



Censura en España, Brasil y Portugal:  
*esa cámara de torturar palabras*<sup>1</sup> y sonidos  
durante las dictaduras en las décadas de 1960 y  
1970

Alexandre Felipe Fiuza  
[alefiuza@terra.com.br](mailto:alefiuza@terra.com.br)

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Brasil

---

Cuando algunas críticas son hechas a la influencia de la música internacional en la canción nacional, muchos músicos las contestan con la clásica frase: “para la música no hay fronteras”. Este artículo parte de la misma máxima. Durante las décadas de 1960 y 1970 circularon por varios países canciones que criticaban un estado de cosas de entonces: las dictaduras, el autoritarismo, la violencia, el imperialismo, el anticomunismo, la represión sexual y política, el conservadorismo, el moralismo, la miseria, el hambre, la desigualdad social, el retraso económico, las guerras, las armas, entre otros temas. En los países donde había censura, tales asuntos eran abordados también por medio de metáforas, dando origen a algunos temas comunes en distintas realidades nacionales. Los más diversos términos surgieron para nombrar esta modalidad de canción: *política, engajada, de intervención*, de protesta, *de réplica, de circunstância, de testemunho, contestatória*, nueva canción, nueva trova, *nova canção, nova canción galega*, entre otros. Este estudio parte del principio de que una historia comparatista de estos movimientos musicales contribuye para el entendimiento de la historia de estos países en el ámbito de la cultura y de sus implicaciones sociales.

Aunque la censura moral en los países dichos democráticos no haya sido tan amplia, comparada a los regímenes autoritarios, no significó que algunas canciones, como por ejemplo, las francesas [2] no vinieran a ser objetos de prohibiciones en otros países como en España. En 1971, la Censura española prohibió la canción de George Brassens “Le Gorille” bajo la justificativa de que “contiene un fondo, no sólo erótico sino homosexual y es, por tanto, denegable” [3]. Vale decir que en estos mismos documentos aun son prohibidas las canciones, del mismo músico, *Hecatombe, La Chasse aux Papillons, Corne d’Aurochs, Il Suffit de Passer le Pont*, todas ellas consideradas “inmorales”.

Para que entendamos un poco más los procesos censorios, tenemos también otro ejemplo de la Censura española donde podemos encontrar otros casos de veto por el mismo motivo, como en el parecer de 1971 que prohibió canciones de John Mayall, enviadas por la Phonogram Madrid, como *Looking at Tomorrow*, considerada por el censor: “canción ligera, pero muy ambigua y que puede ser interpretada como homosexual. DENEGAR”. Por lo tanto, se hace uso del veto siempre que haya la duda con relación a los “verdaderos objetivos” de la canción.

La temática del homosexualismo fue también un tabu en los pareceres de los censores brasileños. En 1977, cuando los músicos portugueses y españoles ya no estaban encarcelados a la censura, en Brasil continuaban prohibiciones a canciones que abordaran el tema de la homosexualidad, como se observa en este parecer de los archivos de la DCDP (División de Censura y Diversiones Públicas):

Letra musical: *De Leve*, versão de Gilberto Gil e Rita Lee - PELA PROIBIÇÃO.

A letra em questão enfoca o homossexualismo e o lesbianismo de maneira vulgar, maliciosa e inadequada. Por entendermos que tal assunto não deva ser tratado muito menos decantado de tal maneira e sim através do ponto de vista médico-científico, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO da composição supra, baseada no artigo 41, alínea a do Decreto 20.493/46. São Paulo, 16 de Novembro de 1977.

Así, basado en la “ofensa al decoro público”, tal veto se inicia con una aparente defensa de los derechos y del respeto para con el tema. Sin embargo, en la secuencia, tenemos las premisas que bien caracterizaban el debate de entonces respecto a la homosexualidad y su relación con la tesis de desvíos biológicos. Examinemos el trecho de la supuesta ofensa al decoro público: “Jojô era um cara que pensava que era/ mas sabia que era não/ saiu de Pelotas, foi atrás da hora/ Trepadeira de verão

(...)”. En Brasil, la ciudad de Pelotas, en el estado del Rio Grande do Sul, hace décadas es usada como símbolo de ciudad de homosexuales, siempre en un tono de broma, pero no fue la ofensa a la ciudad que motivó el veto. Nuevamente, con base en la ley de 1946, esta versión de *Get Back*, de John Lennon y Paul McCartney, sirvió de pretexto para la conservación de la moral que la Censura se auto-nombraba como la salvadora de la moral.

