

LA MEMORIA Y EL OLVIDO: LA CENSURA DEL ESTADO NOVO EN PORTUGAL A TRAVÉS DE TRES PIEZAS DE AUTORES ESPAÑOLES

Ana Cabrera

*Centro de Investigación de Medios de Comunicación y Periodismo
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nova de Lisboa
anacabrera@fcsh.unl.pt*

Cita recomendada || CABRERA, Ana (2014): "La memoria y el olvido: la censura del Estado Novo en Portugal a través de tres piezas de autores españoles" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 89-110, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-ana-cabrera-es.pdf>

Ilustración || Laura Castanedo

Traducción || María Zugazabeitia Fernández

Artículo || Recibido: 15/07/2013 | Apto Comité Científico: 27/10/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El objetivo de este artículo es analizar el funcionamiento de la censura del teatro en Portugal a partir del análisis de tres obras de teatro: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (presentada en 1947); *Las quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (presentada en 1968); y *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (presentada en 1968). El estudio se centra en dos momentos distintos del Estado Novo: el final de los años 40, época en la que la organización censoria entra en un proceso de restauración; y el período de los años 60, durante el cual se endurecieron los procesos de censura como consecuencia del recrudecimiento del régimen de Salazar. Este trabajo, que se basa en un estudio de fuentes documentales, pretende dar a conocer la representación de los procesos de censura y sus efectos en la sociedad y la cultura portuguesas.

Palabras clave || Estado Novo | Censura del teatro | Historia | Memoria.

Abstract || The goal of this article is to analyze the functioning of theater censorship in Portugal based on the analysis of three theatrical plays: *La Casa de Bernarda Alba*, by Federico García Lorca (presented in 1947); *Las Quinas de Portugal*, by Tirso de Molina (presented in 1968), and *El Triciclo*, by Fernando Arrabal (presented in 1968). The study focuses on two distinct periods of the Estado Novo: the final years of the 1940s, when censorship apparatus underwent a period of reorganization, and the 1960s, when censorship grew stronger once again as a result of Salazar regime's increasing rigidity. Relying on archival evidence, we attempt to reveal the representation of censorship processes and their effects on Portuguese society and culture.

Keywords || Estado Novo | Theatre Censorship | History | Memory.

Estamos em 1971, e Mirek diz: a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento
(Kundera, 1986:11).

0. Apresentação

Los regímenes políticos autoritarios o totalitarios utilizan la ocultación selectiva de la realidad como eje fundamental de la promoción del ideario oficial entre el público. Los nuevos valores, ideas y concesiones deben sobreponerse y ajustarse al plano «onde se inscrevem a concatenação dos atos» (Leroi-Gouhan, 1964-65), y actuar sobre todo en el campo de la «memoria étnica» que, como defiende el autor, es en la que se basan los comportamientos de las sociedades.

En el régimen político de Salazar, la memoria colectiva fue objeto de manipulación, a través de la edificación de nuevos objetos que se ajustaban a los anteriormente existentes. Esta situación se creó a partir de la invención de una idea de pueblo, con sus propios bailes folclóricos, trajes regionales, canciones y religión, y con un modelo familiar de carácter patriarcal. El Estado Novo estableció una idea de pueblo portugués asociada a la de la simplicidad, forjada en la ignorancia y el analfabetismo, ligados a la defensa de los valores de la «Patria». Se mitificaron las figuras históricas de forma que sirvieran de modelo a seguir. La apología de los «héroes de la Patria» se construyó en base a otra manipulación: la construcción de una Historia oficial del régimen positivista, factual y basada en la acción de individuos provenientes de las élites que eran mostrados al pueblo como si fueran sus antepasados y un ejemplo a seguir.

En este contexto, la ciudad de Guimarães se convirtió en la cuna de la «Patria», Alfonso Henriques pasó a ser considerado el fundador de la nación y el Infante D. Henrique, considerado un ejemplo de castidad, se convirtió en el ideólogo de la «Escuela de Sagres» —que nunca existió—, en la que se formaban los héroes de los descubrimientos y de las conquistas de ultramar. Todo esto se concebía en el contexto de un proceso de inculcación ideológica dirigido a un pueblo que se creía receptivo y amoldable a los nuevos valores.

Nos encontramos, entonces, ante un régimen político-ideológico que pretende ocultar la memoria inculcando otros cánones. La producción cultural apoyada y dirigida por el Secretariado Nacional de Propaganda (1933), liderado por António Ferro¹, quiso crear una imagen de Portugal acorde a la ideología del Estado Novo.

Volvemos a la frase de Kundera que aparece al principio de este artículo: las dictaduras borran rostros de las fotografías con el fin de

NOTAS

1 | António Ferro (1895-1956) fue periodista, escritor y político. Inicialmente estuvo ligado al movimiento modernista y fue editor de la revista Orpheu. Mentor de la Política del Espíritu que aplica mediante múltiples disciplinas y sobre todo a través del Secretariado de Propaganda Nacional (1933), que más tarde fue designado Secretariado de la Información Nacional, dirigió este Secretariado hasta 1949. Admirador confeso de Benito Mussolini, se refirió a él en innumerables ocasiones durante las entrevistas que le hizo a Salazar.

condenar al olvido a las figuras incómodas, borrándolas así de la memoria colectiva y convirtiendo la lucha del hombre contra el poder en la lucha de la memoria contra el olvido.

Sin embargo, hay otras maneras de hacer olvidar y borrar la memoria: las prohibiciones, la interdicción y la represión. El Estado Novo se valió de todos estos procesos que naturalizan dichas actitudes de reconfiguración de la memoria colectiva y creó un mecanismo gubernamental de control. La PVDE, creada en 1933, pasó en 1945 a llamarse la PIDE y, a finales de la década de 1960, se convirtió en la DGS. Fue una policía política creada para controlar, arrestar y matar a los portugueses disidentes del régimen. La censura, que funcionaba como una Secretaría del Estado, estaba organizada en diversos departamentos y controlaba la prensa y todas las producciones culturales que se producían en Portugal, así como a las producciones extranjeras que pretendían entrar en el país (teatro, cine, libros, letras de canciones).

El Estado Novo también estableció estructuras de encuadramiento y adoctrinamiento: los Sindicatos Nacionales, la Mocidade Portuguesa y la Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), entre otras. Con todo, las estructuras políticas que construían los pilares del régimen fueron, sin duda, la policía política y la censura.

En este estudio partimos de dos presupuestos: la identificación de la censura del teatro en el contexto de la política del Estado Novo en Portugal; el mecanismo de censura como instrumento de represión a la creatividad, la diversidad, la originalidad, la diferencia y la independencia.

