

Censura y represión a los músicos españoles y portugueses en las décadas de 1960 y 1970

Alexandre Felipe Fiuza¹

Universidad: Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Brasil

Durante las décadas de 1960 y 1970 diversos países pasaron por regímenes dictatoriales y en todos ellos hubo una misma realidad de gran violencia institucional. Otra característica similar de estas dictaduras fue el ejercicio de la censura, también una forma de violencia. En este estudio se destacan las similitudes de los procesos censorios y represivos de Portugal y España a través de un análisis de la bibliografía, de entrevistas con algunos de los cantautores y principalmente por medio de la consulta de una documentación casi desconocida por los investigadores. Este estudio fue más profundizado en el caso portugués y está en fase de desarrollo en relación con España. Esta investigación parte del principio de que una historia comparatista de estos movimientos musicales y de este cancionero contribuye para el entendimiento de la historia de estos países en el ámbito de la cultura y de sus implicaciones sociales.

Otra semejanza entre este cancionero se relaciona al hecho de que durante la década de 1960 ha sido muy común las canciones de textos a partir de las poesías de autores consagrados. En Portugal esto fue frecuente en las canciones de José Afonso, José Mário Branco, Francisco Fanhais y principalmente Luís Cília. En España, la producción poética encuentra resonancia a partir de los “textos de poetas como García Lorca², Guillén o Miguel Hernández [que] encontrarán en las voces de Hilario Camacho, Carmina Alvarez, Elisa Serna, Adolfo Celdrán, Francisco Niño, J. L. Leal y algún otro, su verdadera dimensión encuanto material comunicable” (F. López Barrios, 1976, p.26). En la década siguiente esta tendencia pierde fuerza pero aún es encontrada en la producción de los músicos. Por ejemplo, el disco *Al borde del principio* (1976)³, de Adolfo Celdrán, trae poesías de Miguel Hernández vertidas para la canción. Una de ellas es *Canción del esposo soldado*, con música del portugués Luís Cília.

Por consiguiente en Portugal y en España también son encontradas canciones vetadas a pesar de la presencia de poesías muchas veces más antiguas y sin relaciones expresas con la realidad política más inmediata. Por otro lado, la violencia institucional mantenida o resurgida ha hecho que estos textos volvieran a producir efectos de sentido. En Portugal, hubo una constante utilización de la poesía contemporánea de poetas de oposición a la dictadura como: Alexandre O’Neill, Natália Correia, David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Augustina Bessa-Luís y José Régio. Hay también muchas canciones compuestas a partir de la producción poética más clásica de Fernando Pessoa y Luís de Camões. Este cancionero basado en una producción no direccionada a las letras de canciones fue seguramente una primera etapa en estos dos países. El hecho es que las letras de las canciones o la producción poética utilizada fueron igualmente objeto de atención y del

1. Profesor del Colegiado de Pedagogía y del Máster en Educación de la Universidad Estatal del Oeste del Paraná – UNIOESTE y Doctor en Historia por la Universidad Estatal Paulista – UNESP/ Brasil. Integrante de la Línea de Investigación *Sociedade, Cultura e Educação* de la UNIOESTE. Apoyo: Fundação Araucária.

2. Sobre la influencia de Lorca en la canción brasileña: Fiuza, A. F. ; Figueiredo Fiuza, A. A.: “La influencia de la producción literaria de García Lorca en la canción brasileña en las décadas de 1970 y 1980”, en: Ricardo de la Fuente; J. Pérez-Magallón. (Coord.). *La cultura hispánica en sus cruces trans-atlánticos*, v. 22, Valladolid: Universitas Castellae, 2006, p. 59-72 (Colección Cultura Hispanoamericana).

3. CELDRÁN, Adolfo. *Al borde del principio*, Madrid: Movieplay, 1976. Ref.: SN-90076.

control censorio en Portugal y España durante las dictaduras, en particular, durante las décadas de 1960 y 1970.

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 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”. 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”. En Brasil, los militares que controlaron el poder durante los 20 años de dictadura eran llamados de “gorilas” con un sentido de trogloditas y eso era razón para una grave persecución política. La Censura española también no aceptaba el chiste con los militares. Otra canción de Georges Brassens es vetada por esta razón: “*Le nombril des femmes d'agents* – canción burlesca, pero demasiado realista y con cierta mofa de los agentes de policía. Denegar”⁴.