Una de las posibles relaciones existentes entre las justificativas en que se basan países tan distintos, como Brasil, España y Portugal, tal vez sea una cultura conservadora cristiana relacionada a una cultura y moral militar. Por supuesto, en la formación militar hay una frecuente crítica a una supuesta creciente politización de la vida social y una relación establecida entre limitación y debilidad como rasgos identificadores de la homosexualidad. Este binomio, juntamente con otros prejuicios y con el racismo, probablemente construyó una base para tales controles censorios y para la represión en otras instancias. A pesar de esta censura moral durante las dictaduras española (1936-75), portuguesa (1926-74) y brasileña (1964-84), haber sido frecuente, la censura a las canciones de tono político fueron aun más perseguidas por estos régimes dictatoriales.

En España, la Censura estuvo relacionada a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, y ésta, por otro lado, al Ministerio de Información y Turismo. Como en el caso brasileño y portugués, encontramos procesos de censura de canciones en el Archivo General de la Administración de España relativo a los primeros años de la década de 1970. De la década de 1960, encontramos hasta el momento un único documento [4] con la prohibición del disco de flamenco *La Perla de Cádiz*, de la grabadora Hispavox, de 1961. Según tal documento, la retirada del mercado del disco ocurrió con base en la Orden Ministerial de 25 de noviembre de 1959.

La rigidez de la actividad censoria española y brasileña con relación a la canción, se inicia en la mitad de la década de 1960 y corresponde al desarrollo de la industria fonográfica y a la complexificación de los medios de comunicación por donde eran vehiculadas tales canciones. En respuesta a esta modernización de la industria cultural y a la popularización de las canciones de protesta, los Estados crearon o, también modernizaron, reparticiones encargadas de la censura previa de los discos y programaciones de las radios y canales de televisión. Enfatizamos que este complejo estuvo basado en una legislación muy anterior al período en cuestión.

Otro dato que aproxima los casos nacionales abordados es que una significativa parte de las informaciones presentes en los archivos de la Censura y la represión advienen de la Imprenta. Por ejemplo, un documento del archivo español originado de la *Europa Press*, con fecha de 11 de junio de 1976, anunciaba los preparativos del *Festival de Música de Nou Camp: Cançons del mon per a un poble*, organizado por el *Congreso de Cultura Catalana*, de Barcelona. Este espectáculo contó con grandes nombres de la “canción de protesta” de Chile, Portugal, Francia, Estado Unidos y de España. Entre ellos, “Ángel y Isabel Parra, José Alfonso [sic!], Leo Ferré, Lluís Llach, Pete Seeger y Raimon” [5]. Un mes antes de este documento ser procesado por el servicio de represión español, otro con fecha de 10 de mayo de 1976, de la misma agencia de noticias, registraba un espectáculo musical en el campus de Cantoblanco de la Universidad Autónoma de Madrid, organizado por la Asociación Musical de la Facultad de Derecho, contando con la participación de músicos de España y de Portugal, de este último país los cantantes Fausto y Vitorino, y con un público de 20 mil personas. En este documento se critica el hecho de que “algunos grupos trataron de politizar el acto”, y que “en el curso de algunas actuaciones y entre ellas una gran mayoría del público levantaba los puños en alto, entonaban canciones o gritaban ‘slogans’ políticos”. [6]

Con relación a Portugal, la censura a la canción no nace, ciertamente, en el siglo XX, antes, la censura religiosa era manifiesta. Sin embargo, el control fue frecuente a lo largo de toda la dictadura salazarista. En un dossier [7] sobre el fado, los investigadores encontraron la letra de una canción, *A canção do Sul*, visionada por la Comisión de Censura ya en 25 de diciembre de 1926, sólo siete meses tras el golpe de 28 de mayo de aquel año.

