

# El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944\*

Fernando González \*\*

## 1936-1941: de la colaboración al alejamiento

El régimen de Salazar se comprometió con la causa de los militares sublevados en España fundamentalmente mediante el envío de tropas y determinados servicios. Parte de ese apoyo en servicios, como ha estudiado Alberto Pena Rodríguez<sup>1</sup>, consistió en el propagandístico. Portugal contribuyó a la causa de los alzados de formas diversas relacionadas con la capacidad propagandística del cine. En primer lugar, y por necesidades de política interior, informando sobre la guerra de España en las salas cinematográficas, y en las zonas rurales mediante el Cine Popular Ambulante del Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), información que, tras la prohibición de pasar imágenes de esta guerra hasta media-



Gado Bravo (A. López Ribeiro, 1934)

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación dirigido por el profesor Alberto Elena: *Relaciones preferentes. El cine de las dictaduras europeas: 1933-1945*.

\*\* **FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA** es profesor de Historia del Cine en la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros: *El tiempo de lo sagrado en Paoletti* (1997); *Castilla y León en el cine* (1997), *Crise no cinema espanhol. As adaptações de Rafael Gil para a CIFE* (2001). Actualmente, investiga en el marco del proyecto, financiado por el Estado: "Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de obras literarias en España: 1950-1975", dirigido por el profesor José Antonio Pérez Bowie, de la Universidad de Salamanca.

<sup>1</sup> *El gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil Española: Prensa, Radio, Cine y Propaganda* (A Coruña, Edicions do Castro, 1998).

dos de noviembre de 1936, sería sólo la que presentara una imagen positiva de los sublevados. También el SPN realizó adaptaciones de documentales extranjeros y cortometrajes de producción propia, independientes, o para el *Jornal Português*. Además, hay que citar inevitablemente el largometraje de Aníbal Contreiras: *A caminho de Madrid* (1936), cuyas imágenes llegaron a ser vendidas para los noticiarios de la Paramount, entre otras productoras con proyección internacional<sup>2</sup>.

En lo que atañe a la infraestructura del sector cinematográfico, ya que en España los laboratorios habían quedado en ciudades aún en manos republicanas, para los nacionalistas Lisboa Film se va a convertir en un lugar donde procesar, montar y tirar copias de películas de propaganda, de las que se tienen necesidades tanto en el interior de España, como de cara a la justificación del golpe de estado y la guerra en el exterior.

Según el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*,<sup>3</sup> entre 1936 y 1939 salieron de Lisboa Film al menos veintidós películas vinculadas a instituciones y empresas del bando franquista, además de los tres números del Noticiario CIFESA<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Alberto Pena Rodríguez, "O cinema Português e a propaganda franquista durante a guerra civil de Espanha", en Luís Reis Torgal (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar* (Lisboa, Círculo de Leitores e Autores, 2000), pp. 137-160.

<sup>3</sup> Alfonso del Amo (ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996).

<sup>4</sup> *Asturias para España*. 1937. CIFESA. Dir. Fernando Delgado, Ayte. Arturo Castro, Fot. Alfredo Fraile, Mont. Maroto, Mus. Manuel Benedito, Martínez Peralto. 20'.

*Bilbao para España*. 1937. CIFESA. Dir. Fernando Delgado, Mont. Maroto, Fot. Alfredo Fraile y Andrés Pérez Cubero. No acreditada música. 26'30'.

*Desfile de la victoria en Valencia*. 1939. CIFESA. Dirección, guión y comentarios: Luis de Armiñán, Fot. Fraile. Mont. Antonio Martínez. 10'.

*Entierro del general Mola*. 1937. CIFESA. Dir. y Fot. Alfredo Fraile, Ayte. Arturo Castro, Guión Fernando Delgado, Mont. Maroto. 18'.

*Entierro del Gral. Sanjurjo*. 1936. CIFESA. Dir. y Fot. José Nunes das Neves, Mont. Maroto. 9'.

*Frentes de Aragón*. 1937. CIFESA. Dir. y Fot. Andrés Pérez Cubero, Loc. Fdo. Fdez. de Córdoba, Mont. Maroto. 30'.

*La gran victoria de Teruel*. 1938. CIFESA y FET y de las JONS. Dir. y Fot. Alfredo Fraile, Mont. Maroto.

*Hacia la nueva España*. 1938. CIFESA y Estado Mayor del Ejército. Dirección, argumento y guión: Fernando Delgado, Ayte. Arturo Castro, Fot. Mariano Ruiz Capillas y Alfredo Fraile, Mont. Maroto, Música José Font de Anta y Martínez Peralto.

*La reconquista de Málaga*. 1937. FILMS NUEVA ESPAÑA. (Según Fdez Cuenca, Edo. Mayor Central). Dir. Fraile, Ruiz Capillas, Pérez Cubero, Ricardo Torres, Fot. Pérez Cubero. Mont. Maroto.

*Reconstruyendo España*. (NOTICIARIO ESPAÑA) 1937-38. Consta de 3 números. CIFESA, para FET y de las JONS. Según Fdez Cuenca, Dir. Fraile, Mont. Maroto. Mus. Ruiz de Anta. Según *Catálogo*, los títulos de cabecera conservados contradicen parcialmente estos datos.

*Santander para España*. 1937. CIFESA. Dir. y Guión Fdo. Delgado, Ayte. Arturo Castro, Fot. Fraile, Mont. Maroto, Mús. Manuel Benedito, Daniel Montorio.

*Santiago de Compostela (Ciudades de la nueva España)*. 1938. CIFESA. Dir., Guión, comentario y Loc. Fdo. Fdez de Córdoba, Fot. Pérez Cubero, Mont. Maroto, Mús. Manuel Benedito, Martínez Peralto.

*Sevilla rescatada*. 1938. CIFESA. Dir. y Fot. Fraile, Comentario Manuel Lobo, Mont. Maroto, Mús. Martínez Peralto.

*Belchite*. 1938. EDO MAYOR CENTRAL. Dir y Fot. Pérez Cubero, Mont. Maroto.

*El cuerpo del ejército en Galicia*. 1939. CIFESA. Dirección, guión y comentarios: Luis de Armiñán, Fot. Fraile, Mont. Maroto.

*Homenaje a las brigadas de Navarra*. 1937. CIFESA. Dir., Arg. y Guión: Fdo. Delgado, Ayte. Arturo Castro, Fot. Fraile, Mont. Maroto. Mus. Font de Anta.

*De Vigo a Mérida*. (De la serie *¡Arriba España! La reconquista de la Patria*). 1936. Films Patria/Lisboa Film.



**A Revolução de Maio**  
(A. Lopes Ribeiro,  
1937)

realizador Fernando Delgado. La importancia de García Maroto en este momento se hace evidente en cuanto sabemos que no sólo fue el responsable de montaje de la mayor parte de las producciones españolas que salieron de Lisboa Film, trabajando tanto para el Estado Mayor Central como para CIFESA, sino que además, dado que estaba en Portugal, fue el intermediario de las quejas de Lisboa Film ante el Nuevo Estado español por los retrasos en el pago de los servicios prestados. Gaërtner, por su parte, había tenido ya contacto con la industria portuguesa, habiendo colaborado antes de la guerra española como director de fotografía en *Gado Bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro, y en *As pupilas do senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros. Pero además, durante la contienda civil española fue responsable en Portugal, como realizador, de los cortometrajes: *Arquipélago do sol* (1937), *Cortejo folklórico* (1937), producido por el SPN, *A pérola do Atlântico (Madeira)* (1937, correalizada con Mota da Costa, y producida por Carlos de Arbués), y *Arquipélago dos*

La mayor parte de la producción procesada y montada en Lisboa Film tuvo que ver con CIFESA, aunque no exclusivamente. En la mayor parte de los casos, se trate de esta empresa o de otras instancias productoras, el montaje corrió a cargo de Eduardo García Maroto. Según Pena Rodríguez, la conexión entre CIFESA y Lisboa Film comenzó cuando José Nunes das Neves tomó, para la productora portuguesa Ulysseia Filme, las imágenes de los restos del avión en el que el general Sanjurjo murió al estrellarse en suelo portugués, y el posterior entierro en Estoril. El resultado se tituló *Funeral do general Sanjurjo* (1936). CIFESA envió a García Maroto a Portugal y a partir de aquellas imágenes se realizó un pequeño reportaje titulado *Entierro del general Sanjurjo* (1936). Según Pena Rodríguez, el equipo que CIFESA envió a Portugal, integrado en el ámbito del Gabinete Civil y Diplomático del Ejército del Sur, bajo las órdenes del general Queipo de Llano, estaba compuesto por García Maroto como montador, Heinrich Gaërtner —quien, como veremos, ya estaba en Portugal— como asistente, y dirigido por el

- En el frente de Asturias*. 1936-37. (De la serie ¡Arriba España! *La reconquista de la Patria*). Films Patria/Lisboa Film.
- Homenaje a la bandera nacional*. (De la serie ¡Arriba España! *La reconquista de la Patria*). 1936. Films Patria/Lisboa Film.
- Homenaje a Portugal*. (De la serie ¡Arriba España! *La reconquista de la Patria*). 1936. Films Patria/Lisboa Film.
- Madrid. Cerco y bombardeo de la capital de España*. (De la serie ¡Arriba España! *La reconquista de la Patria*). 1936 y 1938. Films Patria/Lisboa Film.
- Oviedo, la mártir*. (De la serie ¡Arriba España! *La reconquista de la Patria*). 1936 y 1937. Films Patria/Lisboa Film.
- Toledo, la heroica*. (De la serie ¡Arriba España! *La reconquista de la Patria*). 1936y 1938. Films Patria/Lisboa Film.

Açores (1938, producida y dirigida por él mismo)<sup>5</sup>. Dada pues la vinculación de Gaërtner con productores y directores portugueses, con el Secretariado de Propaganda Nacional, con CIFESA<sup>6</sup> y con el Departamento Nacional de Cinematografía en España, quizás haya que tenerlo en cuenta, junto con Maroto, a la hora de analizar el reinicio de relaciones cinematográficas entre España y Portugal, en tanto que individuos con vínculos personales y profesionales en ambos países, y con información acerca del funcionamiento de cada una de las dos cinematografías. Por el momento, baste con recordar que Gaërtner había sido detenido en Sevilla durante el rodaje de *El genio alegre* (1936/1939), que dirigía Fernando Delgado, a instancias del cónsul alemán —Gaërtner era judío—, y expulsado a Portugal<sup>7</sup>. Es decir, su presencia en Lisboa, como asistente de Maroto, fue en parte obligada aunque, como se ha visto, no fue desperdiciada. Gaërtner es la única persona de este equipo que trabajó tanto en un país como en el otro para las más altas instancias relacionadas con la propaganda y el cine: el SPN en Portugal y el DNC en España<sup>8</sup>.

Los trabajos de Lisboa Film para los alzados en armas se reducen de 9 en 1937 a 6 en 1938 y a 2 en 1939, estos últimos para CIFESA. En 1938 deja de producirse el *Noticiario CIFESA*, procesado y montado en Portugal, que va a ser sustituido por el *Noticiario Español*. Justamente en 1938 se produce el viaje de Manuel García Viñolas, responsable máximo de la cinematografía nacional a Berlín, del que salen los acuerdos con la Tobis, cuyas principales ventajas con respecto al vínculo portugués van a ser: la posibilidad de un mayor número de copias y —quizás sobre todo— que, a diferencia de lo que ocurre con los laboratorios portugueses, no representa salida de divisas.

Se está produciendo ya un hecho importante que comienza a afectar a las relaciones entre los regímenes de Franco y Salazar, y que va a ser decisivo una vez terminada la guerra civil: el escoramiento de España hacia Alemania en todas las áreas, desde las políticas hasta las económicas.

Políticamente, el momento de mayor tensión entre España y Portugal se producirá durante el verano de 1940, con los tanques alemanes estacionados en los Pirineos, esperando la orden para avanzar hacia Portugal —la llamada Operación Félix. La distensión no llegará hasta la caída de Serrano Suñer en otoño de 1942 como Ministro de Exteriores y su sustitución por Jordana. No es cuestión de que analicemos aquí el desarrollo de las relaciones entre España y Alemania, pero sí es conveniente explicar en qué medida las razones de la distancia política entre España y Portugal dependen de aquéllas.

Fernando Rosas<sup>9</sup> habla de tres objetivos estratégicos principales en la diplomacia salazarista. El primero es la defensa de la independencia nacional frente al *peligro español*. En parte, el apoyo dado por Salazar a los militares alzados provino del miedo ante una

<sup>5</sup> Datos extraídos de José Martos-Cruz, *Prontuário do Cinema Português: 1896-1989* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989).

<sup>6</sup> Para entonces, había dirigido la fotografía de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Nobleza batu-rra* (Florián Rey, 1935) y *Morena clara* (Florián Rey, 1936).

<sup>7</sup> Voz Guerner, Enrique, en José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1998), p. 433-435.

<sup>8</sup> En concreto, en el documental *Concentración de la sección Femenina en Medina del Campo* (1939) y, probablemente, aunque no hay confirmación total, en el reportaje de alta calidad propagandística "Romance de Puebla de Sanabria", en el *Noticiario Español* n° 12 (diciembre de 1939). Según Alfonso del Amo (ed.), *Catálogo general del cine de la guerra civil* (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996), Gaërtner dirigirá, además, la fotografía de *Raza*, producida por Luis Díaz-Amado quien, como veremos, se implicó en la idea de la colaboración hispano-portuguesa.

