

# Las películas españolas de ficción a examen bajo la censura portuguesa del Estado Novo (1950-1974)

## Spanish fiction films under examination by the Portuguese censorship of the Estado Novo (1950-1974)

Josefina Martínez Álvarez

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

[jmartinez@geo.uned.es](mailto:jmartinez@geo.uned.es)

<https://orcid.org/0000-0003-0195-7448>

Recibido: 21/06/2023

Aceptado: 02/10/2023

**Cómo citar este artículo:** Josefina Martínez (2024). Las películas de ficción a examen bajo la censura portuguesa del Estado Novo (1950-1974). *Pasado y Memoria*, 28, pp. 150-174, <https://doi.org/10.14198/pasado.25406>

### Resumen

A partir de los años 50, el gobierno español suscribió catorce nuevos convenios de intercambio de películas con distintos países para reducir el elevado coste que suponía la importación de cintas extranjeras y, además, obtener beneficios de la inversión hecha en la producción propia. Estos acuerdos facilitaron la distribución del cine español en el mercado internacional. Al abrigo del Acuerdo de Cooperación Económica firmado con Portugal en 1949, y hasta 1974, se exportaron a este último país más de 154 películas de ficción. Como el resto de las películas importadas, fueron sometidas al riguroso dictamen de la censura lusa. En consonancia con el ideario salazarista, 127 de ellas sufrieron cortes de distinta consideración y naturaleza, desde la eliminación de algunos planos o la supresión de ciertas palabras, hasta la definitiva prohibición de proyectar cinco de las propuestas. Las comisiones censoras lusas tenían plenos poderes para rechazar los filmes o aligerar aquellas secuencias y frases que, a su juicio, pudieran socavar los principios morales y políticos del Estado Novo; la propia

©2024 Josefina Martínez Álvarez



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Constitución incidía en esta misión del Estado de tutelar a la sociedad para alejarla de cualquier influencia considerada nociva. Ya en 1970, durante la denominada «Primavera Marcelista», cuando se esperaba una mayor apertura, se dieron dos fenómenos divergentes que aumentaron el control sobre la producción española. Al tiempo que esta se iba adecuando a los cánones aperturistas occidentales, en Portugal crecía el miedo a las modas e ideas que pudieran cuestionar el régimen. El presente trabajo presenta un análisis de los tres elementos que constituyeron el envío de filmes españoles a Portugal: la estructura censora lusa y su actuación sobre las cintas; el sistema de intercambio de películas establecido entre ambos gobiernos y, por último, el resultado de la aplicación de las normas censoras portuguesas sobre las ya enmascaradas, metafóricas e inhibidas películas españolas, realizadas por directores avezados en sortear la censura de su propio país.

**Palabras clave:** España, Portugal, censura, cine, política cultural, industria cinematográfica, relaciones internacionales, dictadura, Estado Novo, franquismo; salazarismo.

### Abstract

In the 1950s, the Spanish government signed fourteen new film exchange agreements with different countries to reduce the high cost of importing foreign films and, in addition, obtain benefits from the investment made in its own production. These agreements facilitated the distribution of Spanish cinema in the international market. Under the Economic Cooperation Agreement signed with Portugal in 1949, and until 1974, more than 154 fiction films were exported to that country. Like the rest of the imported films, they were submitted to the rigorous opinion of the Portuguese censorship. In keeping with the Salazarist ideology, 127 of them suffered cuts of different consideration and nature, from the elimination of some shots or the suppression of certain words, to the final ban for five films. The Portuguese Censor Commissions had full powers to reject the films or lighten those sequences and statements that, in their opinion, could undermine the moral and political principles of the New State; The Portuguese Constitution itself considered a mission of the State to protect society in order to keep it away from any considered harmful influence. Already in 1970, during the so-called «Primavera Marcelista», when a greater opening was expected, two divergent phenomena occurred that increased control over Spanish production. While the latter was adapting to the Western opening canons, the fear of fashions and ideas that could question the regime in Portugal increased. This paper presents an analysis of the three elements that made up the distribution of Spanish films to Portugal: the Portuguese censorship structure and its action on the films; the film exchange system established between both governments and, finally, the result of the application of the Portuguese censorship rules on the already masked, metaphorical and inhibited Spanish films, made by directors experienced in circumventing the censorship of their own country.

**Keywords:** Spain, Portugal, Censorship, Film Industry, Dictatorship, Estado Novo, Salazarism.

## Introducción

Tras la Segunda Guerra Mundial, y mientras se reconstruía el tejido industrial, los gobiernos europeos firmaron convenios bilaterales para que su producción cinematográfica se incluyera en los cupos de intercambios comerciales. De este modo, se evitaba la pérdida de divisas y se sorteaba el predominio de la *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA), asociación de las cinco mayores productoras norteamericanas (Guback, 1980).

En el competitivo mercado cinematográfico internacional resultaba muy complejo el exportar la producción propia, ya que había que mejorar la oferta de los otros países. Cada gobierno e incluso la propia industria había establecido, desde la segunda década del siglo XX, unos sistemas censores bastante rígidos, acordes con lo que se consideraba política y moralmente aceptable en cada país (Biltereyst; Vande, 2013). Exportadores e importadores sabían qué era admisible en cada lugar; las diferencias éticas, políticas y morales de cada cultura hacían que secuencias e incluso películas enteras fueran cercenadas o prohibidas. A pesar de ello, era necesario arriesgarse para colocar obras señeras que habían cautivado a la crítica y al público en otros países.

El gobierno español, siguiendo una política proteccionista, ayudó a la exportación de sus películas. El objetivo era enjugar el enorme coste de la importación de filmes extranjeros, obtener rendimientos de la elevada inversión hecha en la industria cinematográfica nacional, y mostrar al mundo «los ideales que animan hoy a España a través de una floreciente industria»<sup>1</sup> su arte y su cultura. De este modo, entre 1939 y 1949, España firmó diferentes convenios cinematográficos bilaterales para la adquisición y el intercambio de películas<sup>2</sup> y así resultar menos gravoso el suministro de los filmes necesarios para abastecer a las salas. Siguiendo esta política, el 20 de septiembre de 1948 se ratificaba por diez años más el segundo protocolo del *Tratado de Amistad y no Agresión entre España y Portugal* al que siguió un Acuerdo de Cooperación Económica, firmado en Lisboa el 14 de julio de 1949. Con él, se sentaban las bases del intercambio de películas, incluido en el Acta Final de la Comisión Mixta hispano portuguesa, revalidada el 14 de marzo de 1952<sup>3</sup>.

Como el resto de la producción internacional, las películas españolas pasaron por las comisiones censoras portuguesas antes de su exhibición. En este

---

1. Orden de 20-10-39 por la que se crea la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (SRC).

2. Con Alemania, en 1939; con Italia, en 1942; Países Bajos, en 1946; Irlanda, en 1947; Bolivia y Argentina, en 1948 y Gran Bretaña e Islandia en 1949. Al resto de los países, se compraban los filmes.

3. AGA, 82,08585. Exteriores, R. 3063/3.

artículo se analizarán, sobre la base de los expedientes de censura, aquellos contenidos considerados perniciosos para la sociedad portuguesa, así como las modificaciones y supresiones que hubieron de practicarse en los filmes para que se ajustaran a los criterios morales y políticos regulados por la legislación lusa. Así, los dictámenes sobre estas películas van a constituir el objeto principal de análisis de este trabajo, con el fin de comprender el funcionamiento de la censura portuguesa, su evolución y los argumentos de los censores para justificar su proceder ante las obras españolas.

En los últimos años la historiografía ha realizado grandes avances a la hora de explicar el ámbito sociocultural de ambas dictaduras. Los estudios sobre la influencia de la geopolítica internacional (Telo; De la Torre, 2003) han demostrado la permisiva excepcionalidad durante la Guerra Fría aplicada de forma diferente a cada Estado (Tiscar, 2022). Estas diferencias estuvieron determinadas por los orígenes de sus regímenes políticos (Reis, 2009), por sus estructuras orgánicas y sus relaciones diplomáticas. Asimismo, para contextualizar la investigación, se han consultado las fuentes bibliográficas que esclarecen los procesos seguidos por ambas dictaduras y han periodizado los cambios que les permitieron perdurar (Loff, 2000).

