

Salamanca y Oporto en los años cincuenta: tendiendo puentes culturales e ideológicos a través de sus cineclubs

Manuel Herrería Bolado

Universidad de Salamanca, Espanha
mahebo@usal.es
<https://orcid.org/0000-0003-1280-704X>

RESUMEN El propósito de este artículo es discernir el marco de colaboraciones e influencias recíprocas producidas en escenarios políticos y culturales muy similares. La popularidad de Cineclub Universitario del Sindicato Español Universitario de Salamanca y de los proyectos llevados a cabo por este, le pusieron en contacto con algunos homólogos portugueses, como el Club Portugués de Cinematografía/Cine-Clube do Porto (CPC-CCP). Algunos cineclubs se convirtieron en foco de intercambio y de oposición cultural, ideológica e intelectual frente a sus respectivos régimen. Esto, aprovechando de las cualidades sociales del cine en contextos en los que resultaba prácticamente imposible acceder a obras cinematográficas y bibliográficas al margen de los circuitos oficiales. Estos contactos se iniciaron gracias a la actividad cultural y política de José Francisco Aranda en Portugal y a las revistas *Objetivo* y *Cinema Universitario*.

PALABRAS-CLAVE Cineclub; Salamanca; Oporto; Aranda; *Cinema Universitario*; social.

Introducción

El proceso de legitimación cultural del cine, del que una porción del campo intelectual había subrayado su naturaleza sincrética, lo convertía en el más capacitado dentro del espectro artístico, pero también, debido a la facilidad de un lenguaje y un ritmo capaces de llegar a la gran masa social, en un eficaz instrumento documental y propagandista. El acceso a la cultura había requerido hasta entonces una preparación intelectual, convirtiéndola en una esfera elitista, reservada a una clase alta y refinada. Para aquellos guardianes de la cultura tradicional, el cine representaba una amenaza capaz de transformar el valor ritual del arte por el de exhibición; muchos de los que querían defenderlo como arte no veían en

el más que otra forma de volver a representar la esencia de lo mágico y de lo sacro (Benjamin 1935, 64-65). Aunque para otros – como el propio Benjamin –, la cuestión no radicaba en la artisticidad o no de un medio, sino en el cambio de paradigma artístico y social que este representaba. Adorno había dicho que después de Auschwitz ya no era posible hacer poesía, pues el arte no pudo prever ni evitar la barbarie del exterminio: la Ilustración y la razón habían fracasado (Adorno 1966, 361-363). En los planos estético y técnico, el cine ya apuntaba a ser aquel medio con el don de la persuasión, provisto de una nueva dialéctica que podía cambiar no solo el curso de la experiencia artística, sino la relación del ser humano con la realidad social, política y psicológica.

Fue aquel el escenario en el que diferentes movimientos de izquierda, especialmente el Partido Comunista, aprovecharon, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, para reavivar la llama cineclubista. En países como Francia e Italia, esta actividad se desarrolló en espacios mucho más seguros que en los casos de regímenes que habían sobrevivido como remanentes del fascismo y del nazismo, como fue el caso Portugal y España.

El Cineclub Universitario del SEU de Salamanca (en adelante CUSS), se había fundado en marzo de 1953. Basilio Martín Patino, uno de los representantes del Nuevo Cine Español en la década de los sesenta, fue uno de los animadores de la explosión cineclubista que se dio en España durante la década de los años cincuenta. A partir de aquí, se tejió una red de relaciones más allá de las fronteras españolas. La relación con Portugal se inscribe – aparte de por su cercanía geográfica – en el marco de una serie de realidades políticas y sociales paralelas: monarquías, repúblicas socialistas, golpes de Estado, fascismo, autarquía, corporativismo, e incluso la llegada de la socialdemocracia – de forma clandestina y a través del SPD – a finales de los años sesenta (Sablosky 2000; Muñoz Sánchez 2012). Este contexto ha sido desvelado no solo por la documentación epistolar y algunos boletines hallados en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca (en adelante AHPSa), sino también por algunos casos en los que lo portugués ocupó un lugar preferencial en la actividad del CUSS. En Salamanca se celebró una sesión de cineclub organizada por la Secção de Cinema do Orfeão da Covilhã (en adelante SCOC), donde pudieron verse *Douro, faina fluvial* (1931) y *Aniki Bobó* (1942), de Manoel de Oliveira. En el boletín de esta sesión daban las gracias a la SCOC y a la Cinemateca Portuguesa, representando esto – en lo que a la historia del CUSS se refiere – la única

incursión de material薄膜 proveniente de esta institución (Boletín 232, 1961).¹ Esta sesión fomentó la necesidad de acercarse más al caso portugués, dando como resultado la publicación del número 15 de *Cinema Universitario*, dedicado al cine portugués y su situación.² *Cinema Universitario* (1955-1963) fue una revista que se constituyó como la herramienta teórica del CUSS. Su primer número formó parte del aparato promocional de las Conversaciones. A partir del segundo número fue dirigida por Luciano González Egido, quien la dotó de un discurso político antifranquista. Con muchas colaboraciones internacionales, se convirtió en una de las revistas mejor valoradas de Europa. Su dependencia del Sindicato Español Universitario (en adelante SEU), terminó por asfixiarla económica y políticamente, siendo suspendida –bajo el pretexto de irregularidades burocráticas– por orden ministerial en junio de 1963.³

Hay que recordar que Henrique Alves Costa –director del CPC-CCP– y Manoel de Oliveira, asistieron como observadores internacionales a las Conversaciones de Salamanca, insistiendo en la pronta y buena sintonía de ambos cineclubs. Las Conversaciones de Salamanca (1955), organizadas por el cineclub y por el grupo *Objetivo* (Pérez 2014),⁴ bajo la batuta del PCE, supusieron la primera vez, desde el fin de la guerra, en la que profesionales del cine e intelectuales de ideologías políticas completamente opuestas, hablaron con relativa libertad sobre la situación cinematográfica española (Herrera 2024; Nieto & Company 2009; Francia 1996). Este entendimiento iba más allá de Oporto, ya que también había contacto con otros cineclubs, como el Universitario de Coimbra, que intercambiaba boletines y revistas con el de Salamanca, o con el ABC de Lisboa, el cual pedía, en 1957 –por recomendación de Francisco Aranda–, las copias de *Bienvenido Mr. Marshall* (L.G. Berlanga,

¹ El 16 de mayo de 1955, como parte de las proyecciones ofrecidas durante las Conversaciones, pudo verse *Douro, Faina Fluvial*. A diferencia de la sesión de 1961, la película había sido un préstamo, a título personal, de Manoel de Oliveira.

² El punto de contacto con aquella sección de cine del Orfeón de Covilhã fue la participación de su coro en la ciudad de Salamanca (Herrera 2024, 122-123).

³ Puede consultarse, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca: Herrera Bolado, M. (2024). *Cinema Universitario (1955-1963). Perspectiva diacrónica y resonancias socioculturales*. Universidad de Salamanca (Tesis doctoral).

⁴ *Objetivo* (1953-1955), fue una revista cinematográfica conducida por Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay y Paulino Garagorri. De tendencia marxista –aunque velada por cuestiones evidentes– fue defensora de la estética neorrealista, contraria al dominio estadounidense en el mercado cinematográfico y al cine comercial español. Fue prohibida en octubre de 1955.

1953), *Muerte de un ciclista* (J.A. Bardem, 1955) y *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951) (Martínez 1957; Santos 1957).

Diálogo entre dos realidades paralelas

Tanto el Estado franquista como el Estado Novo se inspiraban en aquellas estructuras ideológicas y policiales que sostuvieron al fascismo y al nazismo, por lo que la falta de libertades y la represión institucional – de la Policía Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) en Portugal y de la Dirección General de Seguridad (DGS) en España –, propiciaron que el PC se convirtiera en el principal motor de disidencia política. Algunos cineclubs se erigieron como uno de aquellos espacios donde, además de fomentar una cultura cinematográfica vetada por las legislaciones reaccionarias de sendos países, poder sembrar el germen de la lucha política, principalmente en los ámbitos universitario e industrial.

Para el caso del país luso, Paulo Granja expuso una genealogía del cineclubismo entre 1924 y 1955, incidiendo en las diferencias entre los *clubes de cinema de amadores*, con pretensiones de producción cinematográfica *amateur*; los clubes cinematográficos, foros donde los cinéfilos podían disfrutar sin penetrar en las cuestiones estéticas, psicológicas o sociales del cine, conocidos como *clubes de amadores de cinema*; y los cineclubs propiamente dichos, los cuales tenían la misión de exhibir películas susceptibles de debate artístico y/o crítica social. Estos cineclubs tenían entre sus cometidos y actividades ofrecer conferencias, editar prensa cinematográfica e incluso organizar escuelas de cine, dentro del propósito de crear un nuevo cine portugués, donde preparar futuros cineastas (Granja 2006).