Pretendemos también presentar la discontinuidad de la censura del teatro. No obstante, nuestra intención no es la de trazar límites, ya que, como alerta Michel Foucault (1988), serían cortes arbitrarios, sino la de buscar cambios en la estructura de la censura que hayan tenido efectos en las formas de actuar y que puedan ser percibidas a través del análisis de los documentos. Como subraya Jacques LeGoff, «a periodização é o principal instrumento de inteligibilidade das mudanças significativas» (Le Goff, 1984: 178).

En el contexto general de la actuación de la censura en Portugal, vamos a analizar tres obras de autores españoles censuradas en dos momentos diferentes del régimen: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1947); *Las quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (1968); y *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (1968). Estas obras no tienen nada en común más allá de que son, todas ellas, de autores españoles de referencia. Esta es, justamente, una forma muy evidente de acercarse al mecanismo ideológico del Estado Novo. El análisis de las prohibiciones, la forma en la que los censores

argumentan y los aspectos que estos consideran prohibidos, peligrosos, indeseables e inmorales son elementos clave a la hora de comprender la extensa acción de la censura.

El motivo de que las obras escogidas sean de autores españoles se debe a la necesidad de comprender si las identidades ideológicas de los dos estados ibéricos apaciguaban la actitud de los censores o, si por el contrario, existían prejuicios ligados a una historia común de guerras y ocupaciones.

Por otro lado, entre 1947 y 1968, las relaciones entre los dos estados se crisparon debido a la divergencia de sus caminos: España entra, a partir de los años 50, en una espiral de desarrollo, se adhiere a la ONU y respalda las políticas de descolonización; Portugal, por su parte, opta por mantener sus colonias, una situación que le fue aislando cada vez más del resto del mundo.

Uno de los principales objetivos de esta investigación es analizar obras de teatro prohibidas o cortadas para comprender el funcionamiento del mecanismo de censura del Estado Novo, las diferencias en el tiempo de su actuación y los argumentos que los censores utilizaban para justificar sus procedimientos. Estas tres obras no se eligieron aleatoriamente. Son de diferentes autores, representan diferentes épocas, pero no todas estaban en la misma situación frente a la censura. Mientras que *El Triciclo* de Fernando Arrabal fue prohibido, al igual que *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina, *La casa de Bernarda Alba*, a pesar de que había creado una expectativa de prohibición, fue aprobada sin limitaciones. Esta última causó un gran asombro, tanto a actores como a productores, ya que Federico García Lorca era republicano y reconocido simpatizante de la izquierda, algo que para el Estado Novo significaba ser comunista. Además, si observamos este hecho teniendo en cuenta el conocimiento que tenemos hoy en día sobre las prácticas, los códigos morales y las restricciones de la época, nos preguntamos sobre las razones que hicieron a los censores tomar esa decisión.

Para la elaboración de esta investigación, basada en el análisis de fuentes, se examinaron tipos de documentación de diversos tipos y procedencias: por un lado, los códigos legales aplicados en el teatro y en el cine durante el período del estudio y, por otro lado, la documentación de archivo del Secretariado Nacional de Información y Turismo². En dicho archivo se encuentra la documentación de la Comisión de Examen y Clasificación de Espectáculos de la época del Estado Novo. Esta información está distribuida en dos entidades: en Archivo Nacional de la Torre do Tombo, donde se encuentra la mayor parte de los documentos, y el Archivo del Museo del Teatro. Hemos analizado los *Procesos de la Dirección General de Censura* y *las Actas de las Comisiones de Censura*. Los primeros, además de

NOTAS

2 | Este fondo documental se encuentra en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo (ANTT) y contiene la información sobre la actuación de los censores, los informes, las opiniones sobre las obras, las apreciaciones de los ensayos generales, las opiniones sobre los recursos y las actas de las Comisiones de Censura.

la documentación burocrática relativa a las solicitudes, contienen las opiniones de cada uno de los censores intervinientes. Las segundas relatan lo que ocurría en las reuniones semanales de la Comisión de Censura.

1. El fin de la guerra y el establecimiento del Secretariado Nacional de Información y Cultura Popular

En 1944, previendo el final de la guerra y la victoria de los aliados, la propaganda da lugar a la información, con la subtitulación del SPN por el SNI (Secretariado Nacional de Información, Cultura Popular y Turismo).

Esta operación, de hecho, supuso un cambio estructural de los servicios. Al contrario de lo que sería de esperar, el SNI no descentralizó ni promovió aperturas en ninguno de los sectores que pasaron de una estructura a la otra. Por un lado, porque seguían bajo la dependencia directa de Salazar y, por otro lado, porque se reunían en un solo organismo una serie de servicios que tenían un estatuto propio e interno.

António Ferro continuó dirigiendo el SNI hasta 1949 como Secretario Nacional. Se concedió un período de transición que se prolongó hasta 1947: «Até à integração efectiva da Inspeção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabelecerem a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente, no que se refere à censura teatral e cinematográfica»³.

Las atribuciones del SNI «no campo da cultura popular são, a orientação, o estímulo e a coordenação de todas as actividades que se destinem a elevar o nível moral e intelectual do povo português e a exaltar e valorizar a sua individualidade nacional»⁴.

En efecto, la determinación de que la censura del teatro y el cine se hiciera a petición de los interesados se impuso con el Art. 3.º del Decreto-lei n.º 34590, del 11 de Mayo de 1945 Ese mismo decreto también previó lo siguiente:

A Comissão de Censura é constituída pelo Secretário-Geral do Ministério, pelo Inspector dos Espectáculos, que serão respectivamente o presidente e vice-presidente, e por mais nove vogais e um secretário, nomeados pelo Ministro da Educação Nacional⁵.

Además, la Comisión de Censura del Teatro y el Cine contaba con tres delegados nombrados por el SNI.

NOTAS

3 | Decreto-lei n.º 34133 del 24 de noviembre de 1944, Art.º, 5, §3.º.

4 | Decreto-lei n.º 34134 del 24 de noviembre de 1944, «Regulamento dos Serviços do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo». II, 1) Generalidades. Art.º. 2º.

5 | Decreto-lei n.º 34590 del 11 de mayo de 1945, Art.º 15º.

Todos los espectáculos estaban sujetos a una censura previa. En relación al teatro, los censores leían las obras y las aprobaban, las censuraban o las aprobaban con cortes. Estaba prohibida cualquier tipo de representación de las obras censuradas en todo el territorio nacional. Las obras teatrales que eran aprobadas estaban sujetas a un segundo escrutinio: el ensayo general. Los mismos censores que habían leído la obra eran los responsables de supervisar dicho ensayo. En este ensayo general, las observaciones de los censores se centraban en el texto, para verificar que se respetaban los cortes; en los escenarios, para asegurarse de que todos los elementos eran apropiados; y en el atrezzo y los figurines, que debían respetar la «moral y la decencia». Sin embargo, en la práctica, en el ensayo se supervisaba que la creatividad de los directores y actores no hubiera dado otros sentidos al texto, que era una manera de esquivar las prohibiciones de la censura.

