The Luso-Brazilian World (1770-1850)*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013. FERREIRA, Ana Paula y CALAFATE RIBEIRO, Margarida (eds.), *Fantasmias e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, 2003.

¹² GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la literatura portuguesa*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 175.

¹³ SARAIVA, António José y LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 2000, p. 312.

¹⁴ LOURENÇO, Eduardo, *Europa y...*, *op. cit.*, p. 13.

estar supeditado a propagar el ideal político conquistador del siglo XVI: “Una ideología fuertemente dependiente de una nobleza vinculada a hábitos guerreros y expansionistas”¹⁵.

Por lo que respecta al padre jesuita António Vieira (1608-1697), su contribución al relato de la historia de Portugal como una hazaña de tintes regioes se concreta en el mito del Quinto Imperio, una idea que ha tenido un tratamiento posterior y heterogéneo en las obras de Gil Vicente, Almeida Garret o Fernando Pessoa, entre otros. La profecía del Quinto Imperio, diseminada en los *Sermones* y *Cartas* que el padre Vieira escribió a lo largo de su vida, hace referencia a la creencia mesiánica de que Portugal estaría predestinado a ser la cabeza de un gran imperio análogo a los precedentes de Siria, Persia, Grecia y Roma.

El mito del Quinto Imperio se apoya, a su vez, en un “fenómeno de superstición colectiva”¹⁶ conocido como mito del sebastianismo, ejemplo, según Costa Lobo, de esa “nostalgia del pasado”¹⁷ tan inherente a los portugueses. Este tercer mito remite a la figura del joven rey don Sebastián, que reinó en Portugal desde 1554 hasta su muerte en la batalla de Alcazarquivir (Marruecos) en 1578, cuando pretendía ampliar los dominios del país hacia el norte de África. Al quedar vacante y sin posibilidad sucesoria el trono portugués, aconteció la ya referida Unión Ibérica con España hasta 1640, lo que en Portugal se vivió como una auténtica afrenta por parte de sus vecinos, los españoles. Dado que el cuerpo del rey don Sebastián nunca fue encontrado en el campo de batalla, cundió la creencia de que podía ser como un mesías redentor que en algún momento volvería para instaurar un nuevo reino glorioso de resonancias bíblicas. Con el tiempo, esta creencia quedó como una “manifestación de patriotismo”¹⁸ y como un ingrediente más poético que histórico en el contexto del imaginario imperial, como “una especie de colorante con el que los poetas fabricaban sus tintas”¹⁹.

2. La “cuestión de Portugal” en el cine reciente

A lo largo de los cuatro siglos que van desde el XVI hasta el XX, toda esta mitología fundacional de raíces literarias relativa al imperio se ha mantenido casi inalterable en el arte portugués²⁰, que ha quedado “como anclado en una edad de oro”²¹. A pesar del

¹⁵ MARCOS, Ángel y SERRA, Pedro, *Historia de la literatura portuguesa*, Luso-Española de Ediciones, Salamanca, 1999, p. 77.

¹⁶ HERMANO SARAIVA, José, *op. cit.*, p. 178.

¹⁷ COSTA LOBO, António, *Origens...*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁸ “Entre 1620 y 1640, mucha gente comenzó a identificar al escondido rey Sebastián con algún cuerpo más visible, que no era otro sino el duque de Braganza, su heredero legítimo. Y la transferencia del sueño a la realidad coincidió con el advenimiento de tiempos difíciles y con la necesidad de un cambio radical. El sebastianismo evolucionó así hacia una manifestación de patriotismo y los sebastianistas se identificaron con los opositores a la Unión Ibérica”. DE OLIVEIRA MARQUES, António Henrique, *Historia de Portugal*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 319.

¹⁹ HERMANO SARAIVA, José, *op. cit.*, p. 181.

²⁰ Como ejemplo paradigmático de la continuidad del mito imperial en la conciencia de los portugueses, y más concretamente como un modo de actualizar las nociones del Quinto Imperio y del sebastianismo en las letras contemporáneas, es obligada la referencia al poemario *Mensagem* de Fernando Pessoa, publicado en 1934, un año antes de su muerte. Como si de un “supra- Camões” se tratara, en estos versos Pessoa vaticina que, después de un periodo de profunda decadencia, Portugal “renacerá como la mítica ave Fénix para transformarse en el centro del Quinto Imperio”. GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 529. Para ello, en *Mensagem* “se asocian figuras míticas e históricas, también elevadas a la categoría de mito, a diferentes símbolos del blasón portugués”. MARCOS, Ángel y SERRA, Pedro, *op. cit.*, p. 212.

resquebrajamiento progresivo de su imperio desde el siglo XIX, Portugal ha seguido proyectando una imagen “eufórica”²² e “hiperbólica”²³ de sí misma. Como resultado, se ha sobredimensionado una “hiperidentidad”²⁴ ultramarina y conquistadora a todas luces ya superada. Respecto de esta dimensión superlativa de la mitología imperial, Ferreira y Calafete han precisado que “todos los imperios [...] son, en gran medida, ficciones de una nación con sueños de universalidad”²⁵. De aquí las recientes interpretaciones del relato fundacional de Portugal, y de sus correspondientes mitos, como fantasmas o espectros²⁶, e incluso como espejismos²⁷.

En aras de una nueva exploración de estos mitos canónicos que sustentan la identidad colectiva del país, no resulta extraño que, una vez desintegrado el imperio a finales del siglo XX, y en torno a la fecha emblemática de la Revolución de los Claveles, hayan surgido en Portugal diversas expresiones culturales orientadas a desmitificar el pasado, fruto, según Lourenço, de una “reconsideración colectiva de nuestro papel en el mundo”²⁸. En este contexto post-colonial en el que, desde hace ya tres décadas, se reexamina la identidad lusa a partir de la superación de los tres mitos fundacionales de Portugal antes descritos, se inserta el surgimiento, en lo que a la ficción literaria se refiere, de una nueva narrativa de tintes ensayísticos²⁹ y marcadamente anti-épica³⁰, cuyo propósito es reflexionar sobre el ser de Portugal. A partir de la caída del régimen salazarista, y en parte gracias a la “posibilidad de un regreso al pasado reciente sin los constreñimientos de la censura”³¹, algunos miembros de la denominada generación de la guerra como João de Melo, Francisco Assis Pacheco o António Lobo Antunes comenzaron a publicar novelas en las que se problematizaba la cuestión portuguesa. *A Memória de Ver Matar e Morrer* (1977), *Walt* (1978) y *Os cus de Judas* (1979), por ejemplo, ofrecen un testimonio atroz sobre la presencia de Portugal en África y evidencian una “triste condición de ser portugués”³² hasta el momento desconocida. En los años ochenta y noventa, esta literatura que “conscientemente busca redefinir el lugar de Portugal en el mundo”³³ tuvo su continuidad en autores como Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Lídia Jorge o José Saramago, algunas de cuyas obras pueden considerarse un “retrato alegórico de la realidad portuguesa”³⁴.

También el cine que se realiza en Portugal a partir de 1974 bucea en la identidad nacional. Para ello emplea una serie de estrategias narratológicas encaminadas a distorsionar la materia épica del discurso imperial tradicional. Como en la literatura,

²¹ “Sería absurdo –añade Lourenço–, que nos deshiciéramos, como por arte de magia, de un pasado, de una memoria, de una identidad, que precisamente se forjó y se exaltó con los Descubrimientos, y del que la aventura colonial no es más que una consecuencia”. LOURENÇO, Eduardo, *O labirinto da...*, op. cit., p. 12.

²² LOURENÇO, Eduardo, *Europa y...*, op. cit., p. 18.