<sup>9</sup> Coordinador del Vol. VII: *O Estado Novo*, de la *História de Portugal*, dirigida por José Mattoso (Lisboa, Estampa, 1994), p. 295-299.



*Feitiço do Império*  
(A. Lopes Ribeiro,  
1940)



“sovietización” de España que terminase con la creación de una Federación de Repúblicas Socialistas Ibéricas. Con la victoria de Franco, sin embargo, el *peligro español* llegará de los sueños imperialistas de algunos sectores falangistas que gozan del apoyo alemán —con el comienzo de la guerra mundial van a contar con el beneplácito de Serrano Súñer<sup>10</sup>—, y que no ocultan sus pretensiones anexionistas sobre Portugal. Decir Portugal es hablar también de su *imperio*. Ese es el segundo objetivo estratégico de la política exterior salazarista: la defensa del patrimonio colonial. El tercero, la supervivencia del régimen, primero ante la amenaza *roja* tras del triunfo del Frente Popular en España; luego, ante una posible anexión española o una invasión alemana, y finalmente, ante las consecuencias de una posible victoria de las democracias en la Segunda Guerra Mundial.

Ya durante la misma, tras las fulgurantes victorias alemanas, la inesperada declaración española de “no beligerancia”, en junio de 1940, se distanciaba peligrosamente de la política de “neutralidad” que Portugal estaba llevando por entonces, y esto, unido a la amenaza real que representaban las divisiones Panzer alemanas en la frontera hispanofrancesa, parecía poner en peligro el Tratado de Amistad y no Agresión que las dos naciones peninsulares habían firmado en 1939, y dar la razón a los peores pronósticos que el mismo Salazar había aventurado.

Aún antes de que hubiera terminado la guerra civil española, en la que Portugal había colaborado a favor de Franco, Salazar “llamaba la atención del gobierno de Londres sobre los peligros que representaba para los intereses nord-atlánticos la existencia de un régimen franquista victorioso y aliado con Alemania e Italia, potenciales enemigos de Gran Bretaña en la guerra mundial que se avecinaba”<sup>11</sup>. La política exterior portuguesa tuvo siempre como referente principal a Gran Bretaña, incluso en los momentos de mayor tensión con ella y de mayores compromisos con Alemania. Gran Bretaña es necesaria para Portugal por sus relaciones comerciales, por ser dueña del Atlántico —único camino para los productos del imperio portugués y de sus excolonias—, y por sus vínculos con los Estados Unidos.

<sup>10</sup> Fernando Rosas, *O Estado Novo*, p. 296.

<sup>11</sup> Fernando Rosas, *O Estado Novo*, p. 302.

Así, “cuando los encuentros de Hitler con Franco en Hendaya, en octubre de 1940, presagiaban lo peor, y el partido falangista y germanófilo del franquismo gana fuerza y sube de tono contra Portugal, en el mayor secreto, el gobierno de Lisboa se vuelve hacia Londres, con quien inicia, a partir de diciembre de 1940, negociaciones militares. El objetivo es asegurar la protección y el apoyo inglés a un plan de retirada del gobierno portugués a las Azores en el caso de un ataque alemán y/o español y la posterior defensa del Archipiélago. Por otra parte, desde mayo de 1940 el Estado Mayor británico prepara planes de ocupación unilateral de Azores y Cabo Verde en el momento en que los alemanes atraviesen los Pirineos”<sup>12</sup>. A pesar de los distintos momentos de tensión entre Gran Bretaña y Portugal, y a pesar también de sus acercamientos a Alemania, Portugal mantuvo sus vínculos atlánticos, y la embajada portuguesa en España, encabezada por Pedro Teotónio Pereira, tuvo siempre claro que su misión secreta y más importante era, en la medida de lo posible, y a instancias de Gran Bretaña, apartar al gobierno de Franco de la beligerancia al lado del Eje, intentando aislar a Serrano Súñer<sup>13</sup>.

Estas circunstancias explican suficientemente el apagón en la colaboración directa en materia cinematográfica entre los dos gobiernos, ya que ésta había estado vinculada a la propaganda bélica y había consistido fundamentalmente en un apoyo portugués a los alzados.

En momentos de máxima tensión política, Portugal consiguió un anexo a las declaraciones de amistad<sup>14</sup>. Por otra parte, los vínculos comerciales tampoco se rompieron: por mutua necesidad, y antes del acuerdo comercial del 22 de febrero de 1943, se había firmado ya el de diciembre de 1939, “a la sombra del Tratado de Amistad y No Agresión de marzo de 1939, o bien en el contexto de las tensiones en Europa en el marco de los primeros años de la Segunda Guerra”<sup>15</sup>. Lo que me interesa resaltar ahora es que entre ambos acuerdos media una diferencia significativa en la balanza de pagos. Mientras que en el primero ésta se inclina en beneficio de Portugal, en el segundo lo hace ya a favor de España.

Esto sucede en general y, de modo particularmente llamativo, en el campo de los productos cinematográficos. Quizá haya que empezar a suponer que ambos gobiernos han entendido, hasta ese momento, la utilidad o incluso la necesidad del cine de manera distinta, y que esta diferencia pueda explicar el recorrido que nos va a llevar a las primeras coproducciones.

En el caso portugués, la política cinematográfica del Estado está vinculada a una persona y a un programa. La persona es Antonio Ferro, cabeza del Secretariado de Propaganda Nacional, y el programa, el llamado *política do espírito*. Según Luis Reis Torgal,<sup>16</sup> la propaganda llevada a cabo por el SPN

Antonio Ferro



<sup>12</sup> Fernando Rosas, *O Estado Novo*, p. 306.

<sup>13</sup> Para lo que cuenta con el apoyo de Samuel Hoare, embajador británico. Según César de Oliveira, *Cem anos nas relações luso-espanholas: política e economia* (Lisboa, Cosmos, 1995), pp. 71-72.

<sup>14</sup> Protocolo adicional al tratado del 13 de marzo de 1939, firmado el 29 de julio de 1940.

<sup>15</sup> César de Oliveira, *Cem anos nas relações luso-espanholas: política e economia*, pp. 55-56.

<sup>16</sup> “Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A «conversão dos descrentes»”, en Luis Reis Torgal (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, pp. 64-91.

intenta demostrar la originalidad —o peculiaridad— del régimen portugués, desde el inicio del Estado Novo. En lo que respecta a su cine, la función primero *informativa* y en segundo lugar *educativa* vendría a resumirse en el intento de “conversión de los no creyentes” —los que aún no confían en la necesidad del régimen— y en su “peculiaridad” frente a otros Nuevos Estados. Ésta, además de la defensa del *imperio* y de una relación privilegiada como exmetrópoli con sus excolonias, viene a ser también la base de los dos grandes filmes de propaganda salazarista: *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro —con guión del propio Lopes y de Ferro—, realizada durante el período de afirmación del Nuevo Estado y de adopción de una militancia anticomunista frente al *Peligro español* —peligro marxista, en esta ocasión— y *Feitiço do Império* (1940), de nuevo de Lopes Ribeiro. En ambos casos, se trata de una “propaganda suave”, que se sirve de la ficción para narrar dos procesos de “conversión”: el de un revolucionario bolchevique que se convierte al salazarismo, en el primer caso, y el de un luso-americano, un portugués que vive en Estados Unidos, que relata la “conversión al ideal nacionalista del colonialismo portugués”, en el segundo.

Se trata de una estrategia propagandística de efecto a largo plazo —como confirma la larga dirección del SPN, luego SNI (Secretariado Nacional de Informação) a cargo de Antonio Ferro—, que confía menos en los golpes de efecto que en la capacidad de convencimiento, sin que el Estado renuncie por ello al uso de la fuerza a corto plazo si considera su necesidad, o a cierto tipo de exhibiciones para llamar la atención o para calmar los ánimos de los más radicales<sup>17</sup>. Por otra parte, la capacidad de Portugal para producir películas y tirar un elevado número de copias es reducida, de manera que se intentan aprovechar al máximo ocasiones como exposiciones internacionales para colocar en ellas sus películas de propaganda, que tienen siempre también como destinatario implícito al “no creyente” que vive fuera de Portugal.

Finalmente, es importante señalar que no existe aún en Portugal una legislación proteccionista que anime a producir largometrajes y a la creación de una industria. Para el Estado Novo, el cine es sobre todo un medio de propaganda. En un país con un número muy escaso de salas, el Estado promueve, a través de la llamada “ley de los cien metros”, la producción de cortometrajes documentales, una producción muy vigilada, e incluso orientada a través del SPN. En relación con esta medida, y con la realidad de la gran cantidad de población que habita fuera de las dos ciudades en las que se concentra el mayor número de salas, hay que entender también la de la creación de los cines ambulantes.

Frente a esta estrategia a largo plazo, que, en lo que atañe a su proyección propagandística al exterior, parece ser consecuencia de la conciencia de su debilidad para la penetración en otros mercados fuera de sus colonias<sup>18</sup> y —tras el acuerdo con Brasil— algunas excolonias, el caso español es muy distinto. En primer lugar, el cine de propaganda franquista parte de una situación de guerra civil: los alzados en armas en España ni pueden ni quieren permitirse una estrategia a largo plazo. De modo inmediato, durante la guerra, además de las necesidades de censura y de propaganda interna, resultaba urgente competir con la propaganda republicana para demostrar la necesidad del *Alzamiento*, al tiempo que se ocultaba el apoyo exterior recibido, con vistas a mantener la política de no injerencia en asuntos internos de las democracias occidentales. Una vez acabada la guerra civil, nos vamos a encontrar de lleno en un período contradictorio. La necesidad prioritaria va a ser la de legi-

<sup>17</sup> Luis Reis Torgal, citando e interpretando a Salazar, en “Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo”.

<sup>18</sup> De hecho, la primera película portuguesa en tener distribución europea, después de *A Severa* (Leitão de Barros, 1931), fue *Inês de Castro*, coproducción luso-española, ya en 1948, con su estreno en Francia y Alemania. Véase João Bernard da Costa, *Histórias do cinema* (Lisboa, Ed. Comissariado para Europa 91 / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991), p. 91.



timación internacional. Además del esfuerzo por enviar películas del Movimiento a muchos países<sup>19</sup>, se firman acuerdos cinematográficos con Italia y Alemania en los que se contempla la proyección exterior de la propaganda franquista. La contradicción viene de que al mismo tiempo, como sabemos, el régimen franquista va a adoptar una postura de *no belligerancia* que en realidad supone un mayor acercamiento al Eje, derivado de sus alianzas durante la guerra civil.

Por otra parte, la propaganda queda en manos de la Falange, fracción que de ninguna manera representa los intereses de la totalidad de las fuerzas implicadas en el Alzamiento; ni siquiera se puede hablar de FET y de las JONS como de una unidad sin fisuras internas. En consecuencia, no habrá en España una figura de confianza como la de Ferro, capaz de plantear y organizar una estrategia propagandística a largo plazo, de manera que pronto la propaganda va a subsumirse en la censura.

Y, finalmente, la economía española se va a ver afectada por la relación de dependencia adquirida con Alemania por causa de su apoyo en la guerra civil. A pesar de que ese país, a medida que avanza la guerra mundial, va a ser cada vez menos capaz de suministrar a España lo que ésta necesita —por ejemplo, película virgen, y lo mismo sucederá con Italia—<sup>20</sup>, durante los primeros años el acercamiento a Alemania parecía ser beneficioso para los intereses de la política comercial exterior española, al abrir mercados satélites de Alemania a productos elaborados españoles, como, por ejemplo, película impresionada.



Afiche publicitario de  
*Aniki-Bobo* (Manoel  
de Oliveira, 1942)

<sup>19</sup> Albania, Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Checoslovaquia, Chile, China, Estados Unidos, Estonia, Filipinas, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Guatemala, Holanda, Hungría, Irlanda, Italia, Japón, Noruega, Panamá, Perú, Portugal, Rumanía, Suecia, Suiza, Uruguay y Yugoslavia (Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General: R: 1043, Películas, exp. 6: Películas Movimiento Nacional).

<sup>20</sup> Mientras que tiene urgencia por recibir materias primas españolas, o que deban pasar por España para llegar allí, por lo que, como es sabido, la política de los Aliados para con España va a ser la del palo y la zanahoria: permitir que lleguen mercancías a España en mayor o menor medida o, por el contrario, interrumpir su flujo con el fin de alejar del Eje a este país.



Evitar la salida de divisa va a ser un asunto prioritario para los primeros gobiernos de Franco. Y el cine, en un país muy diferente de Portugal en este sentido, con una población mucho mayor y un enorme número de salas, puede suponer una sangría, porque existe una fuerte demanda. De ahí los acuerdos cinematográficos con Italia y Alemania<sup>21</sup>, de ahí que se llegue a permitir salida de divisa para comprar material de producción, y también de ahí, finalmente, las medidas proteccionistas que se van a adoptar desde 1942, pero que se gestan antes, y cuya clave va a ser el doblaje obligatorio y las licencias de doblaje condicionadas a la producción de películas españolas. Se trata, al menos como proyecto, de aumentar la producción con vistas a ocupar una parte progresivamente creciente del mercado interno, pero también a aprovechar las posibilidades de exportación a los mercados exteriores, fundamentalmente los dependientes de Alemania, así como a Hispanoamérica.

