

RIBATEJO COMO NACIÓN: CINE TAURO-WESTERN Y NACIONALISMO DURANTE EL ESTADO NOVO

RIBATEJO AS A NATION: TAURO-WESTERN CINEMA AND NATIONALISM UNDER THE NEW STATE

Resumen

Los filmes portugueses de ambientación tauro-rural producidos durante el periodo del Estado Novo destacan por la representación del *campino* (vaquero) como ciudadano ejemplar de una nación, simbólicamente encarnada por la región del Ribatejo, célebre por sus dehesas de ganado bravo. En este artículo se presenta la visión del campo como nación, a través del análisis de los principales filmes taurinos, subrayando en los textos las peculiaridades de la cinematografía y cultura popular lusas.

Palabras clave

Cine Rural Portugués, Estado Novo, Estudios culturales, Nacionalismo, Tauromaquia.

Silvia Caramella

Centre for Research in Media
and Cultural Studies (CRMCS)
University of Sunderland
Reino Unido

Investigadora del Centre for Research in Media and Cultural Studies, Universidad de Sunderland (UK). Sus áreas de trabajo abarcan la historia del cine y los estudios culturales, con especial énfasis sobre cuestiones de identidad en el cine de la Península Ibérica. Es miembro de la AHGBI (Association of Hispanists of Great Britain and Ireland), WISPS (Women in Spanish, Portuguese and Latin American Studies) y es Socia Colaboradora de la Fundación de Estudios Taurinos de Sevilla.

Abstract

Rural Portuguese films produced during the New State regime stand out for the representation of *campinos* (cowboys) as exemplary citizens of the nation, symbolically embodied by the Ribatejo region, famous for its pastures of brave bulls. This paper presents the depiction of the rural area as a nation, through the analysis of the main taurine films, highlighting the specificities of the Lusitanian cinema and popular culture.

Key words

Cultural Studies, Nationalism, New State, Rural Portuguese Cinema, Tauromachy.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04-II-2016
Fecha de revisión: 29-IX-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

RIBATEJO COMO NACIÓN: CINE TAURO-WESTERN Y NACIONALISMO DURANTE EL ESTADO NOVO

En la historia del cine, por norma general, la presencia persistente de un paisaje urbano y/o rural va más allá del simple “setting” (localización) de la acción que se desarrolla en la película. Algunos paisajes monumentales, por ejemplo la torre Eiffel en París o el horizonte de los rascacielos de Nueva York, añaden al filme un especial simbolismo: la primera como ciudad del amor y del arte, como en *Medianoche en París* (Woody Allen, 2011); la segunda como extremo de su rampante capitalismo, así como representado en *Wall Street* (Oliver Stone, 1987). El frenesí de la vida urbana y la contaminación de la modernidad es a veces el pretexto para la apología de la genuina vida campestre, como en *Sunrise* (F. W. Murnau, 1927), y algunos paisajes naturales o regiones se vuelven metáforas para representar a la nación, debido a una particular riqueza de su territorio, con sus tradiciones o su glorioso pasado y presente¹. En el cine portugués, la representación de sus ciudades, pueblos y regiones incluye un original valor añadido de género, caracterizador de la cinematografía nacional.

En 2007, el que fuera director de la Cinematoteca Portuguesa, el historiador y académico de

cine João Bénard da Costa, preparando un ciclo de cine nacional dedicado a varios países, eligió una serie de películas de producción lusa, presentando como *fil rouge* de género la presencia de los paisajes y ciudades portuguesas. Explica esta decisión de aglutinar varios géneros y subgéneros según la simbología del territorio el investigador Tiago Baptista, dando la siguiente clave de interpretación de la atipicidad del cine portugués: “What Portuguese cinema had excelled in [...] was in portraying Portugal, or rather in mirroring the country’s imaginary on film. The central argument of [João Bénard da Costa] was therefore that, «less paradoxically than it might seem, one could state that the dominant genre in Portuguese cinema is Portuguese cinema itself» (Um País um Género)”².