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 en relación con los “verdaderos objetivos” de la canción.

Una de las posibles relaciones existentes entre las justificativas en que se basan países como 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. El parecer de la Censura española sobre la canción *Freedom*, revela otro tema presente en el *index*: “La canción presentada por Fonogram S. A., con fecha de 7-4-71, n° de entrada 276 y titulada *Freedom* contiene algunos versos de carácter pornográfico y es por tanto No Autorizable”⁵.

Este binomio (moral y política), 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 e portuguesa haber sido frecuente, la censura a las canciones de tono político fueron aún más perseguidas por estos regímenes dictatoriales. Un parecer de la Censura española revela dos aspectos: el frecuente veto al tema político y la posibilidad de revertir la decisión del censor. En relación con la canción *Marche de Sacco et Vanzetti*, de Moustaki y Morricone): “Aunque su muerte pertenezca a la historia, para que renovar. Fueron anarquistas. Esta marcha es pues, canto al anarquismo. Denegar”⁶. A pesar deste veredicto, consta en este proceso una observación: “Autorizada en reconsideración”, aunque no haya ningún pedido de reconsideración del cantante o de la grabadora. Otro parecer que ejemplifica esta posibilidad de cambiar la situación de una canción vetada es éste: “Si ardiera la ciudad – En el texto actual ha desaparecido la frase erótica que se aconsejó suprimir anteriormente. El resto es idéntico, salvo estar abreviado, y aceptable. Autorizable. Madrid, 18-XII-70”⁷.

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, creado en julio de 1951. Como en el caso portugués, encontramos procesos de censura de canciones en el Archivo

4. Archivo General de la Administración de España, Ministerio de Información y Turismo/ Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos/ Sección de Ordenación Editorial, Sección: Cultura, Caja: 67381, expediente L-574/ 71, Lector n° 23, con fecha de 12 de junio de 1971.

5. Archivo General de la Administración de España, Ministerio de Información y Turismo/ Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos/ Sección de Ordenación Editorial, Sección: Cultura, Caja: 67381.

6. Ídem, n° L-513-71, con fecha de 01 de junio de 1971.

7. Ídem, entrada: 5117-70, CBS S.A. El verso citado por el censor fue “y acaricio tu vientre”.

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 ⁸ 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. Sin embargo, no se puede olvidar que las leyes mayores tuvieron el apoyo jurídico de leyes municipales y Órdenes Ministeriales.

La Censura española fue regida por dos Leyes: la de 22 de abril de 1938 y la de 19 de marzo de 1966. Esta última empezó a ser discutida en 1959 a partir de una propuesta de formulación de una nueva “Ley General de Información”. Al tratar de la censura en la época franquista, José Andrés-Gallego (et. alli.) la caracteriza por: “su falta de unidad y de coherencia interna; una cierta anarquía tanto en los sujetos que la ejercían como en los criterios seguidos para su puesta en práctica” (1995, p.437). Los mismos autores de la obra citada, también recuerdan el hecho de que la Iglesia, a partir de 1950: “creó una oficina nacional clasificadora de espectáculos que sometió todas las películas a una detallada censura, sin consecuencias administrativas o penales, es cierto, pero que gravaba las conciencias de nuestra sociedad, masivamente cristiana en aquellos años” (1995, p.438). A pesar, de haber una serie de investigaciones sobre la censura, son pocos los trabajos que se dedican exclusivamente a la censura a las canciones, en menor grado aún los que abordan los documentos producidos por la Censura española. Hay que recordar que en la censura a las canciones por el Estado también contaba con un asesor religioso, como se nota en un veto a la canción *La legenda de la nonne*, de George Brassens: “Canción sobre versos de Victor Hugo. Tiene dos reparos. Uno el verso que dice: ‘Como si no se es fea, se tiene el derecho de dedicarse a Dios’ y el otro es la seducción de la monja, por el bandido. Aunque el rayo purificados abrasa a los dos cuando iban a encontrarse. Ver opinión de asesor religiosos antes de autorizar” ⁹ (subrayado nuestros).

