

ANTÓNIO LUÍS LOPES
ENTRE EL NACIMIENTO DEL CINE SONORO Y
EL FINAL DEL CINE MUDO PORTUGUÉS*

Tiago Baptista**



A SEVERA: EL PRIMER FILM SONORO PORTUGUÉS



acido en la localidad ribatejana de Alhandra el 19 de julio de 1893, António Luís Lopes abandonó sus estudios en la Escola Agrícola de Coimbra para comenzar a torear como *cavaleiro* (rejoneador), tomando la alternativa en la plaza de Campo Pequeno en Lisboa el 3 de mayo de 1923. Su carrera se extendió a España y a México, país este último en el que fue el primer torero portugués que actuó en sus ruedos, en 1929. Según la biografía de Rui Salvaterra, escrita en 1930, Lopes había tenido gran éxito en sus corridas mexicanas, de las que por lo menos una llegó a ser filmada y proyectada en Portugal (Salvaterra, 1930). En una larga entrevista publicada en esa biografía, António Luís Lopes es descrito

* Título original: "António Luís Lopes entre o início do cinema sonoro e o fim do cinema mudo português". Traducción del portugués de Silvia Caramella.

** Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema I.P. Tiago Baptista trabaja como conservador e investigador en la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema desde el año 2002. Doctor en Film and Screen Media por la Universidad de Londres, es docente de la Universidade Católica Portuguesa. Miembro fundador de AIM-Associação de Investigadores da Imagem em Movimento y co-editor de la revista ANIKI-Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. Es autor, entre otros, de los libros *A invenção do cinema português* (Tinta-da-china, 2008) y *Ver Amália: os Filmes de Amália Rodrigues* (Tinta-da-china, 2009).

como «el *cavaleiro* portugués que mejor y que con más sabiduría supo interpretar la maravillosa arte del Marqués de Marialva, arte portuguesísima, llena de valentía y de nobleza, cuando es puesta en práctica con el rigor clásico de lo que nos cuentan los antiguos libros de caballería» (*Ibidem*: 9-10)¹. Este juicio viene corroborado por la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, que se refiere a Lopes como un torero que oficia «enseñando siempre un estilo masculino y clásico, marcando una fuerte personalidad»². Su toreo tenía, por esto, fama de ser grave y triste, lo que fue interpretado como señal de tener António Luís Lopes «un espíritu duro e inaccesible» (*Ibidem*, 1930: 16). Salvaterra atribuyó esta gravedad a la seriedad con la que Lopes se entregaba a su arte, revelando que en la intimidad era un «conversador ameno, modesto hasta la bonhomía», revelándose «repentinamente como un humorista fino y gracioso» (*Ibidem*: 16-17). En sus conversaciones, los temas «pasan por él como en un *écran* vivo, animado, colorido» (*Ibidem*: 17). Lopes no era, al contrario de otros compañeros de su profesión, un torero inculco, aseguraba el biógrafo (*Ibidem*).

António Luís Lopes fue grabado por las cámaras en tres ocasiones antes de protagonizar *A Severa*. En 1926, el documental en tres partes *Touradas Portuguesas*, producido y distribuido por la empresa Castello Lopes y estrenado el 8 de octubre en el cine Condes de Lisboa, mostraba un conjunto de corridas en las que, además de António Luís Lopes, se podían ver también a Simão da Veiga hijo, Ruy da Câmara y José Tanganho.

¹ Por evidentes razones de cercanía lingüística entre los idiomas castellano y portugués, se recogen en este texto exclusivamente las citas ya traducidas al castellano.

² *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XV, Editorial Enciclopédia, Lisboa y Río de Janeiro, 1945, págs. 420-1. Sobre la importancia de este *cavaleiro* en la historia de la tauromaquia portuguesa y, en particular, sobre las suertes originales que desarrolló, véase: (AAVV, 1951-53).

Cuatro años más tarde, en 1930, *Cavaleiros Portugueses*, igualmente producido y distribuido por Castello Lopes, lo grababa entrenando a sus caballos. Este breve documental (de una duración aproximada de 10 minutos) fue estrenado en el cine Condes el 20 de mayo. En mayo de 1931, justo un mes antes del estreno de *A Severa*, en el cine Olympia de Lisboa se estrenó un documental íntegramente dedicado a António Luís Lopes y titulado *Corrida goyesca no México com António Luís Lopes*. Este film fue producido por la misma productora de *A Severa*, la Sociedade Universal de Superfilmes/SUS, y mostraba también a los espadas Antonio Márquez, Pepe Ortiz y Cagancho. Ninguna de estas películas se ha conservado, por lo que no se puede confirmar, por ejemplo, si *Corrida goyesca* fue una re-edición de un cine-noticiero mexicano o un documental filmado a propósito en ese país. Sin embargo, se puede constatar, sin duda alguna, la coincidencia con la que este último film, producido y distribuido por SUS, en su fecha de estreno se asocia a la gran campaña publicitaria de *A Severa*, dirigido por Leitão de Barros, el primer papel de ficción de António Luís Lopes en el primer film sonoro portugués.

Con anterioridad a *A Severa*, y para aumentar todavía más la euforia en torno a la llegada del sonoro, la Paramount estrenó en Lisboa los primeros “fonofilms” en portugués: *A Canção do Berço* (estrenado en diciembre de 1930 y dirigido por el brasileño Alberto Cavalcanti³), *A Dama que Ri* (abril de 1931, dirigido por el chileno Jorge Infante⁴) y *A Minha Noite de Núpcias* (mayo de 1931, dirigido por E. W. Emo⁵). Las películas

³ Título original: *Sarah and Son* (1930), EUA, dirigido por Dorothy Arzner.

