

Revista de Estudios Taurinos
N.º 41, Sevilla, 2017, págs. 99-117

*DIAMANTINO VIZEU EN “SANGUE TOUREIRO” (1958)
Y LA CONSTRUCCIÓN
DE GÉNERO EN EL SALAZARISMO**

Adriana Martins**



INTRODUCCIÓN



El filme *Sangue Toureiro* (1958) fue anunciado y luego reconocido como el primer largometraje en color de Portugal y contó con dos estrellas bien conocidas por el público en los campos de la tauromaquia y de la música: el torero Diamantino Vizeu, cuyo nombre resonaba en las arenas portuguesas y españolas, y la fadista Amália Rodrigues, ya famosa internacionalmente como icono de la canción popular nacional. La película dirigida por Augusto Fraga se revela como un documento visual importante, que ilustra el peso y la influencia de los valores preconizados por el régimen político, según los patrones estéticos de una época y, en especial, de

*Título original: “*Sangue Toureiro e a construção de género no Salazarismo*”. Traducción del portugués de Francisco José Díaz Marcilla.

** Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) - Universidad Católica Portuguesa, Lisboa. Adriana Martins es Profesora Titular de la Facultad de Ciencias Humanas (FCH) de la Universidad Católica Portuguesa de Lisboa, en donde imparte las asignaturas de Cultura y Globalización, Cine Portugués y Cultura Portuguesa. Coordinadora de las relaciones internacionales de la Facultad, es investigadora senior del Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC). Sus principales áreas de investigación son los estudios culturales y de cine, la literatura comparada y la comunicación intercultural. Sus publicaciones más recientes son *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema* (co-editado con Alexandra Lopes y Mónica Dias, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: New York, NY: Palgrave Macmillan, 2016) y *Plots of War: Modern Narratives of Conflict* (co-editado con Isabel Capelo Gil, Berlin/Boston: de Gruyter, 2012).

una cierta forma de hacer cine. El filme permite, por un lado, establecer consideraciones de orden estético sobre el panorama cinematográfico portugués en una fase crítica de su existencia, y, por otro, reflexionar sobre cómo, a finales de los años 50, el cine continuó siendo utilizado por la máquina ideológica de la dictadura de Salazar para divulgar los valores del régimen.

En este ensayo pretendo demostrar cómo *Sangue Toureiro* se convirtió en un intento de recuperar y, en cierta medida, redimensionar la tendencia folclorizante de una cinematografía en convivencia con el régimen salazarista. Para ello, centraré mi atención en el proceso de modelización ficcional de los protagonistas y, en especial en la composición del torero, una vez que la caracterización de los personajes no puede estar dissociada del estatus de estrellas con proyección internacional, del que Diamantino Vizeu y Amália Rodrigues gozaban en la sociedad portuguesa de la época. En línea con Martin Shingler (2012: 12), que llama la atención sobre las maneras en que las estrellas encarnan características nacionales en determinados momentos de la historia de una nación, mi objetivo es discutir cómo y en qué medida el filme de Fraga saca partido de la fama y de la representatividad social de la figura del torero y de la fadista para transmitir los valores de una sociedad patriarcal rígidamente estratificada y con papeles de género bien delimitados, que se resistía a la transformación de las mentalidades¹.

¹ La gran referencia de Martin Shingler es Richard Dyer y su volumen señero titulado *Stars*, publicado en 1979. En su guía crítica *Star Studies: A Critical Guide* (2012: 20), entre otros aspectos de la teorización de Dyer, Shingler destaca el hecho de que las estrellas encarnan una contradicción ideológica, a través de la cual los conflictos sociales y las crisis pueden ser negociados y resueltos en un plano simbólico. Esto les confiere a las estrellas un significado cultural más vasto que radica en los diversos tipos de identificación entre las estrellas y el público. Para Dyer, según Shingler (*Ibidem*: 21), una de las contradicciones del estrellato es el estatus especial/excepcional del que las estrellas gozan al mismo tiempo que son también entendidas como personas que tienen una existencia como la de cualquier ciudadano.

*SANGUE TOUREIRO EN EL CONTEXTO DEL CINE PORTUGUÉS
EN LA DÉCADA DE 1950*

En lo que respecta a la evolución del cine portugués, es necesario recordar que, en la década de los cincuenta del siglo pasado, la cinematografía portuguesa estaba agotada y sedienta de renovación, teniendo en cuenta el desgaste sufrido con la fórmula de la comedia popular de los años 30 y 40. Debe recordarse que la comedia portuguesa, además de haber recibido la condena de António Ferro, había sido apreciada negativamente tanto por la crítica especializada (ligada a las nuevas publicaciones sobre cine) como por la intelectualidad portuguesa, cansada «de un tipo de cine pretendidamente nacional y cuya ideología reflejaba los intereses del Estado Novo» (Michelle Sales, 2013: 159).