También se ha recurrido al trabajo de autores que han analizado los modos de transmitir a las masas los idearios de ambas dictaduras (Molinero, 2005), (Pena, 2012), sus narrativas imperialistas (Jiménez, 2019), la vertiente colonial (Iglesias Amorín, 2021), el poder de la iglesia católica (Casanova, 2005) (Borges, 2016) o la trascendencia de la familia (Pereira, 2021). Todos estos aspectos determinaron unas políticas culturales basadas en la aplicación de estrictas normas censoras sobre la producción cinematográfica propia y extranjera. Estas investigaciones han permitido el ahondar en los complejos sistemas de exhibición y las trabas censoras de Portugal para esclarecer las similitudes y divergencias de ambos regímenes.

Por otra parte, los estudios sobre los aparatos censores de los diferentes países constituyen en la actualidad un abultado corpus. En concreto, las investigaciones sobre la censura cinematográfica portuguesa tienen una larga trayectoria, desde que en 1978 el director y crítico de cine Lauro Antonio publicara *Cinema e censura em Portugal*, donde analizaba las películas extranjeras prohibidas durante los 48 años que duró el Estado Novo. No obstante, será a partir de los años 90 cuando se publiquen diversos estudios académicos dedicados a la censura sobre el Cinema Novo (Reis Torgal, 1995), (Grilo, 1997), (Cunha, 2010). Otras investigaciones nos acercan a la organización jerárquica del Secretariado Nacional de Informação (SNI) y a las relaciones con las estructuras del poder, así como a la actuación de las comisiones (Areal,

2014). Varias monografías se han centrado en lo relacionado con los procesos censores tanto en el cine como en el teatro (Cabrera, 2013); al particular tratamiento aplicado en las provincias ultramarinas (Piçarra, 2015); o la actuación de las comisiones en cuanto al erotismo y la violencia en la época de Marcello Caetano (Morais, 2017a), por citar las obras más relevantes.

Otra línea de investigación abierta hace tiempo es la dedicada a considerar la censura desde una perspectiva comparada, observando las semejanzas y diferencias entre los organismos censores de las dictaduras ibéricas (Morais, 2013b, 2017b, 2021) o los estudios de casos realizado desde el extranjero (Zapata; Guereña, 2013). También se ha analizado la actuación censora sobre los filmes relacionados con la Guerra Peninsular contra el francés (Martínez Álvarez, 2014a), así como la censura aplicada al noticiario cinematográfico *Jornal de Actualidades/NO-DO*, producido en España para Portugal (Martínez Álvarez, 2021). Si bien estos estudios se acercaron desde distintas perspectivas a la acción censora, en ningún momento se ha tratado específicamente la actuación sobre las películas de ficción españolas llegadas a Portugal; unas cintas que ya habían sido examinadas con gran detenimiento por las comisiones españolas. En un primer momento pudiera parecer que con estructuras censoras similares y semejanzas ideológicas, el cribado sobre las ya recortadas obras españolas sería mínimo, pero a la luz de la documentación esta premisa resulta errónea y en este trabajo se demuestra que en Portugal existían unas normas aún más estrictas que en España.

La investigación que aquí se presenta se desarrolló consultando la documentación custodiada en los fondos del SNI, depositada en Torre do Tombo (ANTT) de Lisboa. Estos datos se han cruzado con los contenidos en los expedientes de censura españoles hallados en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares. Asimismo, se han examinado los fondos españoles del Archivo del Ministerio de Comercio (AMC), los del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE) –conservados actualmente en el AGA–, los del Banco de España (ABE), los de Filmoteca Española y, por último, la prensa especializada.

Para este artículo se ha utilizado una metodología cuantitativa a la hora de estimar el número de películas exportadas por años y el tratamiento dado a las mismas según los criterios aplicados por las comisiones en cada periodo para la clasificación de los filmes. Finalmente se ha aplicado el método cualitativo para exponer el proceso de la censura portuguesa, las causas de las variaciones en las normas, la implementación del Convenio Cinematográfico y la contextualización de todo el proceso.

## El aparato censor portugués

A principio de los años 50 del siglo XX, la censura cinematográfica portuguesa estaba perfectamente institucionalizada. En 1927 el decreto 13564 del Ministerio de Instrucción Pública ya había establecido unas normas aplicables al cine y al teatro. En ellas se especificaba los temas que deberían ser suprimidos: «Maltrato a las mujeres, tortura a hombres y animales, personajes desnudos, danzas lascivas, operaciones quirúrgicas, ejecuciones de pena capital, casas de prostitución, asesinatos y robo con allanamiento de morada»<sup>4</sup>. La misión del Estado de tutelar a la población era tan relevante para los legisladores que incluso la Constitución de 1933 en su Título IV recogía la función censora dirigida a proteger a la sociedad de «todos los factores que la desorienten de la verdad, la justicia, la buena administración y el bien común»<sup>5</sup>.

En 1933 se había constituido el Secretariado de Propaganda Nacional, que se mantendrá activo hasta 1974, aunque vivirá diferentes fases acorde a los tiempos y a los acontecimientos. Una primera etapa se inició en 1944 cuando aumentaron sus atribuciones al asumir parte de las competencias del Ministerio de Interior, pasando a denominarse Secretariado Nacional de Informação. Entre otros, se le adscribió la Inspeção Geral de Espectáculos, que ejercía la censura sobre cualquier filme destinado a la proyección pública. Se podía haber esperado que, al trasladarse los servicios de Interior a Información y Cultura Popular, hubiera habido cierta apertura, pero no fue así. Más bien al contrario, varios servicios que gozaban de un estatuto autónomo propio se reunieron en un solo organismo bajo la dependencia directa del presidente del Consejo de Ministros. El decreto-ley 34134 que regulaba el Secretariado definía sus atribuciones: «En el campo de la cultura popular, se trata de orientar, estimular y coordinar todas las actividades destinadas a elevar el nivel moral e intelectual del pueblo portugués y exaltar y valorar su individualidad nacional»<sup>6</sup>.

A partir de ese momento, estando cerca la victoria aliada, se reforzó el organismo censor. Por el decreto-ley 34590 de 11 de mayo de 1945 se establecía la censura previa para todas las obras. Para aunar criterios y evitar la presión de los productores se fueron trazando las líneas de actuación de las comisiones. En 1947, el documento interno «Directrices para uso da censura cinematográfica» desarrollaba con amplitud los tres aspectos sustanciales a examinar: los

4. *Diário do governo*, decreto 13564, 1927, Art.º 133.

5. Constitución política de la República Portuguesa, aprobada el 19 de marzo de 1933. Parte I, Tit. VI.

6. Decreto-ley n.º 34134 de 24 de noviembre de 1944 sobre el Reglamento de los Servicios del Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular y Turismo. Las traducciones de los textos son de la autora.

morales, los sociales y políticos y los criminales. Un extenso texto, resumido por Morais (2013b), recogía las películas y los temas que debían ser prohibidos:

«A) todas las películas destinadas a excitar o despertar los bajos instintos del público. b) Situaciones licenciosas u obscenas; escenas de desnudos completos o semidesnudos con fines sensuales; ballets que contengan movimientos intencionadamente lascivos; (...) En los Aspectos sociales y políticos, se prohibirá la proyección de: a) películas con una preocupación social exagerada o en las que aparezca alguna tendencia *comunizante*; b) películas que se centran tendenciosamente en el problema de la injusticia social; c) películas que exploran luchas de clases o diferencias de castas (...). Finalmente, en los Aspectos penales: están sujetos a acción de censura prohibitiva: a) las películas que creen una leyenda, o establezcan un halo, en torno a una figura delictiva, así como cualesquiera otras películas policiales que rodeen a los culpables de un delito de cierto prestigio romántico. (...)».<sup>7</sup>

Con un reglamento menos difuso que el recogido por la normativa española (González Ballesteros, 1981, Gubern, 1981, Añoover, 1992), el nuevo régimen pretendió ofrecer una imagen de ruptura respecto al periodo anterior. Sin embargo, mantuvo la continuidad en sus estrictos criterios censores, diferenciándose únicamente en los contenidos a inspeccionar (Seaba; Lopes, 2020: 21).