En otras palabras, el mismo hecho de representar al país y su territorio a través de un imaginario más o menos realista puede considerarse como uno de los rasgos principales de los filmes nacionales; una particularidad que incluye diferentes estilos y contenidos y que se podría considerar un género en sí. La propuesta provocadora del renombrado crítico e intelectual tiene su validez contrastada por la misma historia del

cine portugués. De hecho, desde los comienzos del séptimo arte el territorio y las regiones, la tierra y el mar del país han sido frecuentemente protagonistas formales y esenciales de obras cumbres.

El cine portugués, pionero y maestro del cine etnográfico y de antropología visual³, se caracteriza por la representación del ser humano visto en su relación visceral y profunda con la tierra (el campo y la sierra) y el agua (el mar y el río). Además, los paisajes, los monumentos y las costumbres tradicionales portuguesas integran una visión esencialista de identidad nacional, volviéndose categoría normativa para la crítica y la producción cinematográfica del país⁴. Los discursos ideológicos relacionados con la representación de la nación en el cine se mantienen durante la larga dictadura del Estado Novo (1926-1974), ensalzando valores morales conservadores a través de territorios regionales específicos que, además de ser metáfora de la entera nación, se volverán instrumentos de propaganda de las matrices culturales más afines a la “Política do Espírito”⁵.

Uno de los géneros cinematográficos más prolíficos de las décadas del Estado Novo ha sido el cine rural y, dentro de este marco estilístico y de contenido se ubica el “ciclo ribatejano”, caracterizado por su ambientación en la región portuguesa del Ribatejo y, temáticamente, por su subgénero taurino⁶. De forma parecida a otros filmes ambientados en localizaciones campesinas, el “ciclo ribatejano” engloba los tres principales trazos ideológicos del cine rural, así como enumerados por Patrícia Vieira: la apología de la vida en el campo como la más auténtica para representar al ciudadano ejemplar portugués; la representación de la tierra como repositorio de los verdaderos valores morales nacionales (trabajo duro, familia, fe en Dios); la estigmatización de la riqueza como corruptora de la integridad del ser humano⁷. Además, la especial conformación del territorio, que incluye la *lezíria* (tierra de

cultivo pero también de cría de ganado bravo), ofrece al cine el personaje heroico popular ideal para la propaganda de los trazos ideológicos citados: el *campino*, el hombre que se encarga de criar y dominar el toro bravo en la dehesa para el terrateniente.

La *lezíria* ribatejana es la tierra *par excellence* del toro bravo y de sus particulares vaqueros. El *campino* se distingue no sólo por ser el criador y dominador del animal bravo que caracteriza el entero territorio ibérico, sino que, con su particular atuendo, que repite los colores de la bandera portuguesa, es símbolo del folklore nacional, a la altura del traje flamenco andaluz o del vestido de cowboy norteamericano. En el imaginario colectivo relacionado con el toreo y el valor masculino del arte tauromáquico, el *campino* corresponde a lo que en otras naciones de tradición taurina, como México o España, puede representar el torero de a pie. En Portugal, a diferencia de los países mencionados, no se vivió la “revolución popular” del más plebeyo toreo de a pie, quedándose como tradición nacional el toreo a caballo (llamado de hecho *tourada à portuguesa*), efectuado por los más burgueses y aristócratas *cavaleiros*, capaces de permitirse económicamente una cuadra de caballos suficiente para la lidia⁸. Así, tanto en la cultura popular como en su representación en el cine, el Ribatejo —a través de sus peculiaridades orográfica y cultural— ofrece sus *campinos* como protagonistas no sólo del cine rural en general, sino de su vertiente de subgénero taurino, o mejor dicho (y proponiendo en esta sede un neologismo cinematográfico) “tauro-western”.

En efecto, del ciclo ribatejano de subgénero taurino se aprecian estructuras narrativas parecidas al western, sobre todo en la caracterización de la región como territorio especial para formar y endurecer el vigor de los *campinos*. Los vaqueros lusos son presentados como hombres de verdad que, además de tener su puesto crucial en el

origen histórico de los cowboys americanos⁹ debido al legado de la colonización hispano-lusa en el continente transoceánico, son a menudo comparados con sus correspondientes *yankees* por la crítica y la industria cinematográfica de la época¹⁰. De forma parecida a los cowboys, los *campinos* se vuelven los héroes de los filmes, en su doble misión especial de ser la “élite, dentro dos trabalhadores rurais portugueses”¹¹, por ser los dominadores de los animales bravos, y por salvaguardar y salvar esa tierra tan especial de las amenazas de la modernidad y la industrialización, contaminadoras de la tierra y de sus hombres con falsos espejismos sociales y verdaderas caídas morales.