La rigidez de la actividad censoria española y portuguesa en relación con la canción se inicia en la mitad de la década de 1960 y corresponde al desarrollo de la industria fonográfica y a la complejización 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. En España no fue distinto, pues en el Archivo General de la Administración de España, junto a la documentación del Ministerio de Información y Turismo, es posible encontrar un vasto material sobre espectáculos musicales. 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, Estados Unidos y de España. Entre ellos, “Ángel y Isabel Parra, José Alfonso [sic!], Leo Ferré, Lluís Llach, Pete Seeger y Raimon”¹⁰. 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

8. Archivo General de la Administración de España, Ministerio de Información y Turismo/ Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos/ Sección de Ordenación Editorial, Sección: Cultura, Caja: 67381..

9. Ídem, expediente L-574/ 71, Lector nº 23, con fecha de 12 de junio de 1971.

10. Archivo General de la Administración de España, Ministerio de Información y Turismo/, Caja 581, MIT/ 00.582.

actuaciones y entre ellas una gran mayoría del público levantaba los puños en alto, entonaban canciones o gritaban ‘slogans’ políticos”¹¹.

A partir de la documentación de la Difusión Informativa de la Dirección General de Cordinación es posible comprobar como los servicios de vigilancia todavía controlaban los movimientos musicales aún en los últimos tiempos de la represión. Por ejemplo, en una información enviada a esta difusión por la Delegación del Ministério de Información y Turismo de Badajoz, en el 23 de septiembre de 1976: “En el día de ayer se celebró en esta capital recital de canciones. Intérpretes, entre otros, Luis Pastor, Pablo Guerrero, Espinosa, Luis Regidor, Manolo Pacheco y Alvarez Buiza. Como en la mayoría de estos actos, degeneró en político, banderas rojas y republicanas y gritos de amnistia y libertad. No hubo incidentes”¹². Estas informaciones eran también suministradas por informantes infiltrados en los espectáculos y reuniones de carácter político. Por ejemplo, en mayo de 1970, en una información “confidencial” es comunicado al Ministério de Información y Turismo que algunas personas querían grabar un disco a partir de un registro en directo del “Primer Festival Popular de la Poesía Catalana” y que serviría como un medio más de divulgación la causa “catalanista”¹³.

En relación con Portugal, la censura a la canción no nace, seguramente, 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*¹⁴ 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;*

11. Ídem.

12. Ídem, MIT 00.582, nº. LV/ ec. 5649, con fecha de 23 de septiembre de 1976.

13. Ídem, sin otra identificación, con origen en Barcelona y fecha en 04 de mayo de 1970.

14. *Fado: Vozes e Sombras*, Lisboa: Electa, 1994, p.146.

- b) *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*¹⁵.

Tales prerrogativas legales guardan profundas semejanzas con sus similares españoles, abarcando un universo tan amplio que possibilitaban un abanico aún más grande de casos posibles de veto. Una semejante lista de prohibiciones puede ser cotejada con los temas prohibidos en torno del cine español en la década de 1970: “el suicidio, la eutanasia, el divorcio, el adulterio, las relaciones sexuales ilícitas [...] la brutalidad, el terror, todo lo que fuera contra la Iglesia católica y la persona del jefe de Estado, y ‘el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos’ (Shirley Mangini, p.226). Por tanto, cualquier crítica a la dictadura y sus políticas podría haber sido considerada como una lectura histórica incorrecta y, lo peor, ilegal. Estos parámetros seguramente se aplicaban a la censura a las canciones y al teatro en el mismo período.

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, despolitizado” (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 censor¹⁶, al analizar ocho poemas enviados por la grabadora Sassetti, 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 objetivo.*”. 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*”¹⁷.

En un documento de la Censura española aparece una preocupación semejante, pero de esta vez la canción es aprobada: “Tots a l'hora (Todos a la vez) = A simple vista parece rechazable, ya que se pide una acción colectiva, decidida y esperanzada. [...] Si hay una segunda intención, es tan vaga e inadivinable que nadie captará. Creo que no se puede denegar esta letra”¹⁸. Sin embargo, ésta no era la regla como se ve en otro documento firmado por otro censor:

15. Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, SNI/ Censura, caja 4610.