Por el decreto de 1945 el Secretariado obtenía el control político del sector de la exhibición. Una Comisión de Censura expedía las licencias y los visados por la que, de forma preceptiva, debía pasar cualquier película que quisiera estrenarse. El país importaba unos 400 largometrajes al año y alrededor de 350 cortometrajes<sup>8</sup>; su producción nacional era a todas luces insuficiente para abastecer a las entre 400 o 500 salas abiertas, según las temporadas, con que contaba su parque cinematográfico.

La comisión de censura estaba formada por una decena de personas, con un elevado nivel de estudios: maestros, profesionales del cine, licenciadas, licenciados, historiadores, militares y eclesiásticos (Cabrera, 2013, Seabra, 2017). Se reunía un día a la semana, con el informe de un par de censores sobre cada obra. A continuación, los filmes eran clasificados por edades, lo que determinaba si eran aprobados sin cortes, con cortes o prohibidos. Si no existía acuerdo, pasaban a ser valorados por otro grupo y, si se mantenían las dudas, el presidente o el secretario de la Comisión decidían (Areal, 2014). Las diferencias eran pequeñas, fundamentadas en percepciones puramente subjetivas,

7. Traducción de la autora.

8. Vid.: *Anuario del Cine Español*. 1955-1968.

puesto que el conjunto de los censores aplicaba criterios generales de manera precavida: la censura era uno de los pilares del sistema político portugués.

Las tasas del procedimiento administrativo ascendían a 5.000 escudos a principio de los cincuenta, triplicándose ya en los setenta. El interés de los productores y distribuidores radicaba en que los filmes fueran clasificados para menores y sin cortes; por lo tanto, si tenían que sacrificar alguna escena o algún diálogo que facilitara una mejor comercialización, no solían hacer de una palabra o de un plano un *casus belli*. Generalmente aceptaban las decisiones de las comisiones sin poner grandes impedimentos.

Para los productores españoles, el proceso de enviar películas al exterior era largo y complejo. Una vez tomada la decisión de exportar un filme, las empresas productoras solicitaban al Banco de España una autorización para su ejecución y, si se concedía, se iniciaban los trámites para obtener un anticipo de divisas reembolsables a tenor del contrato firmado con los exhibidores, que oscilaba entre las 10.000 y las 40.000 pesetas, según los beneficios esperados. A continuación se enviaba a la censura previa portuguesa la lista de diálogos. Sobre ella, la comisión elaboraba un dictamen. Aprobada dicha lista, se solicitaba el libramiento de moneda extranjera al Banco de España para iniciarse el proceso de subtitulación, tiraje de copias y exportación. Si al llegar la copia definitiva, para clasificarla para todos los públicos se exigían nuevos y abundantes cortes, o era prohibida o calificada para mayores de 18 años, los exportadores veían mermados sus beneficios. En este caso, se interponía un recurso, pero ninguno de los seis que se elevaron en todo el periodo prosperó.

A pesar de los múltiples reglamentos que se redactaron, los criterios permanecieron inamovibles hasta 1959 cuando, a través del decreto-ley 42660, se reformó el régimen jurídico de los espectáculos públicos aplicando unas normas aún más estrictas<sup>9</sup>, para paliar un incipiente resquebrajamiento del régimen. De hecho, las elecciones presidenciales de 1958 habían impactado profundamente en la vida política. Convocadas por Salazar, Primer Ministro hasta 1968, por primera vez se presentó un candidato contrario al régimen, el general Humberto Delgado, quien emprendió una intensa campaña electoral recibiendo el apoyo de la oposición democrática, hasta el punto de desconcertar al régimen. Al final, unas elecciones, tachadas de fraudulentas, llevaron a la presidencia de la República al candidato oficial, el almirante Américo Tomás.

Sin darle tregua al recién estrenado presidente, se desencadenó una crisis tan grave que acabaría con la propia estructura del Estado y marcaría el inicio de las denominadas campañas ultramarinas, que culminaría con la independencia

---

9. *Diário do governo*, 20 de noviembre de 1959.

de todas sus colonias. En el caso de Angola, Guinea y Mozambique tras una larga y cruel guerra. Asimismo, en Asia, a finales de 1961, la Unión India se anexionó –o liberó, según el punto de vista– Goa, Damão y Diu, sin que la ONU escuchara las exigencias lusas.

En la metrópoli, el 22 de enero de 1961 era secuestrado el buque de pasajeros Santa María por el grupo terrorista hispanoportugués denominado Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación (DRIL), para llamar la atención internacional sobre ambas dictaduras. Al mismo tiempo, se promovieron dos intentos de golpe de Estado –la «Abrilada»<sup>10</sup> y el asalto al cuartel de Beja<sup>11</sup>– que, seguidos de las revueltas estudiantiles desencadenadas a partir de 1962 y las agitaciones en las fábricas, recrudecieron las acciones dictatoriales del régimen y, por ende, de la censura.

El inicio de los conflictos coloniales marcaría una tercera fase pues introdujo la censura militar en relación con la cuestión ultramarina y el estado de guerra. La censura cinematográfica se vio afectada por una serie de reglamentos emitidos por las Fuerzas Armadas y por la Oficina de Asuntos Políticos. En 1971 a la normativa censora se añadieron nuevos elementos restrictivos para proteger la imagen del Estado. El régimen se blindó frente a posibles opositores internos y amenazas externas que pudieran socavar los valores fundamentales del régimen. Cada día aumentaba el miedo latente a dejar de ser un gran imperio ultramarino.

### El intercambio de películas. La exportación española

Para financiar su costosa industria cinematográfica, el gobierno español pretendía conseguir una cuota de mercado en el exterior mediante cupos, y difundir los valores artísticos y culturales. Además, pretendía recuperar unas preciadas divisas que, por una legislación cinematográfica confusa, acababan en manos de particulares. Para ello, se necesitaba exportar la producción de forma supervisada por el Estado. Aunque el ostracismo internacional al que estuvo sometido el régimen franquista a partir de 1946 había constreñido el intercambio cinematográfico, no fue este el sector más perjudicado. Hasta 1952, se firmaron 14 nuevos convenios bilaterales para recibir tanto película virgen como material impresionado (Martínez Álvarez, 2008; León Aguinaga,

---

10. Entre el 11 y el 13 de abril de 1961 el ministro de Defensa, Júlio Botelho Moniz, dirigió un golpe de Estado encaminado a derrocar a Salazar para liberar al país y modernizarlo.

11. El 31 de diciembre de 1961, y orquestado por Humberto Delgado, quien entrara clandestinamente en el país, el capitán Varela Gomes dirigió un golpe de Estado que resultó abortado.

2010)<sup>12</sup>. El levantamiento del embargo internacional y la llegada a España el 1 de febrero de 1951 del embajador norteamericano Stanton Griffis –un alto ejecutivo de la industria cinematográfica<sup>13</sup>– fue un respiro para el régimen, aunque posteriormente se complicaran las relaciones en el ámbito del cine, hasta llegarse al boicot a la MPEAA –como hicieran también Gran Bretaña o Dinamarca (Guback, 1980)–, con la intención de forzar la compra y la exhibición de la producción española en Estados Unidos y Canadá (León Aguinaga, 2010).

Respecto a Portugal, aún antes de firmarse el Tratado de 1939, las relaciones cinematográficas habían sido intensas. En 1936 Portugal apoyó decididamente al bando franquista filmando una veintena de documentales favorables a la causa rebelde. Asimismo, ayudó a la productora CIFESA, al haber quedado sus equipos e instalaciones en zona republicana, al igual que la mayor parte de la industria cinematográfica (González García, 2006).

El primer intento de firmar un convenio de intercambio de películas entre España y Portugal surgió en 1941 cuando el director de la Cinematografía española, Manuel Augusto García Viñolas viajó a Lisboa para entrevistarse con el escritor Antonio Ferro, director del SPN (Peira, 2016). El encuentro no pasará de unas declaraciones sobre las buenas intenciones y la alabanza mutua, lo mismo que un año después cuando el cineasta António Lopes Ribeiro, presidente del Sindicato de Profesionales Cinematográficos, visitó Madrid y afirmó querer «conseguir que sea próxima realidad un intercambio cinematográfico entre España y Portugal»<sup>14</sup>. Pero, la industria portuguesa estaba interesada en las coproducciones, al contrario que la española. En 1945, el director de los Servicios de Cinematografía del SPN, Félix Ribeiro, seguiría abogando por una reciprocidad, supervisada por instancias oficiales, lo que beneficiaba sobremanera a los intereses de la industria y de los profesionales portugueses<sup>15</sup>.