Rápidamente, los censores se vieron con la necesidad de tener unas normas claras para aplicar tanto en el teatro como en el cine. Se encargó al juez Dr. Sacramento Monteiro la elaboración de una regulación de la censura del cine. En contrapartida, la Comisión aprobó la normativa de censura del teatro, teniendo como objetivo la revista teatral portuguesa:

Primeiro) – Durante os ensaios de censura só poderã permanecer na sala de espectáculos, além dos censores, os autores e componentes da empresa. Estes ensaios devem realizar-se com os mesmos cenários, caracterizações e indumentária que hão-de figurar nas representações públicas. É vedado aos censores, em caso de não observância destas regras, autorizarem o ensaio.

Segundo) – A Comissão designará os censores que devem assistir a cada ensaio de censura, mas o seu número será de dois, pelo menos, quando se trate de ensaios de revista.

Terceiro) – Os pedidos de censura de peças serão acompanhados dos respectivos poemas dactilografados, em duplicado e apresentados com uma antecedência de quinze dias. Os aditamentos nas revistas podem ser apresentados até quarenta e oito horas antes da primeira representação. É vedado aos censores receberem directamente das empresas as peças ou os aditamentos.

Quarto) – O texto aprovado pela Comissão de Censura será rigorosamente observado durante a representação. As infracções podem levar à suspensão temporária ou definitiva do espectáculo.

Quinto) – As peças, depois de entregues, serão distribuídas na primeira reunião da Comissão e por esta apreciadas na reunião seguinte mediante parecer escrito do respectivo censor. A Comissão reunirá em todas as terças feiras⁶.

Estas normas demuestran, por un lado, la necesidad de instruir a los nuevos jueces con directrices de actuación claras. Se trata de una respuesta al funcionamiento de censura bajo la tutela de la Inspección General de Espectáculos que, en muchas ocasiones, fue permisiva y cedió a las presiones de los empresarios. Por último,

NOTAS

6 | Livro n.º 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta del 20 de marzo de 1945, 3. SNI-IGE/ ANTT

cabe destacar que la integración de la Inspección General de los Espectáculos en el Secretariado⁷ debió de ser complicada y que el Coronel Óscar de Freitas, que pasó a ser la segunda figura en la jerarquía de la institución, no debió de poner las cosas fáciles.

Se entiende, por consiguiente, que existía una cierta promiscuidad entre los jueces y los empresarios del teatro. Y, con la intención de acabar con esta situación, el juez Martins Lage presentó antes de la orden del día la siguiente propuesta, que fue aprobada inmediatamente:

Primeira – Que as emprêsas teatrais sejam notificadas de que devem submeter à apreciação da Comissão de Censura os títulos das peças que projectem representar, antes de as mesmas serem objecto de qualquer publicidade. A aprovação dos títulos, precedendo a censura do texto das peças, será de carácter provisório.

Segunda – Que os vogais da Comissão de Censura quando impedidos, por motivo justificado, de efectivar o cumprimento das suas funções nos trabalhos que lhes tenham sido distribuídos, os devolvam sem prejuízo de tempo para os interessados, ao Inspector dos Espectáculos, que imediatamente procederá à sua redistribuição dentro da referida escala⁸.

Se percibía una fuerte preocupación en la eficacia del funcionamiento de las Comisiones de Censura y se intentaba que cada censor cumpliera rigurosamente sus funciones. Debido a esto, en la siguiente reunión se volvió a las normas y directrices que debían aplicarse con rigor y uniformidad, siendo el propio Secretario Nacional de Información quien las redacta:

Primeira – Os cortes parciais no texto das peças incidirão essencialmente sôbre palavras, frases, cenas ou rubricas de expressão, sentido ou efeito atentatório da correcção e higiene da linguagem, da moral e dos costumes sãos, e ainda do bom doutrinário social, político e religioso do ambiente nacional.

Segunda – A proibição integral das peças poderá verificar-se quando o assunto de natureza imoral ou amoral fôr desenvolvido com intenção apologética, e o seu desfecho seja favorável ao triunfo dos factos, ideias ou doutrinas condenáveis expostas. Neste caso, porém, a resolução será previamente submetida à apreciação do Secretário Nacional da Informação, antes de ser comunicado pela Inspeção dos Espectáculos ao interessado⁹.

El año 1947 fue fundamental en la organización de los servicios y el establecimiento de las normas de censura, así como en los procedimientos de los censores y sus relaciones personales con los empresarios del teatro. Se recomendaba a los censores que establecieran una estricta separación entre sus funciones y las de los empresarios teatrales. En las *Actas de la Comisión de Censura* encontramos diversas recomendaciones a este respecto. Debido a esto se creó un mecanismo burocrático que alejaba a los censores de los empresarios, actores y directores, de modo que no estuvieran

NOTAS

7 | Livro nº. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta del 8 de julio de 1947 – 122. La integración fue un proceso muy lento y no se hizo efectiva hasta 1947. SNI-IGE/ANTT

8 | Livro nº. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta del 15 de abril de 1947 – 110. SNI-IGE/ANTT

9 | Livro nº. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta del martes, 12 de agosto de 1947 – 127. SNI-IGE/ANTT

expuestos a presiones.

2. La casa de *Bernarda Alba* o la revuelta contra el autoritarismo

En este contexto de desorganización de los servicios de censura del teatro —debido al período de transición que habían definido los legisladores—, Amélia Rey Colaço¹⁰ llevó a escena *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Lorca escribió esta obra en 1936 y nunca la vio representada, ya que ese mismo año fue asesinado por las milicias franquistas en Alfacar, un pueblo situado a unos ocho kilómetros de Granada. El contexto político y social de la obra retrata una España rural, en la que predominan la gran propiedad y las poderosas casas familiares de terratenientes, conservadoras, absolutamente dominadas por la jerarquía política y familiar, y profundamente controladas por la Iglesia.

La historia se desarrolla en una Andalucía en la que predomina el culto a las tradiciones descritas. Bernarda Alba es la matriarca de una familia de mujeres a las que domina con su voz y su bastón. En la casa prevalece una moral católica fundamentalista. Debido a la muerte de su marido, debían guardar luto riguroso durante ocho años, lo que obligaba a las hijas a vivir confinadas en el espacio doméstico. Ajena a los conflictos que surgen entre las muchachas, Bernarda, ciega de poder, no entiende el efecto devastador que el joven Pepe Romano ejerce sobre todas sus hijas. No obstante, Pepe es el novio de la mayor de las hijas (Angustias), la única que ha heredado bienes de su padre (primer matrimonio de Bernarda). Este joven se convierte en centro de disputa y deseo del resto de las hermanas.