La vinculación no oficial entre cineclub y movimiento neorrealista durante los años cincuenta, convirtió estas asociaciones en focos de acción y oposición a la cultura oficial del Estado Novo (Cunha y Penafria 2017, 103). De forma similar, José Luis Hernández Marcos – director del CUSS entre 1955 y 1963⁵ –, subrayaba, en un congreso celebrado en

⁵ En el mes de febrero de 1955, Patino había enviado una carta de dimisión como director del cineclub y de todas las actividades relacionadas con el cine, en la que alegaba motivos de salud y tiempo para terminar Filosofía y Letras – cosa que nunca sucedió –, pero entre estas causas también alegó discrepancias con el SEU: “ya sabes que no estoy de acuerdo con ciertos procedimientos con los que no está en mi intención transigir” (Martín Patino 1955).

Ourense en el año 1992, el papel de la política como polizona dentro del circuito cineclubista español: “En los viejos tiempos, era habitual en los cineclubs utilizar estos como plataforma reivindicativa de ideas políticas reprimidas, coartadas y perseguidas, y el cine era utilizado como medio enmascarador de una verdadera intencionalidad” (Román 2002, 767). Y esto lo expresaba alguien situado a las antípodas de ideologías marxistas o libertarias que sí existían, por ejemplo, en Luciano González Egido, director de *Cinema Universitario*. Cuando desde las instituciones se preparó la prohibición de la revista salmantina, el director del cineclub se expresó por carta de la siguiente manera:

Creo sinceramente que yo no podría seguir trabajando para una publicación que últimamente se había evidenciado sin duda alguna en una postura abiertamente contraria a mi ideología. No olvides, Luciano, que yo soy CATÓLICO – el ponerlo con mayúsculas no quiere decir que sea perfecto – y como tal es lógico que me repugnen ciertas posturas negativas [...] en el fondo, me alegro al extirpar de mí una preocupación moral cada vez más angustiosa (Hernández Marcos, 1963).⁶

En Portugal, surgía una nueva crítica de los círculos universitarios, revistas como *Imagen* (1950-1961), *Visor* (1953-1957), *Celulóide* (1957-1986) o *Vértice* (1942), se convirtieron en el altavoz de nuevas sensibilidades y meditaciones cinematográficas; con importantes tiradas sembraron inquietudes en buena parte de aquella audiencia inconformista. Aunque durante los años treinta ya habían existido tentativas de crear cineclubs bajo el modelo francés, y al igual que en España, aparecieron en Portugal con la intención de mejorar la industria cinematográfica nacional a fin de pulir la educación y los consecuentes hábitos del público.

En España fue el Cineclub de Zaragoza, con un comunista como Eduardo Ducay en la dirección, el que inició aquella resurrección postbética que se vivió en toda Europa. No obstante, los primeros indicios de funcionamiento de un cineclub como tal, se hallan en las tres proyecciones organizadas por Buñuel en la Residencia de Estudiantes, entre mayo de 1927 y diciembre de 1928 (Gubern 1999, 262-263). Posteriormente dirigió – hasta mayo de 1929 – el Cineclub Español de

⁶ Este fragmento epistolar se encuentra en el archivo personal de Luciano González Egido.

La Gaceta Literaria, activo entre diciembre de 1928 y mayo de 1931 (Hernández & Butrón 1978, 18-19). En diciembre de 1934 Antonio del Amo inauguraba el Cineclub Proletario *Studio Nuestro Cinema* (González 1935). En 1941 se creó el Círculo Cinematográfico Español, comenzando sus proyecciones el 24 de enero, sin embargo, a finales de ese año cesó su actividad. Fue el 16 de julio de 1945, cuando se creó el Círculo de Escritores Cinematográficos (en adelante CEC), el cual se ocupó de ir fundando cineclubs por el territorio español, siendo el de Zaragoza el que mayor proyección tuvo (Ortego 2010, 366). Pese a sus siete años de existencia, hasta 1952, siguió siendo el modelo para muchos cineclubs de nueva creación, como el CUSS.

En Portugal fueron también militantes comunistas los que abanderaron esta parcela del cineclubismo a finales de los años cuarenta; Manuel de Azevedo, Alves Costa, Fernando Gonçalves Lavrador o Guilherme Ramos Pereira, pusieron el empeño de sus homólogos españoles al convertir estos clubs en espacios, si no de acción política, al menos de pensamiento (Granja 2006, 82-83). En 1933, Costa ya escribía en el número doce de la revista *Movimento*, una serie de pasos para la creación y asentamiento del Club Português de Cinematografía (CPC), siendo llamativo el último de los requisitos: “6.º) Entrar em relaçoes com idénticas associações estrangeiras para troca ou empréstimo de filmes” (Costa 1954, 27).

En Portugal – al igual que en España –, los años cincuenta se convirtieron en la franja temporal con mayor tasa de inauguración de cineclubs. Estos representaron la avanzadilla dentro de las pretensiones de cambio que envolvían a la cinematografía nacional y es que, las Conversaciones de Salamanca, de mayo de 1955, promovidas por el CUSS y *Objetivo*, tuvieron un posible precedente en Portugal. El 12 de mayo de 1954, Eurico da Costa publicó “Para cuando um Congreso de Cinema?” en el *Diário de Lisboa*, en el que demandaba un encuentro de la esfera cinematográfica. Debido a la indiferencia mostrada por las instituciones portuguesas, el congreso no llegó a realizarse nunca (Granja 2006, 151-153). Llama la atención el hecho de que la historiografía española nunca haya mencionado nada sobre este proyecto de encuentro del cine portugués, teniendo siempre –debido a aquellos viajes de Ricardo Muñoz Suay a Italia y su relación con Cesare Zavattini – a los congresos italianos de Parma y de Roma como únicos referentes de las Conversaciones de Salamanca, aparte – claro está – de la influencia neorrealista a través de las semanas de cine organizadas por el Instituto de Cultura Italiano.

También – aunque esto pertenezca a otro campo – a la literatura española del medio siglo en autores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaite o Rafael Sánchez Ferlosio, quienes comenzaron a explotar el relato neorrealista en *La Hora* (1948-1950) y en *Revista Española* (1953-1954) (Valcárcel 2020, 43; Jurado 2012, 166). Los contactos del grupo *Objetivo* y Salamanca con Alves Costa por mediación de Aranda, Ducay, Manuel Rabanal Taylor o Martín Patino, hace que la petición pública de Eurico Costa pudiera ser tomada en cuenta por los organizadores de Salamanca, pese a que – y esto hay que tenerlo presente – ya se hubieran organizado en febrero el I Encuentro de Cine Español y en marzo el I Curso de Estudios Universitarios de Cine. Ambos, en un contexto local y de reivindicación intelectual del cine, con aquella primigenia pretensión de hacerlo universitario. Reunir a parte de la industria y del plantel profesional del cine fue algo que comenzó a fraguarse en noviembre de 1954. Patino pedía consejo a Ricardo Muñoz Suay sobre la organización de un proyecto “de reunión – o algo así – de intelectuales internacionales del cine en nuestra universidad para el que se nos han ofrecido toda clase de medios y que, si es conveniente, que nos lancemos a ello” (Martín, 1954a).

José Francisco Aranda: el nexo cineclubista entre España y Portugal

Cabe preguntarse ahora, dando por sentada la proximidad geográfica e histórica de ambos países, quién o qué fue lo que puso en contacto ambos movimientos cineclubistas. Puesto que ambos estudios se han cruzado en el tiempo, nos referimos al aquí expuesto y al publicado con anterioridad por Joana Duarte y Jorge Nieto Ferrando, coincidimos plenamente con el papel crucial jugado por José Francisco Aranda, la conexión con el CPC-CCP o la relevancia del decimoquinto número de *Cinema Universitario* (Duarte & Nieto 2023). A lo largo del artículo hemos aportado alguna documentación inédita, sobre todo epistolar, hallada tanto en el Arquivo Histórico Municipal do Porto (en adelante AHMP) y en los ya citados AHPSa y archivo personal de Luciano González Egido, que revela aquellos primeros contactos y puntos en común, que más adelante dieron lugar a alianzas más sólidas.