En el territorio peninsular las diferencias entre ambos países tanto en población como en salas resultaba proporcional. Frente a los 8,5 millones de portugueses, la población española alcanzaba los 28 millones. En cuanto a las salas, en España funcionaban unas 4.000, mientras que en Portugal operaban entre 400 o 500. El número de producciones cinematográficas era muy superior, si se tiene en cuenta, además, que el Estado español desde 1939 fomentaba

---

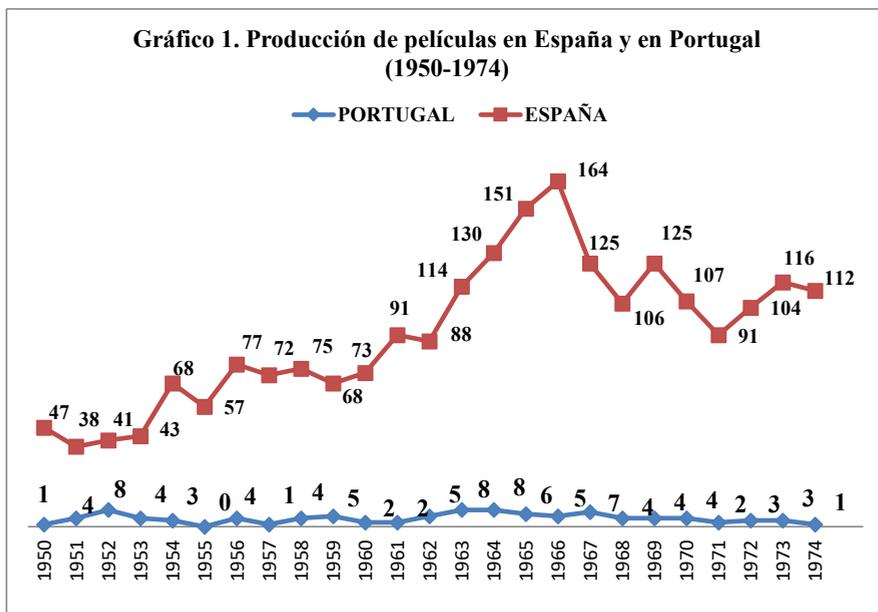
12. En 1950 se firmó con Grecia, Francia, Cuba, Dinamarca y Austria; con Noruega, Pakistán, Japón, Australia y Liberia, en 1951. El 22 de enero de 1952 se suscribió con Estados Unidos y, a continuación, con Marruecos, Brasil y Colombia.

13. Al llegar a España, era presidente del Consejo de Administración de la Paramount.

14. *Primer Plano*, 19-7-42.

15. *Filmagem*, 8-3-45.

generosamente su industria mientras que en Portugal, hasta la promulgación de la ley 2027, de febrero de 1948, que crea el *Fundo do cinema nacional*, apenas financiaba públicamente su cine (Gráfico 1).



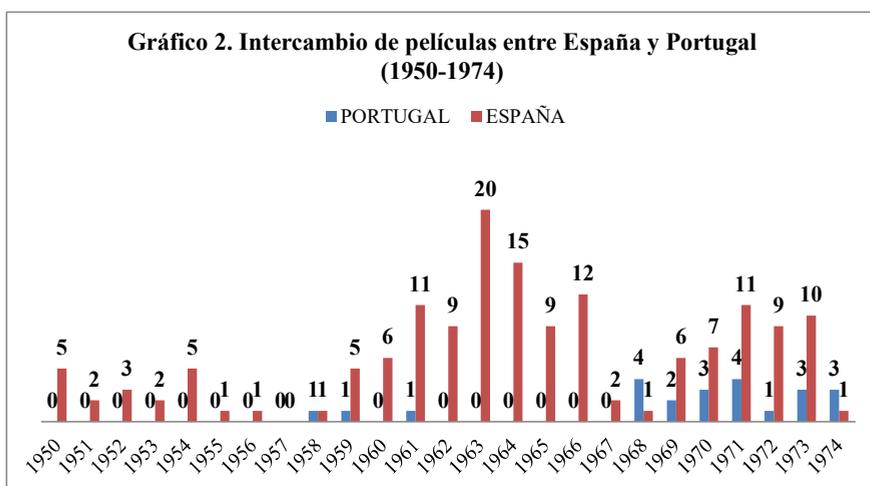
Fuente: *Anuario del Cine Español*, AMC y ANTT. Elaboración propia

Aun así, entre 1942 y 1948 se filmaron once coproducciones<sup>16</sup>, además de realizarse en España, entre 1949 y 1977, un noticiario específico para Portugal (Martínez Álvarez, 2021). Los reducidos costes de producción y la posible distribución en países iberoamericanos facilitaron estas coproducciones. Pero, a la postre, se abandonaron al resultar poco rentables por su escasa calidad, así como por el diferente peso de la industria de cada país en las aportaciones<sup>17</sup>. En las décadas siguientes las coproducciones serán fruto de empeños puntuales.

16. *Cero en conducta* (P. Otzoup y J. M. Téllez, 1943), *Inés de Castro* (J. Leitão de Barros, 1944), *Cinco lobitos*, (L. Vajda, 1945), *Es peligroso asomarse al exterior* (A. Ulloa, 1945), *El huésped del cuarto número 13* (A. Duarte, 1946), *La mantilla de Beatriz* (E. García Maroto, 1946), *Reina Santa* (R. Gil, 1946), *Tres espejos* (L. Vajda, 1946), *Barrio* (L. Vajda, 1946), *Mañana como hoy* (M. Pombo, 1947) y *¡Fuego!* (A. Echegaray, 1948).

17. En la mayoría de los casos, la aportación económica española alcanzaba el 70% y un 30% la portuguesa.

En 1952, la exportación de películas españolas a Portugal seguirá su curso. Como continuación del convenio firmado en 1949, tras largas negociaciones y sobre la base del comercio de 1951, se llegaba a un primer acuerdo incluyendo una partida en el *clearing*<sup>18</sup> para los filmes<sup>19</sup>. Si bien, en un principio Portugal decidió mantener un cupo de tres millones de escudos para ambas partidas, al final de la negociación se aceptó que España redujera su cupo a la mitad<sup>20</sup>. A partir de aquí, y hasta el 26 de abril de 1974 en que, con la Revolución se abolía la censura, 154<sup>21</sup> películas españolas se exhibieron en las salas lusas<sup>22</sup> (Gráfico 2). De ellas, 27 fueron aceptadas sin cortes; cinco, prohibidas y 122 sufrieron el estricto celo censor.



Fuente: ANTT, AMC y *Anuario del Cine Español*. Elaboración propia.

18. Se entiende por *clearing*, grosso modo, los acuerdos comerciales realizados entre dos o más países para establecer un procedimiento de compensación entre importaciones y exportaciones.

19. AGA, 82,08585. Exteriores, R. 3063/3. Acta final de la Comisión Mixta hispano-portuguesa de 14 de marzo de 1952.

20. AGA, 82,08585. Exteriores, R. 3063/3. Actas de los días 10, 11, 12 y 13 de marzo de 1952.

21. Los expedientes de algunas películas se han extraviado; otros, se encontraron al revisar caja por caja del ANTT pues no figuran en el catálogo general. En este constan solo 109 títulos de los 154 aquí recogidos.

22. Las películas españolas se proyectaban en salas de estreno como el Odeón, el Olympia, el Politeama, el Roma, el Coliseu dos Recreios, el Caleidoscópio o el Avis de Lisboa, el Coliseu de Porto o el Recreo de Estreia, entre otros.