De modo que en España, a las necesidades derivadas de la propaganda, hay que añadir una preocupación importante por el cine en tanto que industria<sup>22</sup>. La reorganización del sector tras la guerra resulta algo urgente y se pretende hacer del mismo un “todo” integrado. Esta integración del sector, teniendo en cuenta que en él también confluyen intereses a veces en conflicto, probablemente supuso un importante gasto de energía para sus responsables y una atención extrema. De hecho, cuando España recibe la invitación de Alemania para estudiar el reglamento de la Cámara Internacional del Cine renovada, se produce un pequeño litigio interno que no tuvo mayor trascendencia, pero que puede resultar interesante comentar. Alemania invitó como representantes españoles a D. Amador Villar, coronel de artillería de la Armada, que era Jefe de la Sección Industrial de la Delegación Nacional de Sindicatos, y a D. Carlos Arévalo, director de cine, además de un funcionario sin determinar que debería ser nombrado por la Vicesecretaría de Educación Popular (Delegación Nacional de Cinematografía). Después de un rápido cruce de correspondencia entre el Ministerio de Industria y Comercio, la Vicesecretaría de Educación Popular y la Delegación Nacional de Sindicatos, en la que el tema principal era saber de dónde había sacado Alemania estos dos nombres<sup>23</sup>, se resolvió enviar como representantes a D. Amador Villar y al secretario de la Subcomisión Reguladora de la Producción Cinematográfica, que depende del Ministerio de Industria y Comercio, el Sr. Soriano. En lo que toca al funcionario de la Vicesecretaría de Educación Popular —“cuyo nombre aún no se conoce en este ministerio” —de Asuntos Exteriores—, el propio Ministerio propone, el 11 de julio de 1941, lo siguiente:

“Ahora bien, comoquiera que por falta de plaza en el avión posiblemente sólo podrán trasladarse dos de ellos a Berlín, y habida cuenta de que los problemas técnicos más importantes son los que interesan a los Sindicatos y a nuestra producción nacional, parece conveniente que se prescindiese de alguno de los citados Señores, y que se omita precisamente al de la Vicesecretaría de Educación Popular (Delegación Nacional de Cinematografía), ya que su cometido puede que quede limitado a lo que se refiere a la censura cinematográfica, pudiendo perfectamente

<sup>21</sup> Ya hice referencia al hecho de que, a diferencia de la relación cinematográfica con Lisboa Film, los acuerdos firmados con la Tobis alemana no suponían salida de divisa.

<sup>22</sup> En otro lugar he tratado el problema, en el cine español de este momento, de la dicotomía entre la propaganda como técnica versus la necesidad de producir películas no directamente propagandísticas, pero con calidad técnica, con posibilidad de interesar a los mercados exteriores y al mismo tiempo publicitar una imagen de España vinculada a su capacidad técnica y a su “estar al día”. Fernando González García, “Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista en el cine español entre 1939 y 1945”, en VVAA, *Apuntes sobre las relaciones entre el Cine y la Historia. (El caso español)* (Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004), pp. 97-110.

<sup>23</sup> Obsérvese que se trata de organismos, personas y funciones vinculados a Falange, mientras que no aparece nadie dependiente del Ministerio de Industria y Comercio.

completarse en este aspecto la delegación española con un funcionario diplomático de nuestra embajada en Berlín, que pudiera ser el Sr Oyarzábal, que entre otras condiciones reúne la de conocer el alemán a la perfección”.

Los delegados españoles, por no haberse podido estudiar en profundidad el proyecto de Reglamento, firmarán “ad referendum”, es decir, “dejando abierta la posibilidad de que el Estado español pueda pronunciarse al respecto con más calma y mejor conocimiento de causa”, en previsión de una próxima reunión a finales del otoño<sup>24</sup>.

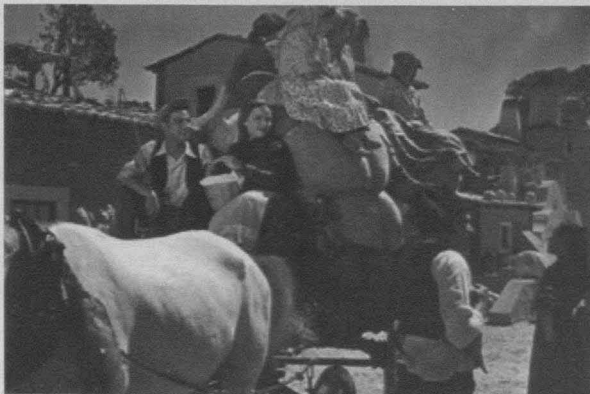
Todo el expediente permite insistir en lo que hemos dicho. La proyección exterior del cine es una prioridad en España, pero cada vez más vinculada a su vertiente comercial e industrial: los dos delegados provisionales enviados están relacionados con la producción en vez de con la propaganda, sea desde Sindicatos, sea desde el Ministerio de Industria y Comercio. Si hay que prescindir de alguien, sería de una persona vinculada a un organismo de propaganda, ya que a nivel internacional, desde el Estado, en estos momentos ésta parece entenderse ya como dependiente de la censura: es la censura la que permitiría, en todo caso, la salida al exterior de productos dignos y capaces.

Volviendo a la comparación entre España y Portugal, podría afirmarse que, si ambos regímenes tienen en cuenta la función propagandística del cine, esta propaganda va a tener matices diferentes en relación con las estrategias de cada país, más medidas y más vinculadas a la diplomacia en el caso portugués, mientras que España va a seguir una estrategia industrial y comercial muy marcada, de la que indirectamente se derivaría una propaganda exterior controlada por los organismos censores.

## 2. Reinicio de las relaciones cinematográficas

Nos encontramos, a la altura de 1941, ante dos regímenes que se dan la espalda, en lo que concierne a su política exterior. Portugal, que no pierde su proyección atlántica y que continúa manteniendo su vinculación histórica con Gran Bretaña, a pesar de las tensiones que pueda haber por sus eventuales acercamientos a Alemania. España, que con su política de “no beligerancia” y sus acuerdos con Alemania, se inclina hacia el continente. Si en algo coinciden España y Portugal es precisamente en su tendencia imperialista o, por decirlo de manera más matizada, en su voluntad de proyección hacia unas colonias y excolonias que suponen o podrían suponer tanto una fuente de recursos como un mercado y, por otra parte, una baza en la extensión de la propaganda de los respectivos regímenes a otros continentes.

*Ropa Blanca (A aldeia da roupa branca, Chianca de Gracia, 1938)*



<sup>24</sup> El mes siguiente, el 21 de agosto de 1941, el Ministerio de Asuntos Exteriores nombra delegados españoles en la CIC, a propuesta de la Delegación Nacional de Sindicatos, a:

Vicepresidente: Antonio Pacheco Picazo.

Delegado en el Tribunal de Arbitrajes: José Virós Moyes.

Delegado de Producción: Saturnino Ulargui.

Delegado de Comercio: Joaquín Soriano Roeset.

Delegado de Empresarios: José Luis Aguirre Martos.

Delegado de Películas Culturales: Antonio Román.

Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo Central. R. 2243. exp. 7.

Diversas fuentes secundarias insisten en la importancia que va a tener, para el inicio del llamado período de colaboración cinematográfica hispano-lusa, el viaje de García Viñolas a Portugal en 1941, aunque ninguna especifica, citando documentos escritos o testigos presenciales de las conversaciones, qué fue lo que se trató realmente y a qué nivel en aquella visita. Según Bernard da Costa<sup>25</sup>, Ferro llevaba intentando acuerdos desde 1940, y para estudiarlos fue a Lisboa García Viñolas en 1941<sup>26</sup>. Según este autor, parece que en principio se pensó en una película sobre “la gesta de las fuerzas portuguesas y españolas en la Guerra Civil”, pero que ante la necesidad de ocultar la participación italiana y alemana se dejó de lado, y se prefirió pensar en temas relacionados con la historia común y sus grandes figuras. No surgió de esta visita, sin embargo, ningún tipo de acuerdo cinematográfico, pero en aquella circunstancia de guerra internacional, en que incluso los acuerdos comerciales pierden rápidamente vigencia, y sin el marco de un protocolo de actuación en el ámbito cultural en que fijar las condiciones de una posible colaboración, ¿dónde y en qué términos situar una, específicamente cinematográfica e hispano-lusa? En todo caso, la fecha es importante, por tratarse de un período muy delicado en las relaciones bilaterales.

No es hasta 1942, que el Departamento General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España estudia la posibilidad de un “Proyecto de Acercamiento Hispano-Lusitano”<sup>27</sup> y propone al Secretariado de Propaganda Nacional la creación de un organismo portugués paralelo al Consejo de la Hispanidad. Los pasos a dar serían como sigue:

1. Creación de una Delegación del Consejo de la Hispanidad en Portugal.
2. Plenos poderes a ésta para la colaboración y gestión cerca del Gobierno de Portugal, para la creación de un Consejo de la Lusitanidad.
3. Solicitar una Delegación en Madrid para este Consejo.
4. De mutuo acuerdo entre ambos, determinar la creación y nombre de un Consejo Superior que los abarque.

Según consta en el documento, Ferro parece aceptar, en principio, la idea.

En julio de ese mismo año, Ferro viene a Madrid. Pedro Teotónio Pereira, embajador de Portugal en Madrid, escribe a Salazar el día 17 que es mal momento para encontrarse con Ferro, porque él tiene que viajar a África, y porque todo está “en suspenso en política interior en España”<sup>28</sup>. Sin embargo, el 19 le manda una larga carta a Salazar en la que parece algo

<sup>25</sup> João Bernard da Costa, *Histórias do cinema*, pp. 89-90.

<sup>26</sup> Queda constancia de esta visita en el noticiario *Jornal Português* n° 25. Según José Martos-Cruz, “Breve diccionario tipológico do cinema no Estado Novo”, voz ESPANHA, en Reis Torgal (coord.): *O cinema sob o olhar de Salazar*, p. 370.

<sup>27</sup> Ministerio de Asuntos Exteriores: R. 2461, exp. 72. Desgraciadamente, el documento aparece sin fecha, de manera que resulta de momento imposible saber en qué momento lo recibió Ferro y de qué modo pudo afectar a los intentos de formalizar una relación mutua en el campo de la cinematografía. De todos modos, quisiera resaltar aquí que el Consejo de la Hispanidad, fundado en noviembre de 1940, fue el organismo encargado de la producción de la película *Raza*, cuyo argumento es del propio Franco, y que es, tras el estreno en privado de esta película en Lisboa, con presencia de su director de producción, Luis Dias-Amado, cuando comienzan a hacerse públicos, como veremos, movimientos relativos a la posibilidad de una colaboración cinematográfica que, sistemáticos y constantes por parte portuguesa, recuerdan la estructura de relaciones propuesta en el documento que acabo de citar.

<sup>28</sup> Pedro Teotónio Pereira, *Correspondência de Pedro Teotónio. Pereira para Oliveira Salazar*. Vol. III: 1942 (Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros / Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista, 1990).Doc. 25, 17.7.42.



alarmado por las intenciones de Ferro. Este venía con la idea de preparar con Serrano Súñer un acuerdo cultural completo “como el firmado con Brasil”. El embajador —una de cuyas funciones, ya lo sabemos, era la de evitar un compromiso de España con el Eje, e intentar aislar para ello, como medida esencial, a Serrano Súñer— le dice a Salazar que le pida a Ferro que ponga sus ideas acerca del acuerdo por escrito, para tomar una decisión final acerca del mismo. Pedro Teotónio Pereira ve dos peligros, siempre centrados en la reacción de Serrano: o bien que repudie la idea, o bien que quiera hacer un “verdadero acuerdo de Estado firmado por él”, lo que según Teotónio Pereira traería consigo disgustos y puntos peligrosos. “Tal vez —dice— en último análisis todo lo que se podría conseguir sería un acuerdo de servicios competentes en los dos países sobre cuestiones de propaganda de interés común. Pero eso perdería todo carácter sensacional y de acontecimiento político y Ferro no se daría por satisfecho”. Además de que aquí queda claro que los movimientos de Ferro están supeditados y condicionados a intereses más generales, los celos profesionales de un diplomático de carrera como Teotónio Pereira dejan entrever también la independencia con la que Ferro se mueve.

Pocos días más tarde, el 24 de julio, Teotónio Pereira responde a Salazar que ha recibido las cartas con las respuestas al cuestionario elaboradas por Ferro. Le comenta que, en la entrevista con Serrano Súñer, Ferro fue prudente y no se salió de lo que habían acordado previamente. Por su parte, Serrano se había mostrado entusiasmado con la idea de un acuerdo cultural que él firmase por parte de España y le gustó que Ferro no hubiera hecho nada antes de presentárselo. Le dice, además, el embajador a Salazar que ya había avisado a Ferro de la necesidad de una “retirada estratégica” y que lo mejor, en el estado de cosas actual, era justamente no haber hecho nada. Finaliza diciendo que quizás fuera posible, por parte de Ferro, llegar a pequeños acuerdos “locales”, acerca de “servicios” no dependientes de Serrano Súñer. Termina la misiva hablando de la creciente “agitación interior” en España —que va a culminar con los sucesos de agosto en Bilbao y la caída de Serrano. En las cartas de este período, Teotónio Pereira habla de Serrano Súñer como de alguien completamente desinformado y desinteresado de los asuntos económicos y comerciales. Un acuerdo cultural se lo habría apuntado como un éxito político personal.