Respecto a las indagaciones sobre el fenómeno cineclubista en ambos Estados, ha sido llamativa la firma de Aranda en diversas cabeceras especializadas, tanto españolas como portuguesas, pero también francesas, inglesas o danesas. Escribía Martín Patino en 2008, que “le

había conocido a través de las revistas portuguesas *Visor*, *Celuloide*, y sobre todo, algo más tarde, *Positif* y las inglesas *Sight and Sound* y *Films and Filming*” (Martín 2008, 17). Tras la llegada de Aranda a Portugal en 1950, “empieza a colaborar intensamente con diversos cine-clubes en Lisboa y Oporto, y a escribir críticas de cine para la prensa lusa (principalmente para *Jornal de Actualidades* y *Ler*)” (Viejo 2008, 27). Por tanto, fue quien comenzó a dar a conocer el cine español a través de la programación de algunas sesiones en el Instituto Superior Técnico de Lisboa en 1953, dirigiendo también el departamento de cine del Museu de Arte Antiga desde 1955. Durante 1954 participó en la programación de diferentes cineclubs donde, además de iniciar su colaboración con las revistas *Objetivo*, *Visor* e *Imagen*, conoció y entabló amistad con Manoel de Oliveira, Alves Costa y Fernando Duarte. También estuvo vinculado a la revista *Cinema Universitario*, con la que a colaboró desde el segundo número, de diciembre de 1955.

Refiriéndose a la década de los cincuenta, Granja apunta como primer contacto del cine español con Portugal, la Semana de Cine Español en Lisboa, celebrada entre el 7 y 11 de noviembre de 1955 y organizada por el CEC, presidido por Carlos Fernández Cuenca. Sin embargo, entre el 4 y el 11 de junio del año anterior (1954), se celebró, por iniciativa del productor Cesáreo González, la I Semana de Cine Español en Lisboa, destruyendo el “injusto slogan de que el cine español es muy malo, como el portugués [...]. El triunfo de la Semana fue *Bienvenido Mr. Marshall*, cuya proyección fue interrumpida media docena de veces por aplausos” (Aranda 1954, 43-44). Este encuentro, el cual se produjo sin la participación de las instituciones portuguesas, sirvió – en teoría – para establecer vínculos con España, conocer su cine y posibilidad de reiniciar las coproducciones, paralizadas desde 1949 (González 2006; Sempere 2003). La reactivación de las coproducciones en 1955, venía motivada por el bloqueo estadounidense al mercado español, tras las duras negociaciones entre el Estado franquista y la MPEAA (Motion Picture Export Association of America) (Pérez & González 2010, 34-43).

Uno de los miembros de la comitiva española, César Fernández Ardavín, propuso la creación de un CEC en Portugal con el fin de combatir el cineclubismo, vinculado – según estos – a la ideología marxista y a la militancia comunista (Granja 2006, 171-172). El CEC les sirvió a Domingo Mascarenhas y a Manuel Moutinho, críticos de inclinación salazarista, para insistir sobre la fundación de una federación portuguesa, tutelada por el Estado y con el fin de combatir ideologías y militancias

de izquierdas filtradas a través de los cineclubs. Por tanto, el CEC encarnó la muleta conservadora que precisaba el ala derecha del cineclubismo portugués. De hecho, la comitiva española premió la crítica de Moutinho a *Muerte de un ciclista*, un texto anticomunista publicado en el *Diário da Manhã* el 15 de noviembre de 1955. en el que recalca algunos aspectos formales. Es importante resaltar que la vigilancia, el señalamiento y la censura existía antes de que se constituyeran sendas federaciones de cineclubs, las cuales proporcionaron un efecto contrario al esperado (Duarte & Nieto 2023, 831). Esas presiones fueron de la mano de individuos como Fernández Cuenca, Ardavín, Mascarenhas o Moutinho, funcionarios o simplemente suscritos ideológicamente a los régimenes de sus países.

La principal conexión progresista y constructiva entre los cineclubs españoles y portugueses fue Aranda, quien acudió como corresponsal de *Objetivo y de Visor* (revista dirigida por Fernando Duarte y vinculada al Cine-Clube Rio Maior) al *Primero Encontro de Cine-Clubes Portugueses*. Teniendo en cuenta que *Cinema Universitario* figuraba como el brazo editorial del cineclub más importante de España, Aranda publicó en ella su primer artículo, no siendo baladí que tratara sobre aquella reunión de cineclubs en Coimbra. La situación de los cineclubs en Portugal pasaba por un período de represión estatal, cosa que se intensificó en 1955, tras el encuentro de Coimbra en agosto, la conferencia de prensa y radio en octubre y la mencionada “*Semana do Cinema Espanhol*” en noviembre, actos que además de motivar la fundación de nuevos cineclubs, pusieron en el punto de mira de la PIDE todas las actividades promovidas por estas asociaciones. Fue, por tanto, la segunda mitad de la década de los cincuenta, un periodo en el que los cineclubs padecieron la presión del ente federativo, controlado por los instrumentos represores del Estado Novo, “um período de perseguição política que levou a uma efectiva vigilância da PIDE sobre as actividades cineclubistas (selecção de filmes, organização de palestras, entre outros), ao encerramento e extinção de diversos cineclubs nos anos seguintes (Cunha 2013, 402).

Aranda daba cuenta de la mala situación por la que pasaban los cineclubs portugueses: “se han visto restringidos por la legislación vigente hasta tal punto que las actividades de los españoles se nos antojan aquí casi paradisíacas, lo que ya es decir” (Aranda 1955b, 83). Aquella crónica era optimista en cuanto al acuerdo entre la Cinemateca Portuguesa y los cineclubs, para los que esta quedaba a su disposición. Sin embargo, el clima de vigilancia y castigo se hizo patente, pues las autoridades pararon

la proyección de *Lucros ilícitos* (George Pallu, 1923), la cual clausuraba aquel encuentro en la Universidad de Coimbra.

Aranda ya había entrado en contacto con Salamanca antes de las Conversaciones. Fue él quien acercó aún más a la directiva al círculo de Alves Costa, director del CPC-CCP, cineclub que estaba detrás de la reunión de Coimbra, máximo exponente del movimiento cineclubista portugués y, aunque parezca paradójico, uno de los que menos sufrieron los envites de la PIDE, ya que se amparaba en la Federação Portuguesa das Colectividades de Educação e Recreio do Distrito (Cunha 2013, 398). Algo similar – salvando las distancias – al paraguas que supuso el SEU, tanto para el CUSS como para – al menos en un principio – *Cinema Universitario*. Eduardo Ducay había establecido muy buena relación con Aranda durante la etapa de este en el Cineclub de Zaragoza, antes de su marcha a Lisboa en 1950, por tanto, fue Ducay el nexo entre Aranda y el CUSS. En una carta de abril de 1955, Aranda comentaba a Martín Patino que, tras su visita a Madrid, Ducay le había puesto al día sobre el propósito de invitarlo a las Conversaciones como miembro del grupo *Objetivo*, a lo que añadía la sugerencia de traer a Alves Costa como observador portugués, “que por su elevada labor de crítico durante muchos años y por su admirable dirección del Cine-Club de Oporto, es sin duda la persona que más les conviene a Vds.” (Aranda 1955a).

El inicio de las relaciones con Salamanca se remonta a 1954, cuando Rabanal Taylor, colaborador de *Imagen* y amigo de Aranda, facilitó algún número de los *Cadernos Projecção* a Martín Patino. Estos cuadernos, editados por el cineclub portuense, agradaron de forma especial al director del CUSS, por lo que no tardó en contactar con Alves Costa para que le enviara la colección completa, dando comienzo la colaboración entre ambos cineclubs: “Por nuestro amigo Rabanal Taylor hemos conocido su espléndida revista [...] tenemos sumo interés en tener conocimiento de sus actividades y si fuese posible la colección completa de sus cuadernos y programas de sus sesiones de Cine-Club” (Martín 1954b). Esta relación se hizo más estrecha a partir de las gestiones de Aranda en abril de 1955, pero es más que probable que también inspiraran al cineclub salmantino para lanzar aquellos *Cuadernos de Cultura Cinematográfica*.⁷

⁷ El único de estos cuadernos editados por el CUSS fue *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* (José María García Escudero, 1954).