Adela, la más pequeña, no estaba de acuerdo con el luto ni las prohibiciones:

Adela: Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

Magdalena: Ya te acostumbrarás.

Adela: (Rompiendo a llorar con ira) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!¹¹

Adela se enfrenta al poder de su madre y reafirma su independencia, su personalidad, su voluntad y la libertad de disposición de su

NOTAS

10 | Amélia Rey Colaço, una de las más prominentes del teatro portugués del siglo XX, influyó fuertemente en la producción teatral y en la formación y promoción de jóvenes actores. En 1921 fundó con su marido la Compañía Teatral Rey Colaço-Robles Monteiro, con sede en el Teatro Nacional Dña. María II. Esta compañía se extinguió en 1988.

11 | María Barroso fue actriz de cine y teatro, directora del Colegio Moderno y Primera Dama de Portugal al tiempo que Mário Soares fue Presidente de la República.

cuerpo, como puede observarse en estos pasajes que corresponden a respuestas que da a las preguntas de sus hermanas:

Adela: (Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

Martirio: ¡Sólo es interés por ti!

Adela: Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? Pues seguir. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntais dónde voy! [...]

Adela: Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: «¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo, que no va a ser para nadie!» ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiera!¹²

Adela se enamora de Pepe Romano. Su revolución y su frustración explotan cuando las hermanas le cuentan que Pepe va a pedir la mano de Angustias.

Adela tiene el valor de rechazar el código de honra que obliga a la mujer a ser rectada y no solo afirma sexualidad, sino que también se enfrenta abiertamente al poder de su madre cuando, durante un enfrentamiento con ella, le rompe el bastón, símbolo de autoridad e Bernarda.

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!¹³

Bernarda, con el orgullo profundamente herido, sale de casa y se oye un tiro. Adela se precipita hacia el lugar en el que estaba Pepe. Cuando le preguntan a Bernarda si lo ha matado, esta responde: «no fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar»¹⁴ (García Lorca, 1936: 15). Tras la muerte de Pepe, Adela se ahorca.

La historia es muy fuerte. Del centro familiar emerge un enorme poder que se sobrepone a la voluntad individual y a los sueños de la joven Adela. Se aprecia otra asociación, esta vez con el poder político del dictador Franco, que se estableció una vez la pieza ya estaba escrita. Además, los valores del Estado franquista, basados en la tradición, las buenas costumbres, la familia, la religión y una vigorosa autoridad patriarcal, se asocian al miedo al enfrentamiento. Al igual que Adela, los opositores al régimen franquista eran apresados, torturados y asesinados. Se muestra cómo, en una sociedad dominada por el miedo y por la dictadura, las relaciones de poder repercutían y se plasmaban en los núcleos subordinados.

En Portugal, la censura no prohibió la obra, a pesar de que reunía todas las características que normalmente llevaban a la prohibición de una obra: había sido escrita por Federico García

NOTAS

12 | *Ibidem* p. 22

13 | *Ibidem* p. 49

14 | *Ibidem*, p. 49.

Lorca, considerado comunista por el Estado Novo, en ella aparecía un suicidio (estaban prohibidas la divulgación y la enunciación de este acto) y el argumento estaba repleto de connotaciones políticas subversivas.

En aquella época, estos aspectos pasaron a un segundo plano a ojos de los censores, ya que estos dieron prioridad a la lectura más inmediata que ofrece la obra y que se ajusta al ideario del Estado Novo: la autoridad de la madre de familia, la tradición, la honra, la obediencia, la moral, la religión y las buenas costumbres.

Aún así, como explicábamos anteriormente, las comisiones de censura estaban en un proceso de reorganización y, en cierta forma, se intentaba poner orden en su actividad, separando la función del censor de las presiones de los empresarios. La compañía que representó la obra era una de las más prestigiosas, consideradas y respetadas del país. El hecho de que esta pieza fuera propuesta por la compañía Amélia Reey Colaço-Robles Monteiro bastó para apaciguar los recelos de los censores. María Barroso¹⁵, la actriz que encarnaba el papel de Adela, está convencida de que los censores no supieron comprender el alcance de la obra, ni la crítica social y política que había al autoritarismo¹⁶.

3. La censura en Portugal en los años 60

Los años 60 corresponden con el comienzo del declive del Salazarismo, situación producida por una serie de factores. Las elecciones presidenciales de 1958 marcaron un gran impacto en la vida política del país. Hasta entonces, nunca un candidato opuesto al régimen se había enfrentado directamente a Salazar. Humberto Delgado reunió a toda la oposición, consiguió un tumultuoso apoyo popular, hizo declaraciones públicas estrepitosas y recorrió el país de norte a sur en una interna campaña electoral completamente desconcertante para el régimen. Una «farsa» electoral colocó a Américo Tomaz en la presidencia, pero de manera simultánea se registra el fin de las elecciones presidenciales, debido a una alteración en la *Constitución* que crea un colegio electoral a tal efecto (Rosas, 1994: 199).

El inicio de la guerra colonial supuso un ataque a uno de los pilares de Salazarismo. La primera gran sacudida se dio en diciembre de 1961, cuando la Unión de India invadió los territorios de Goa, Damán y Diu. Salazar nunca reconoció la soberanía india en aquellos territorios, que se mantenían representados en la Asamblea Nacional. Sin embargo, los movimientos en los foros internacionales indicaban que estábamos ante una ofensiva internacional contra el

NOTAS

15 | María Barroso fue actriz de cine y teatro, directora del Colegio Moderno y Primera Dama de Portugal al tiempo que Mário Soares fue Presidente de la República.

16 | Declaración de María Barroso a 3 de junio de 2013.

colonialismo portugués. La política exterior portuguesa permanecía indiferente a las decisiones de la ONU.

La rebelión del norte de Angola, que comenzó el 15 de marzo de 1961, supuso la muerte de numerosos civiles. Salazar decidió ir a Angola rápidamente y a la fuerza. Esta guerra, que más tarde se extendió a Guinea y a Mozambique, obligó a reforzar los medios militares y reclutar un contingente de tropas formado, obligatoriamente, por todos los jóvenes de sexo masculino de más de 18 años. Esta guerra se transformó en una lenta agonía del régimen, que se prolongó hasta el 25 de abril de 1974.