En lo que atañe a Ferro y al cine, quizás no se pueda afirmar tajantemente que no hubiera “hecho nada”. Alrededor de estas fechas se puede observar un movimiento importante a un lado y a otro de la frontera. ¿Es posible que a Ferro se le hayan dejado las manos libres para intentar alcanzar un acuerdo puntual de “servicios” en lo que toca al cine? Aunque Prensa y Propaganda están en manos de la Falange, estos servicios dependen en última instancia de Gabriel Arias Salgado, que es un católico poco afín al partido. Por otro lado y sobre todo, el cine depende también y, como hemos visto ya, en buena medida del Ministerio de Industria y Comercio. El cine era, a estas alturas, un apartado que Serrano Súñer ya no podía controlar, ni con el apoyo de sus contactos más fieles.

Lópes Ribeiro, director de las dos películas emblemáticas del salazarismo, visita España. La fecha es importante: el 26 de julio de 1942 —es decir, dos días después del encuentro entre Ferro y Serrano Súñer—, la revista *Primer Plano* publica una larga entrevista con Lópes Ribeiro. No se trata de una visita de cortesía, sino que trae una *misión* concreta: un proyecto de colaboración cinematográfica entre España y Portugal. Lópes Ribeiro es “presentado” a *Primer Plano* por Luis Días-Amado, director de producción de *Raza* (José Luis



*Cinco lobitos (O diabo são elas, Ladislao Vajda, 1946)*



Sáenz de Heredia, 1942). Éste había realizado poco antes un pase privado de la película en Lisboa, previo a su lanzamiento en la próxima temporada<sup>29</sup>. En la entrevista, López Ribeiro comenta que, si hasta 1940 la producción portuguesa de largometrajes era intermitente, se está comenzando a hacer películas con mayor continuidad, y que la primera tarea para el cine portugués va a ser la *reconquista* del mercado brasileño —recuérdese aquí que en 1941 se había firmado un acuerdo cultural entre Portugal y Brasil— “la misma que para España supone la de los países que se expresan en su lengua”. Estos términos recuerdan los del proyecto de acercamiento que hemos comentado más arriba. La colaboración de intercambio entre España y Portugal tendría dos aspectos: comercial y artístico. Por un lado, estaría la posibilidad de coproducir dobles versiones. Portugal pondría a disposición de España su infraestructura para satisfacer en parte “la creciente demanda de centros de producción que demandan los productores españoles”, mientras que la realización de películas en Portugal está por debajo de sus capacidades. Desde el punto de vista comercial, una apertura de los mercados sería mutuamente beneficiosa. La red de salas portuguesa, aunque no excesivamente amplia, permitiría amortizar películas españolas que no lo conseguirían únicamente en su propio mercado; lo mismo sucedería a la inversa. Afirmo López Ribeiro que casi no se ve cine español en Portugal, pero que los recientes éxitos de *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Gennina, 1940) y, sobre todo, de *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) —nueve semanas en cartel—, además del previsible triunfo de *Raza*, avalan el interés del público portugués por el cine español.

López Ribeiro cuenta con apoyos en España: el más visible, Dias-Amado. Pocos días antes, en el número 92 de *Primer Plano*, el 19 de julio de 1942, en el marco de una encuesta a personalidades españolas relacionadas con el cine que responden a la pregunta “¿Cómo debe ser el cine español?”, Luis Díaz-Amado, dejaba caer la siguiente apostilla:

“Y ahora quisiera terminar con una sugerencia: unido al cine español ¿no podríamos ir a la creación de un cine peninsular? Momento único para ello, por la similitud de régimen político, por las corrientes de aproximación entre los dos países que vienen, desde siglos, desconociéndose y como viviendo de espaldas el uno al otro, por la simpatía que despertó en España la actuación, durante nuestra guerra de liberación, de Portugal y del hombre que rige sus destinos, el gran estadista Dr. Oliveira Salazar, a la que corresponde Portugal con una admiración sin límites, por el valor de nuestros soldados y hacia la figura de nuestro Caudillo Franco. Y junto a esto, de tipo político y sentimental, hay la posibilidad, lo mismo para la producción española que para la portuguesa, de crearse nuevos mercados, mutuamente, de una mayor baratura en la producción doble, y unidos, marchar, lo mismo que en otros tiempos, aunque separados, al descubrimiento de América, pero esta vez a descubrir los mercados de los países de habla española y portuguesa y a conquistarlos por la persuasión, que quiere decir por la buena calidad de una producción cinematográfica que recoja en la cantera formidable de la Historia de los dos países, de su folklore, costumbres y de sus obras literarias, clásicas y modernas, los guiones de películas de temas peninsulares —sentimentales, humanos, humorísticos, históricos o, simplemente, musicales— en que se refleje bien el espíritu español y el portugués, tan parecidos y tan llenos de sensibilidad, viveza y alegría, para hacer un cine de altura, técnica y artísticamente, bueno, sano, alegre, portugués,... hispano”.

<sup>29</sup> Quiero recordar de nuevo que *Raza* fue producida por el recién creado Consejo de la Hispanidad. El montaje corre a cargo de García Maroto, y la iluminación es obra de Gaërtner y Paniagua.



*¡Fuego! (Fogo!,  
Arthur Duarte, 1949).*

Más allá de los necesarios halagos de índole “sentimental y política”, la “sugerencia” de Días-Amado —quien, como sabemos, acaba de presentar *Raza* en Lisboa en “petit comité”—, contiene similitudes tan evidentes con lo que va a proponer inmediatamente López Ribeiro en su *misión*, que resulta claro que ha habido en Portugal conversaciones tendentes a coordinar una línea de acción.

López Ribeiro vuelve en agosto: “[U]n pensamiento de colaboración ibérica lo lleva y lo trae estos días de Lisboa a Madrid y viceversa”<sup>30</sup>. Significativamente, empieza a haber noticias sobre cine portugués en la revista *Primer Plano*: el 30 de agosto aparece en la sección “Feria de imágenes” una gran fotografía de la película *Alá arriba* (1942), de Leitão de Barros, que se va a presentar en el festival de Venecia, donde va a ser premiada en septiembre, junto con las españolas *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) y *Goyescas* (Benito Perojo, 1942).

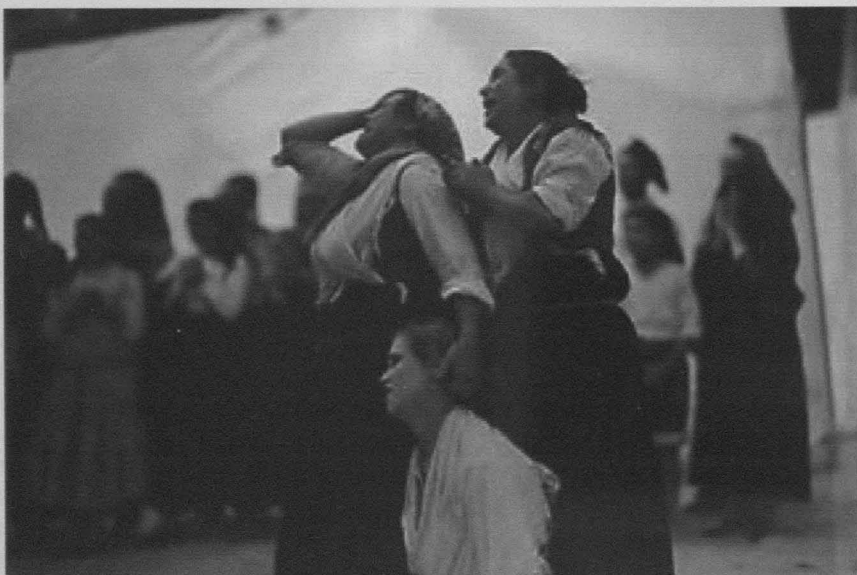
El 4 de octubre se da noticia de una nueva visita de López Ribeiro, de regreso de Venecia. No se habla de lo que pudo hacer el productor portugués en Madrid, más allá de la fiesta que se dio en la redacción de *Primer Plano*, a la que, además de realizadores, actores, miembros de la revista y otros periodistas, asistieron Joaquín Soriano, presidente de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, dependiente de Industria y Comercio, y Joaquín Argamasillas, jefe de la Sección de Cine del SNE.

Ese mes de octubre, con Jordana ya como cabeza del Ministerio de Asuntos Exteriores, Teotónio Pereira comunica a Salazar que España piensa ya en una declaración de neutralidad. El 1 de octubre escribe: “Es visible que el estado de espíritu es otro. Volvemos a ser citados en la prensa en primer lugar siempre que se habla de los que ayudaron a España”<sup>31</sup>. En diciembre, Jordana visita Portugal, y el 23 de ese mismo mes, Teotónio Pereira le escribe a Salazar hablándole del “ambiente formidable” que en España se respira en relación con

<sup>30</sup> (*Primer Plano*, nº 95, 9 de agosto de 1942).

<sup>31</sup> Pedro Teotónio Pereira, *Correspondência de Pedro Teotónio. Pereira para Oliveira Salazar*. Doc 39, p. 210.

*Alà arriba* (Leitão de Barros, 1942)



Portugal, y le envía artículos de prensa en los que se elogia la organización corporativa del Estado portugués, y uno con la “tesis nueva” de que España espera sobrevivir a una victoria de los aliados.

En este ambiente, Portugal ha abierto su mercado al cine español. El 1 de noviembre, *Primer Plano* publica un artículo de Fernando Frago<sup>32</sup> titulado “El cine español llega al corazón de Portugal”. En él Frago subraya que esta llegada se produce “en los momentos en que España se reafirma solemnemente y por voz de su Gobierno en la amistad con Portugal”. Durante la temporada anterior habían llegado *Sin novedad en el Alcázar* y *Carmen la de Triana*: esta última se mantiene en cartel desde hace diecinueve semanas, se ha repuesto *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) y la voz de Imperio Argentina se oye en todas las radios portuguesas. *Raza* inauguró la nueva temporada en el Coliseum de Oporto, “el mayor cinema del país”, y se verá en Lisboa en el São Luiz, “la más lujosa y aristocrática sala de Lisboa”. Afirma Frago que se ha fundado además una distribuidora, la Atlante, para traer a Portugal únicamente películas españolas, y entre los filmes que distribuirá esa casa y los de otras empresas, está prevista la llegada de: *Goyescas*, *Marianela* (Benito Perojo, 1940), *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939), *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939), *La Dolores* (Florián Rey, 1940), *Sarasate* (Richard Buchs, 1941), *La Gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), *El difunto es un vivo* (Ignacio Iquino, 1941), *La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940), *Pepe Conde* (José López Rubio, 1941), *María de la O* (Francisco Elías, 1936), *Héroe a la fuerza* (Benito Perojo, 1941), *Polizón a bordo* (Florián Rey, 1941), *El rey que rabió* (José Buchs, 1939), *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) y *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941).

Según el *Índice Cinematográfico de España 1942-1943* (Madrid, 1943), se exportaron a Portugal los siguientes títulos, por las siguientes empresas: *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1937 / Antonio Rey Soria); *El difunto es un vivo* (CIFESA); *La*

<sup>32</sup> Además de periodista cinematográfico y guionista, era Secretario en el Consejo de Producción de Tobis portuguesa, miembro del Sindicato Nacional de Crítica, y presidente del Sindicato Nacional de Profesionales del Cine, nombrado por el Subsecretario de Estado de Corporaciones. Era también corresponsal en Lisboa de la revista *Primer Plano*.



*Dolores* (CIFESA); *La florista de la reina* (Saturnino Ulargui); *La gitanilla* (CIFESA); *Goyescas* (Saturnino Ulargui); *Héroe a la fuerza* (Saturnino Ulargui); *Legión de héroes* (Juan Fortuny, 1941 / Zenith, S.A.); *María de la O* (Saturnino Ulargui); *Marianela* (Saturnino Ulargui); *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935 / Banasset y Compañía y CIFESA); *Noche de diciembre*<sup>33</sup> (Saturnino Ulargui); *Pepe Conde* (Saturnino Ulargui); *Polizón a bordo* (Suevia Films); *El rey que rabió* (Exclusivas Diana); *Sarasate* (Hispano Films); Seis documentales (Antonio Rey Soria); Seis documentales (CIFESA).

En total, dieciséis largometrajes más dos tandas de seis documentales. Portugal se convertía así, de pronto, en el mejor cliente de la industria cinematográfica española, en número de títulos exportados, en 1942, muy por encima de los seis largometrajes y doce cortometrajes exportados a Dinamarca y de los seis largometrajes vendidos respectivamente a Bulgaria y Turquía<sup>34</sup>. Por el contrario, España no importó ni una sola película portuguesa.

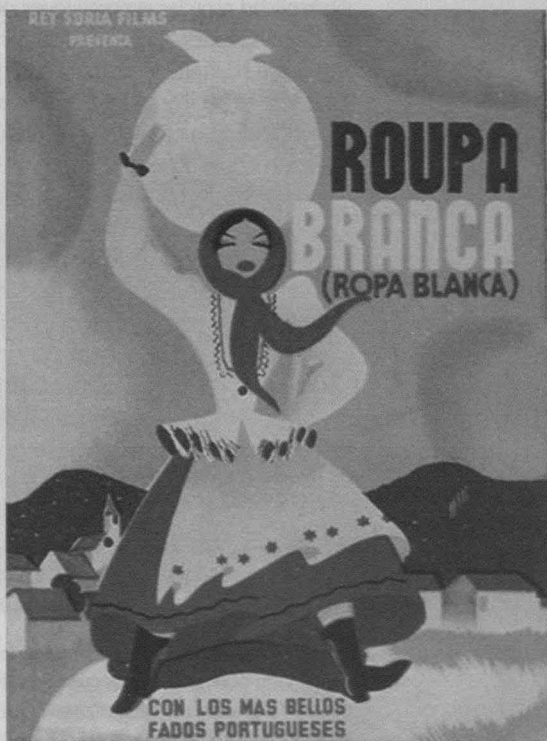
El 22 de noviembre, *Primer Plano* publica la noticia de la visita a Madrid de João Ortigão Ramos, presidente del Gremio de Exhibidores y miembro del Consejo de Producción y Administración de la Tobis Portuguesa, además de propietario y gerente de la sala São Luiz. Y el 20 de diciembre se informa de una nueva visita de Ortigão Ramos, acompañado esta vez por Fernando Frago y por el doctor Rodrigues Pinto, administrador delegado de la Tobis Portuguesa.