⁴ Título original: *Laughter* (1930), EUA, dirigido por Harry D'Arrast.

⁵ Título original: *Her Wedding Night* (1931), EUA, dirigido por Victor Schertzinger.

fueron rodadas en diferentes idiomas en los estudios parisinos de la productora, con actores diferentes y ligeras variaciones en la adaptación del argumento, una estrategia recurrente en los primeros años del cine sonoro europeo, dirigida a la conquista de los mercados nacionales⁶. En realidad, casi todos los primeros films hablados americanos y europeos se intentaron hacer en versiones multilingües. Los productores eran conscientes de las limitaciones lingüísticas de los públicos nacionales y que alguna historia, tipología de personaje o peripecia narrativa podían constituir barreras culturales. Más que el doblaje o la subtitulación –técnicas ya disponibles en aquella época y más baratas, aunque sujetas a la necesidad de perfeccionamientos técnicos– las versiones multilingües fueron consideradas más adecuadas hasta por las cinematografías menos organizadas para la exportación (incluso *A Severa*, el primer film sonoro producido en Portugal, tuvo una versión española⁷). Además de eso, a las primeras experiencias de doblaje y subtitulación les fue atribuido un efecto perturbador, provocado por la asociación de una voz desconocida a la imagen de un actor conocido, o por la introducción de un texto en el espacio de la imagen. En ambos casos, y en la opinión de críticos y productores de la época, el público se distraía de la verdadera novedad de aquellas películas: el sonido de las imágenes proyectadas⁸.

La noticia de la llegada a Lisboa de los responsables de la Paramount para elegir a los actores portugueses que participarían en esas películas provocó una enorme expectación, no solo entre los periodistas cinematográficos, sino también entre los espectadores y los lectores habituales de las revistas de cine,

⁶ Sobre este asunto, véase Waldman (1998) y O'Brien (2004).

⁷ Ribeiro (1931) Según este autor, la versión española fue realizada con la colaboración del actor cómico español Pitouto.

⁸ Sobre las versiones multilingües, véase Vincendeau (1999: 207-224) y Garncarz (1999: 249-273).

quienes enseguida vieron una oportunidad para entrar en ese mundo. Con el beneplácito del representante portugués de la Paramount, la revista *Imagem* lanzó un “censo artístico” entre sus lectores. Por lo menos dos concursantes fueron contratadas como extras de *A Canção do Berço*⁹. Con todo, los principales papeles acabaron por ser distribuidos entre los actores procedentes del teatro popular y de la revista. Sus experiencias en los estudios sonoros de la Paramount en Joinville, París, fueron



Fig. n.º 5.- “*Campinos*”. Colección Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

ampliamente documentadas por las revistas portuguesas de cine, cuyos enviados especiales se multiplicaban entre entrevistas y reportajes fotográficos sobre los trabajos de rodaje. Para todos los actores y los periodistas portugueses, los estudios de Joinville de la Paramount eran una “moderna torre de Babel” y un continente desconocido de nuevos métodos de trabajo, equipos técnicos interminables y horarios imposibles (Ferreira, 1930).

⁹ “Recenseamento artístico”, *Imagem*, n.º 7, 1-8-1930; Olavo d’Eça Leal, “A Paramount contratou duas inscritas no nosso recenseamento”, *Imagem*, n.º 20, 30-1-1931.

Sin embargo, por cada nueva adaptación de Paramount crecía el deseo de no solo oír la lengua portuguesa, sino también de ver temas y ambientaciones portuguesas, adaptados al “fonofilm”. Toda la crítica expresaba también la voluntad de ver tal proyecto realizado por portugueses y financiado por capitales portugueses. La concretización de este proyecto, sintetizado por M. Félix Ribeiro a través del eslogan «cine portugués, hecho por portugueses, en Portugal», comenzó a tomar forma poco después, en primer lugar con *A Severa* de Leitão de Barros, y se consolidó al año siguiente con la construcción de un estudio de cine sonoro de la Tobis en Lisboa.

Adaptación de un texto de Júlio Dantas realizada por Leitão de Barros, *A Severa* renovó uno de los textos dramáticos más influyentes de la cultura popular portuguesa del siglo XX, y unió a dos de los autores más consagrados de principios de siglo. Escrito en 1901, *A Severa* de Júlio Dantas se estrenó el mismo año en el Teatro D. Amélia (Lisboa) con la participación de Ângela Pinto, Maria Pia, Augusto Rosa, João Rosa y João Gil, y obtuvo un éxito tal que eclipsó las noticias sobre el fallecimiento de la reina Victoria de Inglaterra, ocurrido tres días antes (s.a., 1959: 17-21). La obra teatral representaba la ficcionalización más popular de la biografía de Severa, figura fundadora de la historia mítica del fado de Lisboa, y de su relación tumultuosa con el Conde de Vimioso, *cavaleiro* tauromáquico visto como el Marqués de Marialva del siglo XIX, o sea, como un modelo de masculinidad misógina y como el heredero simbólico de las tradiciones históricas de la caballería y la tauromaquia portuguesas¹⁰. Sustituyendo el nombre de Vimioso con Marialva, Dantas relacionaba la historia del fado, la tradición marialvista y el universo taurino portugués, creando al mismo tiempo un modelo narrativo para estos

¹⁰ Sobre la relación entre marialvismo, fado y toros, véase Miguel Vale de Almeida (1997: 41-66).

arquetipos culturales y axiológicos, que sería usado a lo largo de todo el siglo XX. En 1958, por ejemplo, la primera película portuguesa en color, *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga), actualizará nuevamente la historia de Severa, dando los papeles principales a la más famosa fadista (Amália Rodrigues) y al más famoso torero (Diamantino Vizeu) de la época¹¹. Sabiendo que António Luís Lopes se consideraba, como ya se ha visto, como el legítimo heredero de la tradición ecuestre y taurina del marialvismo, no resulta difícil suponer que al interpretar al protagonista de *A Severa* (el filme inspirado por la pieza teatral) creyera ver consagrado su estatus de Marialva del siglo Veinte. Por eso, *A Severa* de Júlio Dantas era un texto dramático popular ya contrastado, que parecía especialmente adecuado para mostrar valores (como una rígida división de los géneros) y prácticas culturales y de entretenimiento (el fado y la tauromaquia) considerados representativos de la sociedad portuguesa de los años 30 y especialmente adaptables a una representación cinematográfica sonora.