### Los primeros años del convenio

Nada más ponerse en marcha el Acuerdo de Cooperación Económica de 1949, los productores españoles seleccionaron aquellas películas que ya habían triunfado en España y que a la vez consideraban atractivas para el público portugués. Cada exportador negociaba de forma particular la comercialización con una distribuidora lusa. Hasta que cambiaron las normas censoras portuguesas en 1959, se enviaron 20 películas. De ellas, nueve pasaron sin cortes y fueron clasificadas para todos los públicos, por ejemplo *Botón de ancla* (R. Torrado, 1948); *La mies es mucha* (J. L. Sáenz de Heredia, 1948); *Debla, la virgen gitana* (R. Torrado, 1951); *Duende y misterio del flamenco* (E. Neville, 1952) o *Bienvenido Mr. Marshall* (L. García Berlanga, 1953).

Las once restantes tuvieron que eliminar diálogos, planos o secuencias, la mayoría relacionados con asuntos morales. Desde aligerar unos besos en la comedia musical *Aquellos tiempos del cuplé* (M. Cano, 1958), por su «seducción y erotismo» lo mismo que en *El gran calavera* (L. Buñuel, 1949)<sup>23</sup>, hasta cortarlos enteros en *La marquesa de Benameji* (L. Lucia, 1949), por su carácter de «seducción y violencia»<sup>24</sup>. En *Una gran señora* (L. C. Amadori, 1969), que se le cambió el título por el *Abril em Portugal*, se debieron de suprimir las secuencias rodadas en el casino de Estoril, para evitar la incitación al juego. Una escena jocosa fue eliminada de la comedia *El duende de Jerez* (D. Mangrané, 1953) por su incitación a la prostitución. Aquí, una Venus de voluptuosas caderas y pechos generosos, apoyada en una columna y con un brazo en cabestrillo, recibía un billete de Júpiter que guarda en el escote. En esta línea, muchos más diálogos y secuencias fueron cercenados de *Una mujer cualquiera* (R. Gil, 1948) donde el galán portugués Antonio Vilar empujaba al asesinato a la gran diva María Félix, quien interpretaba a una mujer desorientada que había abandonado a su marido y solo parecía quedarle como recurso vital la prostitución<sup>25</sup>. Todo el moralismo de Rafael Gil, bien entendido como ejemplar escarmiento, perdía su fuerza al suprimirse las escenas más dramáticas.

En otro orden de cosas, y siguiendo la normativa, también se aligeraron escenas de quirófanos, de zonas operadas y de la rabia manifestada por el cirujano ante lo inevitable en *La herida luminosa* (T. Demicheli, 1956). Asimismo se recortó también la secuencia de un parto en *Lo que nunca muere* (J. Salvador, 1955). En este filme, la comisión de censura de guiones española ya había

23. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.146 y 90 respectivamente. Se ha incluido este título, a pesar de ser una producción enteramente mexicana, por ser distribuida en Portugal por una empresa española.

24. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.46.

25. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx. 161 y 40 respectivamente.

hecho cambiar un diálogo cuando se hablaba de la guerra de África, teniendo que variar el término colonia por el más ajustado de protectorado<sup>26</sup>. En el caso de la portuguesa directamente se suprimió el término «protectorado» quedando como referencia únicamente la guerra de África. Cuando pasó censura en Portugal, ya habían alcanzado su independencia Argelia y Marruecos; sin embargo, no parecía pertinente hablar de colonias o protectorados ni en la metrópoli ni en las provincias ultramarinas. Justo en 1956, al llegar estas películas, Portugal acababa de entrar en la ONU e iniciaba una larga batalla legal contra la consideración internacional de sus posesiones coloniales que defendió constitucionalmente. En la reforma de su Carta Magna de 1951 se habían sustituido los términos imperio y colonias por los de Portugal de la metrópoli y *el Ultramar Português*. Quedaba así definida como una nación unitaria pluricontinental y multirracial, tesis que argüía en los tribunales internacionales. Consideraba que cualquier interpretación diferente a la suya, supondría una violación del principio internacional de no injerencia en los asuntos internos de un estado miembro (Martins, 1997). Así pues, el término «protectorado» podía poner en peligro el discurso construido para mantener su posición internacional (Jiménez, 2019).

En noviembre de 1959 entraba en vigor el decreto-ley 42600 que recogía los criterios generales de la censura de espectáculos. Específicamente, en su artículo 40, se añadían a la lista de prohibiciones ya conocidas, los asuntos que pudieran resultar «perniciosos para la educación del pueblo, la incitación al crimen y todo aquello considerado ofensivo hacia los órganos de soberanía nacional, las instituciones actuales, los jefes de Estado, los representantes diplomáticos, las creencias religiosas, la moral cristiana tradicional, las buenas costumbres y los individuos particulares» (Seabra, 2017: 95). Ahora, los aspectos políticos se situaban en un primer término, seguidos de los temas religiosos y morales. «O modo português de estar no mundo» resultaba cada vez más complejo tanto en el interior como por las actuaciones de los otros países en relación con los territorios ultramarinos. A las comisiones de censura se les otorgaron mayores poderes, los criterios se endurecieron y se recrudeció el procedimiento (Areal, 2014).

### A mayores amenazas, incremento de la censura

Desde mediados de los 50, el cine español vivía su propia revolución. Unas normas muy imprecisas sobre la obtención de licencias de importación dictadas en 1951 habían pervertido el sistema. Según estas, los permisos se entregaban

---

26. AGA, 36, 04769.

por el mero hecho de producir una película o «comprometerse de manera formal a hacerlo de modo decoroso». Esto no solo dio lugar a corruptelas, sino que se pasó de filmar 41 películas en 1952 a 77 en 1956 para, falsamente, intercambiarlas por producciones norteamericanas. Por otra parte, las leyes que habían regido la distribución desde 1952, habían provocado un enfrentamiento con la MPEAA, al exigírsele la exhibición del cine español en Norteamérica y al responder la corporación solicitando la repatriación inmediata de los fondos bloqueados devengados de la exhibición, de lo que el gobierno español no quería ni oír hablar. (Martínez Álvarez, 2014b).

En 1956, al renegociarse el Convenio Cinematográfico de 1952 con Estados Unidos, España solicitó disminuir la importación en un 20% (de 100 a 80 películas), limitar el doblaje a 68 títulos y reciprocidad en la distribución. En concreto, se propuso que las *mayors* instaladas en España distribuyeran en Estados Unidos y Canadá ocho largometrajes españoles y se exigió el compromiso de comercializar allí una película española por cada cuatro dobladas. La MPEAA se negó a aceptar estas condiciones –contrarias al libre mercado– y suspendió la exportación de películas a España. Esta no se reanuda hasta la firma del III Convenio Hispano-Norteamericano, el 13 de marzo de 1959.

De este modo se inició un *tour de force* que originó unas consecuencias contradictorias. En el sector de la distribución supuso una cierta liberalización, al tener que negociar de forma directa con productoras ajenas a la MPEAA. Al final del proceso, un 15% de las compras se harían sin depender del Estado, liberándose los distribuidores de cierta obligación de proyectar la producción nacional, detentadora de las licencias de importación. El sector de la exhibición apenas sufrió quebranto ya que se repusieron las viejas cintas americanas en circulación. Los espectadores soportaron el mal sonido, los cortes y empalmes de unas películas mil veces repetidas. Paradójicamente la rentabilidad de las salas pasó de estar sometida a las decisiones de la administración a ser dominada por la política monopolística norteamericana. Las cautelas proteccionistas del Estado resultaron malheridas pero también la producción española más mediocre.

Así las cosas, tanto al sector de la producción como a la administración española no les quedó otra salida que el comercio con los demás países para recuperar parte de la inversión en la producción propia (el Estado aportaba cerca de un 50%) (Martínez Álvarez, 2008b). Y si en 1953 se habían exportado 96 películas a 13 países; en 1956, se enviaron 307 cintas a 32<sup>27</sup>. Ese mismo año, para unificar el proceso, se creó el organismo sindical Uniespaña –al

---

27. ABE. Licencias de exportación, 1953-1956.

estilo de Unifrance o Unitalia– (Martínez Álvarez, 2014). También, desde la Dirección General de Cinematografía se potenció la producción de obras de calidad, cuyos frutos se verían en las producciones de los egresados de la Escuela Oficial de Cinematografía. Portugal se convirtió en un socio preferente, después de Argentina, México, Venezuela e Italia, seguido de Puerto Rico, Francia o Austria.

