

**La materia de la propaganda política en el diseño de vestuario de
Helena Roque Gameiro: “As Pupilas do Senhor Reitor” (1935),
*drama de costumbres fílmico***

**The material of political propaganda in Helena Roque Gameiro's
costume design: “As Pupilas do Senhor Reitor” (1935),
*filmic costume drama***

Jesús Ramé López

Universidad Rey Juan Carlos

jesus.rame@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-7480-949X>

Caterina Cucinotta

Universidad Rey Juan Carlos

caterina.cucinotta@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0572-6930>

Texte reçu le / Text submitted on: 21/03/2023

Texto aprovado le / Text approved on: 15/04/2024

Abstract

As Pupilas do Senhor Reitor (José Leitão de Barros, 1935) is part of a series of films that linked the rural world to political propaganda for the Portuguese nation idea Construction.

Ruralism, as a tool for constructing people identity, has played an important role in the history of cinema, to the point of giving rise, for example, to *western*. The exaltation of rural life became a vein for expressing, in the form of propaganda, the pillars of blood and land in Nazism and Fascism. In Spain, even a genre, *drama rural*, arises, which is paralleled by the Portuguese *drama de costumbres*.

In this sense, *As Pupilas...* is a paradigmatic example of the use of propaganda in the Portuguese Estado Novo, through cinema. This article analyses the propagandistic cinematographic use in this film, focusing on

Resumen

As Pupilas do Senhor Reitor (José Leitão de Barros, 1935), forma parte de una serie de películas que ligaron el mundo rural a la propaganda política para una construcción de la idea de nación portuguesa.

El ruralismo, como herramienta de construcción de la identidad de un pueblo, ha tenido mucho protagonismo en la historia del cine, hasta el punto, de originar, por ejemplo, el *western*. La exaltación de lo rural se convierte en un filón para expresar en forma de propaganda los pilares de la sangre y la tierra en el nazismo y fascismo. En España, incluso, surge un género, el *drama rural*, que se da paralelamente como el *drama de costumbres portugués*.

En este sentido, *As Pupilas do Senhor Reitor* es un ejemplo paradigmático del uso de la propaganda en el Estado Novo portugués,

the triangular relationship of themes, style and tone. Emphasis is placed on the costume work carried out by Helena Roque Gameiro, an essential contribution to the mise-en-scène of cinematic *ruralism*. Therefore, this film would decant the strategic ideological repertoire of the Portuguese Estado Novo.

Keywords: Film propaganda; Estado Novo; Artistic ruralism; History of cinema; Creative processes.

a través del cine. Este artículo analiza el uso cinematográfico propagandístico en esta película, centrándose en la relación triangular de temas, estilo y tono. Se hace hincapié en el trabajo de vestuario llevado a cabo por Helena Roque Gameiro, aportación esencial para la puesta en escena del *ruralismo* cinematográfico. Por lo tanto, esta película decantaría el repertorio estratégico ideológico del Estado Novo portugués

Palabras clave: Propaganda cinematográfica; Estado Novo; Ruralismo artístico; Historia del cine; Procesos creativos.

Introducción

La película de José Leitão de Barros (1896-1967), *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), forma parte de una serie de obras que tomaron el mundo rural como protagonista de sus historias. Pese a ser una adaptación cinematográfica del mundo rural del siglo XIX, que reflejaba la novela homónima de Júlio Dinis¹, los valores que se plasman son propios del ambiente político que se respiraba en los años treinta en Portugal. Este filme se estrena en 1935, dentro del desarrollo del Estado Novo portugués, generando un interrogante sobre el papel que tuvo para la propaganda de la época y cuales son los elementos cinematográficos que se pueden destacar a este respecto. El objetivo del siguiente ensayo es detenernos en el valor del mundo rural en algunas dictaduras europeas (italiana, española, alemana y portuguesa) y el papel del cine al incluirlo dentro de las políticas de propaganda. Analizaremos, en un estudio de caso, la película *As Pupilas do Senhor Reitor*, dentro de una emergencia desde la política de propaganda del Estado Novo, destacando los elementos filmicos que construyen el gesto político, siendo uno de los más importantes del proceso creativo el uso de la dirección de arte y del vestuario.

As Pupilas do Senhor Reitor tiene una importancia histórica, como obra filmica, dentro de una línea de películas en las que la estetización de la realidad se confundía voluntariamente con el documentalismo y el patriotismo. Los gestos, los discursos y los decorados acompañan estrechamente una puesta en escena que, a través del ingenioso uso del documental como dispositivo, induce al espectador en la creencia de que lo que está viendo es real y verdadero. El papel de los ambientes y de los trajes, en este tipo de cine de los años 30 y 40, está consagrado a la estetización de la realidad. De hecho, el vestuario de *As Pupilas do Senhor Reitor* es un claro ejemplo de la presencia de una ideología precisa que se reproduce a través de las imágenes en movimiento, los encuadres y las elecciones estilísticas.

Para completar el análisis, será importante también resaltar que el caso de *As Pupilas do Senhor Reitor* es un ejemplo visible del resumen visual de todas las demás actividades definidas como “principales” en la trayectoria artística de Helena Roque Gameiro, mujer de José Leitão de Barros y figurinista de la película. A través de este artículo, de hecho, la presencia de los artefactos manuales de la figurinista en el cine es pensada a partir de su vasta actividad artística, como de un conjunto de gestos que, sumados, retratan la totalidad de su obra.