Precisamente en la caracterización de los *campinos* como personajes principales de las películas se produce el encuentro del cine portugués con el género western, de la misma manera que, por esta razón, se aleja el cine luso de los filmes taurinos españoles o mexicanos. La cercanía con el western americano está en la especial relación del hombre con la tierra, aún con su peculiaridad nacional en la narrativa, orientada a la defensa de la tierra más que a su conquista. Sin embargo, la diferencia con las otras tradiciones cinematográficas taurinas está en el énfasis social de las películas portuguesas que, de forma inusual, proponen como meta vital el mantenimiento del *status quo* —los *campinos* luchan por quedarse en su sitio de subordinados al terrateniente en el campo social— más que la movilidad social, tema recurrente en las historias dedicadas a los toreros de a pie, tradicionalmente procedentes del subproletariado y ansiosos por cambiar su posición en el escalafón social¹². La centralidad de los *campinos* se evidencia ya en los títulos del ciclo ribatejano, así como el Ribatejo es también reiterado en la denominación de las películas. De esta forma, *Campinos*, también conocido como *Campinos do Ribatejo* (António Luís Lopes, 1932), *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934), *Um homem do Ribatejo* (Henrique Campos, 1946) y

Ribatejo (Henrique Campos, 1949), destacan por sus similitudes narrativas en el guion, volviendo casi homogéneo, y a veces hasta culturalmente monolítico, el género tauro-western rural. Cada película propone como moral hegemónica de la narración el restablecimiento de la armonía original, operada por el *campino* como héroe solitario, o en su grupo profesional, pero en ambos casos como representante de lo mejor del pueblo portugués. El equilibrio queda roto usualmente por una *femme fatale* extranjera que enloquece al terrateniente (*Gado Bravo*) o por una pasión secreta —e inmoral, por la diferencia de clase social— entre el *campino* y la hija del ganadero (*Um homem do Ribatejo*).

En todo caso, la presencia de las *touradas* en la plaza de toros se queda en un embellecimiento puramente estético de las películas, para magnificar la fotografía y dar un toque de glamour “urbanístico” a los escenarios naturales más



Fig. 1. Cartel publicitario del filme *Gado Bravo*. Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.



Fig. 2. Cartel del filme *Um homem do Ribatejo*. Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

ensalzados de la *lezíria*: “Nestes dois filmes (*Campinos* y *Gado Bravo*, n.d.a.) era mais à volta do campino, espécie de gaucho português, que cria os toiros bravos e é famoso pelo seu apruno, nobreza e valentia, do que propriamente da toirada, que girava a acção dos argumentos”¹³.

De forma totalmente diferente a las otras cinematografías taurinas nacionales, no es la plaza de toros la metáfora del micro-cosmos social, con sus divisiones sociales entre la burguesía (los tendidos de sombra) y la clase obrera (los tendidos de sol). El “mundo” no gira en torno al torero que, solo en el centro del ruedo, lucha contra las dificultades y su destino —el toro— para triunfar en la vida. En las películas portuguesas, este micro-cosmos es representado por la tierra misma; es ese mismo Ribatejo que

simboliza el mundo, que se vuelve el centro de todo y que transforma el carácter taurino del ambiente rural en un “Portugal en miniatura”¹⁴. La fuerza moral del cine rural-taurino portugués está enfocada precisamente en lo contrario que en las otras tradiciones de género: en el estancamiento social, en una situación en que la bondad se manifiesta por el hecho de que todo se quede igual¹⁵.