En el *Diário de Lisboa* se publicó parte de la conferencia ofrecida por Rabanal Taylor el 17 de mayo de 1955 durante las Conversaciones, en ella hablaba sobre la situación cineclubista en España, algo que interesaba a un movimiento portugués que estaba a las puertas de sufrir la más dura represión estatal (Rabanal 1954, 1955a, 1955b).⁸ La primera colaboración de Aranda con la revista *Objetivo* fue “La Cinemateca Nacional Portuguesa”, una crónica que subrayaba la escasez de películas antiguas en el archivo portugués, principalmente por una historia que favorecía la importación de películas extranjeras actuales, hecho que se manifestaba como un *hándicap* respecto a la creación de cineclubs en el territorio portugués. En España no sucedía esto, pues tanto la guerra como la autarquía franquista, había obligado a las productoras y a algunos particulares a buscar y acumular un buen archivo cinematográfico. La Cinemateca Portuguesa, debido al deterioro de las pocas copias que poseía, decidió no proyectar sus películas al público (Aranda 1954, 29). Sin salir del linde de *Objetivo*, es llamativa la sección que acompañó a esta revista durante sus cuatro primeros números. “Bibliografía cinematográfica hispano-portuguesa” daba cuenta, a través de su redactor, Carlos Fernández Cuenca, de las obras de literatura cinematográfica publicadas en español y en portugués, copando, casi todo el protagonismo luso, las obras de Manuel de Azevedo.⁹ Es llamativo que fuera Fernández Cuenca, funcionario franquista y cabecera de aquel CEC que señaló y tachó a algunos cineclubs portugueses como organizaciones marxistas, quien promocionara textos de Azevedo, pues el falangismo de un funcionario franquista como Fernández Cuenca, chocaba con la clara posición disidente de Azevedo:

A par da sua atividade enquanto crítico de cinema, Azevedo manteve um percurso de oposição ao Estado Novo, participando em diversos movimentos públicos de discordância: foi membro do Movimento e Unidade Nacional Antifascista (MUNAF, 1942-1946), do Movimento de Unidade Democrática (MUD, 1945-1948) e do Movimento Nacional Democrático (MND, 1949-1957), tendo ainda apoiados as candidaturas à Preidênciia da República de de

⁸ Estos artículos corresponden a uno publicado en *Objetivo* en 1954 y a extractos de la ya comentada conferencia de mayo de 1955, publicada en el número 8 de los *Boletines de las Conversaciones Cinematográficas Nacionales*.

⁹ Fernández Cuenca, Carlos. 1954. “Bibliografía cinematográfica hispano-portuguesa”. *Objetivo* 1, julio de 1953, 28-29; *Objetivo* 2, enero de 1954, 31-32; *Objetivo* 3, mayo de 1954, 49-50; *Objetivo* 4, agosto de 1954, 49-50.

Norton de Matos (1951), Ruy Luís Gomes (1951), Arlindo Vicente (1958) e Humberto Delgado (1958) (Cunha, 2022, 32).

La cinematografía portuguesa en el número 15 de *Cinema Universitario*

En el caso de *Cinema Universitario*, fue patente aquella temprana relación que, a través de Aranda, Costa y Oliveira, colocó el ámbito portugués dentro del campo de visión salmantino. En *Cinema Universitario* se reprobó con dureza aquel artículo de Manuel Moutinho publicado en el *Diário da Manhã*, donde atacaba a los cineclubs españoles y portugueses (hay que recordar que esto se daba en el contexto de aquella “*“Semana de Cinema Espanhol”*”, de noviembre de 1955), aduciendo que se trataban de organizaciones comunistas, caballos de Troya del Kremlin. El director del cineclub salmantino – Hernández Marcos – sorteaba las acusaciones remitiendo a su oficialidad, el cual pertenecía al SEU, pero también en relación a los ataques vertidos sobre Bardem y Berlanga, y hasta al IIEC, un organismo estatal, al fin y al cabo. El crítico portugués, recordaba una crítica de Cesare Zavattini sobre *Bienvenido Mr. Marshall*, de la que decía haber abierto brecha en la gran muralla anticomunista: “Evidentemente, a que até agora em Espanha, se tem oposto violentamente a invasão comunista” (Moutinho 1955, 2). Para *Cinema Universitario*, la gran muralla que esta película consiguió dañar, fue un telón de celuloide que hasta entonces había velado al cine español “con señoritos juerguistas, andaluzas, toros, teléfonos blancos, etc. [...]. Abrió una ventana a la realidad española [...]. Para nosotros, universitarios españoles de 1955, ese nada más y nada menos lo es todo: El nacimiento de nuestro cine” (Hernández 1955, 3-4). Lo que aquí se hace patente, más allá de la defensa del realismo como base estética de un nuevo cine español, es la camaradería política establecida entre sendos movimientos cineclubistas, ya que ambos eran señalados por las autoridades y simpatizantes fascistas como espacios de confrontación política. Respecto a las acusaciones y ataques de Moutinho, fue Costa, sin saber aún que el nuevo director del cineclub salmantino era Hernández Marcos, quien advirtió a Patino. De nuevo se percibe, más allá de planteamientos cinematográficos, aquellos importantes vínculos ideológicos:

Remetemos um inesperado e surpreendente artigo sobre o cineclubismo em Espanha, publicado no jornal de Lisboa *Diario da Manhã*. Não sabemos que

atitude sejarão tomar em face desse artigo, mas se enviarem algum protesto ao referido jornal (o que seria conveniente para esclarecimento dos portugueses que tenham lido as insinuações) seria interessante que me enviassem copia que poderia ser publicada noutro jornal se o *Diario da Manhã* se recusasse a fazê-lo.

Isto veio a seguir à Semana do Cinema Espanhol, e logo depois de um ataque cerrado a *Muerte de un ciclista* que toda a crítica responsável recebeu favoravelmente. Caso curioso: o crítico cinematográfico de Emisora Nacional também atacou violentamente Antonio Bardem.

Parece que os representantes do CEC que estiveram em Lisboa fizeram certas referências os cineclubs espanhóis, acusando-os de fins políticos ocultos (Costa, 1955).

La aparición del cine portugués en la revista salmantina se manifestó a través de algunas colaboraciones, como el breve artículo de Alves Costa sobre el balance del cine luso en 1956. Antes de atender a este, es necesario matizar que la historia del cine portugués, hasta bien entrados los años noventa, fue explorada – Costa es un ejemplo – por aficionados y cinéfilos, no por académicos de las ciencias humanas o sociales (Cunha 2016, 36). No obstante, a falta de mayor rigor académico durante las décadas de los cincuenta y sesenta, pueden tomarse la crónicas o artículos como testimonios de una parcial realidad cinematográfica portuguesa. En lo que se refiere al artículo mencionado, Costa partía de la inexistencia del cine portugués durante 1955, teoría bautizada por la historiografía, *a posteriori*, como “ano zero”, es decir, cero exhibiciones de largometrajes portugueses durante aquel año. Sin embargo, esta tesis ha sido rechazada debido a la ingente producción de cortometrajes y documentales durante aquella etapa, considerando ese “ano zero” una falsedad historiográfica (Cunha 2016, 41).

Costa, apuntaba en *Cinema Universitario*, que en otoño de 1956 comenzó a hablarse de nuevo del resurgimiento del cine portugués, criticando – a su vez – el paquete de medidas proteccionistas del Estado, el cual recaudó capital para la *Tobis Portuguesa* a través de la taquilla de películas extranjeras. Aquellas “nacionalizaciones” no consiguieron surtir el efecto deseado en la producción nacional, nada más que para realizar unas cuantas comedias ligeras y algún documental descriptivo y turístico, destacando la producción independiente de Oliveira, la cual se hallaba al margen de la productora del régimen (Costa 1957, 29-31).

En el número 15 de *Cinema Universitario*, de febrero de 1962, se cedió casi todo su espacio a autores portugueses vinculados al movimiento cineclubista. La línea de este número se ubicaba en torno al realismo,

base teórico-estética a la que aspiraba un supuesto nuevo cine portugués. Es llamativo que se abriera con un extracto (Aristarco 1960), donde se incluía una reflexión filosófica a propósito de las diferencias esenciales entre el naturalismo y el realismo; el primero como reproducción, el segundo como meditación: “El naturalismo se para en la descripción del fenómeno, en el presente: el realismo revela la esencia, indica el «por qué» y el «dónde» [...] representa el vivo proceso dialéctico por el que la esencia sobrepasa al fenómeno” (Aristarco 1962).