16. 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.

17. Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, SNI/ Censura, caja 457.

18. Archivo General de la Administración de España, Ministerio de Información y Turismo/ Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos/ Sección de Ordenación Editorial, Sección: Cultura, Caja: 67381, con fecha de 13 de noviembre de 1970. Curiosamente, el censor, un escritor poco conocido, critica el

“La canción titulada ‘Va con va’ está escrita con mucha astucia, ya que su crítica aparece muy velada. Creo que debe denegarse por las siguientes razones: la frase ‘va como va’ es una expresión muy popular en Cataluña y significa ineptitud e injusticia por parte de los gobernantes; frente a este estado de injusticia, el último verso contiene un grito de rebelión al afirmar que irá ‘como quiero’; y añade ‘como queremos’ (nosotros, los catalanes), lo cual tiene gran sabor separatista. Madrid, 6-X-70”.

El parecer de este censor igualmente trae un otro asunto prohibido: el separatismo. En este documento, a pesar de la “astucia” del autor, la metáfora es también vetada. Hay una crítica y aún un verdadero y rico anedoctario en relación con el trabajo del censor, muchas veces visto como torpe, incapaz. Es posible que no faltaran estos tipos, pero algunos de los documentos de la censura revelan también un lector atencioso y sagaz en su tarea ignominia. En un otro parecer, el censor, como sus pares portugueses, se hace de crítico literario al enumerar los siguientes tipos de canciones: ligera, limpia, de crítica, filosófica, marinera, intranscendente, bucólica, elegiaca y protesta. Todas estas canciones fueron aprobadas, pero la canción “Sépalos usted” no pasó por la “exegesis” confusa del censor: “Canto al Che. Y a sus ideas y aunque presenta de estas lo noble o bueno que tienen y a él le conta como poeta, es él. Denegar”¹⁹.

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 prohibida 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, lo que fue prohibido de ser noticiado.

Otros cantantes, de esta vez españoles, también tuvieron sus nombres prohibidos de constar en periódicos portugueses. En la documentación de la PIDE/DGS no fueron los españoles los únicos extranjeros observados por la vigilancia política, como en el caso de los portugueses citados en la documentación española. También en Portugal el régimen se ocupó de los artistas vecinos. Uno de estos citados es el músico español Paco Ibáñez, compañero en varios espectáculos en España y Francia al lado del músico Luís Cília, exiliado en París. En el archivo de la PIDE hay un proceso²⁰ relacionado al músico español, como en un recorte de la sección *Cuentas Claras*, del periódico *Frente Libertario*, de 20 de mayo de 1972, informando sobre la recaudación de fondos para el periódico con: “[...] la idea de realizar en París, el sábado 10 de junio, una gran velada internacional de ‘F.L.’ en el palacio de la Mutualidad. Contamos al efecto con el concurso de nuestro amigo Paco Ibáñez, el portugués Luis Cília y otros artistas de primera fila”. En el mismo proceso hay una “*Lista dos intelectuais franceses que subscreveram o abaixo-assinado sobre a dissolução da S.P.E. [Sociedade Portuguesa de Escritores].*” Entre estos “franceses” estaban el poeta español Rafael Alberti y el músico Paco Ibáñez, allí identificado como actor. Como había el nombre de Paco Ibáñez en la lista, fue abierta una breve ficha suya.

hecho de que “las traducciones son exageradamente literales”, puesto que todas las canciones tenían que ser traducidas al castellano.

19. Archivo General de la Administración de España, Ministerio de Información y Turismo/ Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos/ Sección de Ordenación Editorial, Sección: Cultura, Caja: 67381, expediente L-609/ 71, Lector nº 23, con fecha de 16 de junio de 1971.

20. IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 2349/65-SR, NT-3468. En este proceso consta el recorte del Frente Libertario, de 1972; otro recorte del República sobre la Fiesta de la Emigración en París, de 1971, que contó con la participación de Luís Cília, noticia vetada integralmente por la Censura; una lista de adhesión y las fichas de algunos de los signatarios.