Además, una serie de acontecimientos evidenciaron la debilidad del régimen y demostraron que la conspiración se hacía también desde el propio régimen. Es el caso del asalto al Santa María¹⁷, la Abrilada¹⁸, el asalto al cuartel e Beja¹⁹ y el inicio de la crisis académica de marzo de 1962. Las crisis académicas fueron persistentes a lo largo de la década y reunieron diversas corrientes ideológicas, reivindicaciones y lideratos. La agitación social también fue aumentando, alcanzando diversos sectores de producción.

Toda esta coyuntura explica el endurecimiento de la respuesta represiva del régimen. La PIDE refuerza sus servicios y busca a los líderes de la agitación, multiplica la supervisión de los portugueses mediante todo el mecanismo represivo: prisiones, tortura y el funcionamiento del Tribunal Plenario. Precisamente por esto, el mecanismo de censura que actuaba sobre la prensa, el teatro, el cine, los libros, la música y las traducciones refina sus procedimientos. El teatro fue penalizado con una censura mucho más violenta y sistemática.

Los criterios de actuación de los censores fueron objeto de un mayor rigor, sobre todo en el análisis de los textos, la escenificación de las obras, la coreografía y la indumentaria. Todo lo que hacía referencia a la escenificación fue sometido a un criterio más ajustado (Cabrera, 2013, 2010, 2009, 2008). La censura cambia mucho entre 1960 y 1968.

Una de las primeras medidas que se tomaron tras el inicio de los años 60 fue el cambio de presidente de la Comisión. Eurico Serra deja su puesto a Quesada Pastor, que define así sus directrices para la censura del teatro: «Em resumo e respondendo directamente: a “bitola” tem de ser reduzida»²⁰.

En esta fase de refuerzo de las medidas represivas, los censores pasaron a prestar especial atención a la manera en la que son tratadas determinadas figuras históricas. En este sentido, el juez Caetano Carbaño alertó de la situación de la obra *Dña. Leonor Teles*

NOTAS

17 | El Santa María fue asaltado en la madrugada del 22 de enero de 1961 cuando navegaba por el Caribe. Veinte operadores, dirigidos por Henrique Galvão, se apoderaron del navío y secuestran a los pasajeros, que fueron liberados el 2 de febrero.

18 | Golpe de Estado liderado por Júlio Botelho Moniz, Ministro de Defensa y figura importante en la jerarquía militar, que tuvo lugar entre el 11 y el 13 de abril de 1961. El objetivo del movimiento era derrotar a Salazar para liberalizar y modernizar el país.

19 | Golpe liderado por el capitán Varela Gomez y Manuel Serra (comandante civil) que tuvo lugar la noche del 31 de diciembre de 1961. Fue una intentona planeada de acuerdo con el general Humberto Delgado. Aunque estaba en el exilio, en el seguimiento de las elecciones de 1958, Delgado llegó a entrar en el país clandestinamente para llevar a cabo este golpe militar que acabó en fracaso.

20 | Livro n.º 10, *Actas da Comissão de Censura*, Acta del 29 de Marzo de 1960. SNI-IGE/ ANTT

y sugiere lo siguiente:

convinha efectuar alguns cortes e suprimir certos gestos menos correctos que porventura possam diminuir aos olhos do público o facto histórico ou as figuras de que se ocupa essa obra de teatro. Julgo mesmo que deverá ser motivo de preocupação da Comissão evitar a todo o transe que representações de peças desse género possam induzir os espectadores em interpretações erróneas²¹.

El presidente también determinó que la Comisión pasara a funcionar en grupos de tres jueces que debían reunirse todos los días de la semana, menos los miércoles, día destinado a la reunión plenaria de la Comisión. Además de eso, las obras censuradas por el juez responsable de su lectura debían ser presentadas al presidente, que analizaría la posibilidad de un nuevo examen²².

Diversos indicadores demuestran la dureza de la actuación de los censores de teatro: la intervención directa del presidente y el vicepresidente de la Comisión; indicaciones sobre medidas represivas y conversaciones intimidatorias con los empresarios y actores; la comparecencia constante de los censores en las representaciones de las obras y revistas más polémicas; la presencia en los teatros del presidente y el vicepresidente; las constantes indicaciones sobre procedimientos; la suspensión de escenas; el aumento de los cortes y las prohibiciones; y la identificación de las obras y revistas que solo podían ser representadas en Lisboa y en Oporto. Se prohibían todas las obras que evocasen a la guerra y a sus daños, así como todas las que tuvieran intenciones pacifistas.

La guerra colonial impuso determinadas normas censorias asociadas a los aspectos de naturaleza moral (longitud de las faldas, exceso de maquillaje, partes del cuerpo descubiertas, amores «ilícitos», referencias a cuestiones sexuales), de naturaleza religiosa, de naturaleza social (descontentos, tumultos, enfrentamientos), y para evitar la falta de respeto a las figuras de la Historia de Portugal. En estas circunstancias, los censores propusieron alteraciones en los textos; cambiaron los títulos de las obras; eliminaron personajes; corrigieron diálogos; intervinieron en los escenarios, en las coreografías, en la vestimenta, en el maquillaje, en los gestos y el tono de voz de los actores; cortaron algunos textos y prohibieron otros.

El presidente de la Comisión, Quesada Pastor, no tenía dudas de que «uma peça que é de um autor comunista, nunca pode ser uma peça inocente, porque o autor não fará arte pela arte, mas terá sempre certamente em vista outros fins —o que implica a necessidade de redobrada atenção para tais casos»²³.

La Comisión entró en un proceso de delirio represivo y exceso de

NOTAS

21 | Livro n.º 10, *Actas da Comissão de Censura*, Acta del martes, 5 de abril de 1960. SNI-IGE/ANTT

22 | Livro n.º 10, *Actas da Comissão de Censura*, Actas del 29 de Marzo e de 5 de Abril de 1961.

23 | Livro n.º 12, *Actas da Comissão de Censura*, Acta del miércoles, 17 de febrero de 1965. SNI-IGE/ANTT

celo: piezas como *El jardín de los cerezos* de Antón Chéjov fueron sucesivamente revaluadas por un número cada vez mayor de censores; *Julio César* de William Shakespeare, *El comprador de horas*, una comedia en tres actos de Jacque Deval, *De repente, el verano pasado*, de Tennessee Williams, fueron prohibidas «por não ser possível extirpar-lhe os inconvenientes fundamentais com vista à aprovação»²⁴.