²³ LOURENÇO, Eduardo, *O labirinto da...*, op. cit., p. 46.

²⁴ Cfr. LOURENÇO, Eduardo, *Europa y...*, op. cit., pp. 18-19

²⁵ FERREIRA, Ana Paula y CALAFATE RIBEIRO, Margarida, “Apresentação”, en FERREIRA, Ana Paula y CALAFATE RIBEIRO, Margarida (eds.), op. cit., p. 18.

²⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 21.

²⁷ Cfr. MACEDO, Helder, “Sonhos imperiais”, en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17-03-2004, pp. 36-37.

²⁸ LOURENÇO, Eduardo, *Europa y...*, op. cit., p. 18.

²⁹ GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), op. cit., p. 660.

³⁰ Cfr. VECCHI, Roberto, “Das reliquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial”, en FERREIRA, Ana Paula y CALAFATE RIBEIRO, Margarida (eds.), op. cit., pp. 187-202.

³¹ GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), op. cit., p. 665.

³² LOPES, Óscar y MARINHO, Maria de Fátima, *História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*, Alfa, Lisboa, 2002, p. 452.

³³ GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), op. cit., p. 660.

³⁴ LOPES, Óscar y MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 463.

Lauro António destaca que, en lo que a la cinematografía se refiere, la Revolución de 1974 se dejó sentir, sobre todo, en el fin de la censura³⁵. Al tiempo que se permitió exhibir películas extranjeras que hasta entonces no habían podido ser vistas –algunas de ellas tan heterogéneas como *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi M. Eisenstein, o *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrick–, también se estrenaron determinadas producciones nacionales hasta el momento prohibidas, como *O Mal-Amado* (1973), de Fernando Matos da Silva, o *Sofia e a Educação Sexual* (1974), de Eduardo Geadá³⁶.

Sobre el cine de Portugal de los años inmediatamente posteriores a la Revolución, Areal dice que “aconteceu um boom do cinema documentário nunca antes visto; reacção inevitável à urgência das questões sociais e a um cometimento político inadiável”³⁷. En esta época de la cinematografía lusa que se conoce como *Cine de abril*³⁸ y que se extiende desde el 74 hasta el 76, se hace patente el auge del cine documental. García-Manso explica que el período comprendido entre la Revolución de los Claveles y el inicio de los ochenta se caracteriza por “el gusto hacia un cine militante, con filmes de carácter revolucionario e incluso panfletario”³⁹. Areal puntualiza que son películas “cujas intenções ideológicas eram abertamente declaradas e directamente políticas”⁴⁰, algo que también sugieren Reia-Baptista y Moeda al mencionar una nueva clase de filmes que “desceu à rua, até ao povo”⁴¹. La mayoría de sus títulos, de hecho, 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 de carácter colectivo; *Deus-Pátria-Autoridade* (1975), de Rui Simões; *O Funeral do Patrão* (1975), de Eduardo Geadá; *Os Demónios de Alcaccer Quibir* (1975), de José Fonseca e Costa; etcétera.

A partir de los ochenta, el interés por cuestiones manifiestamente ideológicas desaparece poco a poco del cine portugués, sin llegar, no obstante, a eliminarse del todo⁴². De forma paralela, comienzan a rodarse películas de ficción que tocan temas y géneros diversos, como las tramas policiales, los dramas psicológicos y las comedias. También despunta una veta temática novedosa que tiene que ver con el relato de la historia de Portugal, una materia pendiente para el cine de este país. Al menos, en un momento en el que la libertad de expresión pudiera estar garantizada:

Quem quiser acompanhar a história de Portugal dos últimos cinquenta anos através do cinema, ou tem a versão oficiosa (quanto às eleições presidenciais de 1949 ou 1958, por

³⁵ Cfr. ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e Censura em Portugal*, Biblioteca Museu República e Resistência, Lisboa, 2001, pp. 10-25.

³⁶ Cfr. GARCÍA-MANSO, Angélica, *Panorama general de la historia del cine portugués*, Junta de Extremadura, Mérida, 2010, p. 72.

³⁷ AREAL, Leonor, *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. II – Após 1974*, Edições 70, Lisboa, 2011, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 329. Cfr. GARCÍA-MANSO, Angélica, *op. cit.*, p. 72. Cfr. también REIA-BAPTISTA, Vítor y MOEDA, José, “Algumas notas sobre o cinema português depois do 25 de Abril de 1974”, en MENDES, João Maria (coord.), *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, Gradiva, Lisboa, 2013, pp. 27-73.

³⁹ GARCÍA-MANSO, Angélica, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁰ AREAL, Leonor, *Cinema Português. Um País...*, *op. cit.*, p. 329.

⁴¹ REIA-BAPTISTA, Vítor y MOEDA, José, *op. cit.*, p. 32.

⁴² La falta de perspectiva ante la escasa influencia de la Revolución de 1974 en la vida pública de Portugal se hace patente, por ejemplo, en algunas películas como *Oxalá* (1980), de António-Pedro Vasconcelos; *Passagem ou a Meio Caminho* (1980), de Jorge Silva Melo; o *Ninguém Duas Vezes* (1984), también de Jorge Silva Melo.

exemplo, quanto ao problema colonial e das guerras de África) ou não tem versão nenhuma⁴³.

En su análisis sobre el cine portugués de los ochenta, Lemière explica que su singularidad radica en tres factores: 1) el acceso a la modernidad a través de la innovación formal; 2) la creencia en la libertad del cineasta y la búsqueda de los medios para desarrollarla contra todo tipo de criterio industrial; y 3) el hecho nacional como tema predominante⁴⁴. Para dar notoriedad a este tercer elemento que Bénard da Costa ha llamado “a questão de Portugal”⁴⁵, Lemière dice que el establecimiento de la especulación ontológica sobre Portugal como pilar del cine de la época llegó incluso a suponer el arranque de nueva escuela cuyo propósito fue dar a conocer al mundo los interrogantes de la historia lusa⁴⁶. A esta nueva escuela cinematográfica pertenecerían realizadores como Fernando Matos Silva, António Vitorino de Almeida, Luís Filipe Costa, Teresa Villaverde, João César Monteiro, Paulo Rocha o José Álvaro Morais, entre otros. Algunos de sus filmes como *Acto dos Feitos da Guiné* (1980), *A Culpa* (1980), *Era Uma Vez um Alferes* (1987) o *A Idade Maior* (1990) comparten la obsesión por “a física de ser português”⁴⁷. Baptista subraya que en estas películas se expresan los sentimientos ambivalentes de sus directores “em relação a um país que amavam e o ao qual sentiam pertencer, mas que ao mesmo tempo os sufocava e com o qual, muitas vezes, tinham dificuldade em relacionar-se”⁴⁸.

En este conjunto de relatos filmicos que, según Lupi Bello, poseen un “um traço identitário marcadamente auto-reflexivo”⁴⁹, también se encuadran *Um Adeus Português* y *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, de João Botelho y Manoel de Oliveira, de 1986 y 1990, respectivamente. Estos dos filmes que se van a analizar suponen un ejemplo de cómo el cine portugués reciente contribuye a visitar los asuntos relacionados con el imperio y con sus colonias y propone así un nuevo punto de vista sobre la mitología fundacional en general y sobre los mitos de *Os Lusíadas*, el Quinto Imperio y el sebastianismo, en concreto. Debe tenerse además en cuenta que 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”⁵⁰. Por esto, es plausible pensar en el cine del Portugal post-Revolución como un elemento al mismo tiempo representativo y al mismo tiempo configurador de la nueva identidad del país, en la línea en la que Rosenstone afirma que el cine no sólo refleja la historia sino que también la crea⁵¹.