Así, no sorprende que el director y actor protagonista de *Campinos*, el famoso *cavaleiro* en pleno auge profesional António Luís Lopes, eligiera para seguir su incipiente carrera de actor el papel de un simple vaquero, en una película ambientada en el campo bravo ribatejano. El torero, protagonista del gran éxito de la primera película sonora realizada en Portugal, A



Fig. 3. Rodaje en la plaza de toros (Gado Bravo).
Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

Severa (José Leitão de Barros, 1932), quiso pasar del papel más afín a su real condición social al más proletario *campino*, para poder encarnar al fin una figura heroica, en vez de limitarse al papel de su película anterior: un licenciado *cavaleiro* matador de toros que desciende al infierno moral por causa de su pasión ilícita con la gitana *fadista Severa*. La lucha que el valiente protagonista conduce a lo largo de *Campinos* trata sobre el valor del hombre del pueblo en la defensa de la *lezíria* —la dehesa—, propiedad de su facultoso patrón¹⁶. *Campinos* no ahorra en detalles sobre los aspectos de la existencia ruda y valiente de los señores de la pradera, destacándose la película por sus escenas de la vida en el campo¹⁷.

Que la *lezíria* sea el centro de la película y que sus valores intrínsecos recaigan en la valentía y honestidad de los vaqueros lusos se deduce



Fig. 4. Campinos a caballo (Gado Bravo).
Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

desde las mismas secuencias de apertura de los filmes del ciclo ribatejano, casi todos repetitivos en los créditos iniciales, insertando sobre un fondo de planos largos del campo bravo la labor diaria de los *campinos* con los toros bravos. A la música que acompaña las secuencias iniciales —cantos tradicionales sobre la tierra o melodías ritmadas de estilo “lusowestern”— se añade generalmente la introducción a la historia narrada por una voz en off que subraya la especial valentía de los hombres del campo ribatejano, “de coração Português”¹⁸. En el desarrollo de las películas, varias veces se repite el estribillo del Ribatejo como tierra ejemplar para toda la nación, hasta el punto de subrayar cómo la particularidad de ser la tierra de acogida de los toros bravos sea lo que realmente forma a los hombres de verdad. Se crea así una curiosa taxonomía de valores: aunque el mismo territorio incluya agricultores y pescadores, las dos últimas categorías quedan por detrás de los *campinos*, grupo social elitista¹⁹ que, en mayor medida que los demás grupos, puede representar al “perfecto” ciudadano.

El monolitismo cultural ligado a la encarnación del territorio rural como protagonista formal de los filmes va más allá de la presencia del *cavaleiro* o de los mismos *campinos*, y se prolonga a

lo largo de la dictadura salazarista atravesando las diferentes fases del régimen, y superando incluso el periodo de la “Política do Espírito”, que disminuye su influencia en las últimas décadas del Estado Novo.

La misma cultura tauromáquica, a través del gran éxito internacional de los matadores (toreros de a pie) lusos Manoel Dos Santos y Diamantino Vizeu, influye en la cinematografía tauro-rural portuguesa. De hecho, ambos matadores protagonizan filmes taurinos, acompañados ambos por un personaje femenino igualmente crucial en el impacto de la cultura popular como elemento de la construcción de la identidad nacional: la *fadista* Amália Rodrigues²⁰. Si bien es verdad que Dos Santos interpreta el papel principal de una producción realizada con capital luso, *Sol e toiros* —dirigida en 1949 por el director español José Buchs— sufre sin duda las influencias culturales hispánicas en el guion. En efecto, este último se encuentra más cercano a las películas españolas *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez (1917) y *Currito de la Cruz* de Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado (1925) en su narración, relativa a la vida de un matador de origen proletario que, dividido entre la pasión por una bailaora sevillana de flamenco y la devoción por una *fadista* portuguesa, elige al final la segunda en una simple —y simplista— prosopopeya femenina de la nación. Al contrario, Diamantino Vizeu protagoniza un filme más acorde con la narrativa tradicional portuguesa, proponiendo otra vez la dicotomía entre la bondad del mundo rural y el poder corruptor del mundo urbano.