A pesar del control, hasta el inicio de 1972, no había la censura previa de los discos en Portugal, lo que hacía que los discos considerados subversivos fueran a menudo tomados por la policía, así como los editores de las grabadoras presionados a no invertir en trabajos que atentaran contra la moral y la política esparcidas por la dictadura portuguesa. Tal presión llevó a una autocensura de los compositores y también de las grabadoras, estas últimas movidas por el riesgo financiero de que sus discos fueran tomados y su dinero perdido. El gobierno portugués, ante la fuerte inserción social de los “cantautores” portugueses, potencializó sus servicios de censura junto a la producción discográfica.

De manera curiosa, para la sociedad civil, el gobierno portugués utilizaba el eufemismo de “examen previo”, pero en los documentos internos y/o confidenciales dejaba muy claro su actividad. Como se observa en la Circular 26 - DGI, de 19 de febrero de 1972, enviada a la Rádio Triunfo y Discos Alvorada, con los temas prohibidos en las canciones:

a) as que contenham, ainda que veladamente, ultrajes às instituições ou injúria, difamação ou ameaça contra as autoridades ou os seus agentes ou contra os poderes constituídos, e bem assim as que se proponham ridicularizá-los;

b) as que aconselhem, instiguem ou provoquem os ouvintes a faltar ao cumprimento dos deveres militares ou ao cometimento de actos atentatórios da integridade e independência da Pátria;

c) as que contenham palavras ou idéias ofensivas da dignidade e do decoro nacional;

d) as que contenham expressões obscenas ou ofensivas das leis, da moral e dos bons costumes;

e) as que incitem à depravação e ao vício ou exaltem formas de conduta ou comportamento imorais ou anti-sociais;

f) as que, por qualquer modo, incitem ao crime ou exaltem actividades criminosas e concitem os cidadãos a impedirem a acção da justiça na investigação de crimes ou na perseguição de criminosos;

g) as que, contendo alusões a factos da vida nacional, os deturpem no seu significado, por forma a estabelecer confusão ou desorientar os espíritos;

h) as que se propuserem divulgar factos ou acontecimentos manifestamente falsos, com ou sem comentários;

i) as que em geral, não pudessem ser apresentadas em espetáculos públicos sem risco do decoro, da moral, do respeito devido às instituições autoridades e ao bom nome e prestígio do País. [8]

Tales prerrogativas legales guardan profundas semejanzas con sus simulares españoles y brasileños, abarcando un universo tan amplio que posibilitaban un abanico aún más grande de casos posibles de veto. En los países abordados, al censor le cabía una tarea subjetiva, a pesar de los preceptos legales a que estaba sometido, pues bastaba citar el artículo que impedía la canción y le cabía fornecer su interpretación del mensaje, sea él, en la visión del censor, explícita o subliminal. Vale decir que, caso aprobara una letra muy ofensiva al poder y que ésta viniera a convertirse en un “éxito”, el censor corría el riesgo de ser alvo de un proceso interno o mismo de dimisión.

La obra *La represión cultural en el franquismo* (1977), a pesar de tratar de la censura a la literatura, indica una posible premisa de la Censura española: “Cuando el censor no entendía alguna frase, pero sospechaba que era comprometida, la cortaba” (Cisquella, 2002, p. 125). El libro trae aún una interesante reflexión de José Cardoso Pires sobre la representación que el censor hacía de su propio trabajo: “que son los gestores de un bien común inalienable y desean ante todo que su actividad se integre a la moral corriente, como un servicio público normal y que, por consiguiente, se le atribuya un carácter burocrático y, en la medida de lo posible, despolidizado” (PIRES apud Cisquella, 2002, p. 47).

Semejante parámetro es observado en los documentos censorios portugueses. Un dato curioso es que los propios censores enfatizaban la subjetividad y la necesidad de tener como precepto el corte, en caso de duda. Por ejemplo, el censor [9], al analizar ocho poemas enviados por la gravadora Sasseti, en 1973, expone: “O critério adoptado na apreciação destes textos, tem oscilado entre uma quase liberalização e um rigorismo difícil de definir, dado o carácter subjectivo destas apreciações, na falta de critérios objetivos”. Este documento también marca la transición de una política salazarista para marcelista, o sea, alcanzar los mismo fines (barrar las críticas al régimen y su ideario), sin embargo, con una inserción junto a las empresas discográficas y a los músicos. En este mismo documento, el censor confirma las tesis del caso español, ya mencionadas, de corte en caso de sospecha: “todas as expressões, susceptíveis de se avolumarem no espírito dos ouvintes e que possam conduzir a especulações desorientadoras de uma opinião pública sã, devem ser banidas”. [10]