Entre 1959 y 1968, año en que Marcello Caetano asumiría la presidencia del Consejo de Ministros, se exportaron un total de 90 títulos. De ellos, 21 fueron aprobados sin cortes, como la mayoría de los filmes de los niños Marisol y Joselito: *El ruiseñor de las cumbres* (A. del Amo, 1958), *Escucha mi canción* (A. del Amo, 1959) o *Ha llegado un ángel* (L. Lucia, 1961). No corrieron la misma suerte *Los dos golfillos* (A. del Amo, 1961) o la protagonizada por una jovencísima Rocío Durcal, *Más bonita que ninguna* (L. C. Amadori, 1965). Consideradas impropias para los más pequeños portugueses, fueron calificadas para mayores de 12 años. La misma suerte corrieron otras comedias como *La vida por delante* (F. Fernán Gómez, 1958), *Margarita se llama mi amor* (R. Fernández, 1961) o *El lazarillo de Tormes* (C. Fernández Ardavín, 1959). En estos casos, si en España a los adolescentes se les permitía un lenguaje más descarado, no ocurría igual en el país vecino. En la mayoría de ellas fueron locuciones o palabras las que determinaron su clasificación.

En otros filmes también tuvieron que eliminarse distintas frases, puesto que la comisión consideró inadecuados algunos vocablos para sus adolescentes. «Nada de idioteces» fue suprimido en *Tres gorriones y pico* (A. del Amo, 1964) o «¡Lárguese a El Pardo ya!» en *Como dos gotas de agua* (L. C. Amadori, 1964)<sup>28</sup>. Y en *Plácido* (L. García Berlanga, 1961), apta para mayores de 12 años, hubo que cortar también el texto que aludía a la vida en concubinato de dos de los personajes. Curiosamente, de *Susana y yo* (E. Cahen Salaberry, 1957), que en España había sufrido infinidad de cortes e incluso el escote de Abbe Lane se cubrió con un tul pintado en los fotogramas<sup>29</sup>, solo mandaron eliminar un diálogo con la palabra «puñeta» –expresión muy soez en portugués–, y en otros cambiar «champagne» por «mistela» y «mal hombre» por «desvergonzado»<sup>30</sup>.

Si muchas palabras fueron descartadas o sustituidas por eufemismos, más sufrieron las imágenes. Un trabajo minucioso y concienzudo hizo que desaparecieran los bikinis en *Bahía de Palma* (J. Bosch, 1962) o en *La pandilla de los*

28. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.261 y 237 respectivamente.

29. TVE, *Imágenes prohibidas* (V. Romero, 1993) <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-mutilacion-susana-yo-1957/1153068/>

30. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.158.

once (P. Lazaga, 1963)<sup>31</sup>; se redujeran los planos de las piernas de las chicas en *Crucero de verano* (L. Lucia, 1964) y se aligeraron los besos en todos los filmes que llegaron, por ejemplo, *La tirana* (J. de Orduña, 1958), *Mi último tango* (L. C. Amadori, 1960) o *Sueños de mujer* (A. Balcázar, 1961)<sup>32</sup>.

El endurecimiento de las normas a partir de 1959 también afectó a las películas que ya habían pasado censura en años anteriores y que al reponerse, si los exhibidores deseaban mantener la clasificación, tenían que sufrir nuevos cortes. A *Debla, la virgen gitana* se le exigió más de cinco cortes en los diálogos y planos ya que ahora resultaba ser de «una violencia intolerable». Los distribuidores interpusieron un recurso que perdieron. También quedó eliminada una secuencia de *Nobleza baturra* (J. de Orduña, 1965) por su «contenida violencia»<sup>33</sup>, al ser abofeteada una chica. En este sentido se practicaron muchos cortes en *El caballo blanco* (R. Baledón, 1961), interpretada por Joselito, donde se redujeron bastantes diálogos, escenas de peleas y secuencias de una elevada «intensidad dramática». Otro tanto ocurrió con *La reina del Chantecler* (R. Gil, 1962)<sup>34</sup>.

También se escrutaron con minuciosidad los asuntos relacionados con el ejército y la política. En la España de los 50 pocos directores y guionistas se atrevieron a realizar películas con reminiscencias sociales y políticas, exceptuándose algunos filmes de José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem, Pedro Lazaga, Ignacio F. Iquino o Luis García Berlanga. Estas obras más críticas ni se intentaron exportar a Portugal; sus productores estaban seguros de que no pasarían la censura. Las enviadas destacaban por exaltar los valores castrenses o que de soslayo citasen el anarquismo o el comunismo. Esas referencias rápidamente fueron captadas por las comisiones censoras portuguesas y, prácticamente, desaparecieron de los filmes. En estos momentos eran mucho más graves los problemas del régimen salazarista que los de la dictadura franquista en cuanto al ambiente político y la cuestión colonial. Salazar se negó a aceptar las presiones internacionales comenzando una guerra en ultramar cuestionada fuera y dentro del país. A toda costa había que impedir la menor inspiración subversiva que pudiera trastocar el orden social.

Por eso, en *El amor de los amores* (J. de Orduña, 1962) se suprimieron los textos en que el protagonista critica las leyes; en la comedia *Cariño mío* (R. Gil, 1961), la irónica frase de los príncipes: «Con el marxismo se vive cada día mejor», fue liquidada; en *Rapsodia de sangre* (A. Isasi-Isasmendi, 1957),

31. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.223 y 221 respectivamente.

32. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.177, 179 y 263 respectivamente.

33. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.61 y 286 respectivamente.

34. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.488 y 211 respectivamente.

los diálogos relacionados con la vida al otro lado del telón de acero o sobre la represión de Hungría, fueron eliminados. En *Llanto por un bandido* (C. Saura, 1964), los censores observaron «su violencia con posibles intencionalidades que presenta situaciones históricas queriendo experimentar un nuevo cine político», por lo que mandaron a traducir hasta los fandangos, para comprobar si eran subversivos. El informe confirmó la imposibilidad de entender los tanguillos gitanos; en suma, buscaban agitaciones imposibles de encontrar. Asimismo, en *La fiel infantería* (P. Lazaga, 1960) se ordenó quitar planos de bayonetas, de mujeres acercándose a los soldados, de cadáveres<sup>35</sup>. Nada que pudiera cuestionar la guerra tenía espacio en la pantalla.

### «Un tipo de vida que no es el nuestro»

En España, a partir de 1963 la necesidad de la dictadura franquista de adecuarse a la realidad occidental, obligó a iniciar una cierta apertura, que se tradujo en la aparición de un velado cine contestatario, plagado de metáforas para intuir ciertas opiniones políticas. Pero, sobre todo, se aceptó un pálido erotismo en las escenas. La censura permitió una mayor ligereza en la ropa femenina, como el escueto bikini de la actriz alemana Elke Sommer en *Bahía de Palma* (J. Bosch, 1962) o discretos desnudos, como en *La Celestina* (C. Fernández Ardavín, 1969), donde se atisbaba, durante cinco segundos, el pecho de Elsa Ramírez a través de un visillo.

En Portugal, Marcello Caetano sustituía en 1968 a Salazar en la presidencia del Consejo de Ministros y, al igual que en España, parecía que se iniciaba una cierta apertura, *la primavera marcelista*. Caetano pretendió mantener cierto equilibrio entre autoridad y libertad aprobando medidas liberalizadoras hasta finales de los 70. Sin embargo, a partir de 1971, «la progresiva crispación represiva, la radicalización de la oposición y el aislamiento y degeneración de las instituciones» (Morais, 2017a: 21) se tradujeron en el rígido decreto-ley 237/71 que ajustaba la clasificación de espectáculos a cuatro grupos de edad: A, para menores de 6 años; B, hasta 10 años; C, para menores de 14 y D, para mayores de 18. También se establecieron comisiones independientes para el cine y el teatro y se constituía un Comité de apelación. La necesidad de defender a la retaguardia, a la población metropolitana, de unas activas «campañas psicológicas» muy presentes desde 1964 y 1965, que pusieran en riesgo la conveniencia de la guerra ultramarina, impidió que entrase en Portugal cualquier elemento que hiciera peligrar el orden social, ya de por sí tambaleante. Resultaba imparable el cambio de mentalidad que propiciaba el contacto con

---

35. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.263 y 282 respectivamente.

el creciente turismo y las ideas transmitidas a través de los emigrantes en sus visitas a Portugal.