Sangue toureiro (Augusto Fraga, 1959), aunque pueda parecer alejado de la estructura narrativa tradicional del ciclo ribatejano (la tierra/nación en peligro, los *campinos*/héroes nacionales que la salvan), en realidad mantiene una esencia simbólica adscrita a este. El protagonista de la película es un matador de toros; sin embargo, aun sin ser *cavaleiro* o *campino*, es hijo de terra-

tenientes ganaderos, y por lo tanto ligado intrínsecamente a la tierra. Al abandonar la dehesa para convivir en Lisboa con una *fadista* de éxito (Amália Rodrigues), es reprochado por sus padres: el abandono de la dehesa es la renuncia a la vida auténtica y a sus valores morales. A falta del *campino* como héroe, será la misma tierra con sus personificaciones femeninas (la madre, la novia del pueblo) a llamar al matador al sitio que le corresponde.

El protagonismo del territorio ribatejano en las películas de subgénero taurino volverá a proponerse ideológicamente por última vez en el crepúsculo del régimen Estadonovista. En 1972, otra vez de la mano de Henrique Campos, el filme *Os toiros de Mary Foster* intentará actualizar en los años Setenta los discursos morales ligados a la vida rural de la *lezíria*, con un intento a la desesperada de alertar a los espectadores de los peligros de la industrialización. En el filme, Mary Foster, joven mujer luso-americana, vuelve de los Estados Unidos a la tierra de sus antepasados y a su dehesa, junto a un hombre de negocios sin escrúpulos. El peligroso foráneo insta a la joven terrateniente a la venta de la ganadería, para

16



Fig. 5. Cartel del filme *Os toiros de Mary Foster*. Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

parcelar el inmenso territorio y así adaptarlo a la implantación de negocios industriales. Por última vez en la historia del cine portugués, es su *campino*-mayoral el heroico personaje que salva a la *lezíria* y a los toros, restableciendo la tranquila y sencilla vida de antaño. Resulta curioso y hasta *naif* como casi treinta años después de dirigir *Um homem do Ribatejo*, Henrique Campos proponga no sólo una estructura narrativa tradicional, sino que deje sin variaciones su asociación ideológica del campo como nación, hasta el punto de no probar otras opciones para los *campinos* y los trabajadores de la tierra, que en el filme resultan impermeables políticamente a cualquier deseo de cambio social para ellos mismos. Trabajar en la industria no “significa” en la película tener también posibilidades de mejora económica, sino la pérdida de una misión especial en la vida: encarnar los valores tradicionales portugueses de valentía y de coraje de los criadores de toros bravos.

Que se trate de una comedia o una tragedia, la moral hegemónica y los significados predominantes de las películas rural-taurinas permanecen durante medio siglo relacionados con una visión romántica y falseada de la vida en el campo como espejo de la nación. Resulta de extremo interés la fórmula repetitiva —con pocas variaciones sobre el tema— de la tríada de conceptos especulares tal como descrita anteriormente: la tierra como nación, el *campino* como soldado protector, el toro como figura totémica divina que, congruentemente con una teología católica pre-conciliar tradicionalista, premia o castiga al ciudadano según su comportamiento.

La exaltación de la floridez de la tierra y del valor de sus ciudadanos ejemplares, los *campinos*, mantiene además un paralelismo en la historia del cine luso con las producciones de otros géneros, como el documental, el filme turístico y los reportajes de los cine-noticieros. La retórica de las voces en off de las películas de ficción antes mencionadas, y los adjetivos asociados al

Ribatejo y a los vaqueros nacionales, se oyen de forma amplificadas, o se leen en los intertítulos de los documentales del periodo mudo, dando un toque “realista” a los discursos ideológicos novelados por la ficción cinematográfica. A las imágenes de las ferias populares en los pueblos del campo, con la cámara enfocada hacia los hombres en sus tradicionales encierros o hacia los *campinos* que realizan sus labores a caballo guiando a los toros bravos por las dehesas, se les añaden las mismas palabras grandilocuentes. Los *campinos* son los que viven junto “as manadas de toiros, que guardam e dirigem à sua vontade”²¹; el cowboy portugués es el “dominador das lezírias”²².