Sin embargo, hay que destacar que la censura a la canción no ocurre sólo en los discos y espectáculos, también a la imprenta le estaba prohibido divulgar informaciones que rodeaban tal tema. Además de la prohibición de noticias de los casos nacionales, también estaban abolidas informaciones que involucraran los “países amigos”. Por ejemplo, en el archivo de la Dirección de los Servicios de Censura de Portugal, encontramos el veto a la noticia “Chico a toque de Touros”, de la revista *Musicalíssimo*, de 22 de mayo de 1973, que informaba la visita del presidente de Brasil, el General Médici, que asistió a una corrida de toros en Lisboa y escuchó, paradójicamente, una canción del brasileño Chico Buarque, *A Banda*, ejecutada por una banda de música local. Por lo tanto, hubo un malestar del dictador al oír en el extranjero un símbolo de la resistencia cultural a la dictadura brasileña fue prohibido de ser noticiado.

Con relación a Brasil, hasta 1968 la Censura era regida por el Decreto nº 20.493, de 1946, que creó el Servicio de Censura de Diversiones Públicas, relacionado al Ministerio de la Justicia, sólo con la Constitución impuesta al país en 1967 es que fue creada una Censura Federal, con un método único para todo el país. A pesar de este cambio, el artículo 41 del referido Decreto nº 20.493 [11] siguió siendo la referencia para los censores durante toda la década de 1970:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) conter qualquer ofensa ao decoro público;
- b) conter cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir os maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas.” [12]

A pesar de la censura brasileña, la canción *Grândola, Vila Morena*, del portugués José Afonso, fue grabada por Nara Leão en 1974 [13], lo que en aquel mismo año provocó la indignación expresada en un documento [14] del III Ejército Brasileño, pues “esta música vem sendo tocada com insistência, diariamente na Rádio Continental de Porto Alegre, no horário das 12.00 às 13.00 horas”. En respuesta [15] a una consulta al DOPS sobre la situación de la canción, el Director de la División de Censura y Diversiones Públicas, Romero Lago, afirma que ésta estaba liberada desde 20.05.1974 para la grabación de Roberto Leal. Curiosamente, *Grândola*, una de las señas que avisaba a los capitanes para la salida de los cuarteles para la llamada *Revolución de los Claveles*, que puso fin a la dictadura portuguesa, no fue censurada por las dictaduras de Brasil, España y Portugal.

En España, tres meses tras el 25 de abril de Portugal, el disco *Cantigas de Maio* (1971), de José Afonso, fue enviado a la Censura española por la Ariola Eurodisc. En este disco estaba presente *Grândola, Vila Morena*, además de, como diría el periodista Viriato Teles: “belíssimos temas de inspiração popular, como *Maio Maduro Maio*, *A mulher da erva* ou *Cantigas do Maio* e de óbvios cantos de resistência, como o *Cantar Alentejano*, dedicado a Catarina Eufémia, camponesa assassinada pela GNR, ou *Coro da Primavera*” (Teles, 2000, p. 183). Esta última canción fue la única censurada: “Coro de Primavera: DENEGLABE - de contenido subversivo. Las restantes son AUTORIZABLES. Madrid, 10-7-74.” Esta canción fue prohibida un año antes de la muerte del *Generalísimo* Franco y, tal vez, sirviera de fondo sonoro para tal suceso, por lo menos en la visión de la oposición al régimen: “Cúbrete chusma/ en la mortaja/ hoy el rey va desnudo/ Los viejos tiranos/ de hace mil años/ mueren como tú”. Vale decir que las canciones extranjeras debían ser pasadas a la censura en una versión en español, mismo que fueran grabadas en su lengua original.

La letra de *Coro da Primavera* [16] sigue alimentando la lucha contra el poder y aún abre una señal del papel de los cantantes: “Ergue-te ó sol de verão/ Somos nós os teus cantores/ Da matinal canção (...) Livra-te do medo/ Que bem cedo/ Há-de o sol queimar”. Respecto al aspecto musical de esta canción, no hubo cualquier opinión del censor, como era característico de la Censura, sino es posible observar que la acidez crítica de su texto es potencializada por el arreglo musical, muy percursivo, una vez que “ouve-se já os tambores”; utiliza un coro, lo que provoca un efecto de colectividad a la canción, por otro lado, el sonido de un órgano al fondo contrasta con los tambores; una segunda parte suena más melodiosa, con guitarra eléctrica, flauta y nuevamente la canción retoma la base de la primera parte.