Durante este año de 1942, sin embargo, el cine portugués que pudo verse en España se redujo a una exhibición privada en el cine Rialto de Madrid, de un documental sobre las Juventudes Portuguesas —que levantó los aplausos del público en varias ocasiones—, y de *Alá arriba* (Leitão de Barros, 1942)<sup>35</sup>.

En relación con esta exhibición, presentada por Fernández de Córdoba<sup>36</sup>, se promovió una fiesta por *Primer Plano* a la que acudieron, Frago, Ortigão Ramos y Rodrigues Pinto, por la parte portuguesa, y Joaquín Soriano, Jerónimo Mihura, García Maroto, Claudio de la Torre, Antonio Román y Vicente Casanova, por la española. Se habló “de la pujanza y las posibilidades de las dos cinematografías”.

Durante todo 1943, *Primer Plano* continúa haciendo de valedora del cine portugués, sin que en todo el año se importe más que un solo título: *Ropa Blanca* (*A aldeia da roupa branca*, Chianca de Gracia, 1938)<sup>37</sup>, estrenada en noviembre en el Palacio de la Prensa, a pesar de que Rey Soria Films

Cartel de *A aldeia da roupa branca*, (C. de Gracia, 1938)



<sup>33</sup> No he encontrado referencia alguna acerca de esta película.

<sup>34</sup> Según el *Índice cinematográfico de España 1942-1943* (Madrid, 1943), España exportó, además, cinco largometrajes y un cortometraje a Italia; tres largos a Argentina; dos largometrajes y un cortometraje a Alemania; dos largometrajes a América del Centro y Sur; un largometraje y un noticiario a Hungría; dos noticiarios, dos cortometrajes y un largo a Suiza; cuatro cortometrajes a Estados Unidos y un largometraje a Argelia y Marruecos francés, México, República Dominicana, Finlandia, Rumanía, Holanda, Bélgica, Croacia, Serbia y Suecia.

<sup>35</sup> (*Primer Plano*, n° 115, 27 de diciembre de 1942).

<sup>36</sup> Quien ya había trabajado como locutor de algunas de las cintas elaboradas en los laboratorios de Lisboa Film.

<sup>37</sup> (*Primer Plano*, n° 167. “Películas estrenadas en Madrid en 1943”).



hubiera anunciado<sup>38</sup> que iba a presentar también, para esa temporada, *Aniki-Bobo* (Manoel de Oliveira, 1942) y *Hechizo de Imperio* (*Feitiço do Imperio*, António Lopes Ribeiro, 1940). El 18 de julio de 1943, en *Primer Plano*, aprovechando la noticia de que la estrella portuguesa Milú viene a España para participar en el rodaje de *Doce lunas de miel* (Ladislao Vajda, 1943), se deja caer la apreciación de García Viñolas de que no conocemos importantes películas portuguesas, como *O costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943), sencillamente porque “aquí no se ve cine portugués”.

En febrero de ese año se había firmado un Acuerdo Comercial que, entre otras cosas, venía a ratificar una situación de hecho, la inclinación de la balanza comercial en beneficio de España. El cine no recibía un tratamiento específico, sino que iba en el capítulo de “Varios” de las negociaciones previas. Este capítulo preveía, en las relaciones de intercambio, una simetría absoluta, con cupos anuales diferenciados por materias. Y si se contempla un cupo para cine español en Portugal, las películas no aparecen entre las materias que importaría España. El balance, en principio, debería ser equitativo, es decir, que la exportación a Portugal de película impresionada debería ser compensada con importaciones equivalentes dentro de las materias contempladas en ese capítulo. Pero el acuerdo es una cosa y la realidad otra: las exportaciones de película impresionada superaron en muy poco tiempo las previsiones. Portugal se convirtió en un mercado para el cine español, mientras que España se mantenía cerrada para el portugués. Es posible que a España le interesase esa situación. Es posible también que Portugal decidiese esperar con vistas a conseguir, si no un acuerdo cultural completo, al menos un acuerdo cinematográfico, en los términos que había avanzado Lopes Ribeiro. En todo caso, cualquier pretensión de acuerdo cultural general tenía problemas y, en su ausencia, ¿dónde encajar uno particular?

Dos cartas de Teotónio Pereira a Salazar nos permiten otear el complicado horizonte. Por una parte, el 12 de febrero, en el ambiente entusiasta que rodea la firma del acuerdo comercial, el embajador le da detalles de la “mayor fiesta que ha dado”, y le indica que prepara con Ferro otras dos convocatorias más, para la clase intelectual<sup>39</sup>. El 22 de febrero, le cuenta que Ferro ha tenido un percance: al intentar hablar del Bloque Ibérico en una entrevista para el periódico *El Español*, tuvo que dejarlo y comentar sólo cuestiones de arte y literatura, porque según el periodista, cualquier mención al Bloque Ibérico estaba prohibida desde la Dirección General de Prensa y Propaganda, dependiente de la Falange<sup>40</sup>, después de lo cual Ferro va a conseguir una entrevista con Franco para exponerle la situación.

Como he dicho más arriba, desde *Primer Plano* se intenta producir un cierto interés por la cinematografía vecina, dando noticia de sus rodajes, de sus estrenos, de sus estrellas, e incluso de su organización corporativa en el ámbito cinematográfico<sup>41</sup>. Por otra parte, aun-

---

<sup>38</sup> (*Primer plano*, nº 152, 12 de septiembre de 1943), a página completa. Reproduzco el texto completo, porque considero que resulta significativo: “Embajada cinematográfica de Portugal. Rey Soria Films presentará con satisfacción, en la actual temporada, las tres joyas más recientes del cine portugués, magníficos exponentes de la alta calidad conseguida en la cinematografía de la Nación hermana, cuyas exhibiciones, al igual que en Portugal, habrán de despertar enorme entusiasmo en el público español.

*Roupa branca* (*Ropa blanca*): la exaltación del folklore portugués, con un argumento apasionante salpicado de bellísimos fados. Entre éstos el popularísimo «Ropa blanca», que todo Portugal canta frenéticamente.

*Aniki-Bobó*. Las pasiones infantiles, llevadas magistralmente a la pantalla.

*Hechizo del Imperio*. Una aventura amorosa en el corazón de África. Escenarios naturales de prodigiosa belleza. Cacerías de animales salvajes, danzas guerreras, costumbres extrañas, todo el misterio y los ritos del África oriental”.

<sup>39</sup> Pedro Teotónio Pereira, *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar*. Vol. IV: 1943-44. Doc. 4, p. 41.

<sup>40</sup> Pedro Teotónio Pereira, *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar*. Vol. IV: 1943-44. Doc. 5, p. 46.

que en menor medida que durante el año anterior, se siguen produciendo movimientos de personas a un lado y a otro de la frontera. Saturnino Ulargui —ya hemos visto que fue durante 1942 el mayor exportador de cine español a Portugal—, va a Lisboa, acompañado por García Viñolas, a ver “la nueva producción extranjera”<sup>42</sup>. Más específicamente centrado en las relaciones hispano-lusas parece el viaje a Madrid del Sr. Quintela, “uno de los más ferientes propagandistas de la colaboración cinematográfica entre España y Portugal”, y director de los laboratorios Lisboa Film. En último lugar, parece que la posibilidad de la colaboración comienza a tomar cuerpo y ya en febrero Maroto va a Portugal en busca de exteriores para *La niña sale a mamá*, que se iba a rodar en los estudios CEA de Madrid<sup>43</sup>. De momento, son sólo exteriores, pero quizás poco a poco pueda irse más allá. El 6 de junio se habla de la posibilidad de que Leitão de Barros ruede *Inés de Castro*, sin especificar nada más. En julio, se dice que la conocida artista portuguesa Milú viene a España para protagonizar *Doce lunas de miel* (1944), de Ladislao Vajda, con guión de Luisa María Linares Becerra, pero sin subrayar aún que se trata de una coproducción. Quizás haya que evitar suspicacias y miedos. Más tarde hablaremos de nuevo de esta película.

De nuevo, hay que tener en cuenta la guerra mundial para comprender el desarrollo de los acontecimientos que van a llevar a unas colaboraciones puntuales, pero sin un acuerdo que medie.

En un documento calificado como secreto, que Teotónio Pereira envía a Salazar el 19 de mayo de 1943<sup>44</sup>, el embajador sugiere a Salazar la necesidad de tomar medidas para frenar y controlar mejor el trasiego fronterizo, ya que se ha “puesto de moda venir a España”. Sobre todo, se preparan muchos intercambios entre organismos congéneres, y hay ya muchas cosas decididas de antemano en ese capítulo sin que él lo sepa —lo que, evidentemente, considera de modo implícito como peligroso. Por otro lado, cree que, sobre todo para los jóvenes, una venida a España puede ser negativa, porque puede hacerles ver Portugal como un país mucho más pequeño y más pobre. Aquí, “las cajas parecen funcionar sin limitaciones”, y nunca ha oído quejarse a ningún organismo por falta de dinero. Parece, pues, que en España se está viviendo una euforia derivada, quizás, de la creencia en que no habrá una victoria completa de los Aliados y que se podría mantener un estado de cosas semejante

Aniki-Bobo (Manoel de Oliveira, 1942)



<sup>41</sup> Por ejemplo, “La obra del Estado corporativo portugués” (*Primer Plano*, nº 186, 10 de octubre de 1943).

<sup>42</sup> En este momento, Portugal es el único punto de unión entre las cinematografías vinculadas al Eje y las de los aliados. La producción reciente británica y norteamericana tiene en Lisboa su único punto de anclaje en Europa. Para España, que vive un momento que Díez Puertas ha definido como “pacto de cohabitación”, es decir, de competencia en suelo español de las producciones norteamericanas y alemanas, ir a Lisboa personalmente para ver películas norteamericanas o inglesas parece, para un distribuidor, un paso necesario antes de arriesgarse a perder tiempo y dinero enfrentando su selección a la censura. El hecho de ir acompañado de un experto en esos avatares, como García Viñolas, supone para Ulargui una especie de seguridad, aunque probablemente no total. Ignoramos si Portugal sacó algún beneficio de esta situación provisional como puerto fronterizo, pero sería más que interesante investigarlo.

<sup>43</sup> La película nunca se hizo, al menos con ese título.

<sup>44</sup> Pedro Teotónio Pereira, *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar*. Vol. IV: 1943-44. Doc. 20, pp. 138 y ss.

al actual en el continente europeo, lo que podría ser beneficioso para la economía española, ampliando mercados y, de paso, desprendiéndose en parte de las condiciones alemanas.

De hecho, en lo que toca al cine, estamos ya en el período que Emeterio Díez llama, para España, *pacto de cohabitación*, es decir, que el cine norteamericano reciente compite ya con el alemán en las pantallas españolas<sup>45</sup>. Por otra parte, el citado *Índice cinematográfico de España*, publicado en 1943, da una imagen muy optimista de las posibilidades españolas en los mercados exteriores y ofrece a los interesados una especie de “estudio de mercado” mundial país por país, con número de locales, datos significativos acerca de legislación, censura, posible competencia externa e interior, casas importadoras y exportadoras, etc. La información sobre la producción de cada país no está muy actualizada y la fecha de referencia que se maneja es 1939. Todavía en agosto, tras la capitulación de los ejércitos alemanes en Stalingrado (febrero) y en el Norte de África (mayo), se publica en *Primer Plano* una noticia<sup>46</sup> acerca de la producción europea de películas en el año anterior, según la cual España ocuparía el cuarto lugar, tras Italia, Hungría y Alemania. Por su parte, Portugal realiza en agosto la 1ª Exposición Internacional Cinematográfica en Estoril, con presencia de España, Estados Unidos, Gran Bretaña y Alemania, entre otros<sup>47</sup>.

1944 se abre con rumores de colaboración cinematográfica a gran escala entre España y Portugal. En marzo, Imperio Argentina, que residía entonces en Portugal, concede una entrevista a *Primer Plano*<sup>48</sup> durante una visita a Madrid, y habla de una película con música de Halfter, que se hará en coproducción entre Lisboa y Madrid. Habla además de unos estudios colosales que están en proyecto —entre Cintra y Estoril—, y que serán el Hollywood de Europa. En abril<sup>49</sup>, José Goyanes de Osés desvela que piensa rodar *Bambú*, una historia sobre Cuba con Imperio Argentina, entre Lisboa y Madrid, que sería la primera película “de una larga serie sobre las colonias del Nuevo Mundo”, cuya finalidad es la “resurrección y exaltación del viejo imperio colonial”. En octubre, se habla abiertamente de colaboración hispano-portuguesa: Días-Amado y el doctor Costa Carvalho están muy interesados en la construcción de unos estudios cinematográficos en Oporto, cuya finalidad primera sería el rodaje de una película sobre Magallanes, “que interesa por igual a los dos pueblos peninsulares”, con la finalidad de continuar desarrollando “un amplio programa hispanoportugués” con los ojos puestos en América<sup>50</sup>. En medio de tan grandes proyectos, la noticia sobre el inicio y el final del rodaje de *Inés de Castro* (*Primer Plano*, nº 180, sección “Lo que se dice”, y nº 198, 30 de julio) parece uno más entre tantos proyectos.