Para cuestionar los mitos fundacionales, la diégesis de *Um Adeus Português* y de *Não, ou a Vã Glória de Mandar* se sitúa en un tiempo más o menos remoto de la historia lusa, donde se presta especial atención al capítulo de la guerra de las colonias. A través

⁴³ DE PINA, Luís, *Panorama do Cinema Português. Dos Orígens à Actualidade*, Terra Liver, Lisboa, 1978, p. 65.

⁴⁴ Cfr. LEMIÈRE, Jacques, “‘Um centro na margem’: o caso do cinema português”, *Análise Social*, vol. XLI, nº 180, 2006, p. 736.

⁴⁵ BÉNARD DA COSTA, João, *Histórias do Cinema Português*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p. 184.

⁴⁶ LEMIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 737.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 738.

⁴⁸ BAPTISTA, Tiago, “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”, *Estudos do Século XX*, nº 9, 2009, p. 320.

⁴⁹ LUPI BELLO, Maria do Rosario, “A implosão do cinema português: Duas faces de uma mesma moeda”, *Portuguese Cultural Studies*, nº 3, Spring 2010, p. 20.

⁵⁰ GARCÍA-MANSO, Angélica, *op. cit.*, p. 97.

⁵¹ Cfr. ROSESTONE, Robert, *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Madrid, 1997.

de una estructura narrativa fragmentada, que se emplea para poner de manifiesto las causas y las consecuencias de ciertos errores o desaciertos del pasado, estas películas proponen un regreso a los mitos en tanto en cuanto que desmitificadores de diversos lugares comunes de la historia oficial.

Para Pina, esta forma de abordar la “cuestión de Portugal” supone, ante todo, un desafío al cine oficial elaborado durante los años del salazarismo: “Tinham-se acabado os mitos do cinema anterior –afirma Pina–, porque tinham acabado os mitos do regime”⁵². No está demás remarcar aquí que las dos películas propuestas recurren a la técnica de oponer planos temporales para proponer un nuevo punto de vista sobre Portugal en un momento especialmente pertinente, pues ambas se sitúan en la órbita del acceso del país a un entorno democrático gracias al derrumbe del salazarismo y en los albores de la adhesión de Portugal a la Unión Europea en 1986. Tal como se desprende del artículo de Overhoff Ferreira “Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese Cinema”⁵³, los dos filmes comparten estrategias narratológicas encaminadas a distorsionar la materia épica del discurso imperial tradicional, por lo que se pueden considerar como “important first steps in the representation of the war and the reshaping of its imaginary”⁵⁴. A partir de este estudio seminal de Overhoff Ferreira y con el convencimiento de que el cine luso puede convertirse en un asunto medular para reconfigurar la conciencia patria de los portugueses, el estudio que sigue a continuación pretende analizar cómo se abordan los mitos de *Os Lusíadas*, el Quinto Imperio y el sebastianismo en *Um Adeus Português* y *Não, ou a Vã Glória de Mandar*.

3. La desmitificación del pasado en dos películas

3.1. Metodología de análisis

Dentro de las conexiones que pueden establecerse entre el cine y la sociedad, se entiende aquí el mito de la manera en que lo hace Wright: como una “estructura de sentido social”⁵⁵. Este modo de atender al mito como “un intento de ‘leer’ el mundo”⁵⁶, arguye Casetti, se vincula a la manera “gracias a la cual una comunidad encuentra una explicación a lo que ocurre”⁵⁷. Desde un prisma diferente, pero relacionado con lo

⁵² DE PINA, Luís, *História do Cinema Português*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1977, p. 67. Efectivamente, y sobre todo desde febrero de 1948 con la creación del Conselho do Cinema, durante su gobierno Salazar se aseguró de enmarcar el cine dentro de una fuerte política promocional de un país imperialista que insistía en la idea de la historia de los Descubrimientos y en la de la educación de otros pueblos. Como explica García-Manso, “la dictadura de Salazar concedía protección oficial a aquellas producciones de cariz ideológico-político, de apología patriótica o de exaltación histórica”. GARCÍA-MANSO, Angélica, *op. cit.*, p. 42. Cfr. COSTA, Alves, *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, Instituto de Cultura Portuguesa, Amadora, 1978, pp. 94-101. REIA-BAPTISTA, Vítor y MOEDA, José, *op. cit.*, p. 27. PENA RODRÍGUEZ, Alberto, “El icono cinematográfico del Estado Novo Salazarista: *A Revolução de Maio* (1937)”, *Historia y comunicación social*, nº 14, 2009, pp. 295-312.

⁵³ Cfr. OVERHOFF FERREIRA, Carolin, “Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese Cinema”, *Studies in European Cinema*, vol. 2, nº 3, 2005, pp. 227-239.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁵ WRIGHT, Will, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California, Berkeley, CA, 1976, p. 17.

⁵⁶ CASETTI, Francesco, *Teoría del cine*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 306.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 306.

anterior, Eliade también insiste en que el mito procura “significado y valor a la existencia”⁵⁸, al tiempo que orienta sobre “el propio modo de existir en el mundo”⁵⁹.

Según Grilo, existe “una epistemología no cinema português, que tem a ver com a recusa de ilusão”⁶⁰. Esto es, la ilusión construida por el salazarismo, que –como señala Sánchez-Biosca a propósito de la mitografía cinematográfica del franquismo– estableció “argumentaciones históricas duraderas”⁶¹, para “construir mitos”⁶² y “levantar utopías”⁶³. De aquí que “uma das grandes preocupações do cinema português tem a ver com o problema da verdade, da autenticidade”⁶⁴. Si se tiene en cuenta que la cinematografía lusa siempre “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”⁶⁵, parece adecuado desentrañar el modo en el que los filmes de Botelho y Oliveira deconstruyen la materia fundacional perpetuada durante los años del salazarismo con la voluntad de reformular los mitos de *Os Lusíadas*, el Quinto Imperio y el sebastianismo.

Se sigue para este análisis la propuesta de Peter Burke en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, donde insiste en que el cine, como cualquier otros sistema productor de imágenes, configura “visiones del mundo”⁶⁶. Por esto las películas deben ser entendidas no como un mero reflejo o modo de interpretar una situación histórica, sino como documentos donde se condensan simbólicamente las contradicciones y las tensiones de un momento histórico a través de una visión⁶⁷. Para entender cómo se articulan los símbolos, y en última instancia, los mitos, a través del lenguaje fílmico, Burke propone fijarse en, al menos, a tres elementos: 1) el título de la película, “que influye en las expectativas del público antes incluso de contemplar una sola imagen”⁶⁸; 2) la estructura narrativa, “que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos”⁶⁹ y a la vez “encierra un comentario indirecto sobre el presente”⁷⁰; y 3) el elemento espacial, capaz de “evocar el espíritu de los tiempos pretéritos”⁷¹. Así, a partir del análisis del título, la estructura narrativa y la dimensión espacial en *Um Adeus Português* y *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, se concluirá después de qué modo estas películas establecen una nueva forma de interpretar la mitología fundacional y, por ende, los símbolos nacionales de Portugal.

⁵⁸ ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1985, p. 8.

⁵⁹ “Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas –añade Eliade–. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen”. ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁰ En GUIMARÃES, Regina y SAGUENAIL (orgs.), *Ler Cinema: o Nosso Caso*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 81. Cfr. GRILO, João Mário, *O Cinema da Não-Ilusão*, Horizonte, Lisboa, 2006, pp. 44-108.

⁶¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”, *CIC. Cuadernos de información y Comunicación*, vol. 12, 2007, p. 85.