Por otro lado, el estatus de Leitão de Barros en los medios culturales portugueses lo convertía en una elección ineludible para ese proyecto. En 1930, había terminado dos de los films más importantes del cine mudo portugués, *Maria do Mar* y *Lisboa, Crónica Anekdotica*, cuyas referencias a las vanguardias cinematográficas europeas habían consolidado su papel como destacada figura del grupo de jóvenes realizadores que, a finales de la década de los veinte, habían conseguido renovar las estructuras de la producción del cine portugués, como António Lopes Ribeiro o Chianca de Garcia. Ligeramente mayor que estos últimos, Leitão de Barros fue una figura carismática del cine nacional y su nombre quedará vinculado a la fundación de los estudios de la Tobis Portuguesa (1932), para los que realizará varios films regionalistas y de ambientación histórica en las

¹¹ Sobre este asunto, véase Baptista (2008).

décadas de los 30 y 40. También se distingue como colaborador de las grandes puestas en escena públicas de la dictadura salazarista (1933-1973), organizando varios cortejos históricos y alegóricos y siendo el responsable de la reinvención de las tradicionales marchas de Lisboa. Como periodista, colaboró con varias revistas ilustradas, cuyo formato revolucionó introduciendo la técnica del huecograbado, y desarrollando en estas una idea de modernidad aliada a la tradición ruralista, que caracterizó al modernismo portugués durante la dictadura¹².

Concluido desde, por lo menos, el mes de abril de 1930, o sea, desde el mes de estreno del cine sonoro en Lisboa, *A Severa* fue el primer proyecto de la Sociedade Universal de Super-filmes (SUS), anunciado a través de una solemne reunión que contó con la presencia del director de IGE en agosto 1931 (s.a., 1930a). La productora fundada por Belmar da Costa y Álvaro Lima contó con el apoyo de Hamílcar da Costa, distribuidor portugués afincado en París, que alimentaba el mercado nacional con los principales filmes europeos, sobre todo franceses (Tobis) y alemanes (UFA). Gracias a sus buenos oficios, René Clair fue persuadido para revisar con Leitão de Barros el plan de producción y también –aunque luego no se realizó por causa de los retrasos en el rodaje– para ayudar al director portugués en la edición y sonorización de la película en los estudios parisinos de Tobis, cuyas puertas se habían abierto para SUS, una vez más, por H. da Costa (Ribeiro, 279-292; s.a.: 1931b). La naturaleza exacta de la colaboración del realizador francés sería objeto de debate por la prensa, y permanece oscura hasta hoy, aunque el simbolismo de su relación con el primer film sonoro portugués fue grande: Clair era el gran autor de la Tobis francesa, responsable de que el cine sonoro pudiera ir más allá del teatro “enlatado” y de recuperar, y hasta trascender, las

¹² Sobre este realizador, ver Matos-Cruz (1982).

posibilidades artísticas que el cine mudo había explorado a finales de la década de los 20.

Durante los últimos meses de 1930 y el primer semestre del año siguiente, en los que iban estrenándose las versiones sonoras de la Paramount y en los que se anunciaba la creación de la comisión nombrada por la IGE para estudiar la “industrialización” del cine portugués, los medios de comunicación del sector cinematográfico lisboeta siguieron con euforia todos los



Fig. n.º 6.- “Campinos”. Colección Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

pasos del rodaje, de la edición y de la sonorización de *A Severa*. Los estudios parisinos de la Tobis fueron entonces objeto de varios reportajes, así como antes lo habían sido los de la Paramount. Una vez más, periodistas, actores y técnicos portugueses se adentraban en el mundo secreto de los estudios extranjeros, como anticipación de lo que iba a ser la producción del cine sonoro en Portugal (Reis, 1931; Olavo, 1931a). Ningún otro film portugués había suscitado hasta ese momento tanta atención

antes de su estreno, que tuvo lugar en Lisboa en el mes de junio de 1931, contando con la presencia del Presidente de la República y de varios miembros del Gobierno. Su estreno fue uno de los mayores acontecimientos mundanos ocurridos en Lisboa en los últimos tiempos. Quince años más tarde, Leitão de Barros recordaría el evento asegurando que «jamás una “première” de un film fue un acontecimiento tan grande (...). El entusiasmo del público por el espectáculo fue formidable. Una fila de coches iba del teatro hasta el Rossio, y una multitud compacta les seguía desde el Chiado hasta las puertas del cinematógrafo» (Leitão de Barros, 1945: 19-23).