En el anterior número, de marzo de 1961, aparecía un artículo de Pablo González del Amo en el que analizaba la situación del cine portugués, el cual quedaba a merced de la *Tobis* y de los directores de siempre, entre los que incluía a Manoel de Oliveira y su último documental *O Pão* (1959).¹⁰ Hacía balance de las últimas producciones portuguesas, las cuales no representaban ningún tipo de esperanza para el cine nacional; dos de ellas montadas por él mismo: *Encontro com a Vida* (Arthur Duarte, 1960) y *Raça* (Augusto Fraga, 1961). En cuanto a la producción documental, señalaba – esto ya lo había hecho Costa en su artículo del número 5 – que los directores dedicados a este campo estaban atados a las exigencias del *Secretariado Nacional de Informação (SNI)* y al *Fundo do Cinema Nacional*, creando films excesivamente publicitarios. La esperanza del cine portugués fijaba su mirada en la cantera de cineastas formados en las escuelas europeas de cine, una formación que los había llevado a trabajar en la *Rádio Televisão de Portugal*. Los directores veteranos culpaban de la situación a la *Tobis*, pero “nadie sensato puede creer que la desaparición del único estudio cinematográfico existente en el país, va a beneficiar al cine nacional” (González 1961, 45). En sintonía con la crítica literaria de Lukács (1909, 67-70), aplicada por Aristarco al cine, lamentaba que el documental de Oliveira se quedara en lo

¹⁰ Pablo González del Amo (1927-2004), fue un montador autodidacta. Militante comunista, fue encarcelado entre 1948 y 1952. Estando preso conoció a Muñoz Suay y comenzó, por su cuenta, a estudiar montaje cinematográfico. Al salir de prisión trabajó como ayudante de montaje en *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955) y como montador de algunos cortometrajes documentales, destacando el proyecto de graduación de Saura para el IIEC, Cuenca (1958). En 1959, huyendo de la represión policial, se estableció durante unos años en Portugal, trabajando como montador en *A Luz Vem do Alto* (Enrique Campos, 1959), *O Primo Basílio* (Antonio Lopes Ribeiro, 1959), *O Passarinho da Ribeira* (Augusto Fraga, 1960), *Encontro com a Vida* (Arthur Duarte, 1960), *As Pedras o e Tempo* (Fernando Lopes, 1961), *Raça* (Augusto Fraga, 1961), *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962), *Um Dia de Vida* (Augusto Fraga, 1962) o *A Ribeira da Saudade* (João Mendes, 1963). Durante ese periodo intercaló algún trabajo en España, a la que regresó a mediados de los sesenta y donde no paró de trabajar con directores de la talla de Carlos Saura, Fernando Fernán Gómez, Víctor Erice, Montxo Armendáriz, Bigas Luna, Pilar Miró, etc. En 1985 fue uno de los fundadores de la Academia de las Artes Cinematográficas, estando nominando seis veces a un Goya que se llevó tres: *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1987), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) y *Tirano Banderas* (J.L. García Sánchez, 1993). En: Frutos Esteban 2023.

anecdótico de la elaboración del pan, obviando muchas de las connotaciones que apelaban a la relación del hombre con este metafórico alimento. Este texto despertó los recelos del director portuense, quien en el número siguiente publicó una carta en la que adjuntaba las fichas técnicas de toda su filmografía, pero sin entrar a valorar los ataques personales (Oliveira 1962, 10).

González del Amo volvía a insistir sobre el perjuicio de las medidas protecciónistas para los jóvenes directores, en peligro por el intento estadounidense de secuestrar la producción nacional, así como por el inmovilismo de los directores veteranos. Películas como *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962), establecían una conexión con la literatura neorrealista y abrían una vía de futuro para el cine portugués (González 1962, 42-45). Toda esta “batalla” intergeneracional se daba en el contexto de los nuevos cines europeos, aunque en España, aquella nueva ola, apoyada desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro de García Escudero, llegó tarde y en un momento de sobreproducción en países como Francia. Promocionados en festivales, y en algunos cineclubs, a partir de enero de 1967 la recepción de aquellos nuevos cines ibéricos quedó un tanto descafeinada por la aparición de las salas de Arte y Ensayo, constituidas en el marco del desarrollismo económico, con el turismo extranjero como actor principal (González 2013, 102-106). No obstante, en algunos cineclubs, como el Cineclub de Pontevedra, se celebrara un encuentro del Nuevo Cine Español en 1967 (Duarte & Nieto 2023, 834), cuando el propio concepto y su mercado ya estaban agotados. El cineclub de Salamanca venía dedicando sesiones y organizando encuentros de los recién egresados del IIEC/EOC desde 1959, cuando Carlos Saura presentó una charla titulada “Nuevo Cine Español” antes de estrenar *Los golfos* (1959) en aquel II Curso de Estudios Universitarios de Cine (Herrera 2024, 67).

Ernesto Sousa fue financiado por el grupo *Imagen. Dom Roberto* fue hija única del movimiento cineclubista, es decir, gestada al margen de los organismos oficiales. Sousa contó con un argumento del escritor Leão Penedo, vinculado al movimiento neorrealista, uno de los paradigmas del nuevo cine portugués. Esta tesis ha sido rebatida por la historiografía actual que, recurriendo a las críticas del momento en cabeceras como *Vértice* y *Celuloide*, han atribuido el inicio del Novo Cinema Português a películas como *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) o *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) (Sales 2010, 123-124, 142-143).

Una de las principales peticiones fue fijar la literatura neorrealista portuguesa como molde para la nueva cinematografía. Manuel Villaverde Cabral,¹¹ señalaba la inexistencia de la industria cinematográfica lusa. En primer lugar, debido a la falta de inversión privada dentro de la lógica del corporativismo del Estado Novo y en segundo, por una política cultural empeñada en promocionar y premiar un cine que actuaba como muleta del régimen salazarista, habiendo recibido el premio nacional de 1960 *A Luz Vem do Alto* (Henrique Campos, 1959).¹² En este artículo se volvía a incidir sobre la sumisión del cine documental a las instituciones del régimen: “El documentalismo nacional se caracteriza por la ausencia de verdaderos temas, vivos, sumergidos, aunque sea un poco, en las realidades del país, y por la consecuente repetición de los mismos motivos seudo-folklóricos o laudatorios” (Villaverde 1962, 17). Teniendo en consideración estas perspectivas provenientes del núcleo cineclubista, no es extraño, pese a que existieran producciones documentales y de cortometrajes, que después se hayan referido a 1955 como un año en blanco, como un “*ano zero*”.

La tesis de Villaverde la continuó Baptista-Bastos, para quien – al igual que para el grupo *Objetivo* y el círculo de Salamanca –, recuperando la memoria de autores como Gramsci, Lukács, Goldman, Axelos o Lefebvre, el cometido último del cine pasaba por un realismo crítico y social. El cine portugués no seguía la tradición realista de la literatura, por lo que proponía sentar las bases teóricas a través de la crítica y de la literatura, creando una tendencia realista en el cine. Para el renacimiento del cine portugués era necesario un grupo teórico-cultural al igual que *Objetivo* en España: “nos preguntamos muchas veces, en Portugal, si el cine nuevo español hubiera sido posible sin la intervención del

¹¹ Manuel Villaverde Cabral (1940) fue socio del Cine-Clube Imagem durante finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, participando tanto en las actividades del cineclub como en la revista *Imagen*. Militante comunista, tuvo que emigrar a Francia en 1963, regresando tras el 25 de abril de 1974. Se doctoró en sociología por la École des Hautes Études en Sciences Sociales-Université de Paris I en 1979, tras lo cual ha tenido una dilatada y fructífera carrera académica en la Universidad de Lisboa, con múltiples estancias en el extranjero. Durante su época del CCI, tuvo una estrecha relación con la cultura española y cineastas del círculo de UNINCI. Tras su marcha a París abandonó el proyecto de escribir sobre Buñuel. (Información obtenida a través de entrevista personal)

¹² Esta realidad de premios y prerrogativas de producción fue, si pensamos en los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo (concedidos por la Junta de Clasificación), casi pareja a la del caso español. En *Cinema Universitario* aparecieron, aleatoriamente, unas notas tituladas “Premios=Merde” (números 3 y 5), “Premios=” (7, 9, 11 y 16) y “Premios=0” (19), donde criticaban duramente las decisiones de la Junta de Clasificación. El sustantivo “merde” y un número 5 bastante beligerante, les costó que el delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo secuestrara este número y pidiera el inmediato cese de Luciano González Egido como director de la revista (Taboada, 1957).

inolvidable equipo de *Objetivo*, sin las polémicas y fructuosas Conversaciones de Salamanca" (Baptista-Bastos 1962, 20). Al igual que otros muchos teóricos y críticos portugueses, demandaba un cine basado en la literatura neorrealista de autores como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Carlos de Oliveira o Manuel de Fonseca. Revistas españolas de los años cincuenta como *Objetivo* y *Cinema Universitario* lucharon por recuperar la tradición realista de la literatura y de las artes, una de las recetas insertas en el Llamamiento de las Conversaciones: "Tenemos un pasado plástico realista, tenemos un genuino espíritu nacional en nuestras formas de expresión literaria. De ahí debe arrancar nuestro cinema. Hay que dar expresión contemporánea a un nuevo arte" (Martín et al. 1955).