A pesar de la censura brasileña, la canción *Grândola, Vila Morena*, del portugués José Afonso, fue grabada por Nara Leão en 1974²¹, lo que en aquel mismo año provocó la indignación expresada en un documento²² 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 respuesta²³ 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 Eufêmia, 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*²⁴ sigue alimentando la lucha contra el poder y aún abre una seña 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 melódica, 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 *Sucedió 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 ‘Sucedió 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* y *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 durante las dictaduras, fue interdicto:

Não me peçam razões

Não me peçam razões, que as não tenho,

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

22. Con fecha de 09.11.1974, *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*/ Brasília.

23. Con fecha de 13.01.1975, *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*/ Brasília.

24. Sería grabada por Luis Pastor, en 1976, en una versión del portugués para el español.

*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 y 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.

Dos años después del veto, ahora en Portugal, una otra letra de José Saramago ha sido censurada, *Venham Leis*, donde el “*dia que virá*” nuevamente surge al final del poema: “(...) *Mas quando nos julgarem bem seguros/ Cercados de bastões e fortalezas/ Hão-de ruir em estrondos os altos muros/ E chegará o dia das surpresas*”. El censor se limita a riscar el poema e informar que “*não é de divulgar*” en contestación al pedido de vista de la grabadora portuguesa Sasseti. El parecer tiene fecha de 31 de octubre de 1973 y es uno de los últimos procesos antes del 25 de abril de 1974: “*Em referência à carta de V. Ex.^a. ADM/2192/73, de 15 do corrente que acompanhava vários poemas, cumpre-me informar que superiormente se entendeu o seguinte: [...] Venham Leis: Não é de divulgar. Lisboa, 31 de outubro de 1973. O Chefe da Repartição da Informação Audio-Visual*”²⁵.

En el mismo período, una canción del portugués Manuel Freire, con letra de José Gomes Ferreira, también sufrió el veto de la censura portuguesa. De esta vez, la canción *Abaixo o D. Quixote* es prohibida por traer un “*tom nitidamente subversivo*” y porque “*Tudo isto são expressões que não interessa divulgar em disco. Julgamos que este poema não deve ser musicado. Lisboa, 22 de junho de 1973*”²⁶. A pesar del acceso de los censores al poema integral, hicieron referencia únicamente al fragmento: “*Pobres, gritai comigo: Abaixo o D. Quixote com cabeça de nuvens e espada de papelão! E viva o chicote no silêncio da nossa mão*”. Además de eso, esta prohibición muestra una lectura del censor como un poema que remitía a una imagen de los dictadores, a pesar de la muerte de Salazar dos años antes. Esta representación de esta clásica obra literaria del escritor español Miguel de Cervantes es utilizada como metáfora de la insana política represiva de las dictaduras y de sus dictadores, como Salazar, Franco y Marcelo Caetano.

También en 1973 la censura portuguesa ha aprobado diversos poemas musicados por los cantautores portugueses. Por ejemplo, es aprobado²⁷ el poema *Suplica*, atribuido al poeta español Gabriel Celaya o Rafael Múgica (1911-1991), su nombre real. También de España son aprobados los poemas “*Pasa una niña*”, de Eduardo Marquina (1879-1946), “*Epitafio a Alejandro Sawa*”, de Manuel Machado: “*Alejandro Sawa (1862-1909) fue un curioso y tristemente célebre personaje de la*

25. Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, SNI/ Censura, caja 457.

26. Ídem.

27. Ídem, información de servicio nº 106/ SCR/ RIAV/ DGI, com fecha de 09 nov. 1973.

vida literaria madrileña de 'fin de siglo' [...] Manuel Machado le dedicó un hermoso 'Epitafio': 'Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho'" ²⁸.

La justificativa de que determinada canción era contraria a la nación, como en la letra *Não me peça razões*, fue muy usada en los dos 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 (*Divisão de Censura e Diversões Públicas*) - Brasília, se encuentra un proceso sobre la traducción de la canción *Espanholzinho* ²⁹, 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 n° 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*" (Raposo, 2000, 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, p. 41). El músico portugués fue llevado a Galicia por el músico gallego Benedicto García Villar ³⁰, músico que representa a la llamada nueva canción gallega.