Volviendo al tema de la primavera, parece que la Censura española no era simpática a la estación de las flores. En 1971, la censura prohibió la canción *Sucedio en Primavera*, de los portugueses Ary dos Santos y Fernando Tordo, con traducción de Tito Iglesias, en virtud del censor no estar de acuerdo con lo que entendió como una palabra de matiz altamente erótico: “cama”. Afirma el censor: “Podría autorizarse ‘Sucedio en Primavera’ suprimiendo el verso ‘era una cama’ en el segundo párrafo. 22-IX-71”. Como respuesta, la Fonogram Madrid, expone la dificultad de realizar tal cambio ya que no conseguiría localizar Fernando Tordo y, además de eso, cuestionaba el veto y relativizaba la inserción del disco en el mercado fonográfico español. Como respuesta a esta justificativa, el gabinete del Director General de Cultura Popular y Espectáculos reafirma la exigencia del cambio del texto para la grabación definitiva.

Una vez más el proceso enviado por la Fonogram a la Censura española, y en el mismo año, de una lista de catorce canciones, el censor vetó tres de ellas: *Boda paga*, *Não me peçam razões* e *Pátria*. Curiosamente, la segunda, es un poema de José Saramago y, nuevamente, el tema de la primavera, que tanto sirvió de metáfora a los compositores brasileños y portugueses durante las dictaduras, fue interdicto:

### **Não me peçam razões**

Não me peçam razões, que as não tenho,  
Ou tenho quantas queiram: bem sabemos  
Que razões são palavras, nascem todas  
Da mansa hipocrisia que aprendemos.

(...)

Não me peçam razões, ou sombra delas,  
Deste gosto de amar e destruir:  
Nos excessos do ser é que amanhece  
A cor da Primavera que há-de vir.

En este caso, la reacción del yo lírico es de negación al estado vigente y en un creciente tal que atinge su apogeo con el cambio que la primavera pudo traer. Al analizar las catorce canciones, el censor caracteriza el tema de la canción *Não me peça razões* como social y radical, además de ello, como pesimista:

Estas letras tienen dos temas dominantes: el amoroso y el social con aires pesimistas y de protesta. Con el primer tema hay una - Boda pagana - que me parece demasiado atrevida, y con el segundo hay dos - Não me peçam razões y Pátria - que me parecen demasiado directas e radicales contra la ley y el mundo y contra la Patria respectivamente. Estas tres creo que deben ser prohibidas. Las demás son AUTORIZABLES. Madrid, 15 de febrero de 1971.

La justificativa de que determinada canción era contraria a la nación, como en la letra *Não me peça razões*, fue muy usada en los tres países investigados. Tal precepto estaba previsto en ley y fue frecuentemente empleado en los procesos censorios, por su característica subjetiva. Por ejemplo, en el archivo brasileño de la DCDP - Brasília, se encuentra un proceso sobre la traducción de la canción *Espanholzinho* [17], música de Joan Manuel Serrat y letra del poeta Antonio Machado: “*Há um espanhol que quer viver/ e a viver começa/ entre uma Espanha que morre/ e outra que boceja/ Espanholzinho que vens/ ao mundo Deus te guarde/ Uma das duas Espanhas/ te gelará o coração*”.

El parecer nº 315, de 21 de octubre de 1975, censura esta obra: “por ser a mesma ofensiva aos sentimentos de um país irmão, no caso a Espanha com o qual o Brasil mantém relações diplomáticas e de amizade.” Si la canción en español era ya sospechosa, el matiz de esta canción era más ofensivo a lo que se vivía en la dictadura brasileña que propiamente la justificativa utilizada de supuesta ofensa a los países hermanos, en realidad, las “dictaduras hermanas”. Tales “lazos de parentesco” también son observados en las relaciones entre la España franquista y el Portugal salazarista (y luego marcelista) en varios períodos y en ambos régimes.