Baptista-Bastos también se mostró crítico con Oliveira, quien había traicionado con *O Pintor e a Cidade* (1956) y *O Pão* aquel realismo de *Douro, faina fluvial* y *Aniki-Bóbó*. Estas obras – decía el autor del artículo – conllevaban una observación, un análisis y una crítica de la realidad con todos sus contextos y actores sociales. Por el contrario, en sus últimos films las cosas se sucedían unas tras otras sin indagar en sus causas; mientras en unos trataba el devenir continuo de la sociedad, en otros, la poética y el lirismo fagocitaban un posible análisis realista.

Fernando Lopes retomaba esta premisa en el siguiente artículo: "vamos a partir de cero hacia la esperanza y de la esperanza hacia la certeza" (Lopes 1962, 23). Este entendía la literatura neorrealista como la base sobre la que construir el nuevo cine portugués. El cortometraje documental *O Alar da Rede* (Michel Giacometti y Manuel Ruas, 1962), también defendido por González del Amo, marcaba la tendencia realista que había de constituir la ficción portuguesa; un documental que abandonaba por completo lo "falso poético" de la producción de Oliveira. Lopes temía que no terminara de producirse aquel cambio en el cine nacional debido al bloqueo a jóvenes cineastas, a la sobreproducción de documentales publicitarios y turísticos, a la falta de cultura cinematográfica (los clásicos mundiales eran casi inexistentes en la Cinemateca Portuguesa), así como a las precarias ayudas institucionales y una raquítica industria que monopolizaba el Estado.

Se ha visto que una de las causas esgrimidas por la crítica, a propósito del estancamiento del cine portugués, fue el inmovilismo de los cineastas más veteranos, entre ellos Oliveira, quien aparece como cabeza de turco para cierto sector de la crítica. La crítica había fijado la literatura neorrealista portuguesa y su adaptación por parte de una nueva

generación de cineastas, como la esperanza viva del cine portugués. Sin embargo, Aranda no se sumaba a esta quema. En su artículo “La agonía creadora de Manoel de Oliveira”, exponía, basándose en la gran cantidad de correspondencia privada, la carrera de este director. Valoraba dos cualidades en Oliveira: 1) la económica, habiéndose financiado todas sus películas, víctima del *Fundo Nacional de Cinema*, del que – a imitación de la ley española – nunca obtuvo ayuda; y 2) la ideológica, compendio de ideas muy dispares que estructuraban sus historias, por eso el autor aragonés se refería a sus trabajos como eslabones sueltos.

Lo que Aranda pretendió con este estudio fue construir un nexo que diera continuidad y coherencia a aquellos “eslabones” que componían la filmografía de Oliveira o, lo que es lo mismo, construir un discurso histórico de su cinematografía. Uno de los aspectos que más denunció aquel bloque anti-Oliveira – alineado a pies juntillas al neorrealismo –, fue que el director no se molestaba en analizar la realidad, simplemente se limitaba, con un estilo poético, a la estetización de la misma. Contra los que le consideraban un director inmovilista, sin preocupación por los problemas del hombre, alejado del análisis crítico neorrealista, Aranda situaba *Aniki-Bóbó* (M. de Oliveira, 1942) como precursor del mismo concepto italiano: “Pienso -me escribió por aquel entonces- que la expresión más rica del cine estaría en contribuir, todo lo posible, para la revelación de un conocimiento más profundo del hombre y, quizá, para libertarlo de las fuerzas que lo encadenan” (Aranda 1962, 30).

La situación de la cinematografía portuguesa se presentaba en este número de la revista salmantina como un discurso estructurado bajo los tres estados de pensamiento hegelianos. Por un lado, las tesis de la nueva generación que, como tantas otras veces a lo largo de la historia, se enfrenta a lo viejo para imponer su nueva y “mejor” perspectiva, una lucha por la suplantación; estas demandas tuvieron su oposición, a modo de antítesis, de lo histórico, es decir, de la experiencia como principal motor del devenir histórico, experiencia que personificaba Manoel de Oliveira, historia viva del cine portugués. Se cerraba el monográfico con un artículo, a modo de síntesis, de Ernesto de Sousa, uno de aquellos directores en activo, padre, junto a otros como Paulo Rocha o Fernando Lopes, del Novo Cinema Portugués.

Sousa denunciaba el intento de reactivar el cine portugués mediante la técnica, la coproducción y la inversión en maquinaria, una táctica de aquellos a los que apodaba “fabricantes de películas” y que tenían una sola meta, ganar dinero deprisa sin aportar nada al arte cinematográfico:

“la cabeza no anda sin los pies, pero los pies tampoco andan sin la cabeza” (Sousa 1962, 38). Es subrayable que esta reprobación de Sousa, respecto a la técnica y la coproducción como animadores del mercado, contraste con el informe de Eduardo Moya sobre la situación del cine español, el cual cita mucho García Escudero en *El cine español* (1962), guía de la inminente ley de protección de 1964, la cual facilitaba la coproducción y la promoción de los nuevos directores (González 2013, 98-99). Consideraba que la técnica no era imprescindible a la obra de arte: “ninguna de las deficiencias técnicas a las que hacemos alusión, justifica la mala calidad estética de nuestro cine” (Sousa 1962, 29). El técnico portugués era en esencia autodidacta, sin sentido del cine, sin medios y sin preparación, “perspectiva sonora es una expresión sin pasaporte en los estudios portugueses”, decía Sousa, para quien era urgente una organización pedagógica y una planificación profesional que diera coherencia a los factores técnicos y estéticos que conformaban la cinematografía, quizá mirando hacia un IIEC que, en los 60, estaba en pleno proceso de “modernización”.

Cinema Universitario, a través de este número, se afianzó como uno de los principales medios españoles que daban cuenta sobre la situación cinematográfica portuguesa y, a su vez, de los paralelismos que ambas industrias vivían. También se incluyó una reseña en el número once sobre los números 30-31 de *Imagen* y otra dedicada al libro de Antonio Augusto Sales, titulado *Diario de um espectador de cinema*, editado por el Cine-Clube Torres Vedras. Este hacía “concebir grandes esperanzas en la crítica independiente y en el cineclubismo portugueses, que es donde el libro se ha gestado” (Anónimo 1962, 67).

Recapitulación e ideas

La situación del cine portugués fue una realidad muy a tener en cuenta, esta llegaba a través de las relaciones cineclubistas y de las publicaciones e intercambio de autores, unas relaciones recíprocas que iban más allá de lo cultural. La revista *Cinema Universitario* dio cuenta de la situación cinematográfica portuguesa y de los paralelismos con la española. Desde ambos focos trataron de introducir ideas, teorías y películas que, por su carga política y social, funcionaban como herramientas de lucha política. En el mismo escenario cineclubista tuvieron que afrontar los envites de algunos sectores conservadores, como el CEC, que aprovechando aquella segunda *Semana do Cinema Espanhol* (1955), inició una campaña

de difamación para apoyar al sector conservador del cineclubismo portugués y de sus pretensiones de crear un ente federativo que controlara todas sus actividades. También aprovecharon para señalar a parte del cineclubismo español como un núcleo de oposición marxista, lo cual sirvió para afianzar los lazos ideológicos entre el Cineclub de Salamanca y el de Oporto. Aunque tras la marcha de Martín Patino, la relación de Alves Costa con su nuevo director, no fue más allá de cuestiones administrativas y técnicas, ya que Hernández Marcos quedaba fuera de aquellos posicionamientos políticos. Esto demuestra el peso ideológico que guiaba las actividades de estos cineclubs. La conexión ideológica se ligó más con González Egido y *Cinema Universitario*.

En aquel contexto de camaradería y disidencia política, se descubre a un José Francisco Aranda como principal animador – o al menos iniciador – de aquel intercambio internacional. A través de la prensa cinematográfica, adscrita a algunos cineclubs, así como de las propias actividades que estos organizaban, surgieron estrechos vínculos entre el de Salamanca y el de Oporto, ambos, los más activos en sus respectivos países. La difusión de las cinematografías a través del cineclubismo, más allá de algunas aproximaciones en torno a encuentros transnacionales, se antoja como un posible foco de investigación aún por resolver.