La década de 1950, de esta forma es enjuiciada como un período de estancamiento de la producción cinematográfica, siendo el año 1955 considerado crítico, ya que no se presentó ningún largometraje nacional en las salas portuguesas. En su análisis de la década, Michelle Sales (2013: 161) refiere que, a finales de la década de los 40 y en gran parte de los 50, el cine portugués, en cuanto mercado cinematográfico, se encogió considerablemente, siendo evidente el dominio del cine extranjero en las salas nacionales y la disminución de filmes realizados con el apoyo del Estado, a pesar de la Ley nº 2027 y de la creación del fondo para el cine². Sales, sin embargo, más que asociar el período entre 1950 y 1959 al ocaso del llamado “viejo cinema”, caracteriza esta época, también y sobre todo, como un período de cinefilia y formación, que preparó el camino a las transformaciones verificadas en la década de 1960. Diversos aspectos justifican esa mirada más positiva: (i) la singularidad de la pro-

² La Ley nº 2027, que fue conocida como la Ley de Protección del Cine Nacional, buscaba promover el desarrollo de la actividad cinematográfica durante el Estado Novo. Preveía, igualmente, la creación y la instalación de una Cinemateca Nacional (Seabra, 2016: 258).

ducción de Manoel de Oliveira y de Manuel Guimarães (a pesar de la censura a la que los filmes de este último estuvieron sometidos); (ii) la influencia del neorrealismo literario portugués en la creación de un cine asentado en el neorrealismo y no en el modernismo; (iii) la fuerza del movimiento cineclubista y su carácter de resistencia a los patrones estéticos preconizados por el régimen político, a través de los filmes exhibidos, las discusiones entre sus miembros y sus publicaciones; y (iv) el crecimiento de la producción experimental en el ámbito de los cortometrajes, crecimiento que, en gran medida, fue el responsable de la supervivencia de muchos de los que trabajaban en el sector cinematográfico.

Trazadas las líneas generales del panorama cinematográfico portugués en la década de 1950, ¿dónde ubicar *Sangue Toureiro* en este contexto? *Sangue Toureiro* pertenece al cupo de películas identificadas con el “viejo cinema”. El filme de Fraga puede ser incluido en la categoría de filmes que Leonor Areal (2011) denomina *western* lusitano y que tienen como tema la vida en el Ribatejo y la identidad regional³. Según Areal, ese conjunto de filmes presta «una atención casi exhaustiva a los valores de identidad que se asumen como un cuerpo ideológico cohesionado y consolidado» (*Ibidem*: 60)⁴:

Todos estos filmes representan y exaltan los valores de la masculinidad – honra, vergüenza, coraje – y los de la femineidad – fidelidad, obediencia y aceptación de la fatalidad, aunque con algún

³ Otros filmes pertenecientes a esta categoría son *Campinos* (António Luís Lopes, 1932), *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934), *Um Homem do Ribatejo* (Henrique Campos, 1946), *Ribatejo* (Henrique Campos, 1949), *Sol e Toiros* (José Buchs, 1949), *A Última Pega* (Constantino Esteves, 1964), y *Os Touros de Mary Foster* (Henrique Campos, 1972). Según Areal (2011: 58), «forman un linaje único en el cine portugués» que tiene su origen en *A Severa* (Leitão de Barros, 1931), que reúne los elementos más representativos del género.

⁴ Por evidentes razones de cercanía lingüística entre los idiomas castellano y portugués, se recogen en este texto exclusivamente las citas ya traducidas al castellano.

matiz crítico y moderador de los excesos de *marialvismo*. Y nos sitúan en una región que se representa como territorio primigenio, fundador y simbólico de la lucha del hombre contra la naturaleza: los animales, pero también la tierra y el agua. Esta mitología local es tomada también como emblema nacional y como modelo genuino de los valores arcaicos de la portuguesidad. Por regla general, estos filmes incluyen el fado, canción regional extrapolada para la identidad nacional. (*Ibidem*: 59)



Fig. n.º 10.- Amália Rodrigues en “Sangue Toureiro”. Colección Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Todas las imágenes de este artículo han sido facilitadas por la autora del mismo.