Hija del acuarelista Alfredo Roque Gameiro, Helena siguió el mismo camino artístico que su padre y en 1920, con 25 años y tras varias exposiciones

¹ Júlio Dinis, *As pupilas do senhor Reitor. Chronica da aldea*, Oporto, Cruz Couthinho Editor, 1875.

de éxito en diversas ciudades portuguesas, se fue con él a Río de Janeiro y São Paulo para realizar exposiciones de gran éxito. Aún hoy, el Museo de Arte Contemporáneo de Río de Janeiro conserva varias acuarelas de Helena Roque Gameiro. En los años 30, fue directora de la revista *Eva*, profesora de “Lavores Femininos”, “Oficina de Artes Aplicadas” y “Artes Decorativas” en la Escuela António Arroio², estilista y artista del bordado. Tras la muerte de su padre, en 1935, no expuso durante muchos años y fue durante este tiempo cuando se dedicó a confeccionar el vestuario de *As Pupilas do Senhor Reitor* y *Bocage* (1936).

De acuerdo con los créditos iniciales de la película³, las acuarelas que inspiraron los decorados y los ambientes interiores fueron pintadas por Alfredo Roque Gameiro y fue, a partir de ahí, que José Leitão de Barros construyó sus *storyboards*. Partimos de la base de que un figurinista nunca es sólo un estilista que diseña trajes, sino también una figura que consigue materializar ideas: una figura artística y profesional que, leyendo un guion, consigue vestir mentalmente a los personajes que lo pueblan. Una figura vinculada estética y rigurosamente a las ideas del director que, literalmente, en portugués, “realiza” y no “materializa”. La colaboración intelectual entre José Leitão de Barros y Helena Roque Gameiro está muy bien explicada en el volumen *A biografia roubada* (2019), en el que las autoras señalan varias veces el intercambio de cartas en las que José preguntaba directamente a Helena sobre las mejores opciones para un personaje, un decorado o un atrezo⁴.

1. Ruralismo para el fascismo y el cine: Alemania, Italia, España y Portugal

Antes de analizar las características de esta película, contextualizamos el papel del mundo rural para la propaganda y para algunas dictaduras cercanas en el tiempo a la de Salazar. Se parte de la definición de *ruralismo* planteada por Ortega y Gasset en *La España Invertebrada*⁵, donde las características más

² La ‘Escola Artística António Arroio’ nace en 1919 en Lisboa con el nombre de ‘Escola de Arte Aplicada de Lisboa’ bajo la dirección de Alfredo Roque Gameiro. Específicamente dirigida a la formación de jóvenes artistas de las artes decorativas y aplicadas, continúa en funciones bajo la denominación de ‘Escola secundaria artística Antonio Arroio’.

³ Decorações do arquitecto professor Cristino Da Silva sobre aguarelas de Roque Gameiro

⁴ Joana Leitão de Barros y Ana Mantero, *Leitão de Barros. A biografia roubada*, Lisboa, Bizancio, 2019.

⁵ José Ortega y Gasset, *La España invertebrada*, Madrid, Calpe, 1921.

relevantes son: la idea de “un pueblo «pueblo», raza agrícola, temperamento rural”⁶. El *ruralismo*, como herramienta de construcción de la identidad de un pueblo, ha tenido mucho protagonismo en la historia del cine, hasta el punto, tal vez, de originar uno de los géneros más estudiados de este medio: el *western*. La agricultura y sus costumbres contra la práctica de la ganadería, formaron uno de los temas más repetidos en este género, que pretendía explicar el origen de la nación de Estados Unidos. Como explica Astre y Horarau, “el oeste rehabilita (como se ve en numerosos «western») el sueño agrícola del que Benjamín Franklin fue antaño el principal promotor. Por esto, el antídoto de la civilización industrial y urbana del este”⁷. Esta afirmación nos muestra la importancia que ha tenido el mundo rural para la construcción política de un espíritu nacional.

Estas propuestas ruralistas también fueron plasmadas en las consignas medulares del romanticismo campesino de Richard Walther Darré (1895-1953), teórico de la raza y uno de los que más impulsó el apoyo campesino a los nazis. Darré, el cual tenía el cargo de líder campesino del Reich, fue ministro de Agricultura durante el periodo que va de 1933 a 1942. Sus tesis están definidas por “el pastoralismo romántico aunado con la hostilidad frente al materialismo, el regreso al orden social agrario y la visión de una vida rural más sencilla y saludable”⁸. Esto se puede relacionar con la idea de la sangre y de la raza como elementos que refuerzan el proyecto de un pueblo que se cura de una enfermedad social a través de la vida campesina. De hecho, Darré impulsaba el lema de que “la unidad de la sangre y la tierra debe ser restaurada”⁹.