Sobre las relaciones entre los régimes autoritarios de España y Portugal, el historiador portugués Eduardo Raposo, en su libro *Cantores de Abril*, realizó varias entrevistas con músicos de la canción portuguesa. En esta obra, el músico Luís Cília relata al autor sobre sus espectáculos por España, como en 1971, en Santiago de Compostela: “um espectáculo memorável, com grande impacto político, com a Guarda Civil à volta” (p.150). Pero, como comprueba la investigación de Raposo junto al Archivo de la PIDE/DGS, alrededor también estaban informantes del Cónsul portugués que, rápidamente, repasó tales informes a la policía portuguesa. Por fin, los lazos de parentesco de las dictaduras aparecen con la prohibición del mismo espectáculo de Cília en La Coruña, así como la aplicación de una multa efectuada por el Gobernador Civil.

Un año más tarde sería el turno del músico José Afonso presentarse en aquella misma ciudad: “Então, em 10 de maio de 1972, o Zeca canta pela primeira vez, frente a um público numeroso, num recital individual, em Santiago de Compostela. Então se emociona e, sem estar previsto, canta pela primeira vez a Grândola, Vila Morena” (Raposo, 2000: 41). El músico portugués fue llevado a Galicia por el músico gallego Benedicto García Villar, músico que representa, y el más grande exponente, de la llamada *nueva canción gallega*.

En los documentos de la represión brasileña, hay informaciones sobre el músico José Afonso, registrado en el documento 50-Z-9-41156 del archivo del DEOPS - Departamento Estatal de Orden Política y Social, del Estado de São Paulo, proveniente del II Ejército: “O mesmo que Zeca Afonso. Compositor e cantor comunista português que produziu disco no Brasil para Marcos Flávio Pereira, prontuário 01383.” En el prontuario citado, con origen en el Comando del II Ejército/2ª Sección, son presentadas varias informaciones sobre el publicitario Marcus Pereira. Según el informe (INFE B-1) anexo, con fecha de 06 de mayo de 1976:

Entre 17 e 20 Fev. 76, em trânsito por Lisboa/Portugal, concedeu entrevista exclusiva ao jornalista português JOSÉ JORGE LETRIA, que foi divulgada pelo matutino lisboeta ‘O Diário’, porta-voz oficioso do Partido Comunista Português (...) revelou haver produzido no Brasil, um disco intitulado ‘Portugal de Hoje’, com canções ‘Progressistas’ de JOSÉ AFONSO (...) Dentre as canções gravadas, destaca-se ‘Grândola Vila Morena’, um dos símbolos da revolução de 25 abr. 74, em Portugal.

Con relación a la documentación de la policía política de Portugal, hay algunas variantes respecto al caso brasileño, el más nítido adviene de su larga existencia que va desde 1933 hasta 1974. se inicia con la creación de la Policía de Vigilancia y Defensa del estado (PVDE), por el Decreto-Ley nº 22 992, de 29 de agosto de 1933, más tarde sustituida por la PIDE, creada en 22 de octubre de 1945, por el Decreto-Ley nº 35 046, por fin también suprimida con la creación de la DGS, por el Decreto-Ley nº 49 401, de 24 de noviembre de 1969. a pesar de las acciones de esta policía política,

(...) a Pide não agiu sozinha. Às pessoas, individuais, ou colectivas, às instituições, a lei aconselhou ou obrigou à colaboração activa com a polícia política. É assim que outros arquivos são complementares deste, muito para além dos organismos de que dependeu ou com os quais manteve contactos preferenciais. (Costa, 1997, p. VI).

En los tres países, las acciones efectivas de la policía política y su consecuente representación de poder junto al pueblo fueron prácticas que produjeron un doble efecto de control social. Al censurar se produce el efecto del corte inmediato de la obra artística y tiene su continuidad al desencadenar un proceso de autocensura. El censor, racional o inconciente, se incorpora en el autor. Con relación a la represión de la policía, esta sensación de inseguridad ante los poderes dictatoriales produce también este poder ambivalente. Sin embargo, el hecho es que el miedo y la amenaza efectiva no son perceptibles, pueden o no traducirse en el encarcelamiento u observación de “sospechosos”. En la duda, la lógica de la desconfianza también se refleja en la oposición política.