En *Sangue Toureiro*, lo que Augusto Fraga hace es mezclar dos “ingredientes” de éxito para el público, los toros y el fado, para reforzar los valores de género y afirmar la rigidez de la sociedad patriarcal frente a cualquier amenaza de cambio (aspecto que los filmes del Novo Cinema vendrían a denunciar y a problematizar de forma más o menos directa). Si el torero refuerza los ideales de valentía que caracterizan a la masculinidad, garantizando las escenas de combate con los toros como

momentos de entretenimiento para el público, el fado recuerda la capacidad del ser portugués (especialmente de la mujer) de sacrificarse en pro de una causa tenida como mayor y de vivir conformándose con su dolor, tal como lo afirman muchas de las letras melancólicas de las canciones. El fado sirve igualmente al reforzamiento de una cierta identidad de género, ya que normalmente la mujer fadista es considerada como una mujer infeliz en el amor que difícilmente podrá construir una familia, y que es tachada de poco seria y libertina, pudiendo convertirse, como tal, en una amenaza para las familias constituidas (o por constituir). El viejo recurso a los toros y al fado en un momento en que el público ansiaba algo más en términos estéticos se reveló una apuesta frustrada. Tiago Baptista (2008: 68) llama la atención sobre el hecho de que el filme de Fraga, a pesar de haber intentado combinar tradición con modernidad a través de la utilización del color como innovación tecnológica, acabó por «escoger los temas más conservadores y más nacionalistas de su ideario», optando por representar el universo taurino y del fado, tal como había ocurrido durante la transición del mudo al sonoro con *A Severa*. Baptista identifica, como indicios de modernidad, en *Sangue Toureiro*, la decoración minimalista y estilizada del apartamento en el que Eduardo vivía con Maria da Graça en Lisboa en una parte nueva y moderna de la ciudad, la escena de la fiesta con música “yé-yé” en la que Amália canta y baila un fado al ritmo de samba o las carreras de coche de uno de los amigos del protagonista⁵ Tal como recuerda Baptista, el mensaje final del

⁵ Para Baptista (2009: 104, 106), esos rasgos de “modernidad” terminan, aunque de forma paradójica, reforzando la representación tradicional que el régimen haría de la mujer fadista:

En *Sangue Toureiro*, el apartamento lisboeta de Eduardo y Maria da Graça es el escenario perfecto de las fiestas que caracterizan, en la lógica narrativa del filme, la liviandad de la fadista y la inmoralidad de su cohabitación extramarital con el torero, por ejemplo como telón de fondo de la

filme rechaza la posibilidad de la modernidad, pues «[lo] que *Sangue Toureiro* sugiere, como ningún otro filme anterior, es que no era posible abrazar la tradición sin pasar por el sufrimiento de ser obligado a abdicar de la modernidad» (*Ibidem*: 69).

LAS ESTRELLAS DE SANGUE TOUREIRO
Y LAS REPRESENTACIONES DE GÉNERO

Si, tal como se indicó en la introducción, afronto la película de Augusto Fraga como una tentativa de, al combinar tauromaquia y fado, producir una receta de éxito de público en un momento de estancamiento de la cinematografía nacional, *Sangue Toureiro* me interesa todavía más como documento visual ilustrativo de la forma como el régimen de Salazar echó mano del cine como herramienta para divulgar los valores del Estado Novo, si bien de manera no tan directa y marcada como lo hizo en filmes como *A Revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro, 1937) y el *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro, 1940)⁶. Esta dimensión ideológica, en principio más sutil en el filme aquí analizado, está directamente relacionada con las estrellas escogidas para representar los papeles principales, teniendo en cuenta su estatus en la sociedad de la época, su impacto en los espectadores y la posible identificación de estos últimos con los protagonistas.

escena de celos simulada. Sin embargo, la enorme inversión en la decoración, en el mobiliario y en la arquitectura del apartamento, el *glamour* de los invitados y la sofisticación de las propias fiestas sugieren un deseo de modernidad y cosmopolitismo (...) que llega al punto de que la canción interpretada allí por Maria da Graça es una samba, y no un fado.

⁶ Sobre los filmes de propaganda en el Estado Novo, ver, entre otros, Bénard da Costa (1991), Reis Torgal (2000), Vieira (2011). Sobre el cine taurino portugués y la transmisión de ideales nacionales, ver Areal (2011), Caramella (2015; 2016) y Martins (2016).