En Alemania, Joseph Goebbels (1897-1945), ministro de Propaganda, funda la cámara de cine del Reich (1933). En ella se reunían profesionales de todos los momentos del proceso de creación cinematográfico, con el fin de controlar todo el desarrollo de las producciones. El cine era una herramienta de propaganda a la que se sumaban técnicos, artistas y profesionales de la producción y la distribución. En este camino tomaron valor los estudios cinematográficos de la UFA, productora dedicada a la propaganda cinematográfica. Esta estrategia estaba sincronizada con los preceptos del nacionalsocialismo¹⁰.

⁶ José Ortega y Gasset, *La España invertebrada...*, cit., p. 165-166.

⁷ Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Horarau, *El universo del Western*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 24.

⁸ Janet Biehl y Peter Standenmaier, *Ecofascismo. Lecciones sobre la experiencia alemana*, Barcelona, Virus, 2019, p. 153.

⁹ Janet Biehl y Peter Standenmaier, *Ecofascismo...*, cit., p. 36.

¹⁰ Jesús Alberto García Riesco, “Propaganda y cine: las guerras mundiales”, *IEEE.es (Instituto Español de Estudios Estratégicos)*, 23 de Enero de 2020, p. 13. https://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2020/DIEEO06_2020JESGAR_cine.pdf.

“Se recrean episodios históricos que reflejan la perversidad de los enemigos y las virtudes del pueblo y ejército propios y se exaltan el campesinado y los valores de la sangre y del suelo mediante los noticiarios y las películas”¹¹. La exaltación de lo rural, a través del campesinado, se convierte en un filón para expresar en forma de propaganda los pilares nazis y fascistas de la sangre y la tierra.

En Italia, la propaganda se ligó al arte con esta idea de ruralismo, ya que se convierte en “el elemento vital de la espiritualidad fascista”¹². En consecuencia, aparece un movimiento que canaliza literariamente este aspecto cultural: el *Strapaese*, que despliega el ruralismo y el provincianismo como una herramienta del fascismo para una hegemonía cultural que incluyera al mundo del campo¹³.

En Italia, como escribe Marco Armiero y Wilko Graf Von Hardenberg, se construyó durante el fascismo una narrativa de la naturaleza y la nación que se apoyaba en una “ideología rural”¹⁴. La gente era espejo de la naturaleza, de tal modo que las personas que habitaban el espacio rural, en zonas de montaña especialmente, se convirtieron en un símbolo que representaba una población “fuerte y fiable gracias a su contacto directo con una naturaleza aún salvaje –o al menos con lo que se percibía como tal– que, a pesar de su dureza, era bella y productiva gracias al trabajo humano”¹⁵.

En concreto “Mussolini quería una Italia populosa y autosuficiente, arraigada en la tierra. Su enorme proyecto de recuperación –la llamada *bonifica integrale*– debe entenderse también como parte de esa narrativa rural”¹⁶. Esta retórica rural configuraba el estereotipo de que “los campesinos eran física y moralmente más fuertes que los de la ciudad. Según esa narrativa, la naturaleza no los hacía libres y rebeldes, sino que los doblegaba a cualquier tipo de autoridad”¹⁷.

Por otro lado, en la España de los años 40 aparecería un género que fue denominado *drama rural*, el cual formaba parte de unos “modelos genérico-temáticos”¹⁸ que la industria de la dictadura instauró en esta época. Así, aparecen “el drama y el melodrama, planteados bajo diversas líneas de influencia: la

¹¹ Jesús Alberto García Riesco, “Propaganda y cine...”, cit., p. 13.

¹² Victoriano Peña, “Fascismo italiano y vanguardia: del futurismo al novecentismo”, *Afinidades. Revista de Literatura y Pensamiento. Dossier Fascismo y Vanguardia*, Primavera 2011, p. 44.

¹³ Victoriano Peña, “Fascismo italiano...”, cit., p. 44.

¹⁴ Marco Armiero y Wilko Graf Von Hardenberg, “Green Rhetoric in Blackshirts: Italian Fascism and the Environment”, *Environment and History*, 19 (2013), p. 285.

¹⁵ Marco Armiero y Wilko Graf Von Hardenberg, “Green Rhetoric...”, cit., p. 292.

¹⁶ Marco Armiero y Wilko Graf Von Hardenberg, “Green Rhetoric...”, cit., p. 292.

¹⁷ Marco Armiero y Wilko Graf Von Hardenberg, “Green Rhetoric...”, cit., p. 295.

¹⁸ José Enrique Monteverde, “El cine de la autarquía (1939-1950)”, VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 229.

psicológica, la caligráfica y la vieja tradición del drama rural”¹⁹. Si triunfaban las comedias dramáticas y el drama, también los temas folclóricos y rurales tenían su parte de protagonismo. El *drama rural* era la tradición filmica “considerada como más racialmente hispana”²⁰, teniendo como ejemplo a las obras de directores de gran prestigio en aquel momento: *La Dolores* (1940) y *Marianela* (1940) de Benito Perojo (1894-1974), *La aldea maldita* (1942) y *Orosia* (1943) de Florián Rey (1894-1962), *Tierra sedienta* (1945) de Rafael Gil (1913-1986), *Las aguas bajan negras* (1948) de José Luis Sainz de Heredia (1911-1992), *Entre barracas* (1949) de Juan de Orduña (1900-1974), y *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Oti (1908-2003).