Por ello, los censores se ocuparon de eliminar todo aquello relacionado con los movimientos sociales, las referencias a las guerras, las ideas pacifistas, la sexualidad o el cuestionamiento de la religión o de la familia. Estas estrictas normas suponían un remar contracorriente. Las producciones cinematográficas internacionales insistían en las libertades públicas y personales, en el pacifismo y en la insumisión. La trama de los filmes más aclamados de los 70 en Occidente incluía el tratamiento de asuntos morales e ideológicos como el aborto, el suicidio, el adulterio, la diversidad sexual, el alcoholismo, la violencia exacerbada, las críticas a las instituciones del Estado o a la religión, e incluso, hacían apología del comunismo y del terrorismo.

Entre las 44 películas españolas que se exportaron a partir de 1968, solo siete pasaron sin cortes, aunque fueron clasificadas como D, por lo que únicamente podían ser proyectadas para adultos; las restantes fueron cercenadas como no lo habían sido hasta la fecha. Para *La caza* (C. Saura, 1966), que el productor solicitó censura previa, se dictaminaron más de 50 supresiones de textos<sup>36</sup>. Una vez ejecutados, se clasificó en la categoría B sin problemas.

Cintas como *Esa mujer* (M. Camus, 1969) –sobre la violación de una monja y su posterior vida disoluta–; *Juicio de faldas* (J. L. Sáenz de Heredia, 1969), donde una joven es demasiado desenvuelta, se emborracha y provoca al protagonista; *El ángel* (V. Escrivá, 1969), centrada en un suicidio; *Tristana* (L. Buñuel, 1970), con todas sus elipsis y «tentativas pornográficas»; *Las crueles* (V. Aranda, 1969), por sus diálogos y escenas «de corrupción» en que las mujeres consumen LSD<sup>37</sup>; *Marta* (J. A. Nieves Conde, 1971), con eróticos desnudos y personajes que bordean la locura o *Los gallos de la madrugada* (J. L. Sáenz de Heredia, 1971), teñida de pasiones y metáforas realizadas con planos de tijeras y navajas, fueron calificadas con absoluto rigor. Para las comisiones, se trataba de guiones con una morbosidad nunca vista, secuencias cargadas de erotismo y violencia que fueron exhaustivamente mutiladas. Por ejemplo, en *La Madriguera* (C. Saura, 1969), al suprimirse cerca de cinco minutos de diálogos de una escena crucial, era imposible comprender «la actitud de la protagonista hacia su marido»<sup>38</sup>, según alegaba el distribuidor en su recurso. Pero, como en otros muchos casos, tras la revisión se mantuvieron los cortes y la clasificación.

36. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.372.

37. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.382, 395, 397, 404 y 417 respectivamente.

38. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.439, 452 y 374 respectivamente.

Por primera vez se prohibieron tres películas españolas<sup>39</sup>: la comedia *No somos de piedra* (M. Summers, 1968)<sup>40</sup>, *Los desafíos* (J. L. Egea; V. Erice; C. Guerin, 1969) y *Las secretas intenciones* (A. Eceiza, 1970). Respecto a la primera, aunque desde el principio se reconoció «el alto nivel, el cuidadoso tratamiento de los pormenores»<sup>41</sup>, se destacó que los personajes fueran «víctimas de la liviandad y mostraran una innecesaria falta de respeto a la familia y a las costumbres ibéricas», subrayando la inexistencia de «rudimentarios principios morales», el «choque provocado por la libertad de costumbres y el menosprecio hacia lo que es la base de nuestra civilización». En definitiva, el filme, según el informe, apostaba por «un tipo de vida que no es el nuestro», por lo que fue prohibido. Presentado un recurso, una nueva comisión lo examinó, abundando en las críticas del dictamen anterior: «La falta de moral, la manera de presentar la conducta *hippy* como la libertad de todos»<sup>42</sup>, por lo que de nuevo se dictaminó que las historias eran reprobables y se denegó el recurso. En cuanto a *Las secretas intenciones*, fue prohibida por su «erotismo, sadismo, por las tendencias maoístas del protagonista que, además, confunde la muerte y el amor». La comisión sentenciaba: «La ideologización conduce a trágicas consecuencias y al suicidio»<sup>43</sup>, por lo que fue absolutamente reprobada.

Mientras algunas libertades se expandían al otro lado de la frontera, muy afectada la dictadura portuguesa optó por enrocarse, intentando evitar el influjo exterior. Sin embargo, esa censura mucho más rigurosa apenas fue un muro de arena construido para preservar a un Portugal cada vez más aislado, con unas finanzas exhaustas y una población extenuada por la prolongada guerra, hasta el punto de volverse los propios militares en contra de la Presidencia. El 25 de abril de 1974, tras el golpe de Estado, Marcello Caetano rendía su gobierno y se constituía una Junta de Salvación Nacional; el 29, una Comisión de Cineastas Antifascistas ocupaba la Inspección de los Espectáculos para imponer el programa del Movimiento de las Fuerzas Armadas que incluía la abolición de la censura y del examen previo.

En ese momento, se designó una Comisión Consultiva para elaborar unos nuevos criterios sobre clasificación por grupos de edades. Las películas españolas recién cortadas como *Españolas en París* (R. Bodegas, 1971) o *Los pianos*

---

39. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.353. En 1965 se había enviado a censura previa *El juego de la verdad* (J. M. Forqué, 1963) y fue prohibida por «disoluta», por lo que no se continuó el procedimiento.

40. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.358. Su expediente está perdido.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

*mecánicos* (J. A. Bardem, 1965)<sup>44</sup> y prohibidas, caso de *Ana y los lobos* (C. Saura, 1973) por su «violencia incluso con forma sadomasoquista» o *La cólera del viento* (M. Camus, 1970) por su «excesiva violencia»<sup>45</sup>, como cuantas vinieron a continuación, pudieron proyectarse íntegramente.

### Conclusiones

El convenio firmado en 1949 entre España y Portugal permitió a los dos gobiernos cumplir con sus objetivos económicos, políticos y sociales a la hora de divertir, formar e informar a través del cine. España envió a Portugal hasta 1974 al menos 154 películas que soportaron los rigores de la censura antes de ser exhibidas. El estricto perfil del modo de vida portugués que utilizaban las Comisiones se dejó sentir sobre las ya censuradas películas españolas. Un 82,4% de las exportadas sufrió cortes. Esta cifra resulta ligeramente inferior al conjunto de los filmes importados de otros países, que asciende al 84%, lo que de alguna manera refleja una similitud en los idearios morales y políticos de ambas dictaduras, pero a la vez, su abultado número permite inferir la divergente evolución social y cultural.

La actuación del aparato censor, fundamental para la conservación de esos valores, evolucionó de forma diferente. Mientras en España hubo una apertura, en Portugal, el estado de guerra obligó a restringir aún más las libertades. La implicación económica de los gobiernos en la industria cinematográfica también marcó la diferencia. Aunque ambos países dependieran de la producción exterior, el gobierno español dictó leyes que resultaron muy favorables para financiar una producción propia que surtiera al mercado interior y limitase la pérdida de divisas, además de mostrar su producción más artística y creativa fuera de sus fronteras.

La censura fue un instrumento gubernativo para mantener un orden normalizado y los censores portugueses debían velar para que el cine no lo alterara. Por ello, cribaron aspectos estéticos, ideológicos y morales: las relaciones ilícitas, las escenas o planos con contenido erótico, aquellos temas relacionados con asuntos políticos que pudieran menoscabar la imagen de la Iglesia, del Ejército, de España o de Portugal, susceptibles de incitar al pueblo luso al desorden social. La apertura occidental de los 60 a nuevas costumbres introdujo cierta relajación en la censura portuguesa, ajustándose levemente a los cambios de mentalidad. Sin embargo, una década después, el desgarró de las provincias ultramarinas y sus consiguientes guerras, así como los movimientos internos y

44. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.480 y 482 respectivamente.