Al contrario de Amália Rodrigues, que ya tenía una larga experiencia de apariciones en el cine, como ilustra su participación en filmes, como, por ejemplo y entre otros, *Capas Negras* (Armando Miranda, 1947); *Fado, História de uma Cantadeira* (Perdigão Queiroga, 1947); *Sol e Toiros* (José Buchs, 1949); y *Vendaval Maravilhoso* (Leitão de Barros, 1949), Diamantino Vizeu tenía una experiencia muy limitada, circunscrita solamente al teatro⁷. En 1956, en el Teatro Monumental, en Lisboa, el torero participó como actor en la pieza teatral *Toiros de Morte*, de Liñares Rivas, inspirada en el libro *Currito de La Cruz* de Alejandro Pérez Lugín⁸, lo que me lleva a atribuir la elección de Diamantino Vizeu para el papel de Eduardo Vinhais en *Sangue Toureiro* sobre todo a su posición destacada en la tauromaquia nacional, siendo famosa la rivalidad existente con Manuel dos Santos⁹, habiendo actuado este último con Amália en el ya mencionado *Sol e Toiros*.

⁷ Sobre el trabajo de Amália Rodrigues en el cine y la forma como construyó su imagen como actriz, ver Tiago Baptista (2009). En la página 94 de su estudio, Baptista ve, en la modelización ficcional del personaje de la fadista Maria da Graça en *Sangue Toureiro*, una proximidad con *A Severa* (Leitão de Barros, 1932), considerando el autor, en la página 110, el personaje que Amália encarna en el filme de Fraga una «Severa actualizada». Leonor Areal dedica parte de su análisis a las representaciones de género, en las cuales la fadista desempeña un papel ilustrativo de su posición de “mujer poco o nada seria” en la jerarquía social del régimen salazarista. Silvia Caramella (2015), al analizar la importancia de la tauromaquia en el cine de ficción portugués, examina los filmes de guion taurino en que Amália Rodrigues participó.

⁸ Vizeu (1988: 93), Leitão Ramos (2012: 43), y Vizeu (1992: 375).

⁹ Nieto de banderilleros, y criado por su abuelo en la zona de Golegã, región conocida por el arte del torero y por sus ganaderías, Manuel dos Santos, además de su fama como torero en las plazas españolas, portuguesas y mexicanas, fue conocido por haber sido el primer matador portugués en matar un toro en Campo Pequeno en 1951, desafiando la ley portuguesa, y haber sido detenido. Tras pasar la noche en prisión, terminó siendo absuelto en el juicio. Sobre Manuel dos Santos, ver el libro escrito por su hijo Díez dos Santos (2015) y Leitão Ramos (2012).

La figura de Diamantino Vizeu ya estaba asociada con una personalidad de excepción, de aura mítica incluso antes de haber recibido la alternativa en España en 1947¹⁰. Considerado el “primer matador portugués”, Vizeu era un icono en un país que, a pesar de poseer grandes *cavaleiros* tauromáquicos, tenía, según el propio torero, un complejo de inferioridad en relación a España en el dominio del toreo a pie (Vizeu, 1988: 9). Estando



Fig. n.º 11.- *Diamantino Vizeu en una escena de “Sangue Toureiro”*. Colección Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

la imagen del torero por sí sola, asociada desde luego, a valores como la heroicidad y la valentía, y teniendo en cuenta su capacidad y coraje para enfrentarse a la muerte ante el toro¹¹, Diamantino Vizeu inscribió su nombre en la historia de la tauro-

¹⁰ Entre otros muchos, ver Duarte de Almeida (1947), Leitão Ramos (2012) y Vizeu (1992).

¹¹ Duarte de Almeida (1947: 53) afirma que el torero es aquel «cuyo pecho se abre al aire del triunfo, después de la victoria sobre la propia muerte, representada permanentemente en las puntas afiladas de un toro de lidia».

maquia portuguesa por haber destruido el dogma según el cual no era posible que de Portugal saliese un torero en serio¹².

¿En qué medida la composición del personaje de Eduardo Vinhais, interpretado por Vizeu, sirve a los intereses del régimen en la transmisión de su ideario y de los valores de una sociedad patriarcal y rígida? El filme de Fraga tiene una trama bastante simple, que se traduce en una historia de amor y en el sacrificio de la relación para que se preserve el orden social. Eduardo Vinhais, heredero único del otrora famoso *cavaleiro* tauromáquico Jerónimo Vinhais, vuelve a Portugal tras años de ausencia en el extranjero, donde estaba estudiando. Su padre, un importante ganadero, que comenzaba a sentirse cansado, esperaba que, al volver, el hijo continuase su legado. El joven heredero, desde luego, no se muestra interesado en asumir el control de la heredad del padre y, al conocer a Maria da Graça (Amália Rodrigues), una fadista de éxito, se apasiona por ella y decide convertirse en torero para conquistarla. La decisión es apoyada