⁶² *Ibid.*, p. 85.

⁶³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴ GUIMARÃES, Regina y SAGUENAIL (orgs.), *op. cit.*, p. 93.

⁶⁵ GARCÍA-MANSO, Angélica, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁶ BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 198.

⁶⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 195-198.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁷¹ *Ibid.*, p. 204.

3.2. *Um Adeus Português*

Um Adeus Português es una película de 1986, segundo largometraje del director portugués João Botelho (Lamego, 1949), que en 1981 debutó con el filme experimental *Conversa acabada*, en el que recreaba un intercambio de cartas entre los poetas Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro. En *Um Adeus Português*, Botelho deja de lado la materia literaria para aproximarse a la histórica. En concreto, a la “cuestión de Portugal” ya mencionada. La película aborda los traumas que la guerra colonial acarreo en la conciencia de los portugueses y el consecuente desvanecimiento de la identidad épica y conquistadora de la nación hasta entonces sustentada en los mitos fundacionales, sobre todo en los de *Os Lusíadas* y el Quinto Imperio.

Areal ha precisado que en el momento en el que Botelho realizó este filme –a mediados de los ochenta–, los enfrentamientos bélicos que habían tenido lugar en África desde la década de los sesenta entre los militares portugueses y las guerrillas nativas prácticamente no habían sido recreados en el cine luso, síntoma, con toda seguridad, de la herida aún abierta: “Após 1974, no *cinema livre* [...] a guerra é pouco revisitada. Seria porque a sua recordação fosse demasiado dolorosa”⁷². El propio Botelho ha sugerido que la ausencia del tema de la guerra africana en el cine de su país puede también tener que ver con la “dificuldade portuguesa em falar da morte”⁷³, lo que otorga un cariz luctuoso, de matices trágicos, al argumento heroico sobre el que durante siglos se ha apoyado la mitología imperial. En *O Cinema da Não-Ilusão*, Grilo recoge otras palabras de Botelho en las que también alude a la dificultad de los portugueses para hablar sobre este episodio concreto de la historia lusa: “Precisei de quase um ano para convencer o exército português a participar no filme. Os militares não tinham nada contra a história do filme, era a dificuldade de falar daquele passado”⁷⁴.

La película cuenta dos historias que se entrecruzan a lo largo de los ochenta y cinco minutos que dura el filme. Por un lado, una historia de guerra, en blanco y negro, que sucede en África –seguramente en Angola–, en 1973, durante la guerra colonial, cuando una patrulla de soldados se pierde en la selva y su cabo furriel muere al ser disparado por el enemigo. Y, por otro lado, una historia de reconciliación, en color, que sucede en Portugal, en 1985, cuando los padres de Augusto (el cabo furriel muerto en África doce años atrás), viajan desde su aldea, situada en el norte de Portugal, hasta Lisboa, para pasar unos días con Laura, la viuda de su hijo Augusto, y con Alexandre, su otro hijo, a los que hace años que no ven. El filme pivota sobre la antítesis de diferentes elementos contrapuestos sobre los que las dos historias van y vuelven continuamente y conforman un recorrido circular de “idas y vueltas”⁷⁵ en las que todo parece estar relacionado y de donde resulta difícil salir: el pasado y el presente, la guerra y la paz, el continente europeo y el continente africano, la ciudad y el campo... La inmovilidad de los personajes, que con frecuencia permanecen sentados y quietos dentro del cuadro

⁷² AREAL, Leonor, “Os Tabus do Cinema Português”, en BAPTISTA, Tiago y MARTINS, Adriana (eds.), *Atas do II Encontro Anual da AIM*, AIM, Lisboa, 2013, p. 347.

⁷³ *Ibid.*, p. 347.

⁷⁴ GRILO, João Mário, *op. cit.*, p. 96. En 2004, la directora portuguesa Margarida Cardoso realizó la película *A Costa dos Murmúrios*, basada en la novela homónima de Lúcia Jorge, también sobre la guerra colonial en África. Como *Um Adeus Português*, es un filme que sirvió para romper el silencio sobre los hechos acontecidos durante la guerra colonial, puesto que “stems from a personal need to break the Wall of silence about the war that acquires a public and a political dimension, since her motivation translates the collective anxiety of a whole second generation which wants to address a problematic national past”. MARTINS, Adriana, “Writing the Nation Beyond Resistance: Portuguese Film and the Colonial War”, *Revue Lisa*, vol. X, nº 1, 2012, p. 276.

⁷⁵ CHEVRIE, Marc, “Entre-temps”, *Cahiers du Cinema*, nº 393, fevrier 1987, p. 17.

cinematográfico, así como la falta de un horizonte de esperanza en el contexto de las relaciones familiares y afectivas, en las que impera el silencio y el secreto, se puede entender aquí como una invalidación del mito del sebastianismo. La presencia abrumadora y dolorosa del pasado en la vida de los protagonistas imposibilita cualquier tipo de mirada confiada hacia el futuro, en un escenario en el que Portugal aparece como un país capitidismínuido cuyos ciudadanos se muestran incapaces de restituir una verdadera vida pública.

El título de la película recupera el famoso poema homónimo de Alexandre O'Neill (1924-1986), principal representante del Surrealismo luso. Su poema *Um adeus português* se considera el canto del cisne del Surrealismo, siendo a la vez un poema de amor y un poema elegíaco “de un adiós (surrealista) al Surrealismo”⁷⁶. La poesía de O'Neill contiene “una visión crítica, o radiografía, de la sociedad portuguesa, sorprendida en sus pequeños ridículos, provincianismos, mediocridades...”⁷⁷. Por esto, la referencia al poema de O'Neill se vincula al estilo lacónico de la película de Botelho, donde la representación –sin disimulo ni eufemismo–, del dolor de la familia de Augusto doce años después de su muerte en África, parece condensar todo el dolor de un país: “A maior virtude de *Um Adeus Português* –virtude formal, exclusivamente– é ter transformado essa dores, tão específicas e particulares, num universal português num ‘adeus português’, como bien evoca o título do filme”⁷⁸.

Ya se ha dicho que la estructura narrativa de *Um Adeus Português* se basa en el relato intercalado de dos historias separadas en el tiempo. Primero, la trama africana, sobre las operaciones militares llevadas a cabo por un grupo de soldados capitaneados por el cabo furriel Augusto. Y segundo, la trama portuguesa, sobre las relaciones entre los miembros de la familia de Augusto tras la muerte de este. Entre las dos historias median doce años de diferencia y un acontecimiento aludido de forma indirecta en la película gracias a la imagen de una bandera portuguesa que ondea en la pantalla de un televisor: la Revolución de los Claveles de 1974, que puso fin a la guerra colonial y a la dictadura, así como a toda su parafernalia propagandística imperial. El hecho de que se ralentice el movimiento de la bandera cuyo primer plano queda al final congelado en la pantalla sirve para exteriorizar la incertidumbre de un país que, como su bandera, ha quedado paralizado, pues sigue convaleciente de las heridas del pasado, con sus habitantes dolientes, que se comportan cual espectros de sí mismos en medio de una “extraña paz portuguesa”⁷⁹. Para Gloria Salvadó, estos personajes recuerdan a los del realizador luso César Monteiro, pues son como sombras del pasado: “ombres del passat que neixen de la mescla de múltiples records borrosos”⁸⁰.