El estreno de *A Severa* fue percibido como un triunfo y, retrospectivamente, la película de Leitão de Barros sería valorada como el inicio de una nueva etapa de la historia del cine portugués: la etapa del cine sonoro¹³. José Gomes Ferreira, que había polemizado brevemente con Leitão de Barros sobre la elección del fado como tema central para el primer film sonoro realizado en Portugal (el crítico consideraba el fado «aniquilante, corrosivo, triste, del siglo XIX e innecesario» (s.a., 1931a)), se rindió en la noche del estreno al orgullo nacional que la proyección le provocó. Cuando vio en la pantalla «los campos del Ribatejo, las cabalgatas, los toros, el carro de los gitanos (...) el crítico desapareció, se desvaneció completamente y quedó solo el ciudadano portugués que iba a asistir a la revelación de un mundo, al mismo tiempo misterioso y conocido. (...) Salí del teatro São Luis entusiasmado, contento y orgulloso. Sí, orgulloso por haber asistido, finalmente, a la exhibición de un film por-

¹³ Como muchos otros, Leitão de Barros estableció una relación directa entre el éxito de *A Severa* y la fundación de los estudios de Tobis: «¡En efecto, *A Severa* fue un acontecimiento extraordinario en la industria de nuestro cine! Fue por su éxito por lo que Chianca de Garcia y yo, juntos con João [Ortigão] Ramos, Castello Lopes y otros, fundamos la Tobis Portuguesa», (Callixto, 1958 citado en Matos-Cruz, 1982: 44).

tugués de la misma categoría que una gran producción extranjera» (Gomes Ferreira, 1931).

Las críticas a la película fueron benevolentes, destacando el trabajo de sincronización y edición de las escenas (mudas) rodadas en Portugal con las que se habían rodado (con sonido sincronizado) en los estudios de la Tobis en París. Todos destacaron, también, el trabajo de organización necesario para la filmación de un momento narrativo central, la *corrida à antiga portuguesa* en la plaza de toros de Algés, rodada en noviembre de 1930, y durante la cual destacó mayormente António Luis Lopes. La preparación y el rodaje de esta escena, con centenares de extras con vestuario del siglo XIX, y con numerosos operadores de cámara, fue un verdadero «acontecimiento de la ciudad» (Ribeiro 1986, 285) ante el cual pocos lisboetas pudieron quedarse indiferentes y que sería descrito y comentado en numerosos artículos de prensa, reportajes fotográficos, ilustraciones y caricaturas publicados entonces. El crítico cinematográfico de la época M. Félix Ribeiro lo describe así:

«Durante toda esa mañana se vieron desfilar en coches eléctricos abiertos, como los había entonces, centenares y centenares de figurantes de ambos sexos, desplazándose hasta la antigua plaza de toros de Algés, una multitud de personas, hidalgos vestidos a la moda de los comienzos del siglo XIX, con chisteras relucientes, o figurantes de embajadores con gorras militares cargadas de condecoraciones, unas más falsas que las otras, pero todas de gran fantasía, por los que se vaciaron todos los almacenes de vestuario de escena de Lisboa, especialmente el célebre y cotizado almacén Cruz de la Rua da Misericórdia, una multitud inédita y anacrónica, y al mismo tiempo bulliciosa y picaresca. A medida que iban entrando en el tendido que les habían destinado, las damas y los señores de alta alcurnia, los embajadores, los oficiales y también los plebeyos, iban ocupando disciplinadamente su

sitio, siguiendo las órdenes impartidas por la fuerza de la voz del megáfono manejado por Leitão de Barros, siempre atento, categórico y dinámico como nunca, ayudado por António Leitão, su asistente (Ribeiro 1983, 284-5).

El rodaje de esta secuencia también ocupa un lugar destacado en un texto biográfico del director, escrito en 1947. En este texto, Leitão de Barros cuenta detalladamente cómo el príncipe Takamatsu, hermano del emperador Hirohito de Japón, en aquel momento de visita oficial en Portugal y que había manifestado su deseo de ver una corrida (aunque la temporada taurina ya había concluido), también acabó por asistir al rodaje:

«El entusiasmo en aquella tarde era tan grande para ver el conjunto de la corrida que el comandante de la Policía, Ferreira do Amaral, me envió poco después una carta con esta frase: «El japonés quiere asistir a la corrida y va para allá. Tenga paciencia y encuentre un sitio para que el hombre la pueda ver». De hecho, el hermano del Emperador de Japón entró poco después en un balcón de la plaza, al son del *Fado do 31*, haciendo el saludo militar. El *Fado do 31* era el plato fuerte de la filarmónica local, que se acordó de tocarlo en el momento en que el príncipe se asomó desde el balcón. A partir de ahí Marialva [António Luís Lopes] ya no sabía si tenía que mirar hacia Severa [Dina Teresa] o hacia Takamatsu, y acabó por realizar las suertes principales dando la espalda a la cámara, llenando los planos con el notable trasero de su caballo pardo» (Leitão de Barros, cit. in Matos-Cruz 1982: 89).

Insensible a estos incidentes del rodaje, la crítica se mostró poco impresionada con la representación del rejoneador. Según José da Natividade Gaspar, António Luís Lopes, «naturalmente excelente como rejoneador y torero, muestra que sus cualidades artísticas no van más allá del ámbito, aunque amplio, del redondel». Leitão de Barros compartía esta opinión, explicando que era

el resultado de su elección como director: «António Luís Lopes era un gran torero y caballista. Sacrifiqué al actor por el técnico tauromáquico e hípico. ¡No estoy arrepentido!» (Callixto, 1958).

Deseando tal vez invertir la relación entre el “técnico tauromáquico e hípico” y el actor, o bien porque, como sugiere M. Félix Ribeiro, la participación en *A Severa* lo había hecho sentir «como picado por la tarántula del cine» (1983: 309), António Luís Lopes se lanzó a la dirección y producción de una película en la que sería nuevamente el protagonista.