4. *El Triciclo* de Fernando Arrabal

Arrabal nació en Melilla en 1932 y comenzó a escribir en 1952 sus primeras obras de teatro. En 1952/53 escribió *El Triciclo* (inicialmente llamada *Los hombres del triciclo*), que ganó el premio ciudad de Barcelona. Ese mismo año terminó el segundo y el tercer año de Derecho. En 1954, se fue a París en autostop para asistir a la representación de la obra *Madre Coraje* y consiguió entrar en el teatro de Sarah Bernhardt sin pagar. A partir de 1955 se quedó en París. Su exilio fue, primero, fisiológico (contrajo la tuberculosis), después fue moral y, más tarde, estético, como reacción contra la literatura subyugada que por aquel entonces se hacía en España (Berenguer: 1994). Su larga convalecencia no le impidió escribir.

Los Hombres del Triciclo se estrenó en 1958, en el Teatro de Bellas Artes de Madrid, en una sesión única organizada por el grupo Dido, dirigido por por Josefina Sánchez Pedreño. Es una obra que se sitúa en un lugar indeterminado, pero que se puede intuir que se trata de la España franquista salida de la guerra civil. El sistema franquista desterraba a todos los que no se mostraban a favor de la situación, o que no hubieran estado en el lado correcto durante la guerra civil. Arrabal se encontraba en el bando equivocado, según el franquismo. Su ruptura con el franquismo

produce también una forma paulatina irreversible, un tipo específico de consciencia de exilio. Este exilio es inevitable porque el sistema es impenetrable, intransformable y niega todo el futuro al sector social de los marginados. Su discurso es comprensible para los no adictos, por eso surge la respuesta literaria de los marginados fuera de España. (Berenguer, 1994: 39)

Los personajes principales de la obra son cuatro: Apal, Climando, Mita y el Viejo de la Flauta. Climando, líder del grupo, pretende usar el triciclo como forma de sustento, pero la necesidad de pagar el alquiler lo lleva a cometer un homicidio. Entra en un estado de enajenación mental y no se da cuenta de la llegada de la policía. Mita se distancia de todo el mundo e intenta suicidarse, pero se recompone cuando se encuentra frente a frente con el dinero como forma de supervivencia. Apal duerme todo el rato, es eficaz cuando

NOTAS

24 | Livro n.º 12, *Actas da Comissão de Censura*, Acta del miércoles, 24 de marzo de 1965. SNI-IGE/ANTT

decide actuar, pero se muestra incapaz de pactar y argumentar. El Viejo de la Flauta asume su marginalidad, pero ejerce de mediación entre los dos mundos y se opone a la radicalización de Climando. Este grupo de marginados presentado por Arrabal, muestra que la alternativa a un régimen opresor como el franquismo sólo es posible rompiendo con el sistema.

Según Berenguer (1994), Arrabal reflejó en esta obra la imposibilidad de comunicación con una ideología en una praxis política extraña e inaccesible. Arrabal usó una estrategia en la que las formas de comunicación, los gestos, las palabras, y las actitudes se vuelven incomprensibles. Berenguer denomina a ese acto continuo de comunicación fallida «la Ceremonia» (Berenguer, 1994: 40).

Esta mediación estética funciona como estructura significativa para materializar la falta de perspectiva de una comunidad, que en última instancia recurre a la utilización de un sistema repetitivo e inadecuado para expresar la falta total de futuro en su relación con el universo que parece incomprensible porque condena a la desaparición. (Berenguer, 1994: 41)

El Triciclo entró en los servicios de censura, por primera vez, el 29 de marzo de 1968. Tres grupos teatrales sometieron la obra al proceso de censura para obtener licencia de representación: el Teatro Universitario do Oporto, el Grupo Cultural y Deportivo de la Compañía Nacional de Navegación y el Colegio Universitario Pio XII.

La evaluación definitiva se publicó el 16 de abril de 1968. En el informe se lee:

Há poucas semanas apreciei esta peça para ser representada no texto original, por uma companhia de teatro de universitários espanhóis em representação única, num festival promovido para universitários pelo Colégio Pio XII. Fora deste contexto, entendo reprová-la a peça²⁵.

El Triciclo fue censurada en Portugal. La única autorización fue dada al Colegio Universitario Pio XII para una única representación, en el contexto de un festival, donde iba a ser exhibida por el grupo de Teatro Universitario de Valladolid.

Esta pieza fue censurada tanto por las posiciones políticas del autor como por el contenido de la misma. Según el juicio de los censores, se trataba de una obra sin sentido, incomprensible y con un mensaje de anarquía contra la sociedad establecida. Los personajes son ladrones, marginados, no muestran temor a las autoridades y, además de un homicidio, contiene un intento de suicidio. Toda la situación era degradante para los valores del Estado Novo: esta obra no respeta el orden, la obediencia, ni el temor a Dios, y se burla

NOTAS

25 | Processo N.º 18653, *Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT

de la autoridad.

5. *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina

Las quinas de Portugal es una comedia de un importante autor español del siglo XVII —Tirso de Molina. Organizada en tres actos, fue escrita en 1638, dos años antes de la restauración de la independencia portuguesa. Se pidió autorización para su representación en la Radio Televisión Portuguesa (RTP) a la Inspección de los Espectáculos el 4 de marzo de 1968. Cuatro días más tarde fue censurada²⁶.

La comedia se desarrolla durante la reconquista cristiana y narra batallas en las que unas veces ganaban los cristianos y, otras veces, los moros. A lo largo de los tres actos se van narrando las peripecias de personajes como Alfonso Enríquez, Egas Muñiz, Giraldo sin Miedo, Gonzalo Méndez de Amaya, Pedro Alfonso, Ismael, que simboliza el poder musulmán, y el personaje cómico Brito, que está siempre presente y va sufriendo cambios de personalidad a lo largo de la obra.

Brito, que es quien más intervenciones tiene en toda la comedia, se presenta al comienzo como un pastor ignorante y bruto, más tarde encarna el personaje de un moro lleno de humor y, finalmente, aparece como un cómico soldado de las tropas vencedoras de Alfonso Enríquez (Roig, 2006). Brito es el personaje simbólico del proceso de reconquista cristiana y musulmana, una vez que se posiciona junto a los vencedores de las tropas en litigio.

El proceso fue adjudicado al censor António Batalha Ribeiro. En el primer y segundo informe se lee:

Relatório 1 – Li a peça. Deve ser lida por outro vogal. Julgo resultar num espectáculo na TV sem o mínimo de decoro que envolve figuras da história pátria [António Batalha Ribeiro].

Relatório 2 – Julgo que não é de autorizar esta peça para televisão. Além dos receios manifestados pelo Exmo vogal que me antecedeu na leitura, certos aspectos serão completamente ininteligíveis pelo grande público e outros chocantes no plano moral. Por outro lado não me pareceu oportuno, neste momento, fazer reviver nos termos em que se faz na peça, a luta contra os mouros [Assinatura ilegível]²⁷.