Si en Brasil encontramos innumerables casos de relación entre los órganos de represión y de Censura, en el caso español no fue distinto. Además de las pesadas multas cobradas de los músicos y organizadores de los espectáculos considerados “subversivos” por la dictadura, la prisión también fue usada para hacer frente a los “cantautores”. Por ejemplo, el músico andaluz Carlos Cano también describe en sus memorias tal información: “Tuvimos problemas de censura, como todo el mundo en este país. Una vez, me detuvieron por emplear la palabra ‘obrero’. Decían que esa expresión sólo utilizaban los rojos, los demás usaban ‘trabajador’. Me llevaron al cuartelillo.” Como en Brasil, tal “subversión” podía transformarse en encarcelamiento: “En el calabozo escribí una canción que, en el disco *A Duras Penas*, canta conmigo Enrique Morente. Se llama *Anochece*. En ella está presente el escalofrío de aquella noche. Me llevaron una manta y la Brigada Político-Social me fichó” (Cano, 1996: 16). Esta experiencia de la prisión de Carlos Cano fue compartida por innumerables músicos de distintos países y por los mismos motivos, como se observa en su canción:

### Anochece

¡	No,	no,	no,	no,	no,	no...!
¿	Dónde		estoy?,		¿qué	pasó?
Hace		frío.		Tengo		miedo.
¡		Piedad		de		mí!
¿Es	que	un	topo	se	comió	el sol,
o	es	que	el	mundo	se	congeló?
!No!						
Diez	mil	palomas		dicen	que	no.
Canastera,						
Hazme		con		tu		pelo
Un	canasto		pa	mi		pena.
Llénamelo			de			flores,
Canastera.						

Aquí, el autor contrapone el sufrimiento de la prisión a la imagen de una canastera y, también, al ambiguo sentido de la palabra “pena” y sus dos acepciones relacionadas a la libertad (como la pena de las alas de un pájaro) y a la tristeza (de compasión). A través de metáforas, el yo lírico también recrea imágenes a partir de sus impresiones del interior de una celda fría. Por otro lado, la palabra “paloma” remite simbólicamente a lo inmortal de los hombres, o sea, su alma (Chevalier, 2002, p. 728). Tal experiencia fue igualmente vivida por Caetano Veloso y fue expresada en su canción *Terra*: “Quando eu me encontrava preso/ Na cela de uma cadeia (...)”.

En 1968, las prisiones de los músicos brasileños Gilberto Gil y Caetano Veloso fueron atribuidas a las declaraciones de que en un espectáculo los dos no habrían “respetado” la bandera nacional, tras un accidente con relación a una obra de Hélio Oiticica que también envolvía una bandera. Como consecuencia, la censura también se transformó en prisión, agresiones y expulsión del país. En la celda de una cárcel en Rio de Janeiro, Caetano también compuso una canción, intitulada *Irene*, el nombre de su hermana: “Eu não sou daqui? Eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada (...)”. Según Caetano, la canción nació del hecho de que la sonrisa de su hermana era lo que de mejor se podía contraponer a la violencia por la cual él pasaba en aquel momento.

Finalmente, una última observación: la máquina de la Censura en estos tres países era uno de los componentes de una compleja estructura dictatorial y, ciertamente, no era su faceta más trágica. Durante la dictadura franquista fueron muertas centenas de millares de personas y exiliadas alrededor de un millón. En Portugal y Brasil fueron centenas de muertos y otros millares de torturados. En Brasil, la cuestión de la apertura de parte los archivos de la dictadura aún es un tabu, puesto que muchos de los participantes en casos de tortura y de asesinatos continúan actuando profesionalmente, algunos incluso ocupando puestos en distintas instancias del poder. Los efectos de estas dictaduras no son sentidos únicamente en la producción musical, son igualmente observados en los procesos educativos, en las artes, en los medios de comunicación de entonces, lo que, ciertamente, contribuye para algunas de las permanencias de la historia. Hay que comparar tales realidades nacionales, teniendo en el horizonte también la lucha contra el olvido, remedio eficaz contra las repeticiones trágicas.

### **Discografía:**

AFONSO, José. *Com as minhas tamanquinhas*. Lisboa: Movieplay (Orfeu), 1996 (1976). n.º. JA8008.