El cine italiano y alemán se han erigido, dentro del estudio del cine relacionado con el fascismo, como las filmografías paradigmáticas de propaganda. Pero

ha habido muy pocas investigaciones que hayan centrado su atención en otros regímenes autoritarios más periféricos, en los que el cine también jugó un papel fundamental para persuadir a la opinión pública local y para proyectar una imagen positiva de sus respectivos gobiernos en el exterior²¹.

Esto es precisamente lo que le ha ocurrido al estudio del cine portugués durante la dictadura de Salazar.

En Portugal, la propaganda se plasmó en la idea de una *política do espírito*, donde el cine ocupaba una pieza fundamental del sistema en su totalidad. Esto se plasmó en prácticas concretas como “la creación y funcionamiento del llamado *Cinema popular ambulante* y el filme que simboliza el discurso cinematográfico del Estado Novo, *A Revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro, 1937)”²². Esta iniciativa acercaba el cine al mundo rural, emergiendo un medio de influencia política que se desplegaba por todo Portugal. En consecuencia, los temas de las películas también derivaron en gestos creativos que introducían los valores de la vida rural y sus costumbres, dando paso a una serie de películas que se desarrollaban en el ambiente del campesinado²³.

¹⁹ José Enrique Monteverde, “El cine de la autarquía (1939-1950)”..., cit., p. 231.

²⁰ José Enrique Monteverde, “El cine de la autarquía (1939-1950)”..., cit., p. 232.

²¹ Alberto Pena-Rodríguez, “Cine, fascismo y propaganda. Una aproximación histórica al estado Novo portugués”, *Revista latina de Comunicación*, 67 (2012), p. 207.

²² Alberto Pena-Rodríguez, “Cine, fascismo y propaganda...”, cit., p. 207.

²³ João Mário Grilo, *O cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 16.

En la historia del cine portugués existe un hecho que marca la filmografía de las décadas de los 30 y los 40: en 1935 se crea el Secretariado de Propaganda Nacional²⁴, cuya persona al frente era Antonio Ferro. Esta institución y su responsable dieron un gran valor al cine como herramienta ideológica, introduciéndolo en un programa de acción política de propaganda de masas, dando valor a las “manifestaciones particulares de un portuguesismo alegremente corporativo”²⁵.

2. La construcción estética del ruralismo romántico en la película

En las dos décadas entre 1930 y 1950, el género más popular, la comedia, representó el “único momento en que tenía sentido hablar de cine portugués como de una cinematografía de géneros”²⁶. En consecuencia, en el cine emerge un uso del mundo rural que desemboca, fuera de la comedia, en la formación del género *drama de costumbres*, que, de forma paralela al *drama rural* español, se tradujo en la participación de directores de primera fila del momento: *Maria Papoila* (1937) y *Ala-Arriba* (1942), de José Leitão de Barros, *A Canção da Terra* (1938) y *Lobos da Serra* (1942), de Jorge Brum do Canto (1910-1994), *Fado, historia de Uma Cantadeira* (1947), de Perdigão Queiroga (1916-1980), y la inacreditada *Capas Negras* (1948), de Armando de Miranda (1904-1975)²⁷.

As Pupilas do Senhor Reitor pertenece al género de *drama de costumbres*, entendiendo la definición de este, como la construcción fílmica con un tratamiento dramático de conflictos emocionales y personales de los personajes en una trama, dentro de los géneros canónicos que define Sánchez Nogueira²⁸, pero que, en este caso, se desarrollan en el ámbito rural. Este film se adelanta a la decantación de sus características: desde el estilo de esta obra, aparecerán un gran número de películas con un camino creativo común en torno al mundo rural.

Para el análisis de la construcción ideológica a través del cine, se debe diferenciar entre un uso de las imágenes y el sonido para cambiar el pensamiento del espectador (Eisenstein) y la pretensión de “reforzar ciertos aspectos de

²⁴ João Mário Grilo, *O cinema da Não-Ilusão...*, cit., p. 14.

²⁵ João Mário Grilo, *O cinema da Não-Ilusão...*, cit., p. 15.

²⁶ João Mário Grilo, *O cinema da Não-Ilusão...*, cit., p. 15.

²⁷ João Mário Grilo, *O cinema da Não-Ilusão...*, cit., p. 15.

²⁸ José Luis Sánchez Nogueira, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2006, p. 99.

la ideología social dominante”²⁹. Esta segunda práctica se conforma como una de las características del cine clásico de Hollywood, donde se “intenta defender lo que se considera valores típicamente americanos”³⁰. Si un ejemplo claro de la intrusión de este tipo de ideología en EE. UU. es *Cita en San Luis* (Vincente Minelli, 1944), por introducir el tema de la familia y la vida en el hogar, *As Pupilas do Senhor Reitor*, del mismo modo, es un caso paradigmático de construcción ideológica a través del ruralismo como valor de la nación portuguesa.

Además, se puede tener en cuenta como cada género desarrolla una articulación poética propia³¹, como una suerte de triángulo repertorial que le permite expresar los intereses relevantes para sus funciones, ya sean artísticas, ideológicas o la articulación de las dos. Un vértice del triángulo filmico correspondería a los temas que enmarcan su narratividad, otro ápice es expresivo y define el tono, finalmente, el tercer elemento es el estilo que lo conforma estéticamente, dando lugar a dicho repertorio triangulado de temas, tono y estilo. Así, un género que expresa una identificación nacional desemboca, como se nota en el *western*, dentro “una triple realidad: histórica, mítica y geográfica”³².