El primer juez, Batalha Reis, usa la palabra «decoro» en el sentido de compostura, comedimiento e incluso honestidad, para calificar la obra en general y, seguidamente, tropieza con las «figuras de la historia patria». Lo cierto es que el Estado Novo siempre utilizó determinadas figuras históricas como agentes simbólicos y modelos idealizados cuyo ejemplo debía ser seguido. Estas figuras eran utilizadas como reserva identitaria del carácter, la fuerza, la raza y

NOTAS

26 | Processo N.º18629, *Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT

27 | Processo N.º18629, *Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT

la tenacidad de los portugueses. Representaban el perfil idealizado del hombre portugués y de los modelos de virtud para la juventud. El Estado Novo favorecía una Historia de Portugal a base de héroes, actos célebres, grandes personajes y grandes acontecimientos. Una historia ideológica construida con vista a legitimar el régimen, a justificar y señalar los caminos de futuro y a educar a la juventud.

La desconsideración para con las figuras históricas era, por tanto, algo intolerable, ya que se trataba de los «fundadores de la nacionalidad».

Este pasaje se refiere precisamente a la ponderación de los compañeros de Alfonso Enríquez, de cara a los peregrinos que son esperados en el gran enfrentamiento que sería la batalla de Ourique

(Fala Gonzalo (Mendes da Maia) a Afonso Henriques)

Gran señor: temeridades
Que traen consigo imposibles
Causan desaires terribles
Y anuncian adversidades.
Cinco ejércitos están
a nuestra vista de infieles;
contra tantos, ¿qué laureles
trece mil conseguirán?
De doscientos y cincuenta
mil moros consta el blasfemo
campo que, de extremo a extremo,
sumas que agotan su cuenta
cubren valles y collados,
como nosotros nacidos
en nuestra España, escogidos
y en guerra experimentados²⁸.

En la segunda evaluación, el censor corroboró completamente la opinión de su colega, y añadió que el gran público (refiriéndose a la televisión) no iba a entender la obra. Los censores veían a los portugueses, en general, como personas simples y de poca inteligencia. También mencionó que había aspectos chocantes desde el punto de vista moral, probablemente relativos a la forma en la que Brito se va posicionando a lo largo de la obra —pastor, moro, hombre de Alfonso Enríquez—, un recorrido itinerante también desde el punto de vista religioso, de manifiesta falta de fe, por otro lado común en una época en la que los avances y los retrocesos en el territorio ibérico eran frecuentes y en la que los campesinos lo único que hacían era refugiarse junto a sus nuevos señores.

El pasaje del tercer acto transcrito arriba se refiere al consejo que da Gonzalo Méndez de Amaya, conocido como el «Lidiador», uno de los compañeros de armas más importantes de Alfonso Enríquez, que siempre estaba presente a su lado. Gonzalo avisa seriamente

NOTAS

28 | *Las quinas de Portugal*,
Ato III 1580-1620.

sobre los grandes peligros que se les avecinan a los portugueses en la lucha contra el enorme ejército de musulmanes, que vienen bien armados y movilizados para la defensa de su territorio.

Esta acción desmovilizadora, que presenta la pequeñez del ejército portugués frente al musulmán, evoca una situación pasada que el segundo censor interpreta como una metáfora del presente: la guerra colonial que estaba viviendo Portugal, la fuerte influencia musulmana en África, el desánimo frente al aislamiento de Portugal debido a que todos los foros internacionales se habían manifestado en contra de la guerra de la independencia de las colonias portuguesas. Salazar, como Alfonso Enríquez, estaba solo, pero el desenlace de la situación colonial no fue como el de la victoriosa batalla de Ourique. En 1968, año en que la obra fue prohibida, ya estaba bien delimitada la fuerza, el poder y la organización bélica del PAIGC, por lo que la guerra de Guinea estaba perdida.

Así, el endurecimiento de la guerra colonial en 1968 correspondía con un rigor aumentado con relación a las artes escénicas y cinematográficas. De este modo se explica que se prohibiera la palabra «guerra», al igual que se prohibían piezas de teatro o películas pacifistas.

No obstante, hubo otro aspecto presente en la decisión de los censores: las relaciones entre España y Portugal. Aparentemente las relaciones eran las mejores, debido a la proximidad ideológica; sin embargo, existía un enorme distanciamiento en cuanto a la cuestión colonial. La entrada de España en la ONU en 1963 hizo que el país dejara de necesitar a Portugal. Paralelamente, entre 1955 y 1957, España entra en una espiral de crecimiento económico, se posiciona como la potencia ibérica y promueve y dinamiza las relaciones internacionales. Por el contrario, Portugal se siente cada vez más aislado, sobre todo tras el comienzo de la guerra colonial (Sardica, 2013: 209-210).

Por todo esto, no era bien visto que se representara en la televisión una obra de un clásico español que, de forma cómica y provocativa, hacía referencia a la independencia de Portugal, a la cuestión colonial y a los héroes de la historia nacional del Estado Novo.

6. Conclusiones

La censura se mantuvo en Portugal durante todo el Estado Novo. A lo largo de las décadas, se observó un perfeccionamiento de la organización de los métodos de trabajo de los censores. A partir de 1947, se inició un período de reorganización que dio sus frutos a lo

largo de la década de los cincuenta.

Se produjeron entonces nuevas leyes, nuevos reglamentos y nuevas orientaciones más restrictivas y exigentes y, simultáneamente, se reclutaron nuevos censores obedeciendo a criterios más estrictos en materia de preparación académica. Las *Actas de Comisión de Censura* corroboran estas preocupaciones.

Las tres obras de autores españoles fueron abordadas de forma diferente por la censura. *La casa de Bernarda Alba* fue aprobada en 1947, con autorización para ser representada en el Teatro Nacional por la más prestigiosa compañía de teatro portuguesa (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro). El hecho de que el autor, Federico García Lorca, fuera visto por el Estado Novo como un republicano próximo a la ideología comunista, muerto a manos de los franquistas, no bastó para prohibir la obra. Es muy probable que los censores hicieran una lectura de la obra centrada en la figura de Bernarda, en su dureza, su acción despótica hacia sus hijas, su obsesión con el cumplimiento de la religión, de los rituales de luto y de una moral que defiende por encima de todo la obediencia a la tradición y al cristianismo. Estos eran valores afines al Estado Novo y los censores los conocían mejor que nadie, ya que ellos eran los fieles guardianes desde los comienzos.

No ocurre lo mismo con las otras dos piezas analizadas en este trabajo. Tanto *El Triciclo* de Arrabal, como *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina fueron prohibidas. En el caso de *El Triciclo*, el autor era mal visto por los censores y la pieza ensalzaba una serie de comportamientos anárquicos, aparentemente sin sentido, pero que constituían una crítica al sistema capitalista y a la exploración del hombre por el hombre.