*HAROLDO Lobo: Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977. 33 rpm, stereomono, n. HMPB-15-B.

LEAL, Roberto. *Roberto Leal*. São Paulo: RGE/ Fermata, 1974. 33 rpm, stereomono, n. 303.0028.

LEÃO, Nara. *A senha do novo Portugal*. Portugal: Philips, 1974, 33 rpm, n. 6069111. (EP).

SERRAT, Joan M. *Dedicado a Antonio Machado, Poeta*. Milán: Novola, 1969. Ref.: NLX 1015.

### **Bibliografía:**

AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano - imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999.

BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar* (1964-1984). São Carlos: Edufscar, 2002

CANO, Carlos. *El color de la vida*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

CHEVALIER, Jean, GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CISQUELLA, Georgina (et. al.). *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante a Ley de Prensa*. 2 ed. Barcelona: Anagrama, 2002. (1977).

CLAUDÍN, Víctor. *Canción del autor en España: apuntes para su historia*. Madrid: Júcar, 1981. (Série Los Juglares).

COSTA, Eugénia Ribeiro da. Apresentação. In: *Guia da Exposição: O Arquivo da Guia da Exposição*. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, 1997.

ESCRIHUELA, Joan Manuel. *Joan Manuel Serrat*. Barcelona: Edicomunicación, 1992.

RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção (1960-1974)*. Lisboa: Museu da República e Resistência, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cantores de Abril: entrevistas a cantores e outros protagonistas do "Canto de Intervenção"*. Lisboa: Colibri, 2000.

TELES, Viriato. *Zeca Afonso: As voltas de um andarilho*. 3 ed. Lisboa: Ulmeiro, 2000.

## Notas:

[1] Cf. PIRES, José Cardoso. *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia, 1973, p. 36.

[2] De manera distinta de Brasil, los músicos portugueses fueron muy influenciados por la canción francesa de la década de 1960 y 1970, particularmente por las obras de Léo Ferré, Georges Brassens y Jacques Brel. Esto es también explicado por la fuerte relación de la cultura portuguesa con la francesa, fortalecida aún por la gran inmigración portuguesa para Francia en este mismo período.

[3] Archivo General de la Administración de España, Sección: Cultura, Cajas: 63589 y 67381. Tal archivo se ubica en la ciudad de Alcalá de Henares.

[4] Archivo General de la Administración de España, Sección: Cultura, Caja: 64948.

[5] Idem, Caja 581, MIT/ 00.582.

[6] Ibidem.

- [7] *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Electa, 1994, p.146.
- [8] Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, SNI/ Censura, caja 4610.
- [9] La figura del censor surge en la Roma antigua, como el magistrado que apuntaba los datos demográficos, cobraba impuestos y cuidaba de las buenas costumbres, siendo esta última tarea la responsable por el concepto contemporáneo.
- [10] Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, SNI/ Censura, caja 457.
- [11] En Brasil, ya en 1947, la canción *Eu quero é rosetar*, de Haroldo Lobo y Milton de Oliveira, fue censurada y tuvo los discos retirados de las tiendas porque fue considerada una canción inmoral por su supuesto sentido ambiguo (Haroldo Lobo, 1977, p. 06).
- [12] Ver *Brasil: Coleção de Leis e Decretos da República*, 1946, citada por: BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar* (1964-1984). São Carlos: Edufscar, 2002, p. 88-9.
- [13] LEÃO, Nara. *A senha do novo Portugal*. Portugal: Philips, 1974, 33 rpm, n. 6069111. (EP).
- [14] Con fecha de 09.11.1974, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.
- [15] Con fecha de 13.01.1975, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.
- [16] Sería grabada por Luis Pastor, en 1976, en una versión del portugués para el español.
- [17] Versión de la canción *Españolito* del disco de: SERRAT, Joan M. Dedicado a Antonio Machado, Poeta. Milán: Novola, 1969. Ref.: NLX 1015. Reeditado en CD por la BMG/España, colección *La Música de la Libertad*, de 2003.

**Alexandre Felipe Fiuza**. Profesor de la UNIOESTE - Universidad Estatal del Oeste del Paraná (Brasil). Doctorado UNESP-Assis. Becario CNPq - Brasil.

© *Alexandre Felipe Fiuza* 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