Dos factores destacan a Portugal sobre el resto de Europa: la mística alrededor de estos particulares trabajadores en el área rural —los *campinos* no cultivan nada, así como no crían un tipo de ganado destinado principalmente a la alimentación—, y la tierra, tan especial en forjar a los hombres a través de los animales bravos. Ambos dan a la nación una singularidad en la valentía de sus varones y en su ciega fidelidad a la misma tierra.

El hecho de que Henrique Campos y António Luís Lopes, ambos de origen ribatejano, hayan homenajeado a su tierra con la retórica rural-nacionalista no debe inducir al investigador a fáciles simplificaciones o reducciones teóricas *auteristas*. La misma construcción ideológica es propuesta por el director de *Gado Bravo* António Lopes Ribeiro, amigo personal del ideólogo de la “Política do Espírito” António Ferro, cineasta oficial del régimen durante más de veinte años²³ y director durante años de la producción de las cine-noticias. Cabe añadir que éstas, a la par que las producciones de ficción, también ubican el Ribatejo en un lugar místico y especial en la caracterización de la nación, y dan protagonismo a *campinos* y *forcados*²⁴ hasta el punto de quitárselo a los *cavaleiros* en las crónicas de los festejos taurinos²⁵.

Además, aunque el total de películas de ficción pueda parecer exiguo en comparación con la cinematografía española o mexicana del mismo género, hay que contextualizar a la cinematografía lusa en su panorama productivo, más reducido en sus números. Así, una docena de filmes taurinos con estructura narrativa e ideológica parecida se vuelve estadísticamente relevante, sobre todo teniendo en cuenta el número destacado de producciones con contenidos y significados similares (documentales y cine-noticieros).

La descripción de la región portuguesa del Ribatejo que hace el “otro cine” no se aleja de la

versión romántica, costumbrista e ideológica de las películas de ficción, creando no sólo armonía en las narrativas de diferentes tipologías de producciones audiovisuales, sino también alimentando y reforzando el mito del territorio local como imagen representativa de la nación. Así, si para António de Oliveira Salazar la sociedad estaba constituida “naturalmente” por grupos sociales “naturales” como la familia, la Iglesia y el Estado, el territorio del Ribatejo, histórico y peculiar en Portugal, alcanza su status de vehículo ideológico para la propaganda de la visión “natural” de la sociedad, a través de un cine igualmente “natural”²⁶.

NOTAS

¹FOWLER, Catherine y HELFIELD, Gillian (eds.). *Representing the rural. Space, place and identity in films about the land*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

²BAPTISTA, Tiago. “Nationally correct. The invention of Portuguese cinema”. *Portuguese Cultural Studies*, 3 (2010), pág. 3.

³Véase por ejemplo: *Nazaré, praia de pescadores* (José Leitão de Barros, 1929).

⁴BAPTISTA, Tiago. “1920-1929. O cinema tipicamente português”. En: CUHNA, Paulo y SALES, Michelle (eds.). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-ES, 2013, págs. 70-71.

⁵La “Política do Espírito”, creada en los años Treinta del siglo xx por el Secretariado de Propaganda Nacional y teorizada por su director António Ferro, se caracterizó por el uso de la cultura como medio de propaganda política para glorificar al régimen salazarista, promoviendo la recuperación y el mantenimiento de las tradiciones populares, exaltando un estilo de vida rural y sencillo y promoviendo la inmovilidad de las clases sociales como factor estabilizador de la nación. La “Política do Espírito” también abogaba por la armonización de la cultura popular con las corrientes modernistas de la época. En general, los cineastas se mostraron colaboradores con las líneas-guía de la propaganda cultural. Véanse: ACCIAIUOLI, Margarida. *António Ferro. A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio, 2013; DE PINA, Luis. *A Aventura do cinema português*. Lisboa: Vega, 1977.

⁶BÉNARD DA COSTA, João. *Histórias do cinema*. Lisboa: IMCM, 1991.

⁷VIEIRA, Patrícia. *Cinema do Estado Novo. A Encenação do regime*. Lisboa: Colibri, 2011, págs. 66-67.

⁸Para una visión general de la historia taurina portuguesa, véase: RODOVALHO DURO, António. *História do toureio em Portugal*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1907.