Fig. n.º 7.- “*Campinos*”. Colección Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

OS CAMPINOS: LA ÚLTIMA PELÍCULA MUDA PORTUGUESA

Un mes después de la gala de estreno de *A Severa*, António Luís Lopes ya estaba trabajando en la producción de *Os Campinos*. El rejoneador intentó repetir la fórmula usada por Leitão de Barros en *A Severa*, rodando los exteriores en Portugal y dejando para los estudios parisinos tanto el rodaje de las escenas con sonido en directo como la grabación de la música y la

sincronización de todo el material de sonido e imagen. Su intención era también la de distribuir la película tanto en Portugal como en Brasil. António Luís Lopes deseaba utilizar el mismo plan de producción de Leitão de Barros para corregir la forma reductora con la que, en su opinión, había sido dirigido en *A Severa*. En una entrevista a un periódico brasileño, defendía que en este nuevo film:

«Aparezco tal como soy: un temperamento vivo, ardiente, un tanto aventurero y bohemio, o ‘marialvesco’, por decirlo así, pero yo. Quien asista a mi trabajo en ‘Campinos’ se dará cuenta de que yo fui completamente manipulado en el ‘Marialva’ de ‘A Severa’ (entrevista en el *Diário Português*, en Brasil, cit. en Augusto Alcântara, “António Luiz Lopes”, *Movimento*, n.º 14, 15-1-1934).

No existe, actualmente, ninguna copia de proyección de la película, por lo que la evaluación de *Os Campinos* se limita en este texto al análisis de su recepción crítica por la prensa, así como a la reconstrucción de su turbulento proceso de producción¹⁴. De hecho, aunque hubiera sido concebido como film sonoro, *Os Campinos* acabó por ser distribuido en su versión muda. Por otro lado, la multiplicación de las escenas destinadas a aumentar el protagonismo de António Luís Lopes significó también un aumento de las escenas sobre el trabajo de los *campinos* (vaqueros de toros bravos) ribatejanos y el universo taurino, sin alcanzar un adecuado equilibrio entre las secuencias de ficción y las documentales. Pensado, probablemente, como un film de docu-ficción al estilo de *Maria do Mar* (en el que Leitão de Barros combinó magistralmente los dos modos de representación), *Os Campinos*

¹⁴ He podido consultar el dossier de producción de esta película gracias a Maria do Castelo Lopes Aboim Barros, nieta de António Luís Lopes, en el transcurso de una investigación realizada para un trabajo de archivo en la Cinemateca Portuguesa.

sería recibido como una extravagancia de su autor y acabaría por ser más conocido por la circunstancia de haber sido el último film mudo portugués que por sus méritos artísticos.

Durante el segundo semestre de 1931, António Luís Lopes preparó el rodaje de la película desde su propiedad ribatejana, contando con la ayuda de José de Sousa Júnior en Lisboa. Los dos hombres ampliaron sus contactos para asegurar la colaboración de técnicos (como el operador Salazar Diniz, que había trabajado en *A Severa*) y actores (como Maria Lalande y Dina de



Fig. n.º 8.- “*Campinos*”. Colección Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Vilhena); el alquiler del equipamiento de iluminación que, descartada la posibilidad de rodar en París, le permitiría improvisar un estudio en los grandes salones de exposición de la Sociedad de Bellas Artes en Lisboa; y los servicios de laboratorio de Lisboa Filme. También intentaron captar el interés de los exhibidores portugueses y brasileños para venderles el film. Además de Sousa Júnior, António Luís Lopes contó con la colaboración de su esposa, Maria Helena Matos, y de su hijo, Rafael Luís

Lopes, que también participaría como actor en la película. Más allá de los actores y del equipo de operadores de imagen, apenas se encuentran otros profesionales en el reparto en el equipo, como el periodista Mota da Costa, acreditado como responsable del plan de trabajo, y que en los primeros materiales publicitarios llegó a ser señalado como el director de *Os Campinos*. En realidad, la aplastante mayoría de las tareas parece haber recaído sobre António Luís Lopes, lo que explica el estilo amateur detectado después en el momento en que salieron los habituales reportajes sobre el rodaje en la prensa especializada. En un artículo sobre las escenas rodadas en la Sociedad de Bellas Artes, el periodista Guedes de Amorim comenzaba comentando cómo le había sorprendido el director, dividido entre varias tareas, desde la pintura de los escenarios hasta la caracterización de los actores (Amorim, 1931: 9-10), a lo que se tiene que añadir también la dirección de los actores y la edición, sumando a estos los trabajos de dirección, producción e interpretación propiamente dichos. En otro artículo sobre el rodaje en la misma localización, se detectan ulteriores evaluaciones sobre la improvisación que marcó la producción (Fernando, 1931). No solo el director afirma haber ampliado el papel de Dina de Vilhena una vez comenzado el rodaje, por haberse quedado muy contento con el trabajo de la actriz, sino que admite haber repetido una escena nada menos que veinte veces. No debe así sorprender el hecho de conocer, siempre a través de este artículo, que la preparación de una escena se alargó hasta bien entrada la noche, habiendo comenzado la grabación a las cinco de la madrugada.