En *Las quinas de Portugal* se abordan cuestiones consideradas sensibles, como la guerra colonial y la relación de esta con las luchas entre moros y cristianos. El hecho de que se trate de una comedia también fue un obstáculo para cualquier representación, sobre todo por ridiculizar a los héroes nacionales y al «Milagro de Ourique», mito fundador que acentuaba las preferencias de las autoridades celestiales por los portugueses.

Las dictaduras son siempre regímenes muy cerrados, en los que no existe el sentido del humor, y que intentan por todos los medios defenderse de las críticas, de la desaprobación y de las condenas. Ciertas de sus verdades impiden, por todos los medios, oír otras voces. Promueven unanimidades forzadas y falseadas por las organizaciones represivas que creaban para cada situación que podía, hipotéticamente, descontrolarse.

La censura, aquí estudiada en relación al teatro, fue uno de los pilares de la dictadura de Salazar y Caetano. Los autores portugueses fueron las principales víctimas de este proceso. El estado Novo temía la proximidad, la empatía y la complicidad que el teatro portugués podía generar entre el público, algo que podía acabar por concienciarlo.

Sin embargo, hubo otros autores extranjeros suprimidos, como fue el caso de Bertold Brecht, y otros muchos que vieron cómo mutilaban sus textos, hasta el punto en que los directores desistían en la representación, ya que estaban tan cortados que dejaban de tener sentido.

Traer a la memoria estos procedimientos es uno de los objetivos principales enunciados en este trabajo. Pretendemos no dejar que estos propósitos del pasado caigan en un actual olvido continuo, así como evitar complacencias con aquellos que, durante gran parte del siglo XX, pudieron definir lo que los portugueses podían ver, oír y leer.

La censura tuvo profundos efectos en el tejido cultural, en la formación, en el pensamiento y en los actos de los portugueses, pero, sobre todo, la censura mutiló la creatividad y destruyó la diversidad. La aceptación y valoración de la diversidad está normalmente ligada a la libertad de expresión y pensamiento y a su manifestación en las artes. Durante la época de Salazar y Caetano se impusieron modelos, prototipos y estereotipos como valores únicos que están presentes en la vida pública y privada, en las empresas y en el Estado. También se crearon estructuras estatales que celaban para que no hubiera desvíos ni contaminación de ideas perniciosas para el régimen. Por lo tanto, esta dictadura destruyó intencionadamente una diversidad que la memoria nunca podrá reponer. Se trata de una pérdida definitiva. Aquellos a quienes se robaron la libertad de expresión y la creatividad en aquella época no tendrán una segunda oportunidad. Se trataba de una participación creativa que solo allí y en aquel momento tenía sentido.

Fuentes y bibliografía

Fuentes

Decreto-lei n.º 34133 de 24 de novembro de 1944
 Decreto-lei n.º 34134 de 24 de novembro de 1944
 Decreto-lei n.º 34590 de 11 de maio de 1945
 Lei n.º 2041 de 16 de junho de 1950
 Decreto-Lei n.º 41051 de 1 de abril de 1957
 Decreto-Lei n.º 42660 de 20 de novembro de 1959

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Livro.º 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Actas de 20 de março de 1945, 15 de abril de 1947, 8 de julho de 1947 e 12 de agosto de 1947.

Livro.º 10, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Actas de 20 de março de 1960, 5 de abril de 1960, 29 de março de 1961 e 5 de abril de 1961.

Livro.º 12, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Actas de 17 de fevereiro de 1965 e 24 de março de 1965.

Processo N.º18629, *Processos de Censura*.

Processo N.º 18653, *Processos de Censura*.

Referencias

BERENGUER, A. (1994): *Fernando Arrabal Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

CABRERA, A. (2008): «A censura ao teatro no período marcelista», *Revista Media e Jornalismo*. N.º 12.

CABRERA, A. (2008): «Censura ao teatro e o fim da ditadura em Portugal», *Pluriel Revue des Cultures de Langue Portugaise*. N.º 2.

CABRERA, A. (2008): «Três cenários para a censura à imprensa em Portugal» in Costa, C. (ed), *A Censura em Cena - Teatro, Comunicação e Censura*. S. Paulo: ECA.

CABRERA, A. (2013): «Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea», in Cabrera A. (ed), *Censura Nunca Mais: Censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alétheia Editores.

CABRERA, A. (2010): «La censura como instrumento privilegiado del Estado Novo», in Arboniés, M.C., Torre, A., Numhauser, P, Sola, E. (eds), *Escrituras Silenciadas: historia, memoria y procesos culturales*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

FOUCAULT, M. (1977): «Prefácio à edição americana», in Deleuze, G., Guattari, F., *Anti-Édipo*. Disponível em <http://www.michelfoucault.com.br/files/Foucault%20Anti-edipo%20-%2022jun13.pdf> (Consultado em 03/07/2013).

FOUCAULT, M. (1988): *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.

KUNDERA, M. (1986): *O livro do riso e do esquecimento*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

LE GOFF, J. (1984): «Memória História», in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LEROI-GOURHAN, A. (1964-65): *Le Geste et la Parole*. Paris: Michel.

LORCA, F. G. (1936) : *La Casa de Bernarda Alba*. Disponível em <http://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf>. (Consultado em 11/01/2013).

MOLINA, T. (1579-1648): «Las quinas de Portugal», en Valdés, G.C.C. Disponível em <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/27893/1/14.%20Quinas.pdf>. (Consultado em 11/01/2013)

- MONTEMEZZO, L. F. (2007): «O poder e as instituições em “A Casa de Bernarda Alba”». *Literatura e autoritarismo*. Nº. 9. Disponível em http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_05.php. (Consultado em 20/04/2013).
- ROIG, A. (2006): *El gracioso proteico de Las quinas de Portugal*. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12037290028941506321435/020364.pdf> (Consultado em 11/01/2013).
- ROIG, A. (1983): *Blasones y comédia: Las Quinas de Portugal, de Tirso de Molina*. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_063.pdf. (Consultado em 11/01/2013).
- ROSAS, F. (1990): «O País, o regime e a oposição nas vésperas das eleições de 1958» in Reis, A. (ed.), *Portugal Contemporâneo (1958-74)*. Vol.5. Lisboa: Publicações Alfa.
- ROSAS, F. (1994): «O Estado Novo 1927-1974», in Mattoso, J. (ed.), *História de Portugal*. Vol. 7. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- SARDICA, J. M. (2013): *Ibéria. A relação entre Portugal e Espanha no século XX*. Lisboa: Alétheia Editores.