La historia de *Um Adeus Português* que acontece en África es un relato coral. Sus protagonistas son jóvenes anónimos –ni se saben sus nombres, ni se distinguen sus rostros– que deambulan por la selva. Los planos detalle de sus miradas evidencian el cansancio y la desilusión acumulada durante los diez años que llevan desplazados en un continente salvaje que ni han descubierto del todo ni han podido “domesticar”. Lejos de ejercer una labor heroica, las misiones de reconocimiento que desempeñan resultan monótonas, de aquí la abulia que les inunda, algo que se manifiesta en la duración de los planos y en los ángulos y encuadres repetitivos, que además muestran un espacio indefinido e indeterminado. En un intento evidente de sustraer cualquier tipo de matiz

⁷⁶ GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la...*, op. cit., p. 611.

⁷⁷ MARCOS, Ángel y SERRA, Pedro, op. cit., p. 261.

⁷⁸ GRILO, João Mário, op. cit., p. 96.

⁷⁹ *Ídem*.

⁸⁰ SALVADÓ CORRETGER, Glòria, *Espectres del cinema portugués contemporani. Historia i fantasmas en les imatges*, Lleonard Muntaner, Mallorca, 2012, p. 214.

épico a estas imágenes, los soldados aparecen hablando, fumando, comiendo, cantando e incluso durmiendo, nunca en operaciones de combate ni mucho menos en el fragor de la batalla. Hasta los disparos que terminan con la vida de Augusto parecen ser fruto de la casualidad, pues no se tiene constancia de que los portugueses sufran ningún tipo de ataque o emboscada más o menos organizada. De este modo Botelho trasmite la experiencia de la *guerra-fantasma* vivida en Angola durante la guerra colonial, a la vez que se desvanece la esencia conquistadora inherente al mito del Quinto Imperio:

A maior parte dos que morreram, morreram de acidente, de loucura ou de isolamento. Não por causa dos confrontos armados. Na Guiné, sim. Mas, em Angola havia cinco mil combatentes num país que é catorze vezes maior que Portugal. Nunca se encontravam. Era uma espécie de guerra-fantasma⁸¹.

Las escenas nocturnas y la fotografía en blanco negro contribuyen a la disolución del componente belicoso y a potenciar el conflicto interior en detrimento del exterior. El miedo de los militares se transmite en sus conversaciones, en las que el cabo furriel Augusto ejerce de personaje tutelar o patriarcal al hacer las veces de confesor de sus soldados. Gracias a la palabra se accede a su interioridad perpleja y se conocen sus sentimientos encontrados. “O lugar da palavra torna-se central para compensar o lado ilusório da imagen”, comenta Areal⁸². Al respecto, Botelho ha declarado o su confianza en la posibilidad de acceder a la verdad en el cine a través de la palabra:

Acho que o futuro do cinema é cada vez mais a palavra. O cinema, para mim, tem a ver com a verdade; e a imagem é ilusória; é sempre fantasia, imaginação, a representação dum coisa na película. A palavra está cada vez mais perto da verdade – é uma gravação que é transmitida, não ha ilusão de nada. O cinema tem de respeitar a palavra⁸³.

También el estilo discursivo prevalece en la trama de *Um Adeus Português* que transcurre en Portugal. Los cuatro miembros más cercanos de la familia de Augusto se reúnen en Lisboa más de una década después de su fallecimiento y mantienen conversaciones sobre la ausencia y la muerte. Son: la madre, mayor y enferma; el padre, que en todo este tiempo ha sido incapaz de visitar siquiera una vez la tumba de su hijo muerto; Laura, la viuda de Augusto, que ahora tiene un novio al que deliberadamente esconde, como el hecho de que abortó un hijo de Augusto nada más enviudar; y Alexandre, el hermano de Augusto, quien también oculta que tiene una novia –la cual, a su vez, oculta que tiene un hijo– y además hace creer a sus allegados que su hermano murió en un accidente de tráfico. Si acaso de forma mínima, pero en una nueva demostración del poder terapéutico de la palabra, cada uno de ellos sale un poco reconfortado del encuentro en Lisboa. La fuerza del silencio, con todo, se cierne sobre todas estas identidades que pertenecen a mundos paralelos, que se niegan a desvelar su interioridad y que quedan así como seres insondables. Estos personajes muestran la diferencia entre ser y vivir, pues, si bien es cierto que existen, también lo que es que ya no están hechos para la vida. Ni siquiera la continuidad de la vida parece estar asegurada en esta historia de adultos y ancianos donde no ha lugar para la infancia, puesto que los niños o son escondidos o son abortados.

La descripción de la vertiente espacial de las secuencias rodadas en África y en Lisboa sirve para comprender la imagen de Portugal que se proyecta en *Um Adeus Português*.

⁸¹ GRILO, João Mário, *op. cit.*, p. 97.

⁸² AREAL, Leonor, *Cinema Português. Um País...*, *op. cit.*, p. 290.

⁸³ *Ibid.*, p. 290.

En primer lugar, el territorio africano donde transcurre el conflicto bélico se presenta como un espacio oscuro y nebuloso, donde se impone la inmensidad de la noche, lo que deliberadamente impide mostrar cualquier indicio de prosperidad económica, social o cultural en este escenario sombrío de ultramar. El mito del Quinto Imperio se desviste de este modo de su traje civilizador, ya que la conquista del continente africano no trae consigo ningún tipo de progreso, avance o mejora significativa, ni en el ámbito de las colonias, ni en el de la metrópoli, de tal forma que la ocupación africana podría quedar como una empresa poco fructífera y, acaso, inútil. En segundo lugar, la fotografía en color ayuda a mostrar la ciudad de Lisboa en todo su esplendor en la trama que privilegia el espacio continental, sobre todo en las escenas grabadas en exteriores, que casi siempre son escenarios naturales como jardines, parterres, paseos arbolados o el río Tajo. El rodaje en lugares convencionales, poco turísticos, con escasa profundidad de campo y mediante el recurso al plano fijo frontal devuelve, sin embargo, una imagen desacostumbrada, si acaso perturbadora, de la realidad lisboeta. El hecho de que Lisboa se exhiba como un territorio más campestre que urbano, sin rastro alguno de la iconografía de la arquitectura civil que de forma ancestral se ha vinculado a la gesta de la navegación, como puede ser la Torre de Belén o el Monumento a los Descubrimientos, se emplea aquí para disipar toda la herencia de la tradición colonialista del país. Para Botelho, se trata de exhibir una postal invertida de la ciudad, lo que, en definitiva, termina por volver del revés todo el pasado glorioso del país:

Par exemple, j'ai filmé Lisbonne comme si c'étaient des cartes postales. Mais des cartes postales à l'envers. Ce sont toujours des endroits où personne ne va. L'envers, ce qu'il y a derrière, pas la façade de ces endroits célèbres où vont des gens de province qui arrivent à Lisbonne. Il faut quelque chose qui perturbe, qui fasse s'interroger: 'Mais qu'est-ce que c'est que ça?'⁸⁴.

3.3. *Non, ou a Vã Glória de Mandar*

Bénard da Costa ha dicho que Manoel de Oliveira (Oporto, 1908) es un “antiguo”⁸⁵ del cine luso. Es “un caso à parte”⁸⁶, añade Costa. Cuando rodó *Non, ou a Vã Glória de Mandar* en 1990, el “decano de los realizadores portugueses”⁸⁷ tenía más de ochenta años, seis décadas de oficio y alrededor de veinte películas en su haber, algunas tan reconocidas como *Aniki Bóbo* (1942), *Acto de Primavera* (1963) o *Amor de Perdição* (1979). *Non, ou a Vã Glória de Mandar* supone la inmersión de Oliveira en la historia lusa y, por extensión, en la “cuestión de Portugal”, lo que se aleja de la tónica intimista habitual de sus películas. Se trata de un filme con un esfuerzo de producción considerable. En el rodaje, que duró cuatro meses y que tuvo lugar en Portugal, en España y en África, participaron miles de figurantes. Junto a *Le soulier de satin* (1985), *Palavra e Utopia* (2000) y *O Quinto Imperio* (2004), *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, completa la tetralogía de Oliveira sobre los grandes acontecimientos de la historia de Portugal, con sus aciertos, pero sobre todo, con sus errores.