Hasta el rodaje en Lisboa, en noviembre de 1931, António Luís Lopes todavía mantenía la intención de sonorizar el film con una partitura original de Jaime Mendes, autor de prolongada experiencia en la composición de música para el teatro de revista y para el cine. Mendes compuso música para decenas de documentales y fue también el compositor, entre las décadas

de los 40 y los 70, de varios films de, entre otros, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte, Armando de Miranda, Henrique Campos, Manuel Guimarães y Perdigão Queiroga, entre muchos otros. *Os Campinos* fue su primer trabajo para un largometraje de ficción. Con todo, debido a la complejidad técnica y a las exigencias financieras de la sonorización del film, António Luís Lopes se vería obligado a abandonar esta intención. Por lo que se conoce, la partitura de Jaime Mendes terminó siendo usada solo para acompañar el film en su estreno, el 6 de agosto de 1932, interpretada en vivo por la orquesta del teatro São Luís (Lisboa), dirigida por el maestro Júlio Canhão (Gaspar, 1932). En una de las pocas referencias a la música de Jaime Mendes (que queda por localizar), el crítico José da Natividade Gaspar se limitó a decir que la misma «parafrasea con acierto toda la obra» (*Ibidem*). En 1933, al intentar distribuir el film en Brasil, António Luís Lopes se topará con la imposibilidad de estrenar un film *mudo* en aquel momento, y en aquel mercado. Intentó sortear el problema a través de una práctica de transición corriente en los primeros años de la historia del cine sonoro, que consistía en acompañar la película con una selección de música grabada en discos. El dossier de producción de *Os Campinos* registra informaciones sobre los discos adquiridos a este propósito, y tablas de correspondencias entre la música y determinadas secuencias del film. No se tiene constancia de la involucración del compositor Jaime Mendes en esta selección musical, que en cierto modo replicaba la tradición de acompañamiento con música en vivo tocada por una orquesta, una práctica que marcó todo el periodo mudo. El análisis de esta selección debería ser objeto de un estudio musicológico profundo, y podría también desempeñar un papel decisivo en una eventual restauración de la película.

Debido a la inexistencia, de momento, de una copia apta para la proyección del filme, vale la pena ofrecer un resumen

detallado de este, tal como aparece en una de las críticas publicadas tras su estreno

«El mayoral de una finca ribatejana, un hombre fuerte y de valor, consigue captar el interés de una dama de ciudad, que lo desea y lo atrae a su casa. El alma simple del campino se deja enredar en las telarañas de la seducción de la tentadora (...). El amante de la citada señora, enojado y celoso, soborna a un gitano para liquidar a su rival. El campino se libra de la emboscada que le tienden, y luego tiene la sensatez, accediendo a las súplicas de su hermana y de María, la hija de su patrón, de olvidarse de la mujer fatal. Otro amor, esta vez más razonable y sólido, va creciendo en el corazón del mayoral. Es María, ahora, la mujer que le hace soñar. Sin embargo, el despertar de sus sueños es triste, porque la joven, en un ímpetu de orgullo superficial, le echa en cara su condición humilde por ser campino. Tal conducta lleva al mayoral a despedirse de su patrón y a aceptar un contrato por parte de un empresario de Lisboa, que le brinda la oportunidad de comprobar sus aptitudes tauromáquicas. Así, se va a la capital, acompañado por su hermana y un joven chico que se ofrece a servirle. Sin embargo María, que también está enamorada de él y que lamenta su arriesgada decisión, se muda igualmente a la ciudad. Allí, durante una corrida, el campino resulta cogido por el toro. Mientras se lo llevan a casa, el hombre ve, en la dedicación y en la pena de María al verle herido, la prueba de que sus sueños de amor son ahora realidad» (Gaspar, 1932).

Las críticas fueron benevolentes con los errores, atribuidos a la falta de experiencia del director, perdonados para un film que no fue, efectivamente, recibido como una verdadera obra de ficción. Natividade Gaspar detectó algunos «saltos bruscos o faltas de continuidad de las secuencias» en la edición, pero admitió que no había pretendido ver en *Os*

Campinos «más que el pretexto para mostrar los aspectos más pintorescos de la vida del Ribatejo, una especie de documental rural, en el que la anécdota es secundaria» (*Ibidem*). La recepción de la película como una obra de docu-ficción quizás no fue ajena a la intención de Lopes, probablemente influenciado por los ya mencionados *Maria do Mar* e *Lisboa, Crónica Anedótica* de Leitão de Barros, sobre los cuales extiende su preferencia, declarada en 1930, a los «films de emociones fuer-



Fig. n.º 9.- “*Campinos*”. Colección Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

tes», aclarando que «las escenas de amor en el cine no me gustan» (Salvaterra 1930: 76). De hecho, en su tentativa de distribuir el film en Brasil, António Luís Lopes destacará los aspectos documentales que, bajo su punto de vista, hacían de *Os Campinos* una representación fidedigna del mundo laboral del Ribatejo, incluyendo escenas de herraderos, cogidas de campinos, tientas en campo abierto, acoso y derribo, el *jogo do*

*pau*¹⁵ y una corrida de toros con siete *cavaleiros*, donde se podía apreciar el paseíllo con caballos de alta escuela de caballería, escenas de toreo a caballo, las diferentes suertes, la pega del toro de los *forcados* y aparatosas cogidas.

En la evaluación que incluyó en su historia del cine portugués, M. Félix Ribeiro también subraya la percepción de ser una película cuyo argumento no pasaba de ser «un mero documental levemente romanceado» (1983: 309), en el que destacaban «los pormenores de la vida del campino: la secuencia de la tienda, los pintorescos y coloridos apuntes de los ejercicios tan propios de la vida diaria de la gente del campo, el traslado y el aballar del ganado, la rigurosa secuencia, espléndidamente montada al comienzo de la película, la de la persecución por un toro bravo de Maria Helena» (*Ibidem*). Ribeiro afirma que la película alcanzó un gran éxito debido, por un lado, a la fama de António Luís Lopes, por aquel entonces «en el auge de su magnífica carrera tauromáquica, favorecida por la publicidad sobre su nombre procedente de *A Severa*» (*Ibidem*), ya la interpretación de su hijo Rafael y, por otro lado, a la secuencia de la corrida filmada (así como en *A Severa*) en la plaza de toros de Algés el 18 de octubre de 1931.