Los años 60 supusieron el mayor número de coproducciones para España. El mercado, tras el segundo bloqueo estadounidense de 1955, abrió nuevas vías de coproducción en Europa (Francia, Italia, Alemania y Portugal) y en América (México y Argentina). Este ambiente en torno a las relaciones institucionales y comerciales – además de por otros motivos ya expuestos – fue propicio para reanimar el acercamiento entre cineclubs, en una época en la que el PCE había pasado de la clandestinidad a funcionar dentro del posibilismo institucional. Por tanto, esta proximidad pudo influir en la celebración de las Conversaciones de Salamanca, pues sobrevolaba la idea de reunir a la cinematografía portuguesa en torno a un congreso en mayo de 1954; es decir, justo un año antes de su celebración. Al respecto, es reveladora la carta de Basilio Martín Patino, en noviembre de 1954, a Ricardo Muñoz Suay, cuando habían empezado a pensar en el proyecto de reunir a la esfera intelectual en torno a un encuentro sobre cine. Ya existen evidencias de las relaciones entre Patino y Costa en diciembre de ese mismo año, siendo Aranda, Ducay y Rabanal responsables de aquellos primeros contactos.

Por último, dentro de esta aproximación a las relaciones hispanoportuguesas condensadas en el caso de los cineclubs salmantino y portuense, es necesario entretejer sus avatares en un marco contextual que atienda no solo a la realidad cineclubista como un episodio aislado, sino también ponerlo en diálogo con la situación de la industria cinematográfica en sus facetas económica, técnica y estética. Algunos cineclubs – siendo agentes de disidencia política – también jugaron un papel importante en el devenir de sus cines nacionales, tanto con sus encuentros, cursos y proyecciones, como con su aparato –no menos importante– bibliográfico.

Agradecimientos

Artículo financiado por la Junta Castilla y León y el Fondo Social Europeo (convocatoria PR-2020), en el marco de una investigación doctoral – dirigida por Fernando González García – sobre la revista *Cinema Universitario* (1955-1963).

Trabajo fruto de una estancia de investigación en la Universidade da Beira Interior entre el 1 de abril y el 1 de julio de 2023. Las tesis principales de este texto fueron expuestas durante la “12^a Conferência Internacional de Cinema de Viana”, el 5 de mayo de 2023.

Referencias

- Adorno, Theodor W. 1966. *Dialéctica negativa*. José María Ripalda (trad.). Madrid: Taurus, 1984.
- Anónimo. 1962. “Crítica de libros: *Diario de um espectador de cinema*, Antonio Augusto Sales, Torres Vedras (Portugal)”. *Cinema Universitario* 15: 67.
- Aranda, José Francisco. 1954. “La semana de cine español”. *Objetivo 4*, 43-44.
- _____. 1955a. “Carta a Basilio Martín Patino comunicando el envío de una reseña de *Cinema Universitario* a *Visor*. También recomienda a Alves Costa como observador en las Conversaciones, 4 de abril de 1955”. AHPsa. *Cineclub Universitario del SEU*. 2/2-1955.

- _____. 1955b. "Noticias de los Cine-Clubs. Primer encuentro de los Cine-Clubs portugueses". *Cinema Universitario* 2, octubre-diciembre de 1955, 83.
- _____. 1962. "La agonía creadora en Manoel de Oliveira". *Cinema Universitario* 15, febrero de 1962, 26-37.
- Aristarco, Guido. 1960. *Esperienza culturale ed esperienza originale in Luchino Visconti, in Rocco e i suoi Fratelli*. Bologna: Cappelli.
- _____. 1962. "Experiencia cultural y experiencia original en Visconti (extracto)". *Cinema Universitario* 15: 1.
- Baptista-Bastos, Armando. 1962. "Notas para un posible cine portugués". *Cinema Universitario* 15: 18-22.
- Benjamin, Walter. 1935. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikter (trad.). México D.F.: Ítaca, 2003.
- Boletín 232. 1961. Cineclub Universitario del SEU de Salamanca, 11 de junio de 1961.
- Costa, Henrique Alves. 1954. *Breve Historia da Imprensa Cinematográfica Portuguesa*. Porto: Cineclube do Porto, 1954.
- _____. 1955. "Carta enviada al Cineclub de Salamanca previniendo sobre los ataques de Moutinho al cineclubismo español en el *Diario da Manhã* (20-XI-1955)". AHMP. *Cineclube do Porto. Cota: G-02/2016-CCP-199 (2)*-348.
- _____. 1957. "El cine portugués en 1956". *Cinema Universitario* 5: 29-31.
- Cunha, Paulo. 2013. "Cineclubismo e Censura em Portugal 1943-65". En *Actas II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*, organizado por María Marcos Ramos y Emma Camarero Calandria, 397-405. Universidad de Salamanca (CEB).
- _____. 2016. "Para uma história das histórias do cinema portugués". *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em movimento* 3 (1): 36-45.
- Cunha, Paulo & Penafria, Manuela. 2017. "A crítica dos cineclubs em Portugal: o caso do Boletim do Cineclube de Guimarães (1959-60)". En *Crítica do cinema. Reflexões sobre um discurso*, organizado por Paulo Cunha y Manuela Penafria, 103-122. Covilhã: LabCom.

- Duarte, Joana Isabel & Nieto Ferrando, Jorge. 2023. "Um exemplo para nos? Recepção y efectos de las Primeras Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955) en el cine portugués". *Bulletin of Hispanic studies (Liverpool. 2002)* 100(8): 819-837.
- Francia, Ignacio. 1996. "El cine en la etapa de Franco. Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca como revulsivo organizado ante el Sistema". *Revista de História das Ideas* 18: 131-148.
- Frutos Esteban, Francisco Javier. 2023. *Pablo González del Amo*. "RAE-Biografías: Pablo G. del Amo". Acceso a 7 de marzo de 2024 <https://dbe.rae.es/biografias/69576/pablo-gonzalez-del-amo>
- González del Amo, Pablo. 1961. "El cine en el papel: Carta desde Lisboa". *Cinema Universitario* 14: 45.
- _____. 1962. "El cine en el papel: Carta desde Lisboa". *Cinema Universitario* 15: 42-45.
- González García, Fernando. 2006. "El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944". *Secuencias* 23: 36-66.
- _____. 2013. "El cine español de los sesenta en el contexto internacional: el papel de las adaptaciones". En *La noche se mueve. La adaptación en el cine español del tardofranquismo*, editado por José Antonio Pérez Bowie, 94-125. Madrid: Los libros de la catarata.
- González Vázquez, Julio. 1935. "Apertura de Studio Nuestro Cinema". *Nuestro Cinema* 1 (14): sin p.
- Granja, Paulo. 2006. *As origens do movimento dos cine-clubes em Portugal 1924-1955*. (Dissertação de Mestrado em História Contemporânea). Coimbra: Faculdade de Letras.
- Gubern, Román. 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hernández Marcos, José Luis. 1955. "Un doncel, una espada: El telón de celuloide". *Cinema Universitario* 2: 3-4.
- _____. 1963. "Carta a Luciano González Egido anunciando la suspensión de *Cinema Universitario*, expone también su oposición ideológica respecto a la revista. (25-VI-1963). *Archivo personal de Luciano González Egido*.
- Hernández Marcos, José Luis & Ruiz Butrón, Eduardo. 1978. *Historia de los cine clubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.