⁸⁴ CHEVRIE, Marc, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁵ Cfr. BÉNARD DA COSTA, João, “Portugal: el prestigio internacional de un cine que no existe”, *Nueva Revista*, nº 91, enero 2004, pp. 87-111.

⁸⁶ COSTA, Alves, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁷ GARCÍA-MANSO, Angélica, *op. cit.*, p. 87.

El título de la película se inspira en Camões y en el padre António Vieira. Por un lado, remite a unos versos finales del canto IV de *Os Lusíadas* que cuestionan los límites que rigen el ejercicio del poder –“Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade a quem chamamos Fama!”–. Por otro lado, el título evoca una famosa cita del padre Vieira –“Terrível palavra é um non”–. Bénard da Costa ha explicado que la sustitución del adverbio negativo portugués *não* por el latino *non*, que al ser un palíndromo se lee igual hacia delante que hacia atrás, contiene la idea terrible de la circularidad inherente a la rueda del tiempo y a la conexión eterna entre el pasado y el presente⁸⁸ ya percibida en *Um Adeus Português*. También como en el filme de Botelho, el de Oliveira posee un estilo eminentemente discursivo, lo que de nuevo remite a Vieira en lo que a la fuerza de la oralidad se refiere. Oliveira ha declarado que en su cine la voz siempre es autónoma con respecto a la imagen⁸⁹, por lo que se le considera “um cineasta das palavras”⁹⁰. En su filmografía la palabra aparece como el medio más rápido y eficaz para penetrar en los sentimientos, las ideas, el conocimiento y, en definitiva, en el mito: “Y es que en los filmes de Oliveira esencialmente se habla. La palabra deviene el elemento que permite el acceso al territorio del sueño, de la leyenda, del mito”⁹¹. También como *Um Adeus Português*, *Non, ou a Vã Glória de Mandar* posee una estructura bipartita que divide el filme en dos tiempos históricos. El relato marco transcurre en el presente y en África, durante la guerra colonial, y está protagonizado por un oficial militar, el alférez Cabrita, también personaje tutelar, que explica a sus tropas la epopeya de los Descubrimientos y la formación del imperio “a partir d’un discurs parlat”⁹². Cabrita hace hincapié en las torpezas del pasado y en las “grandes derrotas”⁹³ y cuestiona así la conciencia nacional “à luz dos seus desastres militares”⁹⁴. A través del recurso narrativo del *flashback*, en la película se intercalan diferentes relatos secundarios que recrean épocas como la de Viriato, el reinado del primer monarca luso –Afonso Henriques–, la batalla de Toro, la de Alcazarquivir o la implicación de Vasco da Gama en la aventura colonial. El hecho de que los mismos actores interpreten a los personajes del presente y del pasado intensifica la idea de la transversalidad temporal a lo largo de novecientos años de historia:

A *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, l’aparició reiterada dels mateixos actors per emular diferents personatges provoca que els soldats que circulen en la camioneta del present també lluitin amb Viriato (s. II aC), a la batalla de Toro (1476) i al costat del rei Sebastià a la guerra d’Alcacer Quibir (1578). [...] La repetició constant d’aquesta configuració visual augmenta la intensitat de la transversalitat temporal⁹⁵.

Oliveira siempre ha otorgado un valor especial a las películas que se inspiran en la realidad⁹⁶. Por esto, contra el hábito de contar la historia de Portugal como un cúmulo

⁸⁸ GRILO, João Mário, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁸⁹ Cfr. DE BAECQUE, Antoine y PARSI, Jacques, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du Cinéma, París, 1996, p. 80.

⁹⁰ CRUZ, Jorge Luíz, “Manoel de Oliveira: literatura e cinema”, *Comunicação e Informação*, vol. 7, nº 2, 2004, p. 188.

⁹¹ BENAVENTE, Fran y SALVADÓ, Glòria, “Otras voces, otros ámbitos: sobre el cine portugués contemporáneo”, en FONT, Domènec y LOSILLA, Carlos, *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Institut Valencià de Cinematografia, Valencia, p. 138.

⁹² SALVADÓ CORRETGER, Glòria, *op. cit.*, p. 58.

⁹³ GRILO, João Mário, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁴ LEMIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 737

⁹⁵ SALVADÓ CORRETGER, Glòria, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁶ NOGUERA, María, “La vida que no se pierde. La recuperación de la infancia en el cine de Manoel de Oliveira”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 71, Abril 2013, p. 119.

de victorias⁹⁷, algo consustancial a los mitos de *Os Lusíadas* y el *Quinto Imperio*, en *Non, ou a Vã Glória de Mandar* se cuenta la historia lusa como una historia de la guerra, una “história de uma grande batalha perdida”⁹⁸, lo que también extirpa la promesa de un futuro próspero propia del mito sebastianista. Esta reformulación histórica se logra mediante el recurso a diferentes *flashbacks*, que demuestran que “that these episodes were unsuccessful attempts to achieve national splendor through expansion of the country’s domain”⁹⁹. No parece casualidad que el alférez Cabrita, relator de esta nueva historia y artífice de la reconstrucción de la memoria nacional, sea un estudiante de Historia que ha tenido que interrumpir sus estudios en Portugal para participar en la guerra de África. Tampoco lo es que muera en un hospital de campaña al final de la película, precisamente el 25 de abril de 1974, momento en el que Portugal inaugura, según Oliveira, “a new status in the History of the world”¹⁰⁰. Como el rey don Sebastián, Cabrita termina por representar el final de una era, “the end of modern Portuguese colonialism”¹⁰¹.

Non, ou a Vã Glória de Mandar edifica “uma pedagogia das derrotas”¹⁰². Su sentido didáctico se advierte, sobre todo, en un elemento extradiegético que es la dedicatoria de Oliveira a sus nietos, “a kind of testimony, a message to future generations”¹⁰³. En definitiva, el acercamiento novedoso a la tradición nacional que subyace en esta película desvela aspectos poco convencionales de la mitología fundacional relativa al imperio. “O regresso aos mitos da história português –aclara Areal– é uma das dimensões do labor de Oliveira enquanto desmitificador de lugares-comuns da nossa cultura oficial”¹⁰⁴. Si se considera que el texto portugués que de modo tradicional ha sustentado la aventura del descubrimiento y la forja del imperio como una gesta mítica ha sido *Os Lusíadas*, conviene tener en cuenta la relación antitética que Oliveira plantea entre el propósito historiográfico de la obra de Camões y el de su película. Al respecto, afirma: *Non, ou a Vã Glória de Mandar* consiste en volver *Os Lusíadas* del revés¹⁰⁵. A propósito, hay que destacar también que, si bien el tema principal de *Os Lusíadas* es la expedición naval de Vasco de Gama a la India, la obra de Camões contiene pasajes de índole histórica, pero también simbólica o mitológica. En una nueva evidencia de cómo Oliveira se desvincula del relato historiográfico canónico de Portugal –apuntalado por los tres mitos de carácter fundacional–, el extracto de *Os Lusíadas* que emplea en su película no se refiere propiamente al descubrimiento de la India, sino a un episodio de carácter mitológico como es el de la Isla de los Amores. En él, la diosa Venus recompensa a los navegantes lusos por haber pasado tantos sufrimientos y por haber llegado con éxito a las tierras indias, y les agasaja con los frutos de la naturaleza y con la compañía y el amor de las ninfas. De este modo, Oliveira refuerza el perfil corpóreo, humano y hasta mundano de los portugueses que perpetraron la conquista, al relegar su condición heroica o supranatural a un segundo plano.