Con relación a la documentación de la policía política de Portugal, hay algunas variantes respecto al caso español, 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 n° 22 992, de 29 de agosto de 1933, más tarde sustituida por la PIDE (Policía Internacional e de Defesa do Estado), creada en 22 de octubre de 1945, por el Decreto-Ley n° 35 046, por fin también suprimida con la creación de la DGS (Direção Geral de Segurança), por el Decreto-Ley n° 49 401, de 24 de noviembre de 1969. A pesar de las acciones de esta policía política,

(...) a Pide não agiu sozinho. 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).

28. DIEZ, Miguel. Ramón del Valle-Inclán, Jardín umbrío y "El miedo".[en línea], *Especulo: Revista de estudios literarios*, 33 (2006). <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/vamiedo.html>> [Consulta: 12/ 05/ 2006].

29. Versión de la canción Españolito del disco de: Serrat, J. M.: *Dedicado a Antonio Machado, Poeta*, Milán: Novola, 1969. Ref.: NLX 1015. En CD por la BMG/España, colección *La Música de la Libertad*, de 2003.

30. Fue entrevistado por mí en Galicia en 2004.

En los dos 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 al autor. En relación con 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 Portugal 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”³¹ 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.” 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, p. 16). Esta experiencia de la prisión de Carlos Cano fue compartida por varios 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

31. Sobre esta cuestión hay una numerosa documentación intitulada “Sanciones a cantantes y músicos” en el Archivo General de la Administración de España, junto al Ministerio de Información y Turismo, n.º MIT: 00596. Varios cantautores sufrieron con estas pesadas multas, a ejemplo de lo que declaró Benedicto García Villar al autor de este texto.

(Chevalier, 2002, p. 728). Tal experiencia fue igualmente vivida por el cantante brasileño Caetano Veloso y fue expresada en su canción *Terra*: “*Quando eu me encontrava preso/ Na cela de uma cadeia (...)*”.

Finalmente, una última observación: la máquina de la Censura en estos dos países era uno de los componentes de una compleja estructura dictatorial y, seguramente, no era su faceta más trágica. Durante la dictadura franquista fueron muertas millares de personas y exiliadas alrededor de un millón. En Portugal fueron centenas de muertos y otros millares de torturados. Por supuesto, 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, seguramente, 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, J.: *Com as minhas tamanquinhas*, Lisboa: Movieplay (Orfeu), 1996 (1976). n.º. JA8008.
LEAL, R.: *Roberto Leal*, São Paulo: RGE/ Fermata, 1974. 33 rpm, stereomono, n. 303.0028.
LEÃO, N.: *A senha do novo Portugal*, Portugal: Philips, 1974, 33 rpm, n. 6069111. (EP).
SERRAT, J. M.: *Dedicado a Antonio Machado, Poeta*, Milán: Novola, 1969. Ref.: NLX 1015.

Bibliografía

- Andrés-Gallego, J. (et. all.): *Historia de Espana – Espana Actual: Espana y el mundo (1939-1975)*, (tomo 13,3), Madrid: Gredos, 1995.
Azevedo, C. de: *A censura de Salazar e Marcelo Caetano - imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa: Caminho, 1999.
Cano, C.: *El color de la vida*, Madrid: Temas de Hoy, 1996.
Chevalier, J., Gherrbrant, A.: *Dicionário de Símbolos*, 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
Cisquella, G. (et. all.): *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante a Ley de Prensa*, 2 ed. Barcelona: Anagrama, 2002. (1977).
Claudín, V.: *Canción del autor en España: apuntes para su historia*, Madrid: Júcar, 1981. (Serie Los Juglares).
Ribeiro da Costa, E.: Apresentação. In: *Guia da Exposição: O Arquivo da Guia da Exposição*, Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, 1997.
Escrihuela, J. M.: *Joan Manuel Serrat*, Barcelona: Edicomunicación, 1992.
Fiuza, A. F.: *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*, Assis, SP: UNESP, 2006. (Tesis de Doctorado).
Mangini, S.: *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona: Anthropos/ Editorial del Hombre, 1987.
Raposo, E.: *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, V.: *Zeca Afonso: As voltas de um andarilho*, 3 ed. Lisboa: Ulmeiro, 2000.