¹² A propósito del dogma quebrado por Diamantino Vizeu, en el libro de Duarte de Almeida (1947), son frecuentes las referencias laudatorias al torero portugués, a través de las cuales Vizeu aparece asociado a un nuevo momento de la historia tauromáquica portuguesa y caracterizado como un “milagro”. Ejemplo ilustrativo es el siguiente extracto, en que el elogio es elevado a su máximo exponente: «¡Todo porque apareció Diamantino Vizeu – la gran realidad, el único caso con expresión nacional, la primera certeza, el iniciador de la edad de oro, el verdadero milagro de la tauromaquia portuguesa!» (*Ibidem*: 27, en un capítulo significativamente titulado «El Milagro de la Tauromaquia Portuguesa»).

Otro ejemplo de la importancia atribuida a la destrucción del dogma de que Portugal no tenía toreros de a pie de valor se encuentra en el Catálogo de la Exposición dedicada a Diamantino Vizeu, en una alusión a la noche del 10 de octubre de 1945, que «fue escrita con letras de oro en la historia del toreo portugués, porque fue aquella que la afición de Portugal esperaba desde hacía dos siglos para poder lanzar el grito liberador, para dejar a un lado los sentimientos de una inferioridad que, al final, no existía.» (1988: 13). La excepcionalidad de Diamantino Vizeu también queda subrayada por una referencia a la alternativa en Barcelona, en 1947, ocasión caracterizada como «un día histórico», «un milagro» (*Ibidem*: 49). En la misma página, Diamantino Vizeu es caracterizado como «el Mesías del toreo portugués».

inicialmente por el padre, que tiene la esperanza de que el hijo se interese por sus negocios. Eduardo termina yendo a vivir con su amante a Lisboa, donde lleva una vida desordenada, en tabernas y fiestas, dependiendo del padre para hacer frente a sus gastos. La decisión de Eduardo, además de causarle un enorme disgusto a Jerónimo Vinhais (que en un momento le amenaza con desheredarlo), termina poniendo en riesgo el empleo de cincuenta familias que trabajan en la finca, llegado el caso de que Jerónimo tuviera que deshacerse de sus negocios por no tener quien continuase su trabajo. La fadista, a pesar de sentir por Eduardo un amor genuino, al ser puesta, por la madre de este, frente al destino trágico de los trabajadores, y sabedora de que jamás tendría una relación socialmente aceptada con el joven torero, finge estar enamorada de un amigo de Eduardo y marcha al extranjero para hacer una carrera de éxito, lo que permite el restablecimiento del “orden”. Tras ser cogido por un toro en la arena, Eduardo, que creía haber sido traicionado por Maria da Graça, es apoyado por Isabel, una vecina de la infancia, y vuelve a la casa de sus padres, perpetuando, de esa forma, la tradición tal como su padre deseaba (y la sociedad le exigía). A su vez, Maria da Graça alcanza la fama internacional como fadista de renombre, pero permanece frustrada y triste, como atestiguan sus lágrimas al actuar en los principales palcos del mundo.

Esta simple intriga hace que *Sangue Toureiro* asuma una dimensión que puede caracterizarse como “pedagógica” y que queda reforzada por una estructura similar a la de otras películas con guion taurino, puesto que comienza con una voz en *off* que introduce al espectador en la historia (presentada como una historia de amor), que comienza discuriendo sobre la singularidad de la *lezíria*¹³ y el carácter de sus gentes, remitiendo el fondo musical al folclore de la región. El tono utilizado, en los prime-

¹³ N. del t.: campo portugués.

ros minutos del filme, hace recordar al utilizado en el *Jornal Português de Actualidades Filmadas*, claramente identificado con la opinión del régimen. La voz en *off* vuelve a oírse al final de la película para transmitir la moral de la historia. Es curioso el hecho de que, en ese momento, el protagonista masculino asume el papel de narrador, lo que sucede tras serle ofrecidos al espectador una representación algo idílica del Ribatejo (recordando la apertura del filme), y en el que Eduardo se pasea con Isabel por la *lezíria* en dirección a la casa paterna, observando, por el camino, a los empleados que expresan su alegría a través de danzas folclóricas. Además de esto, esta asunción se hace de manera que la perspectiva a partir de la cual se cuenta la historia sea necesariamente masculina. Aprovecho esta dimensión pedagógica para demostrar que la película de Fraga cultiva el *marialvismo* que Miguel Vale de Almeida (1997) identifica como uno de los modelos de masculinidad existentes en Portugal y que tenía particular relevancia en la vigencia del régimen de Salazar, encarnando la figura de *marialva* lo que el autor denomina la “retórica de la masculinidad”¹⁴. Para comprender la relevancia del *marialvismo* en el filme, y cómo este refleja las representaciones de género en la sociedad portuguesa de la época, es necesario comparar la modelización de las figuras masculinas y femeninas en *Sangue Toureiro*.