En cuanto a *Doce lunas de miel*, que debería haber sido el primer paso terminado en dirección a una colaboración en materia de dobles versiones, se estrena en Madrid en enero de 1944. En junio, se dice en *Primer Plano*<sup>51</sup> que esta “película española” está teniendo éxito en Lisboa y, en agosto, en una entrevista con Ladislao Vajda sobre el doblaje de Milú,

---

<sup>45</sup> Emeterio Díez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (Barcelona, Laertes, 2002).

<sup>46</sup> (*Primer Plano*, nº 149, 22 de agosto de 1943).

<sup>47</sup> Da la impresión de que en Europa hiciera falta complementar o eventualmente sustituir Venecia y que quizás el lugar apropiado fuera justamente el que sirve de frontera entre la producción aliada y la vinculada al Eje, es decir, Portugal.

<sup>48</sup> (*Primer Plano*, nº 180, 26 de marzo de 1944).

<sup>49</sup> (*Primer Plano*, nº 182, 9 de abril de 1944).

<sup>50</sup> Una semana después (*Primer Plano*, nº 209, 15 de octubre de 1944), Antonio Román, director previsto para *Bambú*, rescinde su contrato, y se dice que la película será dirigida por Sáenz de Heredia.

<sup>51</sup> (Nº 192, 18 de junio de 1944). Se insiste el 16 de julio y se comenta que lleva ya cinco semanas en cartel en Lisboa.



la actriz portuguesa protagonista, Vajda dice que se tenían que haber hecho dos versiones, pero que “los portugueses, al ver la labor realizada en tres semanas de rodaje, renunciaron a su versión”, y lo que se ve en Portugal es la versión española con subtítulos. Actualmente, sigue habiendo dudas acerca de esta película. No aparece citada como coproducción en las fuentes secundarias clásicas del cine portugués, excepto, muy recientemente, en el *Prontuario do Cinema Português*. Llinás cita un trabajo que a su vez no cita fuentes<sup>52</sup>, según el cual, el productor portugués se retiró a las tres semanas de rodaje. A falta de una investigación en profundidad sobre esta película, cabe decir solamente que una comedia no parece ser lo más apropiado como punto de partida de una colaboración en los términos políticos en los que ésta parece querer ser planteada: de sobra son conocidas, por otra parte, las reticencias de Ferro con respecto a las películas cómicas, a las que considera generalmente groseras y vulgares<sup>53</sup>.

Es finalmente *Inés de Castro*, una superproducción de tema histórico, la que va a ser mostrada —y como tal ha pasado a la historia— como el inicio de una colaboración entre los dos países, justamente en los términos expuestos por Lópes Ribeiro en su visita de 1942, que seguramente son reflejo del proyecto de Ferro en relación con España.

### 3. Inés de Castro

*Inés de Castro* ha pasado a la historia como la película que inaugura con éxito el período de coproducciones entre España y Portugal, que durará hasta 1949, y que dio como fruto once títulos<sup>54</sup>. Recibió su autorización de rodaje en España en marzo de 1944. Casi un mes antes, este país había rechazado un Proyecto de Protocolo para un Acuerdo Cinematográfico presentado oficialmente por Antonio Ferro el 11 de febrero<sup>55</sup>. Su primer punto buscaba fomentar el intercambio de películas entre España y Portugal, así como la colaboración de las entidades cinematográficas de cada uno. A la vista de la asimetría en las relaciones de exportación, y con la esperanza puesta en que la producción portuguesa creciera en breve, no es casual que este punto aparezca como el primero. En el punto segundo, este protocolo proponía a los dos gobiernos que las obras resultantes de esta colaboración se realizaran en dos versiones, que gozaran en cada país de los beneficios de sus respectivas leyes de protección a la producción nacional<sup>56</sup>. El tercero planteaba la creación



*Inés de Castro* (M.A. García Viñolas y J. Leitao de Barros, 1944)

<sup>52</sup> Francisco Llinás, *Ladislao Vajda, el húngaro errante* (Valladolid, SEMINCI, 1997), p. 59.

<sup>53</sup> António Ferro, *Teatro e cinema (1936-1949)* (Lisboa, Ed. SNI., 1950), p.65.

<sup>54</sup> *Inés de Castro*; *Magdalena, cero en conducta* / *Maddalena, Zero em Comportamento* (1944, ver, más adelante, la nota 67); *Cinco lobitos* / *O Diabo São Elas* (Ladislao Vajda, 1946); *Es peligroso asomarse al exterior* / *É perigoso debruçar-se* (Arthur Duarte, 1946); *La mantilla de Beatriz* / *A Mantilha de Beatriz* (Eduardo García Maroto, 1946); *El huésped del cuarto número 13* / *O Hóspede do Quarto nº 13* (Arthur Duarte, 1947); *Reina Santa* / *Rainha Santa* (Rafael Gil, versión española, Aníbal Contreiras, versión portuguesa, 1947); *Tres espejos* / *Tres Espelhos* (Ladislao Vajda, 1947); *Barrio* / *Viela, rua sem sol* (Ladislao Vajda, 1947); *Mañana como hoy* / *Amanhã como hoje* (Mariano Pombo, 1948); *¡Fuego!* / *Fogo!* (Arthur Duarte, 1949). Ver Luis de Pina, *História do cinema português* (Lisboa, Publicações Europa-América, 1986), pp. 109 y ss. y João Bernard da Costa, *Histórias do cinema* (Lisboa, Ed. Comissariado para Europa 91 / Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1991), pp. 90 y ss.





José Leitão de  
Barros

de una Comisión Permanente de Cooperación, compuesta por seis miembros, tres españoles y tres portugueses: un funcionario del Ministerio de Industria y Comercio español y su homólogo portugués, un productor de cada país y un distribuidor de cada país. El punto cuarto trataba del establecimiento de premios anuales a las películas realizadas en colaboración, y el quinto y último sugería, como medio de promoción, tanto para las coproducciones como para el resto de la producción nacional, sendas semanas de cine dedicadas a cada uno de los dos países vecinos. La respuesta española, sobre todo a instancias del Ministerio de Industria y Comercio, fue negativa: se refería exclusivamente al segundo punto y especificaba que no era "factible otorgar las ventajas concedidas a la producción nacional a aquellas películas realizadas en estudios extranjeros", aunque podrían aceptarse otros puntos del proyecto de protocolo, principalmente la comisión, los premios y la semana de cine. Es evidente que se ha considerado que las normas proteccionistas son incompatibles con una medida excepcional que colocaría en desventaja a las producciones exclusivamente nacionales.

En este estado de las relaciones institucionales entre los dos países, comienza el rodaje de *Inés de Castro*, coproducción entre Faro Films (España) y Filmes Lumiar (Portugal).

Según consta en el expediente de *Inés de Castro*<sup>57</sup>, el permiso de rodaje le fue concedido en España el 24 de marzo, a instancias de la solicitud enviada el 6 del mismo mes por Ediciones Cinematográficas Faro, S.A., "considerando que la película proyectada supone una posibilidad de superación de la cinematografía nacional". Quedaba, sin embargo, una duda, expresada en el mismo informe, y que consta como documento aparte archivado: no hay constancia documental de que los hechos narrados en el guión fueran efectivamente así: contados de formas contradictorias por diferentes escritores, parecen haber sido escogidos para la película de entre ellos los episodios "menos dignos", "los más infamantes", por lo cual sería conveniente solicitar un informe de la Academia de la Historia, sobre todo para evitar posteriores censuras, máxime cuando el personaje central es Pedro I, "rey de una nación amiga". El 14 del mismo mes, el Ministerio de Industria y Comercio envía un informe al Director de Ediciones Cinematográficas Faro sobre el proyecto, elogiando el guión, que consideran de un gran interés y de "una fuerza que puede calificarse de bestial": "supo-

<sup>55</sup> Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores: R-2964-63. Posteriormente, en abril, la Inspección de Espectáculos del Ministerio de Educación portugués, solicita informe sobre las disposiciones legales vigentes en España acerca del doblado de películas, así como la organización y constitución de las empresas concesionarias de la exclusiva. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores: R-1724-135.

<sup>56</sup> Como se sabe, aún no hay en Portugal una política abiertamente proteccionista, salvando los premios del SNI que se crean en 1944, de manera que en este punto no hay simetría con respecto a España.

<sup>57</sup> Archivo General de la Administración: 36/04666.

niendo que su realización fuera perfecta, puede dar lugar a una película magnífica, si bien de una emoción que no resistirían todas las sensibilidades". Si no fuera perfecta, el resultado podría ser una "catástrofe". Y añade el informe que, aunque no les corresponde, dan aviso de que las características de los personajes y su actuación, según el guión que les ha llegado, no honran demasiado ni la Historia de España ni la de Portugal, lo que puede acarrear problemas de censura a la película terminada.

El inicio de rodaje de la película en España se produce, pues, con dudas de distintos organismos, a pesar de su aprobación, muy poco después de que se haya rechazado desde este país el proyecto de protocolo para un acuerdo oficial, del que hemos hablado.

El expediente de *Inés de Castro* cuenta con un informe exhaustivo de F. Navarro, inspector de rodaje. El cometido principal de éste era dar cuenta de si se cumplía con el plan de rodaje explicitado en el guión —tantos planos, tantos días, tantos planos por día—, además de informar sobre cualquier anomalía en relación con la normativa o la legalidad vigentes, además de otras cuestiones de interés general para la cinematografía española. Según sus informes, el plan de rodaje aparece ya descabulado desde los primeros días de trabajo que, para colmo, se llevan a cabo fuera de España: los exteriores rodados en Portugal. Desde los primeros momentos, los informes de Navarro no podían ser más negativos: no se cumplía la ratio prevista entre días de rodaje y número de planos; al principio, lo rodado en exteriores en Portugal no valía y era necesario repetirlo; muchas veces lo que se hacía no se ajustaba al guión; pasaban los meses y los actores no tenían el guión en sus manos; los guionistas se quejaban de que había cambios sin su consentimiento, y, sobre todo, había desavenencias continuas entre Leitão de Barros y García Viñolas, que trascendieron la esfera de la cúpula jerárquica y calaron entre el equipo, de manera que éste se encontraba sin una verdadera dirección, provocando retrasos sobre el plan previsto que incidían en un encarecimiento del producto. En el resumen final que envió el 22 de agosto de 1944, cuando el rodaje finalizaba en España y sólo quedaba repetir las escenas de la batalla en Portugal, Navarro especifica lo que para él son las causas de los retrasos sobre el plan previsto. La primera de las razones parte de una sospecha que luego no explica: le parece extraño que Leitão de Barros sea al mismo tiempo director y productor. El comportamiento de este director es calificado por Navarro de anormal con respecto a los "deberes más elementales de la educación". Esto influye en el desorden técnico y "prueba de ello" son las "incontables correcciones en el guión", que convierten en nulo el plan de trabajo. Esto trae consigo que cada día haya que improvisar, lo que hace a su vez que no haya unidad de criterio entre el equipo técnico y sea necesario, por ejemplo, destruir decorados ya hechos para volver a hacerlos de nuevo. La anomalía descrita se acentúa, según Navarro, "por ser el señor Leitão de Barros persona *invertida*" (subrayado en el informe). Pensa además que Gaertner se está aprovechando del "ordenado desorden" del rodaje para alargarlo, ya que cobra siete mil pesetas semanales. Por último, afirma que García Viñolas "no ha hecho nada", llegando todos los días tarde al estudio para luego no intervenir en las actividades de modo alguno.

Caricatura de José  
Leitão de Barros



El proceso de rodaje estuvo, pues, muy vigilado, quizás partiendo de una excesiva desconfianza y de determinados prejuicios.

Por otra parte, desde la administración también hubo problemas que quizás hubieran arruinado otra producción. En abril, Antonio Fraguas, Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro del Secretariado Nacional de Propaganda, solicita datos referentes a direcciones, cuantía de acciones y retribuciones del personal técnico y artístico. El 6 de julio, F. Alonso-Pesquera, jefe de producción de Ediciones Cinematográficas Faro, contesta a su *camarada*, Jefe de la Dirección Nacional de Cinematografía, con la información solicitada. Dos días más tarde, el Secretariado Nacional de Propaganda acusa recibo de lo anterior, pero exige que se le confirmen los datos en nuevos impresos, ya que no se ajustan a lo declarado al solicitar el permiso de rodaje. Desde esta sección se le vuelve a exigir lo mismo, al no haber respuesta, el 26 de julio y, de nuevo, el 17 de agosto. La respuesta de Faro se producirá el 12 de septiembre, prácticamente a película terminada.

Es inevitable no sentir extrañeza ante un expediente como éste, en el que se mezclan una extrema vigilancia y una permisividad extraordinaria ante las irregularidades. A pesar de todo, el rodaje se llevó a cabo sin interrupciones ni injerencias, y el resultado final fue aprobado sin cortes en censura y propuesto para la categoría de Interés Nacional, que consiguió.