Esta evaluación deja claro que, al contrario de lo que anhelaba António Luis Lopes, su trabajo como actor no logró sobreponerse a su carrera de *cavaleiro*. En otras palabras, su popularidad extra-fílmica siguió siendo guía, como anteriormente en *A Severa*, de los mejores momentos de la recepción de *Os Campinos*. Un crítico reconoció que el torero había puesto «más voluntad que en *A Severa*, sin tanta dureza de expresión» (Cunha, 1932). Otro confesaba que consideraba el film «correcto, sin trato de favor», pero que insistía en «loar su pericia como

¹⁵ N. del t.: Arte marcial tradicional practicada en Portugal y Galicia en la que el combate se realiza con un bastón especial.

cavaleiro», sugiriendo que «en futuros trabajos, es tal vez aconsejable una mayor maleabilidad, una mayor preocupación en el expresionismo» (Gaspar, 1932). En realidad, el único actor que recogió elogios unánimes fue Rafael Luís Lopes, hijo del director. Este joven actor logró un texto de página entera en la revista *Imagem* (en el que su trabajo se juzgaba a la altura de las estrellas de cine juveniles internacionales de Hollywood, como Jackie Coogan (H. N., 1932)) y ocupó un lugar destacado en varios materiales promocionales del film.

El éxito de *Os Campinos* será así adscrito menos a sus méritos artísticos y cinematográficos que a la evocación del universo taurino, presente de manera notable tanto en las numerosas secuencias documentales como en la explotación de la popularidad como *cavaleiro* del actor-director. Esta suposición parece confirmarse también por la ya mencionada recepción crítica del film, que se manifiesta todavía más en la estrategia de la promoción comercial en Brasil. Igual que con otras películas portuguesas anteriormente distribuidas en el país latinoamericano, en particular con *A Severa*, la distribución en Brasil se destinó preferentemente a la comunidad de emigrantes portugueses afincados en el país, cuyos sentimientos de nostalgia por la tierra natal y por el espectáculo taurino deseaba explotar Lopes. Además, António Luís Lopes presenció personalmente las proyecciones en Brasil, quizás añadiendo a las cualidades del film y a la explotación de la saudade del emigrante los efectos que producía su gran popularidad de torero en América Latina. En sus propias palabras, publicadas en un periódico brasileño con motivo del estreno de *Os Campinos*:

«México, en donde estuve hace tres años, es un país encantador. Allí me quedé seis meses. Mi popularidad alcanzó tal nivel que, entre aquella buena gente, no podía salir a la calle. La gente me aplaudía como si estuviera toreando en la plaza. En Cuba, en donde también trabajé, pasaba lo mismo» (Alcântara, 1934).

La probable exageración no cayó bien al autor del artículo portugués, sobre todo porque incluía una afirmación sobre un mayor éxito de *Os Campinos* (tanto en Brasil como en Portugal) con respecto a su anterior película *A Severa*, a lo que se sumaba, al final del artículo, la denuncia ante una afirmación machista de António Luís Lopes («Ni que decir que la señora me dio la razón. Era una mujer, y yo, un torero»).

Estas declaraciones aclaran que António Luís Lopes pretendió usar *Os Campinos* como una “tarjeta de visita” para trabajar en Brasil, aunque no tanto en el ambiente del cine como en el de la tauromaquia. En 1933 parece abandonar el proyecto de rodar un nuevo documental sobre los campinos ribatejanos y se instala en Brasil, donde durante varios años gestiona un picadero y da clases de equitación. No hay noticias de que volviera a interesarse por el cine, ni el cine por él.

CONCLUSIONES

En los dos años siguientes al estreno de *Os Campinos*, los films *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933) y *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934) darán continuidad a la explotación del fado y del universo taurino como elementos del cine sonoro portugués. Mientras tanto, estos mismos temas dejarán rápidamente lugar a la comedia popular de ambiente urbano como género favorito del cine portugués. Aunque recurrente en películas de las décadas sucesivas, el fado y la corrida deben ser considerados como un terreno de experimentación y de demostración de las potencialidades de la nueva tecnología sonora, normalmente asociada, a comienzos de la década de los 30, a los modelos de producción internacional (como la Tobis o el productor H. da Costa). La excepción, en este contexto, es el film *Os Campinos*, prácticamente autoproducido por su director, que parece haber calculado mal tanto la duración del interés por las temáticas del fado y de la corrida como el potencial de su papel

en la película fundadora del género, *A Severa*, además de haber minusvalorado las fuertes inversiones exigidas por la nueva tecnología del cine sonoro.

Os Campinos debe ser considerado, por tanto, una producción amateur en un momento histórico en el que el cine portugués se profesionalizaba, debido justamente a las exigencias técnicas y financieras de la transición al sonoro, tanto en el campo de la exhibición como en el de la producción. Ignorando estos aspectos y calculando una popularidad mayor que la que efectivamente tenía (o que juzgaba tener debido a su asociación con Leitão de Barros), António Luís Lopes no tuvo en cuenta el enorme peso de los conocimientos técnicos y de las inversiones necesarias para realizar una película en un momento de cambio de la tecnología. Hubo, además, una equivocación en la evaluación de la producción de *A Severa* como un modelo reproducible, lo que hubiera sido imposible sin el apoyo de la Tobis francesa. A pesar de la relevancia que tuvo como modelo de producción en Portugal, *A Severa*, es, por encima de todo, un vehículo de promoción del consumo de cine sonoro extranjero en el mercado portugués, fundado el estudio de la Tobis en 1932 con recursos tecnológicos de rodaje vendidos por la Tobis internacional. Por otro lado, al poner el universo taurino en el centro de su película, António Luís Lopes no consideró el papel muy secundario que este último ocupaba en *A Severa*, que prácticamente se limitó a representar una situación dramática y que se utilizó como metáfora para la construcción de la psicología de los personajes principales. Como demostrarán las comedias populares de las décadas siguientes, serán el teatro de revista lisboeta, por un lado, y la versión nacionalista de la historia de Portugal, por otro, los encargados de sugerir los principales elementos aglutinadores de los argumentos que, salvo raras y tardías excepciones, siempre reservarán al fado y a la corrida un papel subalterno en la economía narrativa de las películas, como