⁹⁷ Cfr. GRILO, João Mário, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁸ GRILO, João Mário, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁹ OVERHOFF FERREIRA, Carolin, “Heterodox/Paradox: The Representation of ‘Fifth Empire’ in Manoel de Oliveira’s cinema”, en OVERHOFF FERREIRA, Carolin (ed.), *Dekalog2. On Manoel de Oliveira*, Wallflower, London, p. 63.

¹⁰⁰ GONÇALVES MIRANDA, Rui, “Restor(y)ing Meaning: Reading Manoel de Oliveira’s *Non, ou a Vã Glória de Mandar*”, *Hispanic Research Journal*, vol. 14, nº 1, february 2013, p. 50.

¹⁰¹ JOHNSON, Randal, *Manoel de Oliveira*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, IL 2007, p. 69.

¹⁰² FABIÃO, Carlos, KRUS, Luís y RAMOS, Rui, “A visão do Passado em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* de Manoel de Oliveira”, *Penélope. Fazer e desfazer a História*, nº 6, 1991, p. 173.

¹⁰³ MARTINS, Adriana, *op. cit.*, p. 274.

¹⁰⁴ AREAL, Leonor, *Cinema Português. Um País...*, *op. cit.*, p. 329.

¹⁰⁵ Cfr. DE BAECQUE, Antoine y PARSI, Jacques, *op. cit.*, pp. 170-176.

El cine de Oliveira se distingue por su capacidad para desbordar los límites del lenguaje filmico y sus convenciones¹⁰⁶. Desde el punto de vista de la recreación del pasado, la vertiente espacial se emplea en *Non, ou a Vã Glória de Mandar* para desarrollar una perspectiva barroca de Portugal. Todas las secuencias históricas adquieren una cierta apariencia pictórica, como si fueran grandes lienzos, frescos históricos de enormes dimensiones o *tableaux vivants*¹⁰⁷, cuyos personajes, dispuestos en composiciones frontales y esquemáticas, miran y hablan a una cámara que con frecuencia permanece estática. Los planos fijos y la solemnidad en la puesta en escena posibilitan que se cree un escenario artificial, híbrido y atemporal, donde el cine y el teatro parecen ir de la mano. De este modo, las acciones ligadas a la formación del imperio y a la actividad colonial se sitúan en un enfoque no heroico que termina por adquirir la forma de un “réquiem sobre la historia de Portugal”¹⁰⁸, pues, como ha señalado Overhoff Ferreira, “Oliveira believes that the imperialist mentality dies with the Revolution”¹⁰⁹.

5. Conclusión

Las dos películas aquí analizadas suponen un ejemplo de cómo se ha revisitado la historia lusa y la mitología fundacional del imperio en el cine de ficción posterior a la Revolución de los Claveles de 1974. El objetivo de las dos películas es contribuir a comprender mejor el imaginario portugués y a reinterpretar los mitos canónicos. Sus directores, João Botelho y Manoel de Oliveira, son un ejemplo de los directores lusos que proponen “una mirada desencantada sobre el pasado colonizador de Portugal, a través de relatos consagrados a lo ilusorio y lo abstracto, donde la historia del cine tiene una influencia más profunda que la propia realidad”¹¹⁰. Los títulos de estas películas contienen alusiones intertextuales a la tradición literaria, la cual revisitan para reformular poéticamente la esencia de Portugal. La trama principal de *Um Adeus Português* y de *Non, ou a Vã Glória de Mandar* se sitúa en África, un continente con importantes reminiscencias históricas para el pueblo portugués y crucial para la redefinir la identidad nacional en el escenario post-colonial del siglo XX. El desplazamiento geográfico a otro continente propuesto en estas películas es una metáfora del viaje interior de sus protagonistas –y, claro está, de los espectadores–, que deben salir de Portugal para conocer Portugal.

Tanto en el filme de Botelho como en el de Oliveira se advierte una visión escéptica del pasado, que evidencia las derrotas y los crímenes perpetrados por los llamados héroes de la historia. Ambas películas profundizan en la memoria histórica de su país a partir del contexto bélico de la guerra colonial. Lo reflexivo se impone al sentimiento gracias al sometimiento de la imagen al poder de la palabra. En una huida consciente de cualquier tipo de efectismo o connotación épica o heroica, el escenario de la guerra se convierte en el lugar donde se expresan puntos de vista diversos, lo que aporta un carácter irónico, pero también dialéctico y dialógico, a la contienda, desestructurando de

¹⁰⁶ NOGUERA, María, “Antecedentes históricos del cine del yo: el caso de Manoel de Oliveira”, en TORRADO, Susana, RÓDENAS, Gabri, y FERRERAS, José Gabriel (coords.), *Yo, mi, me, conmigo. El triunfo de la Generation Me en los discursos comunicacionales*, Comunicación Social, Sevilla, 2011, p. 261.

¹⁰⁷ Cfr. AREAL, Leonor, *Cinema Português. Um País...*, *op. cit.*, pp. 213-215.

¹⁰⁸ Cfr. BÉNARD DA COSTA, João, “Portugal: el prestigio...”, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁹ OVERHOFF FERREIRA, Carolin, “Decolonizing the mind?...”, *op. cit.*, p. 236.

¹¹⁰ ESTRADA, Javier H., “Delirios poscoloniales”, *Caimán. Cuadernos de cine*, Suplemento nº 21, vol. 72, noviembre 2013, p. 9.

este modo los patrones del realismo cinematográfico y de sus géneros, mediante la configuración de un entorno de extrañeza propia del cine portugués¹¹¹. Botelho y Oliveira forman parte, por tanto, de ese grupo de realizadores que, según Rosestone, “han comenzado a filmar películas que transmiten algo de la densidad intelectual que asociamos a la palabra escrita, obras que proponen maneras nuevas e imaginativas de tratar el material histórico”¹¹².

¹¹¹ Cfr. MONTEIRO, Paulo Filipe, “Uma margem no centro: a arte e o povo do ‘novo cinema’”, en REIS TORGAL, Luís (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 306-338.

¹¹² ROSESTONE, Robert, “La historia en imágenes/La historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, *Revista Istor*, 2005, n° 20, p. 103.