*Inés de Castro* fue presentada a los medios de comunicación, en España, especialmente a través de *Primer Plano*, como el primer gran ejemplo de colaboración hispano-lusa en materia de cinematografía. El lanzamiento de *Inés de Castro* en una revista que debemos considerar bastante vinculada a la política cultural del Estado español, aunque desde luego no completamente identificable con ella, insiste en la doble dirección. A pesar de que en los títulos de crédito de la versión española figuren finalmente Manuel Augusto García Viñolas como “director artístico” y Leitão de Barros como director, *Primer Plano*, cuando faltaban aún ocho días para el comienzo del rodaje, hablaba ya de García Viñolas como director de la versión española, equiparable en todo a Leitão de Barros. Después del estreno, el titular “Dos directores detrás de una misma cámara. Los directores de *Inés de Castro* hablan de su colaboración”, continúa insistiendo en la misma idea<sup>58</sup>.

Frente a estas afirmaciones que en España presentan ante los medios de comunicación la película *Inés de Castro* como ejemplo de colaboración cinematográfica entre los dos países, el tratamiento administrativo que se le da es el propio de una película exclusivamente nacional. Ya comentamos más arriba la desconfianza del inspector de rodaje ante el hecho de que Leitão de Barros fuera productor. Sólo él menciona en un documento que la película está producida por Faro y “una entidad portuguesa”. En todo el expediente administrativo de la película se tiene en cuenta exclusivamente a Faro Films (o bien Ediciones Cinematográficas Faro) como responsable de la producción; los datos que el Departamento Nacional de Cinematografía recaba insistentemente —accionistas, retribuciones y direcciones del personal técnico y artístico— sólo se refieren a la parte española y a los portugueses desplazados y, finalmente, cuando el dos de enero de 1945 el Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro eleva la propuesta de concesión de la categoría de Interés Nacional

<sup>58</sup> Es únicamente Leitão de Barros el que habla de la “colaboración” de García Viñolas y la extiende más allá de la mera dirección del doblaje de la versión española (José María Folgar de la Calle, “*Inés de Castro*. Doble versión de José Leitão de Barros”, en *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*; Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 187-211, y en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1997, accesible en [www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05817263299481695207857/index.htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05817263299481695207857/index.htm)), aunque sin especificar mucho más. Finalmente, en el *Anuário Cinematográfico Português*, 1946, relativo às épocas 1943/44 e 1944/45 (Lisboa, Gama, 1946, p. 41), Dias-Amado insistirá en que, a pesar de que la aportación española de capital es mayor que la portuguesa, puede decirse que la película es lusa al cincuenta por ciento.



para *Inés de Castro*, subraya que se trata de una *película nacional* producida por Faro S.A., realizada “bajo la dirección cinematográfica de los señores Leitão de Barros y Manuel Augusto García Viñolas”<sup>59</sup>.

De *Inés de Castro* se hicieron dos versiones, una en español y otra en portugués, lo suficientemente distintas como para que José María Folgar de la Calle<sup>60</sup> pueda demostrar, comparando una con la otra, que “no nos hallamos ante una misma película con dos versiones, sino con un mismo título que desarrolla hechos similares pero ofrecidos con perspectivas diferentes”, o más aún: “Estamos, pues ante un caso atípico de doble versión en coproducción, ya que las diferencias son elementos constitutivos de un enfoque que podríamos considerar bastante divergente, por lo que habría que hablar de una obra española y otra portuguesa”.

Folgar de la Calle muestra, por otra parte, las llamativas divergencias en los títulos de crédito en las dos versiones, no apareciendo en los de la española el nombre de la empresa portuguesa coproductora, Filmes Lumiar; también se omite el nombre de Oliveira Martins como administrador y productor, así como la indicación de que los exteriores están rodados en Portugal. *Inés de Castro* es, para la administración española, pese a todo, una película exclusivamente nacional. Como ejemplo anecdótico —pero significativo— de lo afirmado, puede citarse un informe confidencial de la Embajada española en Río de Janeiro, del 20 de septiembre de 1946, en el que se da cuenta del éxito de la proyección de *Inés de Castro*,



Cartel portugués de  
*Inés de Castro* (1944)

<sup>59</sup> El informe continúa diciendo que esta película, de tema histórico, realizada con la máxima dignidad artística y técnica, ha venido a corroborar la tesis de los organismos encargados de dirigir la cinematografía nacional de que la “historia de la Península” es cantera inagotable para conseguir productos del más alto valor e interés cinematográfico con vistas a crear una auténtica producción nacional que prestigie en el interior y en el exterior nuestro cine. A mi entender, es significativo que se aluda indirectamente a Portugal al hablar de Península, en vez de sencillamente de España, al mismo tiempo que no se quiere hacer demasiado explícito el posible mensaje referido a una colaboración con el país vecino.

<sup>60</sup> José María Folgar de la Calle, “*Inés de Castro*. Doble versión de José Leitão de Barros”, pp. 187-211.

pero donde se dice que hubiera sido mejor “enviar la versión española con títulos en portugués”, primero, porque hubiera sido más comprensible y segundo “porque los portugueses no hubieran podido aprovecharse de ese confusionismo, haciendo pasar por suya esta producción española”<sup>61</sup>.

Comparando con lo ocurrido en España, la aventura de *Inés de Castro* en Portugal resulta paradójica. La prensa portuguesa<sup>62</sup> la considera más lusitana que española, insistiendo en que la parte hispana se redujo —exceptuando a algunos actores— a la aportación técnica necesaria. Resulta extraño entonces que, a pesar de su estreno en Lisboa, con presencia del propio Carmona y miembros del Gobierno y del cuerpo diplomático, y en Oporto con la del Ministro del Interior y los responsables de Filmes Lumiar y de Faro Filmes, además de otros “representantes de organismos culturais, económicos e artísticos”<sup>63</sup>, lo que parece darle un carácter de acontecimiento político, el SNI portugués (Secretariado Nacional de Informação, sucesor del SPN, y también dirigido por Antonio Ferro) le negase su premio, recién instituido, más o menos equivalente al Interés Nacional español, aduciendo razones legales —no cumplir un requisito fundamental: estar íntegramente rodada en estudios portugueses, por un director portugués y con intérpretes de nacionalidad portuguesa. Máxime cuando en España se ha ignorado, desde la administración, la participación portuguesa en la producción.

Esta extrañeza puede atenuarse si pensamos en el modo de plantear estrategias a medio y largo plazo de Antonio Ferro. Una explicación posible podría ser la de que se ha cedido una vez más a la política proteccionista y expansionista española, negando a *Inés de Castro* un premio que podría entrar en conflicto con el concedido en España, pero al mismo tiempo dándole a la película, con todo el apoyo oficial —no se olvide la presencia del propio presidente Carmona y del cuerpo diplomático en su estreno en Lisboa— un carácter de acontecimiento más que exclusivamente interno, que pudiera favorecer experiencias similares en un futuro próximo. De hecho, la doble dirección, las dos versiones tan distintas como ha señalado Folgar de la Calle, parecen reconducir, como un ejemplo conseguido, un camino posible, al proyecto de protocolo para un acuerdo en materia de cinematografía que Ferro había presentado.

Esta hipótesis puede fundamentarse sobre algunos indicios. Luis de Pina se extraña de que Ferro nunca le dedique una frase a las coproducciones con España, ni siquiera en el discurso pronunciado en 1948 con ocasión de la ley de protección al cine portugués<sup>64</sup>. Desde mi punto de vista, no es extraño: el esfuerzo fue largo y no dio ningún fruto político. Es cierto que se hicieron coproducciones, pero fuera de cualquier marco legal vinculante. Cabe concluir que si Ferro no hace esa mención, es para no tocar un asunto probablemente frustrante para sí mismo: no es igual que se lleguen a hacer unas cuantas películas en coproducción, por iniciativa privada, que dejar firmado un acuerdo que implique a los Estados. *Inés de Castro* cumplía las condiciones suficientes para poder ser presentada como un monumento inicial, o al menos un prólogo a una colaboración algo más que simplemente económica y debida a la iniciativa privada. Desde el punto de vista de Ferro, explicitado en el discurso pronunciado en 1947 con ocasión de los premios del SNI, el cine histórico marca

<sup>61</sup> Archivo General de la Administración: 36/04666.

<sup>62</sup> Tanto los abundantes ejemplos presentados por Folgar de la Calle (*Inés de Castro*. Doble versión de José Leitão de Barros”), referidos a la de Oporto, como los que cita M. Félix Ribeiro, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, pp. 510-515), extraídos de la prensa lisboeta especializada.

<sup>63</sup> Folgar de la Calle, “*Inés de Castro*. Doble versión de José Leitão de Barros”, nota 2.2.

<sup>64</sup> Luis de Pina, *História do cinema português* (Lisboa, Publicações Europa-América, 1986), p. 110.

un camino seguro y sólido para el cine portugués. Por el contrario, las películas cómicas son para él, en general, aunque puede haber excepciones, lo peor que se pudiera concebir. Inaugurar o incluso provocar una política de coproducciones con una comedia no estaría al mismo nivel que con una superproducción histórica que tuviera que ver con la península en conjunto, estando, además, muchos de los responsables de la cinematografía, tanto en España como en Portugal, de acuerdo en el sentimiento de que hay que ir a las superproducciones serias para poder competir con el cine que se está importando.

Ya he ido indicando, a lo largo de este trabajo, que la iniciativa política con vistas a una colaboración continuada en el campo —al menos— de la cinematografía parece partir de Portugal, directamente vinculada a Ferro, con la participación de algunas personas con contactos supuestamente importantes en España. Ya hablamos en su momento de Maroto y Gaertner como vínculos originarios. Gaertner va a ser el director de fotografía de *Inés de Castro*, con un sueldo nada despreciable. Otro vínculo es, evidentemente, García Viñolas, antiguo responsable del DNC y de la revista *Primer Plano*, con contactos a alto nivel político, pero también con la iniciativa privada —recordemos sus viajes a Portugal acompañando a Saturnino Ulargui. Finalmente, Luis Dias Amado, quien presentó *Raza* en Portugal en su categoría de director de producción, aparece como consejero técnico de producción en *Inés de Castro*. Dias-Amado va a defender la colaboración con Portugal en aras del concepto de Bloque Ibérico entre 1944 y 1945, y se va a implicar con posterioridad en varias coproducciones.

Antes de ir a las conclusiones generales para el período analizado, puede resultar interesante detenerse en pasar revista a las empresas y profesionales vinculados a *Inés de Castro*, y su posterior implicación en otras coproducciones.

En el período analizado, cuando parece factible una colaboración institucional entre los gobiernos portugués y español, se creó la productora portuguesa Filmes Lumiar Ltda. Según Luis de Pina<sup>65</sup>, la iniciativa de estas producciones en colaboración partió de ella. Fundada por el comerciante italiano residente en Oporto Giuseppe Trevisan y por el Dr. Eduardo Oliveira Martins, esta empresa participó en la producción de *Inés de Castro*, *Cero en conducta* (*Madalena... zero em comportamento*<sup>66</sup>, 1944) y *Cinco lobitos* (*O diabo são elas*, Ladislao Vajda, 1946). La aportación económica de Filmes Lumiar para *Inés de Castro* —en la que Leitão de Barros participó como productor, aunque no aparezca como tal en los títulos de crédito— fue, sin embargo, de un 25% sobre el total<sup>67</sup>.

## Madalena... Zero em Comportamento (Cero en Conducta)



Afiche publicitario de  
*Cero en conducta*  
(L. Vajda, 1944)

<sup>65</sup> Luis de Pina, *História do cinema português*, pp. 110-111.

<sup>66</sup> Con realización de F. M. Topel, según el *Prontuario do Cinema português*, de José Martos Cruz (1946) y dirección de Pedro Otskoup, según el *Catálogo del cine español. Películas de ficción: 1941-1950*. En lo que ambos coinciden es en que el productor portugués fue João López de Vilhena. El *Catálogo* indica además que la coproducción española corrió a cargo de César Cobián-Productores Asociados. Ninguna de estas dos fuentes menciona a Filmes Lumiar. En todo caso, parece que no fue estrenada en España hasta noviembre de 1951.

<sup>67</sup> Según Dias-Amado, en el Anuario citado, la aportación portuguesa en capital, fue del 25%.



La apuesta inversora para *Inés de Castro*, entonces, se debió sobre todo a Faro S.A.<sup>68</sup>, que continuó coproduciendo con Portugal películas como *Cinco lobitos*, *Barrio (Viela - Rua sem sol*, Ladislao Vajda, 1947) y *¡Fuego! (Fogo!*, Arthur Duarte, 1949)<sup>69</sup>.

Manuel Augusto García Viñolas pasa por ser —sobre la base de su entrevista con Antonio Ferro— uno de los artífices de la colaboración hispano-lusa, aunque, como sabemos, nunca existió tal cosa, al menos en el nivel político. Primer responsable del Departamento Nacional de Cinematografía, creado en abril de 1938, García Viñolas fue director y guionista de varios documentales de propaganda en período de guerra. Jefe de la Sección Cinematográfica del SNE, ejerció “una influencia decisiva en la conformación legal del sector y, por tanto, en cuestiones como la censura, el doblaje, la protección económica, etc., además de fundar y dirigir la revista especializada *Primer Plano*, perteneciente a la Prensa del Movimiento”<sup>70</sup>. Antes de *Inés de Castro*, en 1943, había participado en dos coproducciones hispano-italianas, como argumentista en *Fiebre*, junto con su director, Primo Zeglio, y como guionista y dialoguista en *Dora la espía*, dirigida por Raffaello Matarazzo. A la altura de 1944, no ostentaba ya ningún cargo político, pero le quedan, cabe suponer, contactos en los organismos de propaganda que, a pesar de haberse transformado mucho, no han sufrido una depuración exhaustiva de falangistas, sino que más bien se han subsumido sus estructuras. Tras *Inés de Castro*, dirigió en solitario *A los pies de usted* (1945), producida también por Faro Films. En 1946 fue enviado como agregado cultural a la embajada española en Río de Janeiro.