En particular, en este caso de estudio del cine portugués y de la película *As Pupilas do Senhor Reitor*, destacamos la calidad artística e imaginación que ejerce Leitão de Barros en el uso del material audiovisual. El director se hace cargo de un trabajo concienzudo para contar una historia portuguesa, pero, al mismo tiempo, de una clara visión idealista del mundo rural.

La película, desde el principio, adquiere un carácter popular, ya que en los créditos iniciales se presenta a los actores, en un claro recuerdo del uso de este recurso en el cine de Hollywood y que después sería típico en las series de televisión.

En la primera secuencia, tras los créditos iniciales, se nos muestra la vida universitaria de Coimbra. En estos momentos de presentación de la trama al espectador, ya se está preparando el contraste del espacio moderno con el paisaje rural. Un *travelling* de derecha a izquierda nos mostrara la llegada a Coimbra, donde veremos, en diferentes planos, la obtención del título universitario y su celebración por parte de Daniel, el protagonista de

²⁹ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 424.

³⁰ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico...*, cit., p. 424.

³¹ Jordi Claramonte, *Desacoplados. Estética y política del western*, Madrid, UNED, 2015, p. 10-11.

³² Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Horarau, *El universo...*, cit, p. 42.

la película que interpreta Paiva Raposo (1911-1997), y sus compañeros. Toda la construcción visual está acolchonada por una canción que cantan los estudiantes durante toda la secuencia. Lo interesante de esta propuesta es que, para mostrar el camino de regreso de Daniel a su pueblo, volvemos a ver el *travelling* sobre Coimbra pero en sentido contrario, de izquierda a derecha. Al mismo tiempo las voces masculinas dejan de cantar, pero la música continúa, hasta que un nuevo *travelling* de derecha a izquierda nos muestra ahora un pueblo. El canto es continuado de forma menos enérgica y más dulce por un grupo de niñas, las cuales aparecen dando una lección en la escuela. Este inicio de historia requiere una gran maestría a la hora de rodar y del montaje³³, ya que el viaje se refleja a partir de dos espacios y de los movimientos de cámara, que se traducen por un *ir* y un *venir* a un lugar y que deben tener en cuenta el orden de los planos, con la música como catalizador narrativo de un camino de la ciudad al campo. Al mismo tiempo, empieza a operar el trabajo de vestuario, diferenciando la ropa de los personajes en Coimbra y en el pueblo.

En este sentido, se hace necesario contextualizar la pertinente participación de Helena Roque Gameiro como diseñadora de vestuario en el cine. Esta labor no se puede aislar de las acuarelas, los bordados o los trajes. El trabajo de figurinista es la materialización, de todos los conceptos y gestos que hay detrás de ellos, en la estilización del vestuario cinematográfico.

En consecuencia, vemos como el discurso que soporta el vestuario es recogido a través de las ideas de Helena Roque Gameiro, siendo la secuencia de la llegada de Daniel al pueblo un ejemplo claro de su uso. Este momento de la película describe la llegada de Daniel desde la universidad de Coimbra al ámbito rural de su antiguo pueblo (00:20:00). En su llegada a caballo y su recorrer de las calles lentamente sobre el animal, Daniel es admirado por los campesinos, estando claramente diferenciada su imagen por la ropa de la ciudad. Su traje gris destaca sobre el contraste del blanco y negro de los aldeanos. La luz, al mismo tiempo, da nitidez a la presencia de Daniel, emergiendo de su vestimenta, claramente definitoria del personaje. Este contraste expresa la sencillez del espacio rural y su diferenciación con el cuerpo vestido de la ciudad.

³³ Debemos detenernos en la figura de montadora Emilienne Nelissen (no se conocen los datos de nacimiento y muerte), responsable del trabajo de edición de esta película, que vuelve a darnos una nueva pista sobre el trabajo de las mujeres en el cine portugués, hecho que pone sobre la mesa la labor de muchas profesionales extranjeras, sobre todo francesas, en los montajes de películas lusas.



El tema de la exaltación del espacio rural se despliega en una secuencia donde las mujeres cantan limpiando ropa en el río y los hombres segando en el campo. Es muy interesante hacer hincapié en cómo aparece esta secuencia, ya que es precedida por un plano en el que el cura del pueblo, interpretado por Joaquim Almada (1893)³⁴, dice “Vai cantar, rapariga, cantar é uma maneira de chegar a Deus” (00:12:11). Este contraste organiza una estética de la felicidad, donde parece que el mundo rural estuviera naturalmente organizado de forma artística. Los hombres segando y las mujeres limpiando confluyen con sus gestos rítmicamente en una coreografía del trabajo en el campo. El montaje unifica las prácticas cotidianas a través de la interpretación colectiva de una canción popular, con sus solistas y sus coros, dando la sensación de organicidad y orden del mundo rural.



³⁴ No hemos podido encontrar la fecha de fallecimiento de este actor.