La retórica de la masculinidad en la película de Fraga está asociada, sin duda, con la figura de Jerónimo Vinhais, el padre

¹⁴ Para Vale de Almeida (1997), los otros modelos de masculinidad estaban asociados a las figuras del fadista, el rey providencial y el *cavaleiro*. En su texto, Vale de Almeida presenta un historial de la figura del *marialva*, asociada inicialmente a una personalidad histórica, el Marqués de Marialva (1713-1799) y a un descendente suyo. El punto de partida para sus reflexiones es el libro publicado por Cardoso Pires (*Cartilha do Marialva ou das Neçações Libertinas*), que se convertiría en un ensayo contra el machismo en Portugal.

de Eduardo, que aparece como un hombre de éxito, al que no le gusta ser contrariado, como cuando exige al hijo que le acompañe a una comida en la finca de un amigo, donde estarán presentes muchos aficionados, periodistas y Maria da Graça, una fadista de éxito. Considero esta comida un momento-clave del filme de Fraga, ya que, más que señalar el primer encuentro entre Eduardo y Maria da Graça, la ocasión, por un lado, indica las relaciones entre el mundo taurino y el fado, y, por otro, pone de relieve la figura del *marialva*. Las relaciones entre toros y fado son evidenciadas no solo por la ya citada referencia que Jerónimo hace de la presencia de aficionados, sino, sobre todo, por la letra de la canción cantada por Amália y que tiene el mismo título del filme. En cierta medida, la primera estrofa del fado anuncia la relación que existirá entre Eduardo, mientras tanto transformado en torero, y la fadista, a través de la referencia a la emblemática figura de Severa:

Há, num toureiro de raça,
Tal desprezo pela morte
Que põe de pé uma praça,
Ao rematar cada sorte.
Mal o vejo junto à feira
Mostrando o valor que tem
Como ficava a Severa,
Eu fico doida também!¹⁵

Es curioso observar que, en dicha comida, los convidados son casi todos hombres de una cierta edad (el más joven parece ser Eduardo) para quienes la fadista actúa, correspondiéndose con un cierto perfil de masculinidad característico de un determinado estrato social en la época (propietarios terratenientes,

¹⁵ Hay, en un torero de raza, tal desprecio por la muerte que pone en pie una plaza, al rematar cada suerte. Nada más verlo junto a la feria mostrando el valor que tiene, como se quedaba la Severa, ¡yo también me quedo embobada!

ganaderos adinerados y aficionados) y de una región (el Ribatejo). Además de Maria da Graça, que está allí para divertir a los hombres, la otra mujer presente es una periodista extranjera, Miss Brown, interesada en conocer Portugal y su cultura, revelándose independiente por viajar sola, y no asemejándose en nada al perfil de discreción y domesticidad que caracterizan a la madre de Eduardo y a Isabel, su joven vecina. En la secuencia de la comida, es sintomático el diálogo que Maria da Graça establece con Eduardo y la forma diversa como los dos encaran el amor: para Eduardo, el amor era una especie de divertimento inconsecuente y, para ella, algo serio, aunque, como a otras mujeres, le gustara divertirse. La representación que el *marialva* hacía de las mujeres está ilustrada por las palabras de Eduardo, para el que «el amor debe ser un divertimento amable, sabroso, pero sin consecuencias», siendo la mujer «un defecto maravilloso, un animalito muy bien amaestrado, que llora cuando le conviene, ríe cuando le apetece y ama a diestro y siniestro». Si bien Maria da Graça, anteriormente caracterizada por Jerónimo como teniendo «una cabecita de viento», reacciona frente a la visión que Eduardo tiene del amor, cuando se le pregunta sobre su ideal de hombre, refiere como cualidades deseables el tener buena figura, ser sensible y valiente, alguien que sepa «citar con palmas a un toro, pero con la gracia y valentía del *marialva*, bien hecho, a la antigua portuguesa».