forma independiente y probablemente como alternativa de entretenimiento en el consumo cultural de los ciudadanos portugueses de la primera mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1951-53): *História da tauromaquia: técnica e evolução artística do toureiro*, Lisboa, Artis, 2 vols.
- Alcântara, Augusto (15-1-1934): “António Luiz Lopes”, en el diario portugués *Movimento*, n.º 14.
- Amorim, Guedes de (1-11-1931): “Uma visita à Sociedade de Belas Artes onde se trabalha na realização de ‘Campinos’”, *Imagem*, n.º 40, págs. 9-10.
- Baptista, Tiago (2008): *Ver Amália: os filmes de Amália Rodrigues*, Lisboa, Tinta-da-china.
- Callixto, Vasco (31-7-1958): “A ‘Severa’ estreou-se há 27 anos”, *Mundo*.
- Cunha, J. A. da, (19-11-1932): “Campinos do Ribatejo”, *Invicta Cine*, n.º 182.
- Fernando, (17-10-1931) “Uma noite em contacto com a gente que trabalha no fonofilme ‘Campinos’”, *Invicta Cine*, n.º 140.
- Ferreira, Carlos Alberto (30-8-1930): “O primeiro filme falado em português e a sua primeira reportagem fotográfica”, *Imagem*, n.º 9.
- Ferreira, José Gomes (20-6-1931): “A estreia de A Severa, o acontecimento cinematográfico mais sensacional de Lisboa em 1931”, *Imagem*, n.º 30.
- Garncarz, Joseph, “Made in Germany. Multiple-language versions and the early German sound cinema”, en A. Higson y R. Maltby (eds.)(1999): págs. 249-273.
- Gaspar, José da Natividade (10-9-1932): “Campinos do Ribatejo”, *Cinéfilo*, n.º 212.
- H. N. (2-9-1932): “Uma revelação: o pequeno Rafael Luís Lopes, grande actor de cinema”, *Imagem*, n.º 67.
- Higson A. y Maltby, R. (eds.)(1999) : “*Film Europe*” and “*Film America*”: *Cinema, Commerce, and Cultural Exchange, 1920-1939*, Exeter, Exeter University Press.

- Leal, Olavo d'Eça (30-1-1931): "A Paramount contratou duas inscritas no nosso recenseamento", *Imagem*, n.º 20.
- (8-5-1931a): "A última reportagem da 'Severa' antes da sua exibição", *Imagem*, n.º 27.
- Leitão de Barros, J. (1945): "O São Luiz, livro de história do teatro contemporâneo", in s.a.: *As Bodas de Ouro do São Luis*, Lisboa, [s.n.], págs. 19-23.
- Matos-Cruz, José de (org.) (1982): *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- O'Brien, Charles (2004): "Multiple versions in France: Paramount-Paris and national film style", *Cinéma & Cie*, n.º 4, págs. 80-88
- Reis, Raul (22-5-1931): "A montagem da "Severa"", *Imagem*, n.º 28.
- Ribeiro, António Lopes (26-2-1931): "A Severa em Paris. O que nos disseram Leitão de Barros e H. da Costa", *Kino*, n.º 44.
- Ribeiro, António Lopes (19-2-1931): "A Severa em Paris. Ribeiro Lopes, Pitoto e a espera de toiros", *Kino*, n.º 43.
- Ribeiro, M. Félix (1983): *Filmes, figuras e factos da história do cinema português*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa.
- s.a. (1959): "'A Severa': uma peça célebre", *Autores*, n.º 6, Outono, págs. 17-21.
- s.a. (27-2-1931a): "A Severa, o fado, as guitarras e a mocidade portuguesa. Uma carta de Leitão de Barros a que José Gomes Ferreira responde", *Imagem*, n.º 22.
- s.a. (26-4-1930a): "Filmes portugueses sonoros", *Cinéfilo*, n.º 88.
- s.a. (9-4-1931b): "Kinorama. René Clair e A Severa", *Kino*, n.º 50.
- s.a. (1-8-1930b): "Recenseamento artístico", *Imagem*, n.º 7.
- Salvaterra, Rui (1930): *António Luís Lopes: o cavaleiro ribatejano: sua vida, sua carreira artística*, Imprensa Beleza, Lisboa.

- Vale de Almeida, Miguel (1997): “Marialvismo: Fado, Touros e Saudade como Discursos da Masculinidade, da Hierarquia Social e da Identidade Nacional”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 37 (1-2), págs. 41-66.
- Vincendeau, Ginette (1999): “Hollywood Babel. The coming of sound and the multiple-language version”, in A. Higson e R. Maltby (eds.), *“Film Europe” and “Film America”:* *Cinema, Commerce, and Cultural Exchange, 1920-1939*, Exeter, Exeter University Press, págs. 207-224.
- Waldman, Harry (1998): *Paramount in Paris: 300 Films Produced at the Joinville Studios, 1930-1933, with Credits and Biographies*, Lanham, Scarecrow Press.