El personaje del cura del pueblo volverá a ser quien introduzca una nueva secuencia de exaltación del mundo rural, pero en este caso lo hará a través de su pensamiento. El cura recuerda un hecho del pasado con su mirada perdida en plano medio, al cual da paso una cortinilla diagonal (00:16:30). El pensamiento nos lleva a un inocente encuentro entre los jóvenes protagonistas de la historia.

La secuencia empieza con planos de un rebaño, ilustrando la belleza de un grupo de ovejas. Esta idea de espacio bucólico vuelve a ser fortalecida por la canción que canta Margarida, interpretada por Leonor D'Eça (1905-1940), tumbada frente a Daniel en el campo. El cura se acerca a la pareja desde un primer término, mientras, ella canta y aparecen *travellings* sobre los cerezos en flor y sobre el rebaño. La intimidad de la pareja de jóvenes es interrumpida por la presencia del cura. Este los regaña, el chico sale corriendo, quedando el cura tirándole de la oreja a Margarida. La secuencia vuelve al cura en su ensoñación para ser finalizada, de nuevo en una cortinilla diagonal. Esta estetización de la naturaleza, hace que emerja una belleza romántica, fruto de la combinación de la imagen y el sonido. Al mismo tiempo, estos momentos interpretativos convierten la película en un musical de canciones populares, que conecta con la cultura compartida, donde la canción es un vehículo de conexión colectiva entre tema, tono y estilo.

Otro aspecto marcado por la película es el de la educación en el ámbito rural. En una secuencia (00:27:05), Margarida enseña las partes de las plantas a unas niñas, viendo que el campo permite ver las cosas directamente, de forma natural y explícita, ya que, en este caso, la planta esta presente en las manos de la maestra y ella se encuentra al aire libre.

Otra secuencia que muestra el romanticismo rural es cuando los habitantes del pueblo se reúnen sentados para pelar mazorcas (00:43:19). La escena comienza con un plano largo que se va acercando al grupo, quedando claro el carácter comunal y de armonía de la aldea, hecho que se muestra con una composición que encuadra el entorno rural de la acción.

Esta vuelve a ser una secuencia musical, insistiendo en una suerte de hermanamiento popular a través de la canción que, en este caso, protagoniza el personaje de Clara, interpretada por Maria Paula (1916-2004). Todo esto es observado por los ojos atentos de Daniel, ojos del que viene de la ciudad, que muestran una aceptación romántica de la felicidad del momento, cristalizada en un plano de acercamiento al rostro de este. Más adelante, se pasa a un *travelling* circular desde dentro del corro, hecho que enfatiza la idea de comunidad unida. La secuencia termina con un baile colectivo que da paso la coreografía de varias canciones, gestos de una puesta en escena de la felicidad de las tareas colectivas del campesinado. De este modo, diferentes planos, muestran en una puesta en escena cercana al documental, el desarrollo de estos bailes regionales compartidos por el colectivo.

La película se va interrumpiendo en su desarrollo narrativo, para introducir aspectos de la vida de campo con una secuencia musical. Un ejemplo es la vendimia (00:54:26), que se convierte en una práctica compartida, de tal forma que los modos de hacer rurales se muestran como acciones que estructuran y dan sentido a una colectividad feliz y bien organizada. El cambio de labores es acompañado por el cambio de vestuario de forma normalizada y armónica, como si emergiera de manera espontánea. La paz y salud que se comunica, que comienza en una romería, será interrumpida por Daniel, que viene del mundo moderno y tiene otras costumbres, reflejadas en sus gestos, ropas y modos de relación con los habitantes de la aldea. Vuelve a existir una coreografía del gesto productivo, del trabajo en común. Todo el proceso de producción del vino, desde la recogida de la uva hasta el momento de pisarla, es explicado bajo un colchón musical de cantos colectivos populares, que dan una integridad orgánica al proceso, hecho que vuelve a ensalzar el sentido de la vida en el campo. Esta secuencia tiene un carácter visual documental mixturado con los momentos de canto, sin perder, en un cuidado equilibrio narrativo, el pulso de la historia.

Existe, dentro de esta secuencia de explicación de la vendimia, un momento que remite, casi de forma subliminal, a las tradiciones y la historia portuguesa reivindicada por el Estado Novo. Durante toda la escena, se va trufando el montaje con imágenes de una barca que llega a una orilla. Reconocemos como uno de los viajeros de la barca la silueta de una reina, de nuevo el reconocimiento de la tradición a partir del vestuario, remitiendo a la peregrinación a Santiago de la Reina Santa Isabel. Este gesto artístico pone en juego los imaginarios colectivos, haciéndose cargo del interés por las tradiciones del mundo rural y como estos están conectados con la sangre y la tierra dentro de una construcción histórica del pasado de una nación.



La película termina con un *happy end* narrativo, al culminar la historia de amor, pero también un *happy end* rural, donde la comunidad celebra la felicidad de lo colectivo, bailando nuevamente, pero ahora recogido en una sola toma. En particular, en este último plano (01:32:20), de 30 segundos, se vuelve a una observación de estilo documental de la felicidad, dando realidad a una valoración de la vida en el campo en una imagen de conjunto picada, donde el pueblo baila celebrando su armonía arraigada en sus tradiciones, dando paso al título de “fim”.