La caracterización de las mujeres en el filme difiere sustancialmente: la joven vecina y la madre de Eduardo están caracterizadas como mujeres serias, religiosas, trabajadoras, protectoras de la familia y de sus empleados. Maria da Graça, por otro lado, encarna a la figura de una mujer independiente, pero que no aparece como seria, dada su condición de fadista y por haber tenido ya otras relaciones amorosas. Miss Brown está caracterizada como una figura ridícula: no domina el portugués y hace confusiones lingüísticas y semánticas; va acompañada en Lisboa por el

empleado de la finca donde tiene lugar la comida (Faustino) y los dos forman una pareja que parece disparatada tanto en términos físicos como en términos intelectuales, lo que genera la risa del espectador: ella es alta, él bajo; ella tiene cultura, él es un simplón. Además de esto, la interacción entre los dos está marcada por ambigüedades semánticas, que hacen recordar la fórmula de los diálogos de las comedias de las décadas de 1930 y 1940¹⁶.

Es interesante observar que quien persuade a Maria da Graça a abandonar al torero es la madre de Eduardo que, sin que su marido lo sepa, visita a la fadista para ponerla ante las siguientes evidencias: (i) la relación de Maria da Graça no sería nunca aceptada por la sociedad; en otras palabras, ella siempre sería la amante de Eduardo; (ii) si Maria da Graça insistiese en la relación, Eduardo estaría para siempre alejado de la familia; (iii) con el desinterés de Eduardo por los negocios del padre, Jerónimo vendería las propiedades y 50 familias verían comprometida su subsistencia. Lo que la madre de Eduardo hace es apelar al amor que Maria da Graça dice sentir por su hijo. Y ella cede, alejándose, llevando a Eduardo a creer que ella es una mujer liviana, capaz de traicionarlo con uno de sus amigos, actuando de acuerdo con el estereotipo, según el cual una fadista no es una mujer seria. En otras palabras, Maria da Graça acepta el destino que la sociedad y su condición le imponen y pasa a cantar el fado también como forma de expiar su dolor. Si Eduardo rehace su vida con Isabel y asume los negocios del padre, restableciendo la paz rural tan valorada por el régimen, Maria da Graça alcanza el éxito, pero permanece infeliz.

De acuerdo con Vale de Almeida que, en su reflexión sobre el *marialvismo* y su relación con el fado, afirma que «[el]

¹⁶ El papel de Faustino, el acompañante de Miss Brown, está interpretado por Raul Solnado, icono de la comedia en Portugal. Solnado se vuelve actor profesional a principios de la década de 1950, trabajando en el teatro de revista.

fado vehicula una *performance* de emociones culturalmente seleccionadas», se puede identificar una fuerza performativa en la dimensión pedagógica de *Sangue Toureiro* y en la transmisión de los valores del régimen. Al mismo tiempo se puede subrayar cómo esta fuerza no deriva tanto del uso que Fraga hace del fado en su filme, sino que, antes que nada, está relacionada con una elección de dos estrellas conocidas por el público, en la medida en que la relación de Eduardo y Maria da Graça articula la “performance de emociones” subyacente tanto al fado como a la tauromaquia. Siendo Diamantino Vizeu y Manuel dos Santos los toreros de mayor relieve en la década de los 50, periodo en el que se produjo el filme, me pregunto por qué Manuel dos Santos, que ya había actuado con Amália en *Sol e Toiros*, no fue escogido como protagonista del filme de Fraga. Aunque no disponga de elementos para una explicación, ni haya encontrado, en la bibliografía consultada para este trabajo, ninguna referencia al hecho de que el nombre de Manuel dos Santos hubiera sido alguna vez propuesto para el papel, me parece inequívoco que la elección de Diamantino Vizeu servía mejor a los intereses de transmisión de los valores del régimen, ya que Manuel dos Santos, en 1951, contrarió la ley al haber matado un toro en Portugal durante una faena. En ese sentido, Diamantino Vizeu sería la figura ideal para encarnar la “tradición”, pues como recuerda la voz en *off* del narrador en los minutos finales del filme: «Yo [Eduardo] seguí el camino de la tradición; ella [Maria da Graça] escogió su destino de artista»¹⁷. En otras pala-

¹⁷ Leonor Areal (2011: 126), al comentar el significado de la identificación entre el narrador y el protagonista masculino del filme, llama la atención sobre la inmovilidad social de la época:

«Se demuestra así –al contrario de todos los otros filmes basados en clases mixtas entre clases altas y bajas– que, en el caso de aquellos que tienen sangre de *raza*, los intereses de la familia y la propiedad latifundista están por encima de todos los sueños románticos de mezcla social, reforzando

bras, si bien han sido las mujeres, en *Sangue Toureiro*, las que han determinado el curso de los acontecimientos en la trama (la madre de Eduardo que visita a Maria da Graça; la fadista que renuncia al amor en nombre del mantenimiento del estatus social del ser amado y de la paz social; e Isabel, la joven vecina de Eduardo, que acepta olvidar el pasado sentimental del torero para construir una vida en común en el Ribatejo), el mensaje que prevalece al final del filme es el de la “tradicción”, terminando la película como comenzó, o sea, enaltecendo las virtudes de la vida rural, la estabilidad y la paz social. Si *Sangue Toureiro* es uno de los filmes que cierra el ciclo del llamado “viejo cine”, tal como ya apuntó Tiago Baptista, la modernidad no tardaría en llegar al cine portugués con las películas del Novo Cinema. Estas vendrían a cuestionar de forma incisiva el orden social vigente, el papel subalterno de la mujer en la sociedad y el *marialvismo*, abriendo el camino para la construcción de otro Portugal en términos cinematográficos, y no solo cinematográficos¹⁸.

pues la inconveniencia y el escándalo de una vida conyugal sin casamiento, además de la inadecuación de la condición de fadista –lo mismo que decir mujer de muchos hombres– para fundar una familia, a pesar del gran aprecio por su música, que domina naturalmente gran parte del filme. El fatalismo del fado y el amor infeliz asumen, por tanto, el significado de una imposibilidad social, una incompatibilidad que no puede ser rebasada –el orden del mundo–».

¹⁸ Ejemplos de filmes del Novo Cinema que promueven este tipo de cuestionamiento, aunque en diversos grados, y volviendo, en algunos casos, la mirada hacia la vida urbana, son *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963); *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966); *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970); y *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1971).

BIBLIOGRAFÍA

- Areal, L. (2011): *Ficções do Real no Cinema Português: Um País Imaginado*, Lisboa, Eds. 70, 2 vols.
- Baptista, T. (2008): *A Invenção do Cinema Português*, Lisboa, Tinta-da-China.
- _____ (2009): *Ver Amália: Os Filmes de Amália Rodrigues*, Lisboa, Tinta-da-China.
- Bénard da Costa, J. (1991): *Histórias do Cinema*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Caramella, S. (2015): “Touradas, Campinos and Cavaleiros: Tauromachy and National Identity in Portuguese Cinema”, en *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas y Manuela Penafria, Lisboa, AIM, págs. 214-223.
- _____ (2016): “Ribatejo como Nación: Cine Tauro-Western y Nacionalismo durante El Estado Novo”, en *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* 10, Julio-Diciembre, págs. 10-19.
- Díez dos Santos, M. (2015): *Manuel dos Santos. O Homem e o Toureiro (1925-1973)*, Chamusca, Ediciones Castelão.
- Duarte de Almeida, J. (1947): *Diamantino Vizeu: Confidências e Inconfidências*, Lisboa, Enciclopédia Lda.
- Fraga, A. (1958): *Sangue Toureiro*, Produtores Associados.
- Leitão Ramos, J. (2012): *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*, Lisboa, Caminho.
- Martins, A. (2016): “La representación del campino en el cine portugués del estado novo”, en *Tauromaquia. Historia, Arte, Literatura y Medios de Comunicación en Europa y América*, dir. Fátima Halcón y Pedro Romero de Solís, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 521-526.

- Reis Torgal, L. (2000): “Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo. A ‘Conversão dos Descrentes’”, en *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, editado por Luís Reis Torgal, Lisboa, Círculo de Leitores, págs. 64-91.
- Sales, M. (2013): “1950-1959. Anos de Cinefilia e Formação”, en *Cinema Português: Um Guia Essencial*, org. Paulo Cunha y Michelle Sales, São Paulo, SESI-SP Editora, págs. 156-172.
- Seabra, J. (2016): *O Cinema no Discurso do Poder*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pág. 258.
- Shingler, M. (2012): *Star Studies: A Critical Guide*, Basingstoke, Hampshire/New York, Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute.
- Vieira, P. (2011): *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*, Lisboa, Colibri.
- Vizeu, Diamantino (1988): *Catálogo Biográfico e Guia da Exposição* (1988), Lisboa, Festa.
- _____ (1992): *Memórias de um Toureiro. Diamantino Viseu*, Lisboa, TV Guia.
- _____ (1994): *Histórias Vividas*, Lisboa, TV Guia.