⁹SAUMADE, Frédéric y MAUDET, Jean-Baptiste. *Cowboys, clowns et toreros. L'Amérique reversible*. Paris: Berg, 2014.

¹⁰NOBRE, R. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, págs. 96-101; MOVEX, “Dr. ‘A superioridade cinematográfica do campino sobre o cow-boy’”. *Movimento. Quinzenário cinematográfico*, 16-17 (1932), pág. 32; Anónimo. “María Helena fala-nos de ‘Campinos’”. *Cinéfilo*, 211 (1932), pág. 6.

¹¹Anónimo. “Os campinos e as toiradas nos filmes portugueses”. *Cinema – O cinema português*, 54 (1951), pág. 3.

¹²El cine taurino portugués según la perspectiva socio-cultural ha sido tema de anteriores publicaciones de la autora de este artículo. Véanse: CARAMELLA, Silvia. “Touradas, campinos and cavaleiros: tauromachy and national identity in portuguese cinema”. En: Ribas, D. y Penafria M. (eds.) *Atas do IV Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2015; CARAMELLA, Silvia. “Tauromaquia y cine portugués: una aproximación histórico-cultural”. *Revista de Estudios Taurinos* (Sevilla), 35 (2014), págs. 143-173.

¹³Anónimo. “Os campinos e as toiradas nos filmes portugueses”. *Cinema – O cinema português*, 54 (1951), pág. 2.

¹⁴MARTINS, A. (en prensa). “La representación del campino en el cine portugués del Estado Novo”. Sevilla: Universidad. Ponencia presentada en la conferencia *Jornadas Internacionais de Tauromaquia*, Universidad de Sevilla, 5-8 Noviembre 2013. Cortesía de la autora.

¹⁵HAGENER, Malte. “Gado Bravo”. En: OVERHOFF FERREIRA, Caroline (ed.). *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70, 2014, pág. 41.

¹⁶FÉLIX RIBEIRO, Manuel. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, pág. 309.

¹⁷Ibidem.

¹⁸*Um homem do Ribatejo*.

¹⁹CAMPOS, Henrique. *Um homem do Ribatejo*. Guión depositado y visado por la censura, 26/03/1946. Las citas relativas a los *campinos* como “hombres de verdad” y a los pescadores como trabajadores de “segunda categoría” (porque según la lógica del filme cualquiera puede pescar, pero pocos pueden dominar al toro bravo), siguen durante el desarrollo de toda la película. Además, esta película, así como las citadas en este texto han sido contrastadas con los guiones originales aprobados por la censura y conservados en la Biblioteca de la Cinemateca Portuguesa de Lisboa, para verificar la original aceptación del texto por parte de los censores y la concordancia del mismo con el material finalmente realizado.

²⁰Sobre los significados e impacto cultural de Amália Rodrigues en el cine portugués, véase BAPTISTA, Tiago. *Ver Amália. Os filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009.

²¹*Os campinos: estudo de costumes portugueses* (Alberto Durot, 1923).

²²*Audácias e touros* (Fernando Sousa Neves, 1949).

²³DE MATOS-CRUZ, José (ed.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Edição da Cinemateca Portuguesa, 2, 1983.

²⁴En la lidia a la portuguesa, que prohíbe matar al toro en el ruedo, son los *forcados* amateurs que realizan una “estocada simbólica” a través de la “pega do toiro” a cuerpo limpio. Así como los *campinos*, los *forcados* también encarnan la valentía masculina portuguesa, y realizan su particular tauromaquia sin ningún tipo de compensación económica. El personaje del *forcado* ha sido igualmente idealizado por el cine portugués, véase: *A sereia de pedra* (Roger Lion, 1923) y *A última pega* (Constantino Esteve, 1964).

²⁵A veces el *cavaleiro* es totalmente eclipsado por la notoriedad de los *forcados*, hasta el punto de no insertar en los comentarios del reportaje el nombre del torero. Véase: *Visor* N.6/1961 e *Imagens de Portugal* N. 33/1954.

²⁶VIEIRA, Patrícia. *Cinema do Estado Novo...* Op. cit., pág. 67.