Como resultado, la puesta en escena y el montaje de esta película están desplegando la construcción de una valorización de la ruralidad como espacio propagandístico. Lo más relevante es que la maestría de Leitão de Barros confiere a la película una calidad artística, un aspecto popular, que le permite conectar con el espectador portugués, pero además una función política que se cuela a través de un estilo filmico muy depurado³⁵. El talento de Leitão de Barros cristaliza en un discurso ideológico ya establecido, que no quita valor artístico y de éxito a la película. En una suerte de manifiesto audiovisual de los valores de la dictadura, la introducción de los diferentes estratos de interpretación y *disfrute escópico*, crean el gran triunfo de taquilla del cine de propaganda del Estado Novo.

Sin embargo, vestuario y dirección de arte, que es una parcela del cine que siempre queda desaparecida en la naturalización de su presencia por el espectador, toma un valor especial en esta película. Por este motivo explicamos este aspecto de forma más concreta en el siguiente epígrafe.

3. El vestuario como herramienta de propaganda en la construcción material y conceptual de la identidad

Así, el vestuario lo podemos reconocer dentro de una idea de transversalidad. Paradójicamente, al observar la obra de Helena Roque Gameiro como

³⁵ Vanda Maria Gonçalves de Sousa, *Filmes portugueses da década de quarenta e valores de nacionalidade*, Doutoramento em Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa – Teses de doutoramento, 1993, p. 41-42.

diseñadora de vestuario cinematográfico³⁶, resulta imposible distinguir entre su actividad artística principal como acuarelista y sus actividades paralelas y secundarias como profesora, bordadora y periodista.

De hecho, el oficio transversal de diseñadora de vestuario parece ser la unión visual de todas las actividades que han acompañado su vida. En la diferencia entre dirigir y materializar, el papel de la mujer a lo largo de la historia del cine ha sido, en efecto, sorprendentemente indispensable, sobre todo en la fase del cine mudo. En primer lugar, porque eran las mujeres las que realizaban las tareas técnicas y manuales en el proceso de creación de la película como productoras; y en segundo lugar, porque, al no tener fácil acceso a los oficios artísticos de dirección, la única forma que tenían de participar activamente en la producción de la película era como *materializadoras*³⁷.

Como en el caso de la aldea de la película, el vestuario también se construyó a partir de la indumentaria local que ya había sido mediada por una cierta estilización del fenómeno folclórico: el decorado y el vestuario se inspiran en la realidad para destacar los elementos que pueden atraer al público y poner de relieve un tipo de país en su aspecto campesino, vinculado a usos y costumbres típicos.

Diseñado y estilizado a su medida, para su construcción reunió a un equipo formado por el arquitecto Cristino da Silva (1896-1976), nieto del pintor del mismo nombre, al que nos hemos referido anteriormente, que se encargó de la decoración, con el mobiliario diseñado posteriormente por Móveis Olaio, y la propia esposa del director, la pintora Helena Roque Gameiro (1895-1986), que materializó los trajes de Minho y Douro ajustando los detalles a la pantalla bidimensional, para diseñar el vestuario y el atrezzo. Estos fueron confeccionados posteriormente por Paiva, y calificados inmediatamente como de “rigor y buen gusto”³⁸.

Muchos de los planos de la película muestran esta construcción material de un vestuario hecho para dar la idea de la alegría en el trabajo, la felicidad de vivir en el campo, eliminando así cualquier forma de negatividad e insatisfacción. Los bordados destacan en los trajes populares de los personajes femeninos, creando

³⁶ Helena Roque Gameiro firmó también el Diseño de vestuario de “Bocage” (1936) de José Leitão de Barros, co-producido en España con la versión titulada “Las tres gracias”.

³⁷ Trabajar en el vestuario o en el montaje de una película eran oficios que asumían el papel de una profesión secundaria en la vida de las mujeres, un ocio y un placer en la aplicación de fórmulas y reglas que provenían del bordado, el corte y la costura.

³⁸ Alfonso Manuel Freitas Cortez Pinto, *Portugal (1928-1968). Un filme de J. Leitão de Barros*, Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH, DHA – Teses de doutoramento, 2015, p. 255.

un vínculo visual directo con la obra acuarelística que realizó Helena Roque Gameiro. Mangas, chalecos, faldas largas y chales eran el cuidadoso resultado de una construcción no sólo visual, sino también estratégica, que acompañaría el programa conceptual del régimen salazarista a partir de esta misma película.

As Pupilas do Senhor Reitor inauguraba así la nueva vertiente audiovisual de la llamada política folclórica del Estado Novo, trazada por la recién creada Secretaría Nacional de Propaganda³⁹.



Esta adaptación cinematográfica⁴⁰ pretendía apostar por lo literario, sin descuidar la retórica que acompañaba a una película de época en la que la memoria del pasado se mezclaba con el énfasis en el presente. Esto es exactamente lo que se ha materializado en los trajes confeccionados por la casa Paiva: una idea de belleza que sólo reside en el pasado. Los trajes bordados, los

³⁹ Alfonso Manuel Freitas Cortez Pinto, *Portugal (1928-1968)*..., cit., p. 255.