- Herrería Bolado, Manuel. 2024. “El cineclub de Salamanca tras las Conversaciones (1955-1963). Divulgador de un nuevo cine español”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*58: 57-78.
- Jurado Morales, José. 2012. *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- Lopes, Fernando. 1962. “Portugal, año cero”. *Cinema Universitario* 15: 23-25.
- Lukács, György. 1909. “Del prólogo a *Historia evolutiva del drama moderno*”. En Gyorgy Lukács. *Sociología de la literatura*, editado por Peter Ludz. Michel Faber-Kaiser (trad.). Barcelona: Edicions 62, 1973 (3.^a edición.): 67-70.
- Martín Patino, Basilio; Prada, Joaquín de; Bardem, Juan Antonio; Ducay, Eduardo; Arroita-Jáuregui, Marcelo; Pérez Lozano, José María; Gáragorri, Paulino & Rabanal Taylor, Manuel. 1955. “Llamamiento”. *Primer Boletín de las Conversaciones Cinematográficas Nacionales*. En: *Cinema Universitario* 1: s.p.
- Martín Patino, Basilio. 1954a. “Carta a Ricardo Muñoz Suay para agradecerle la nota que le dejaron Zavattini, Berlanga y él a su paso por Salamanca, 9 de noviembre de 1954”. AHPSa. *Cineclub Universitario del SEU*. 2/1-1954/1955.
- _____. 1954b. “Carta enviada al Cineclube do Porto solicitando Projecção, 12 de diciembre de 1954”. AHMP. *Cineclube do Porto*. Cota: G-02/2016-CCP-199 (2)-352.
- _____. 1955. “Carta de Patino a Miguel Santos en la que comunica su renuncia a la dirección del cineclub (10-II-1955)”. AHPSa. *Cineclub Universitario del SEU*. 2/1-1954/1955.
- _____. 2008. “Circunstancias atenuantes”. En José Francisco Aranda. *La fabulación de la pantalla*, editado por Breixo Viejo. Madrid: Ed. Filmoteca: 17-24.
- Martines, Nuno Alves. 1957. “Carta al director del CUSS solicitando boletines y *Cinema Universitario* para el Cineclub Universitario de Coimbra, 1 de abril de 1957”. AHPSa *Cineclub Universitario del SEU*. 4/1-1956/1959.
- Moutinho, Manuel. 1955. “Calle Mayor”. *Diario da Manhã*, 11 de diciembre de 1955, 2.

- Muñoz Sánchez, Antonio. 2012. *El amigo alemán: el SPD y el PSOE de la dictadura a la democracia*. Barcelona: RBA.
- Nieto Ferrando, Jorge & Company Ramón, Juan Miguel (coords.). 2009. *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Oliveira, Manuel de. 1961. “A Redacción y Administración da Revista del Cine-Club del SEU de Salamanca (18-VI-1961)”. *Cinema Universitario* 15: 10.
- Ortego Martínez, Oscar. 2010. “Cine español y cultura universitaria franquista: el Cineclub de Zaragoza (1939-1956)”. En *Actas del I Encuentro sobre Historia de la Universidad de Zaragoza*: 363-372.
- Pérez Bowie, José Antonio. 2014. “La revista *Objetivo* (1953-1955) en el panorama cinematográfico español. El realismo como resistencia”. En *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea: en homenaje a Francisco Caudet*. Editado por Fernando Larraz y Francisco Caudet. Madrid: UAM Ediciones: 485-504.
- Pérez Bowie, José Antonio & González García, Fernando. 2010. *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras.
- Rabanal Taylor, Manuel. 1954. “Panorama cineclubístico de la temporada”. *Objetivo* 4: 44-46.
- _____. 1955a. “O cineclubismo em Espanha”. *Diário de Lisboa*, 8 de noviembre de 1955: 7.
- _____. 1955b. “Misión y labor cultural realizada por los Cine-Clubes Españoles”. *Imagen*, noviembre-diciembre de 1955: 407-408, 423.
- Román Portas, Mercedes. 2002. “Cine Club de Pontevedra (1954-1975) (censura especial para cine clubs en el franquismo)”. En *La comunicación social durante el franquismo*, editado por Juan Antonio García Galindo, et. al. Málaga: Centro de ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA) / Cajamar / AHC: 761-773.
- Sales, Michele. 2010. *Em busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: LabCom.
- Sempere Serrano, Isabel. 2003. “La aventura luso-española: introducción al estudio de la coproducción cinematográfica hispano-lusa de los años cuarenta”. *Filmhistoria Online* 13 (3). Acceso a 7 de marzo de

- 2024: http://www.publicaciones.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2003/aventura_hispano_lusa_1.htm
- Sablosky, Juliet Antunes. 2000. *O PS e a transição para a democracia. Relações com os partidos socialistas europeus*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Santos, Videira. 1957. “Carta al director del CUSS solicitando películas para una sesión de cine español en el Cineclub ABC de Lisboa, 13 de febrero de 1957”. *AHPSa Cineclub Universitario del SEU*. 4/1-1956/1959.
- Sousa, Ernesto de. 1962. “Situación técnica del cine portugués”. *Cinema Universitario* 15: 38-41.
- Taboada García, José Luis. 1957. “Carta a Miguel Santos (jefe del SEU en Salamanca) donde se anuncia el secuestro del número 5 de *Cinema Universitario* y el cese de su director, Luciano González Egido (28-VI-1957)”. *AHPSa Cineclub Universitario del SEU*. 4/1-1956/1959.
- Valcárcel, Carmen. 2020. “La nueva hornada literaria en *La Hora* (1948-1950): cuentos y cuentistas del Medio Siglo”. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 15 (1): 39-60.
- Viejo, Breixo (ed.). 2008. *José Francisco Aranda. La fabulación de la pantalla*. Madrid: Ed. Filmoteca.
- Villaverde Cabral, Manuel. 1962. “¿Dónde está el cine portugués?”. *Cinema Universitario* 15: 15-17.

Filmografia

- Muerte de un ciclista* [longa-metragem]. Dir. Juan Antonio Bardem. Espanha / Itália, 1955.
- A Luz Vem do Alto* [longa-metragem]. Dir. Henrique Campos. Portugal, 1959.
- Encontro com a Vida* [longa-metragem]. Dir. Arthur Duarte. Portugal, 1960.
- Raça* [longa-metragem]. Dir. Augusto Fraga. Portugal, 1961.
- Bienvenido, Mr. Marshall* [longa-metragem]. Dir. Luis García Berlanga. Espanha, 1953.
- Belarmino* [longa-metragem]. Dir. Fernando Lopes. Portugal, 1964.

Surcos [longa-metragem]. Dir. José Antonio Nieves Conde. Espanha, 1951.

Douro, Faina Fluvial [curta-metragem documental]. Dir. Manoel de Oliveira. Portugal, 1931.

Aniki-Bóbó [longa-metragem]. Dir. Manoel de Oliveira. Portugal, 1942.

O Pão [curta-metragem documental]. Dir. Manoel de Oliveira. Portugal, 1959.

O Pintor e a Cidade [curta-metragem documental]. Dir. Manoel de Oliveira. Portugal, 1956.

Os Verdes Anos [longa-metragem]. Dir. Paulo Rocha. Portugal, 1963.

O Alar da Rede [curta-metragem documental]. Dir. Manuel Ruas e Michel Giacometti. Portugal, 1962.

Los golfos [longa-metragem]. Dir. Carlos Saura. Espanha, 1960.

Dom Roberto [longa-metragem]. Dir. Ernesto de Sousa. Portugal, 1962.

Salamanca e Porto na Década de 1950: Construindo pontes culturais e ideológicas através dos seus cineclubes

RESUMO O objetivo deste artigo é discernir o quadro de colaborações e influências recíprocas produzidas em cenários políticos e culturais muito semelhantes. A popularidade do Cineclub Universitario del Sindicato Español Universitario de Salamanca e os projetos por ele levados a cabo colocaram-no em contacto com alguns congêneres portugueses, como o Club Português de Cinematografia/Cine-Clube do Porto (CPC-CCP). Alguns cineclubes tornaram-se um foco de intercâmbio e de oposição cultural, ideológica e intelectual aos seus respectivos regimes. Isto, através das qualidades sociais do cinema em contextos onde era praticamente impossível o acesso a obras cinematográficas e bibliografia fora dos circuitos oficiais. Estes contactos começaram graças à atividade cultural e política de José Francisco Aranda, crítico de Saragoça que viveu em Lisboa entre 1950 e 1961.

PALAVRAS-CHAVE Cineclube; Salamanca; Porto; Aranda; *Cinema Universitario*; sociais.

Salamanca and Porto in the 1950s: Building cultural and ideological bridges through their Film Clubs

ABSTRACT The purpose of this article is to discern the framework of reciprocal collaborations and influences produced in very similar political and cultural scenarios. The popularity of the Cineclub Universitario del Sindicato Español Universitario de Salamanca and the projects carried out by it, put him in contact with some Portuguese counterparts, such as the Club Português de Cinematografia/Cine-Clube do Porto (CPC-CCP). Some film clubs became a focus of cultural, ideological and intellectual exchange and opposition to their respective regimes. This, through the social qualities of cinema in contexts where it was practically impossible to access cinematographic and bibliographic works outside of official circuits. These contacts began thanks to the cultural and political activity of José Francisco Aranda, a critic from Zaragoza who lived in Lisbon between 1950 and 1961.

KEY WORDS Film club; Salamanca; Porto; Aranda; *Cinema Universitario*; social.

Received a 05-03-2025. Accepted for publication a 30-03-2025.