Luis Dias-Amado Herrero había sido, durante la guerra española, director de la delegación en España de Fox Movietone. Como se sabe, la Fox no ocultó sus simpatías para con el bando franquista, y sus noticiarios sirvieron para contrarrestar en parte la potente propaganda exterior republicana. En 1938, produjo junto con CINESIA los cuatro cortometrajes de la serie *Celuloides cómicos*, de Jardiel Poncela —que ya había trabajado para la Fox en Hollywood—, dirigidos por éste con el apoyo de Luis Marquina. Se consiguió para estos rodajes en un estudio improvisado en San Sebastián el apoyo de CEA, y su distribución corrió a cargo de Hispania Tobis. En 1942, Dias-Amado será el director de producción de la película *Raza*, con guión de Franco y producida por el Consejo de la Hispanidad, cuyo director de fotografía fue Gaertner y en la que trabajó García Maroto como montador. En 1943, coprodujo con el director Arturo Pérez Camarero dos cortometrajes de propaganda en el Norte de África: *Marruecos* y *Tetuán la Blanca*. El mismo año, es jefe de producción de *Ana María*<sup>71</sup>, producida por José Martínez Penas, en la que el técnico de sonido fue Antonio Fernández Rocas, accionista de Faro, S.A.. Esta empresa será, como sabemos, la que se haga cargo de la producción, por parte española, de *Inés de Castro*. Según Luis de Pina<sup>72</sup>, Dias-Amado es *el responsable mayor* de esta película; sin embargo, sólo aparece acreditado, en el expediente que consta en el Archivo General de la Administración española, como con-

<sup>68</sup> Cuyos accionistas eran Francisco de Palacio, Miguel de Palacio, Ramiro de Palacio, Manuel López de Martínez, Manuel Orbeta Lopategui, Tomás Reymonde, Ana María Sanchiz, Carolina Bellido, la srta. María Avanzini Bellido, Luis de la Muela, Antonio Fernández Rocas, Octavio Fernández Rocas, Rafael Escriñá y Fernando Martínez, según consta en el expediente de rodaje de la película.

<sup>69</sup> Dirección de la versión española por Alfredo Echegaray, según el *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*; dirección de la versión portuguesa de Arthur Duarte, según el *Prontuário do cinema português*. La parte coproductora portuguesa fue de J. Ribeiro Belga, “dinamizador da Doperfilme (...) foi um verdadeiro entusiasta, até à sua morte, da colaboração luso-espanhola” (Luis de Pina, *História do cinema português*, p. 111).

<sup>70</sup> José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español*, pp. 400-401.

<sup>71</sup> Con dirección de Florián Rey y fotografía de Gaertner.

<sup>72</sup> Luis de Pina, *História do cinema português*, p.109.



*Es peligroso  
asomarse al exterior*  
(A. Duarte, 1946)

sejero de producción, con una retribución igual a la del asesor histórico de vestuario. Sea como fuere, Dias-Amado escribió, con posterioridad al estreno de *Inés de Castro* en Portugal, como adalid de la colaboración en nombre del Bloque Ibérico. En 1946, trabajó como director de producción en *Es peligroso asomarse al exterior* (*É perigoso debruçar-se*, Arthur Duarte, 1946)<sup>73</sup> y, como jefe de producción, en *El huésped del cuarto número trece* (*O hóspede do quarto número 13*, Arthur Duarte, 1946), producida por España Actualidades Asociada. En España, es consejero de producción, junto con Octavio Fernández Rocas como jefe de producción, en la película de Faro *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1946). Al año siguiente, también para Faro S.A., será jefe de producción, junto con Octavio Fernández Rocas, de *Barrio* (*Viela - Rua sem sol*), coproducida con Doperfilme (Lisboa).

#### 4. Conclusiones

Como se sabe, las coproducciones hispano-portuguesas se interrumpieron hacia 1950. Unos diez años después del inicio de éstas, encontramos en el capítulo relativo a Cumplimiento de los acuerdos comerciales de 1943 una queja de Portugal sobre el trato dado a las películas portuguesas en España: la queja especifica que no se les da el trato de favor que deberían tener. Sabemos, sin embargo, que no hubo ningún acuerdo específico, y suponemos que Portugal abrió su mercado esperando, quizás, una correspondencia. En el campo de la cinematografía, no se llegó a ningún acuerdo vinculante. La queja estaba condenada a ser archivada.

Repasando cronológicamente y analizando los datos de los que disponemos, cabe concluir, siquiera sea provisionalmente, que en una situación de relaciones bilaterales muy deli-

<sup>73</sup> Según Luis de Pina, *História do cinema português*, pág. 111. Sin embargo, el *Catálogo del Cine Español. Películas de Ficción: 1941-1950*, (Ángel Luis Hueso, coord.), afirma que es una producción española (Hispania Artis) de 1945, cuyo Jefe de producción fue Juan Fusté. En todo caso, el Catálogo no contempla la parte coproductora portuguesa, que fue Doperfilme, según José de Martos-Cruz, *Prontuário do Cinema Português: 1896-1989*, pág. 97.

cadass, las conversaciones entre Ferro y García Viñolas fueron el germen para una posible colaboración. Se contaba, por otra parte, con vínculos personales que excedían su cualificación profesional, como Maroto y Gaertner, para comenzarla. Pero había que esperar la ocasión propicia, ya que España había dado la espalda al Atlántico —y por lo tanto a Portugal. Esta ocasión se presenta de la mano de la ideología expansiva, colonial, tras la creación en España del Consejo de la Hispanidad, cuando Ferro recibe la oferta española de crear un organismo portugués paralelo a éste para una colaboración de cara a las colonias y excolonias. Es entonces cuando Ferro mueve ficha, e intenta presentar a Serrano Súñer un proyecto de acuerdo cultural completo, como el firmado con Brasil. Sabemos que el proyecto fue abortado desde Lisboa a instancias del embajador portugués en España, siguiendo la consigna de aislar a Serrano Súñer e impedir que se apuntara ningún éxito político. Sin embargo, sí que hubo movimientos extraoficiales, pero con todo el apoyo, para presentar a España desde Portugal la idea de una colaboración específica en materia de cinematografía. Es decir, la alternativa de alcanzar acuerdos sobre “servicios puntuales”, como decía Teotónio Pereira. Sólo así puede explicarse que Lópes Ribeiro, en su oferta a España a través de *Primer Plano*, mimetice la idea explícita en la propuesta española relativa a un Consejo de la Lusitanidad paralelo al de la Hispanidad, y plantee un acuerdo de servicios — las infraestructuras portuguesas e incluso el mercado portugués —, pero con las restricciones relativas a las idiosincrasias nacionales —las dobles versiones.

Es probable que, desde Portugal, Ferro esperara la firma del acuerdo comercial para retomar la cuestión de un acuerdo específico en materia de cinematografía. Y de hecho lo propone un año después de esa firma. Sus términos son extraordinariamente semejantes a las propuestas extraoficiales de Lópes Ribeiro casi dos años antes. Pero el protocolo fue rechazado.

*Inés de Castro* sería, desde este planteamiento, un nuevo movimiento coordinado entre elementos de España y Portugal con vistas a conseguir una implicación del Estado Español en una política de coproducciones. Según M. Félix Ribeiro<sup>74</sup>, la idea de realizar esta pelícu-

*El huésped del  
cuarto número trece*  
(A. Duarte, 1946)



<sup>74</sup> *Filmes, figuras e factos da História do cinema português 1896-1949* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983), p. 511.





*Inés de Castro* (M.A. García Viñolas y J. Leitao de Barros, 1944)

la partió de Leitão de Barros. Contó con la participación de personas españolas con contactos en las instituciones del Estado vinculadas a la propaganda, así como también en relación con la producción y la distribución, fundamentalmente García Viñolas y Díaz-Amado. El momento también parece apropiado: al comenzarse el rodaje de *Inés de Castro*, la situación en la guerra mundial no permite presagiar la gran contraofensiva aliada que se va a desencadenar poco después, y la Península Ibérica, ahora neutral, constituida además como un Bloque Ibérico, se ve a sí misma como una zona relativamente segura<sup>75</sup>, con el posible apoyo del papado, capaz de albergar a medio plazo grandes exposiciones cinematográficas<sup>76</sup>, y se piensa en la construcción de nuevos estudios, como los de Cinelândia en Portugal, muy por encima de la capacidad productiva del país en aquel momento, así como en la realización de superproducciones.

<sup>75</sup> Según *Primer Plano* (nº 178, 12 de marzo de 1944), en marzo de 1944, se prepara en Portugal una película sobre la conquista de Lisboa a los árabes, con una simbólica escena en la que el obispo de Braga bendice sendos cementerios: el de los cruzados alemanes y el de los ingleses "caídos en la hermosa empresa en servicio de la fé cristiana".

<sup>76</sup> El 25 de junio, la embajada española en Lisboa recibe una invitación formal para participar en la Primera Exposición de Arte e Industria Cinematográfica a celebrarse del 31 de julio al 15 de agosto en el Casino de Estoril. Realizada y dirigida por Aníbal Contreiras, estaba prevista su inauguración por el Jefe del Estado. La exposición constaría de "máquinas, materiales de propaganda de películas gráficas, etc., y todo lo más relativo a la industria y al arte del cine que interese a los relativos expositores y al carácter de este certamen". Cada país debería llevar el material más antiguo al lado del más moderno, y lo mismo con las películas. Se dice que esta exposición, junto con el catálogo que se editará, con indicaciones estadísticas acerca del "movimiento industrial y artístico de cada país", puede resultar una útil e interesante iniciativa para la propaganda de las industrias nacionales. Según *Primer Plano* (nº 146, 1 de agosto de 1943), participarían, además de Portugal, España, Estados Unidos, Gran Bretaña y Alemania, entre otros. Cada uno de los quince días estaría dedicado a "una bandera". La respuesta oficial española, enviada el 3 de agosto, agradece la invitación y confirma su participación, aunque se disculpa aduciendo que es difícil que los datos y los elementos enviados sean los deseados, dada la premura. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores: R 1727-12.

Sin embargo, durante el rodaje de *Inés de Castro* la guerra mundial dio un vuelco. El 6 de junio, los aliados desembarcan inesperadamente en Normandía. F. Navarro en su informe del 15 del mismo mes, hace un balance de la situación de la producción nacional española frente a la posible paralización de ésta por la carestía de la materia prima. Alarcón, ayudante de producción en *Inés de Castro*, le ha confesado que acaba de recibir el día anterior una oferta de diez mil metros de película Kodak de contrabando; poco antes, el buque Marqués de Comillas ha desviado un envío de película virgen para España, desembarcándolo en Trinidad. Alemania no está en condiciones de facilitar material virgen y, como el que había enviado últimamente ha sido utilizado en buena medida, en contra de los acuerdos con ella, para hacer copias de material americano e inglés, se niega a mandar más. “Por otro lado, la producción americana, con vistas a su mercado, ha aprovechado la coyuntura de la negativa alemana. Establece sus listas negras para Productores Nacionales o *prohibe la venta en Portugal*<sup>77</sup> a los poseedores nacionales (para ellos no convenientes<sup>78</sup>) de permisos de importación, y no hace el envío de película virgen<sup>79</sup>.”

La recientísima coyuntura internacional que, como vemos, puede llegar a afectar por causa de terceros a las relaciones de España con Portugal en materia de cinematografía, a través de las listas negras y el consiguiente bloqueo selectivo, se convierte en una dificultad añadida para el desarrollo de una colaboración institucional ibérica que nunca había despertado pasiones generalizadas en los organismos españoles encargados de la promoción y el control de la industria cinematográfica.

A pesar de los gestos realizados desde las más altas instancias portuguesas —la no concesión del premio del SNI, el doble estreno en Lisboa y Oporto con carácter de acontecimiento de Estado y con subrayado diplomático—, la situación en España con vistas a un acuerdo formal no se desbloqueó, quizás por causa de esas nuevas circunstancias internacionales, que vendrían a sumarse a la desconfianza de los sectores que consideraban la cinematografía española como un asunto exclusivamente nacional.

Los entusiastas españoles de la colaboración transfronteriza, como Dias-Amado, como los accionistas de Faro, con experiencia y contactos en el país vecino, continuaron su labor durante algunos años, sin encontrar ya nunca los apoyos institucionales buscados, y trabajando a partir de las necesidades de inversión de capitales en la industria cinematográfica portuguesa.

**ABSTRACT.** In this contribution we pretend to prove how the beginning of the so-called Spanish-Portuguese co-production policy was not either a planned, agreed or real policy or a direct consequence of the constitution of the “Bloque Ibérico”, but, obviously thanks to such a frame, it responds to differing interests. On the Portuguese side, Antonio Ferro's intention to sign firstly a complete cultural agreement with Spain and, after seeing that it was impossible, a specific agreement about cinema, which also resulted a failure. On the Spanish side, despite the attempts from a group of companies and people to get the signing of an agreement, the circumstances derived from the changes in World War II will thwart that the Spanish government commits to such a thing; on the other side, Spanish cinema industry as a whole —and the ministries that deals with it— is more interested in Portugal as a market than as a business partner. 🍷

<sup>77</sup> Las cursivas son mías.

<sup>78</sup> Paréntesis tachado en el original.

<sup>79</sup> Expediente de rodaje de *Inés de Castro*. Consideraciones de F. Navarro. Archivo General de la Administración: 36/04666.