⁴⁰ El guión de *As Pupilas do Senhor Reitor* parte de una adaptación de la novela homónima escrita por Júlio Dinis en 1857. La versión de José Leitão de Barros es la segunda de tres versiones cinematográficas que se han realizado de la novela: la primera versión muda fue dirigida por Maurice Mariaud y se produjo en 1923, sumándose a la versión de Leitão de Barros una tercera dirigida por Perdígão Queiroga en 1961.

conjuntos de camisa y corpiño, los diseños de los mantones son esa estetización que trae el presente a una pieza del pasado. Los gestos de los actores y actrices siguen de cerca esta construcción visual, que tiene su continuación natural en el vestuario. En el paso del cine como arte al cine como industria, que José Leitão de Barros consiguió con esta primera obra, queda claro cómo se acaba de establecer una construcción visual y material a través del vestuario confeccionado por Helena Roque Gameiro.

La construcción de una nueva identidad está visiblemente más ligada a los conceptos tradicionales de familia, trabajo y vida en el campo, presentándose el vestuario como una continuación estética directa de las prácticas cotidianas. Las diferencias entre materiales es una de las claves más evidentes en este tipo de construcción cinematográfica⁴¹: telas claras y ligeras para las jóvenes pupilas y materiales más oscuros y voluminosos que dificultan el movimiento para las mujeres mayores y chismosas.

Conclusiones

Las dictaduras europeas utilizaron el mundo rural como pieza imprescindible para la construcción de la idea de nación y, yendo más allá, como forma de cristalizar los conceptos de la raza y la sangre de un pueblo.

Este cine europeo de los años 30 y 40 está muy influido por las experiencias de manipulación y propaganda que se habían realizado. De manera que obtuvieron mucho valor las investigaciones soviéticas sobre el cine de los años 20 o la denominada *filmología*, ciencia, esta última, creada para estudiar el impacto del cine en los espectadores⁴². Los regímenes dictatoriales tomaron buena nota, ya que “la década de 1930 y el reciente conflicto mundial habían revelado, en la práctica, el poder de impacto emocional de las imágenes cinematográficas, de manera especial en el cine de propaganda”⁴³.

El análisis de un grupo de películas con características afines nos lleva hacia algunos temas recurrentes que definen los procesos narrativos. Pero para completar el análisis de un género, no debemos olvidar la parte de mito, puesta en juego a través del tono (humorístico, épico, dramático...), ya que se hace cargo de la emergencia de lo expresivo de la obra. Para completar los elementos,

⁴¹ Elena Trencheva, “Costume in early Finnish film (1921-31)”, *Studies in Costume & Performance*, 3, 1 (2018), p. 43-60. doi: 10.1386/scp.3.1.43_1

⁴² João Mário Grilo, *As Lições do Cinema*, Lisboa, Edições Colibri, 2010, p. 166-169.

⁴³ Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 235.

descubrimos cómo historia y mito se desenvuelven en un espacio que implica la geografía, desarrollando el estilo propio de la película también en un nivel estético: vestuario, dirección de arte y música entre los más relevantes.

Aplicando al *drama rural* o de *costumbres* estos parámetros, se encuentran temas que introducen la idea de ruralismo: las labores del campo, el conflicto entre la forma de vida urbana y la rural, la historia de amor, los modos de relación de los habitantes de poblaciones campesinas... El tono dramático de estas películas introduce tintes de realismo y conflictos vitales, los cuales toman el espacio rural como una suerte de resolución. El tono, también, recoge esa utopía rural de organización social, entrando en el mito romántico de una vida bucólica y orgánicamente ordenada. El estilo está marcado por la ropa del campesinado, por los paisajes bucólicos y decorados del mundo rural o en el uso de las canciones populares. Estos elementos hacen reconocibles a las películas que se sumaron a esta forma de explicar la idea de la ruralidad por el Estado Novo.

En consecuencia, el *drama de costumbres* se define claramente en esta película a través de la puesta en escena y demás recursos filmicos, ya que nos encontramos con los temas que introduce la idea tradicional de ruralismo antes explicada. También podemos sumar el tono dramático, con su característico carácter realista y la muestra de conflictos cotidianos, expresados estos en las estampas rurales que cristalizan en la película, dando a la sociedad mostrada una barniz de estética de la organización del campesinado en el Estado Novo. No podemos olvidar que el estilo está marcado por la ropa del campesinado, las costumbres representadas en los gestos cotidianos –Laborales en tareas del campesinado, lúdicos en sus bailes y canciones tradicionales, mezclándose en una suerte de musical orgánicamente social– y por el trabajo de dirección artística en la elección de escenarios.

Teniendo en cuenta que el ‘mundo rural’ de la narrativa de Júlio Dinis, y que Leitão de Barros replica, no corresponde al ‘mundo rural’ contemporáneo a la producción cinematográfica, la película adapta una narrativa que se ambienta a mediados del s. XIX, trasladando valores no solo en el espacio, de la ciudad al campo, sino también en el tiempo, del presente a un pasado glorificado. Como resultado, *As Pupilas do Senhor Reitor* juega con los recursos artísticos del cine, contando con la maestría de los diferentes equipos de trabajo, bajo la dirección de un preciso Leitão de Barros, que pone toda su habilidad al servicio de plasmar una idea narrativamente popular, estéticamente atractiva y políticamente eficaz como propaganda.