Bibliografia citada

- ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e Censura em Portugal*, Biblioteca Museu República e Resistência, Lisboa, 2001.
- AREAL, Leonor, “Os Tabus do Cinema Português”, en BAPTISTA, Tiago y MARTINS, Adriana (eds.), *Atas do II Encontro Anual da AIM*, AIM, Lisboa, 2013, pp. 340-352.
- AREAL, Leonor, *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. II – Após 1974*, Edições 70, Lisboa, 2011.
- BAPTISTA, Tiago, “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”, *Estudos do Século XX*, nº 9, 2009, pp. 305-324.
- BÉNARD DA COSTA, João, “Portugal: el prestigio internacional de un cine que no existe”, *Nueva Revista*, nº 91, enero 2004, pp. 87-111.
- BÉNARD DA COSTA, João, *Histórias do Cinema Português*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991.
- BENAVENTE, Fran y SALVADÓ, Glória, “Otras voces, otros ámbitos: sobre el cine portugués contemporáneo”, en FONT, Domènec y LOSILLA, Carlos, *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Institut Valencià de Cinematografia, Valencia, pp. 133-144.
- BIRMINGHAM, David, *Portugal: A concise History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- CASETTI, Francesco, *Teoría del cine*, Cátedra, Madrid, 1994.
- CHEVRIE, Marc, “Entre-temps”, *Cahiers du Cinema*, nº 393, Février 1987, pp. 16-19.
- COSTA LOBO, António, *Origens do Sebastianismo*, Clássicos Texto, Alfragide, 2011.
- COSTA, Alves, *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, Instituto de Cultura Portuguesa, Amadora, 1978.
- CRUZ, Jorge Luíz, “Manoel de Oliveira: literatura e cinema”, *Comunicação e Informação*, vol. 7, nº 2, 2004, pp. 188-195.
- DE BAECQUE, Antoine y PARSI, Jacques, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du Cinéma, París, 1996.
- DE PINA, Luís, *História do Cinema Português*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1977.
- DE PINA, Luís, *Panorama do Cinema Português. Dos Origens à Actualidade*, Terra Liver, Lisboa, 1978.
- DE OLIVEIRA MARQUES, António Henrique, *Historia de Portugal*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- DE OLIVEIRA MARQUES, Antonio Henrique, *Historia de Portugal*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1985.
- ESTRADA, Javier H., “Delirios poscoloniales”, *Caimán. Cuadernos de cine*, Suplemento nº 8, vol. 72, noviembre 2013.
- FABIÃO, Carlos, KRUS, Luís y RAMOS, Rui, “A visão do Passado em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* de Manoel de Oliveira”, *Penélope. Fazer e desfazer a História*, nº 6, 1991, pp. 170-175.
- FERREIRA, Ana Paula y CALAFATE RIBEIRO, Margarida (eds.), *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, 2003.
- GALLAGHER, Tom, *Portugal: A twentieth-century Interpretation*, Manchester University Press, Manchester, 1983.
- GARCÍA-MANSO, Angélica, *Panorama general de la historia del cine portugués*, Junta de Extremadura, Mérida, 2010.
- GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la literatura portuguesa*, Cátedra, Madrid, 2000.
- GONÇALVES MIRANDA, Rui, “Restor(y)ing Meaning: Reading Manoel de Oliveira’s *Non, ou a Vã Glória de Mandar*”, *Hispanic Research Journal*, vol. 14, nº 1, february 2013, pp. 49-66.
- GRILO, João Mário, *O Cinema da Não-Ilusão*, Horizonte, Lisboa, 2006.

- GUIMARÃES, Regina y SAGUENAIL (orgs.), *Ler Cinema: o Nosso Caso*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2007.
- HERMANO SARAIVA, José, *História de Portugal*, Europa-América, Mem Martins, 2001.
- JOHNSON, Randal, *Manoel de Oliveira*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, IL, 2007.
- LEMIÈRE, Jacques, “‘Um centro na margem’: o caso do cinema português”, en *Análise Social*, vol. XLI, nº 180, 2006, pp. 731-765.
- LEMOS, Esther, *Estudos Portugueses*, Porto Editora, Porto, 2000.
- LOPES, Óscar y MARINHO, Maria de Fátima, *História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*, Alfa, Lisboa, 2002.
- LOURENÇO, Eduardo, “O Imaginário Português neste Fim de Século”, *Jornal de Letras*, vol. XIX, nº 763, dezembro 1999, pp. 20-23.
- LOURENÇO, Eduardo, “Pequena Mitologia Portuguesa”, *Jornal de Letras*, vol. XX, nº 781, setembro 2000, pp. 35-36.
- LOURENÇO, Eduardo, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Gradiva, Lisboa, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo, *Europa y nosotros*, Huerga & Fierro, Madrid, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2001.
- LUPI BELLO, Maria do Rosario, “A implosão do cinema português: Duas faces de uma mesma moeda”, *Portuguese Cultural Studies*, nº 3, Spring 2010, pp. 19-32.
- MACEDO, Helder, “Sonhos imperiais”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17-03-2004, pp. 36-37.
- MARCOS, Ángel y SERRA, Pedro, *Historia de la literatura portuguesa*, Luso-Española de Ediciones, Salamanca, 1999.
- MARTINS, Adriana, “Writing the Nation Beyond Resistance: Portuguese Film and the Colonial War”, *Revue Lisa*, vol. X, nº 1, 2012, pp. 271-279.
- MATTOSO, José, *História de Portugal. O Estado Novo*, Estampa, Lisboa, 1994.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, “Uma margem no centro: a arte e o povo do ‘novo cinema’”, en REIS TORRAL, Luís (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 306-338.
- MURILLO DE CARVALHO, José, “Nación imaginada: memoria, mitos y héroes”, en GONZÁLEZ, Elda y otros (eds.), *Reflexiones en torno a 500 años de historia de Brasil*, Catriel, Madrid, 2001.
- NOGUERA, María, “Antecedentes históricos del cine del yo: el caso de Manoel de Oliveira”, en TORRADO, Susana, RÓDENAS, Gabri, y FERRERAS, José Gabriel (coord.), *Yo, mi, me, conmigo. El triunfo de la Generation Me en los discursos comunicacionales*, Comunicación Social, Sevilla, 2011, pp. 252-270.
- NOGUERA, María, “La vida que no se pierde. La recuperación de la infancia en el cine de Manoel de Oliveira”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 71, Abril 2013, pp. 117-126.
- OVERHOFF FERREIRA, Carolin, “Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese Cinema”, *Studies in European Cinema*, vol. 2, nº 3, 2005, pp. 227-239.
- OVERHOFF FERREIRA, Carolin, “Heterodox/Paradox: The Representation of ‘Fifth Empire’ in Manoel de Oliveira’s cinema”, en OVERHOFF FERREIRA, Carolin (ed.), *Dekalog2. On Manoel de Oliveira*, Wallflower, London, 2008, pp. 60-88.
- PAQUETTE, Gabriel, *Imperial Portugal in the Age of Atlantic Revolutions. The Luso-Brazilian World (1770-1850)*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- PEDROSO, Zófimo, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros Escritos Etnográficos*, Dom Quixote, Lisboa, 1988.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto, “El icono cinematográfico del Estado Novo salazarista: A Revolução de Maio (1937)”, *Historia y comunicación social*, nº 14, 2009, pp. 295-312.
- RAMOS, Rui, *História de Portugal*, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2010.
- REIA-BAPTISTA, Vítor y MOEDA, José, “Algumas notas sobre o cinema português depois do 25 de Abril de 1974”, en MENDES, João Maria (coord.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Gradiva, Lisboa, 2013, pp. 27-73.

- REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, vol. 4, Reader's Digest, Lisbon, 1996.
- ROSESTONE, Robert, "La historia en imágenes/La historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla", *Revista Istor*, 2005, nº 20, pp. 91-108.
- ROSESTONE, Robert, *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Madrid, 1997.
- SALVADÓ CORRETER, Glòria, *Espectres del cinema portugués contemporani. Historia i fantasmas en les imatges*, Lleonard Muntaner, Mallorca, 2012.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)", *CIC. Cuadernos de información y Comunicación*, vol. 12, 2007, pp. 75-94.
- SARAIVA, António José y LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 2000.
- TAVARES PIMENTA, Fernando, *Portugal e o Século XX. Estado-Império e Descolonização (1890-1975)*, Afrontamento, Porto, 2010.
- VECCHI, Roberto, "Das reliquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial", en FERREIRA, Ana Paula y CALAFATE RIBEIRO, Margarida (eds.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, 2003, pp. 187-202.
- VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim, *História de Portugal (1935-1941)*, vol. XIV, Verbo, Lisboa, 2000.
- WRIGHT, Will, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California, Berkeley, CA, 1976.