45. ANTT, SNI, IGAC (2.ªInc), cx.488.

una posible revolución, estrecharon aún más los márgenes censores para evitar influencias que subvirtieran el sistema político del Estado Novo, tal y como finalmente acabó sucediendo.

A partir de 1971, la censura portuguesa se convirtió en el mayor freno para la entrada de las ideas y de los cambios de mentalidad instalados en Occidente. Por ello se incrementó el número de películas cortadas y prohibidas. En España, en cambio, el rigor censor se había relajado y admitía comportamientos y secuencias hasta entonces impensables, mientras que la censura portuguesa aplicó una moral aún más estricta. A pesar de que los distribuidores interpusieran recursos, las comisiones fueron implacables. Ciertamente es que en aras de una buena comercialización, los distribuidores aceptaron cortes y supresiones en favor de los beneficios económicos. Por otra parte, la guerra sirvió de acicate para eliminar cualquier atisbo de disidencia que, a través de un lenguaje metafórico, pudiera traslucirse en alguna película española y acercara a los portugueses al pacifismo, a la revocación de la guerra o a manifestarse en contra del poder establecido.

Toda esta prevención tenía como finalidad mantener el autoritarismo conservador del Estado Novo. El gobierno se sirvió de unas comisiones censoras leales al ideario que, según se desprende de sus informes, parecían destinadas a cumplir una elevada misión patriótica: salvar de la corrupción moral al país y de adoctrinamientos políticos foráneos. Su autopercepción y paternalismo legitimaban su poder para manipular la propiedad intelectual ajena y ahormar las proyecciones cinematográficas en orden a eliminar cualquier principio aberrante que presentara «ese tipo de vida que no es el nuestro».

### Bibliografía

- AÑOVER, Rosa (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- AREAL, Leonor (2014). Vasculhando os arquivos: a censura ao cinema português. En Ana CABRERA, Cristina CASTILHO (coord.), *Atas do Congresso Internacional sobre censura ao cinema e ao teatro 2013*. (29-49). Lisboa: CIMJ. [https://www.academia.edu/10165816/Censura\\_ao\\_cinema\\_e\\_ao\\_teatro\\_Tartufos](https://www.academia.edu/10165816/Censura_ao_cinema_e_ao_teatro_Tartufos)
- BILTEREYST, Daniel; VANDE WINKEL, Roel (2013). *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*. New York: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137061980>
- BORGES SANTOS, Paula (2016). *A Segunda Separação. A Política Religiosa do Estado Novo (1933-1974)*. Coimbra: Almedina.
- CABRERA, Ana (2013). *Censura nunca mais! A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores.

- CABRERA, Ana; CASTILHO, Cristina (coord.) (2014). *Tartufos: acção e reacção, Atas do Congresso Internacional sobre censura ao cinema e ao teatro 2013*. Lisboa: CIMJ. [https://www.academia.edu/10165816/Censura\\_ao\\_cinema\\_e\\_ao\\_teatro\\_Tartufos](https://www.academia.edu/10165816/Censura_ao_cinema_e_ao_teatro_Tartufos)
- CASANOVA, Julián (2005). *La Iglesia de Franco*. Barcelona: Crítica.
- CUNHA, Paulo (2010). A censura e o Novo Cinema Português. En Maria Manuela TABARES (coord.) *Outros Combates pela História*. (537-551). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al periodo 1936-1977*. Madrid: Universidad Complutense.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (2006). El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 23, 36-37. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3920>
- GRILO, João Mário (1997). *A ordem no cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GUBACK, Thomas H. (1980). *La industria internacional del cine*. Madrid: Fundamentos.
- GUBERN, Román (1981). *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- GUERENIA, Jean-Louis; ZAPATA, Mónica (dirs.) (2013). *Censures et manipulations dans les Mondes Ibérique et Latino-américain*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais.
- IGLESIAS AMORÍN, Alfonso (2021). Discurso y memoria de las guerras coloniales africanas en las dictaduras de Franco y Salazar. *Ler História*, 79, 191-213. <https://journals.openedition.org/lerhistoria/9449>
- JIMÉNEZ REDONDO, Juan Carlos (2019). La narrativa geopolítica imperial de las dictaduras ibéricas: el régimen de Franco y la desaparición del Estado portugués de la India en 1961. *Hispania*, 79/263, 815-846. <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/795>
- LAURO, Antonio (1978). *Cinema e censura em Portugal, 1926-1974*. Lisboa: Arcádia.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo (2010). *Sospechosos habituales: el cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: CSIC.
- LOFF, Manuel (2000). Los regímenes autoritarios. *Ayer*, 37, 125-162.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina (2008a). El comercio de películas entre España e Italia durante el primer franquismo (1940-1960), la visión española. *Spagna contemporanea*, 35, 77-100.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina (2008b). El cine de los cincuenta: una década de contradicciones. En Abdón MATEOS (ed.) *La España de los cincuenta*. (337-367). Madrid: Eneida.

- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina (2014). La exportación del cine español: una apuesta económica del Estado (1941-1985). *Historia del presente*, 24, 127-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4946099>
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina. (2021). La censura portuguesa sobre el noticiario cinematográfico español *Jornal de Actualidades/NO-DO, 1949-1977, Ler história [Online]*, 79, 39-62. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.8975>
- MOLINERO, Carme (2005). *La Captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MORAIS, Ana Bela (2013a). La censura cinematográfica en España y en Portugal: una primera aproximación. En José FORNIÉS CASALS; Paulina NUMHAUSER (eds. Lit.). *Escrituras silenciadas. El paisaje como historiografía* (61-66). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- MORAIS, Ana Bela (2013b). A censura aos filmes espanhóis na governação de Marcello Caetano. En Margarita LEDO ANDION; Maria Inmacolata VASALLO DE LOPES; Xosé PEREIRA FARIÑA; Carlos TOURAL BRAN (eds. lit.). *Comunicación, Cultura y Esferas de Poder: libro de Actas. XIII Congreso Internacional Ibercom*. (3488-3495). Santiago de Compostela: ASSIBERCOM.
- MORAIS, Ana Bela (2017a). *Censura ao Erotismo e Violência. Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- MORAIS, Ana Bela (2017b). Censorship in Spain and Portugal of Spanish and Latin American Films (1968-1974): A Comparative Perspective. *Interlitteraria*, 22 (1), 93-106.
- MORAIS, Ana Bela (2021). Censura ao cinema no marcelismo e tardo-franquismo: uma perspectiva comparada, *Ler história [Online]*, 79, 63-84. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.9072>
- PEIRA POSTIGO, Pedro (2016). *La colaboración cinematográfica hispano-portuguesa (1943-1949)*. Tesis doctoral, UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38087/>
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (2012). Cine, fascismo y propaganda. Una aproximación histórica al Estado Novo portugués. *Revista Latina de Comunicación Social*, 67, 207-228. <https://doi.org/10.4185/RLCS-067-953-207-228>
- PEREIRA, Pedro (2021). «Nuestro Estado ha de ser un Estado católico en lo social. La familia y la Iglesia en el discurso social de los regímenes ibéricos en las décadas de 1930-1960. *Rubrica Contemporanea*, 19, 167-183. <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.228>
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- REIS TORGAL, Luís (1995). Cinema e propaganda no Estado Novo. En C. J. PAOLINI (ed.). *La Chispa '95 selected proceedings: the Sixteenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. New Orleans: Tulane University.

- REIS TORGAL, Luís (2009). *Estados Novos. Estado Novo. Ensaios de História Política e Cultural, vol. 1*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SEABRA, Jorge (2017). *O cinema no discurso do poder*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SEABRA, Jorge; LOPES, Carmen (2020). Censura e cinema em Portugal: A Comissão de Censura (1945-1952) Funcionamento, censores e deliberações, *Revista Estudos do Século XX*, 20. [https://doi.org/10.14195/1647-8622\\_20\\_1](https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_1)
- TELO, António José; TORRE, Hipólito de la (2003). *Portugal y España en los sistemas internacionales contemporáneos*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- TISCAR, María José (2022). *La excepción ibérica 1. La Península en la Guerra Fría. El telón pirenaico (1943-1949)*. Madrid: Akal.