

LA CENSURA MUSICAL EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970
DURANTE LA DICTADURA FRANQUISTA:
UN EXAMEN DE LA DOCUMENTACIÓN DEL MIT

Alexandre Felipe Fiuza

UNIOESTE/ Brasil

Introducción

Este trabajo presenta resultados de una investigación sobre la censura musical en la dictadura española en las décadas de 1960 y 1970¹. Hace parte también de una investigación macro sobre la censura musical en países que fueron gobernados por regímenes autoritarios como Brasil, Portugal y Argentina, en el mismo período. Con base en la documentación de la Censura oficial española, bajo el control del Ministerio de Información y Turismo (MIT), se busca averiguar los procedimientos, los temas interdictos, los músicos atingidos y los vetos, los mecanismos empleados por el Estado y por los censores.

El periodo temporal tiene inicio en la década de 1960, en particular, por exponer el ejercicio de la Censura con anterioridad a la Ley de Prensa de 1966, en correspondencia igualmente con el crecimiento de la industria discográfica y a un significativo desarrollo de los medios de comunicación. Al paso que el límite se establece con la Promulgación de la Constitución de 1978 que extinguió, al menos en teoría, la Censura franquista. Como afirmamos en otros trabajos², la canción es una de

¹ Esta investigación hace parte de un trabajo de pasantía realizado junto al Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo tutoría del Catedrático Manuel Pérez Ledesma, entre los años de 2007 y 2008. Apoyo financiero: Fundação Araucária/ Brasil.

² FIUZA, A. F.: «Censura en España, Brasil y Portugal: esa cámara de torturar palabras y sonidos durante las dictaduras en las décadas de 1960 y 1970», *Espéculo*, 30 (2005), pp. 1-11; FIUZA, A.: «Girando el disco: la acción de la censura discográfica española en los años 60 y 70», *Represura*, 6 (2009), pp. 1-36.

las principales expresiones artísticas y de efectiva inserción social, y conocer este control es igualmente entender algunos de sus posibles efectos en el público. Creadas como letras de música o extraídas de la producción poética contemporánea, estas poesías producían efectos de sentido en la realidad dictatorial, contribuyendo a la difusión de los trabajos de los poetas a través de la industria fonográfica, televisiva, radiofónica y de espectáculos. A pesar de la importancia de la canción española contemporánea, no hubo un número significativo de trabajos académicos sobre el fenómeno censorio musical, en particular investigaciones junto a la documentación oficial.

Otra característica es que no hay una preocupación de las investigaciones académicas con otros géneros musicales, en general de cortes más populares y no necesariamente cercanos al discurso de oposición política al franquismo. En general, los trabajos académicos se ocuparon de la llamada canción política, no deteniéndose en las canciones populares, en el rock, en la canción extranjera, entre otros. Otros temas pasibles de investigación dicen respecto justamente a la naturaleza del trabajo de los censores, su formación y áreas de actuación; las relaciones entre las empresas discográficas y el Estado; las similitudes con otros procesos nacionales y locales; las conexiones de la censura con la represión política; la censura a los espectáculos musicales, entre otros.

Sin embargo, en los últimos cinco años surgieron los primeros trabajos académicos publicados sobre la censura musical basados en la documentación de la Censura oficial, en particular las tesis doctorales de Roberto Torres Blanco sobre la censura discográfica española y la de Xavier Valiño García sobre la censura a la música pop, además de algunos artículos científicos. Tales investigaciones ponen en relieve un tema histórico importante para conocer el control cultural en el campo de la música

durante la dictadura franquista y traen una temática de investigación que se ubica en la confluencia de la historia de la cultura y de la historia política. Por fin, la historia de la censura es igualmente para la actualidad un elemento más para conocer este periodo, así como permite destacar los principales embates entre concepciones políticas y morales distintas, que encontraron en el régimen autoritario la violencia física y simbólica como estrategias recurrentes.

La censura estatal como temática de estudio

A *priori*, hay que decir que la Censura ha sido objeto de investigación de inúmeros investigadores y periodistas, además de aparecer en la publicación de memorias de músicos, artistas, escritores, entre otros involucrados en las telas del ejercicio censorio. A pesar del debate en torno a la censura en el siglo veinte, los orígenes de la censura remontan a la Antigüedad y desde ahí fueron materia de la preocupación de inúmeros autores. En el siglo diecinueve Karl Marx también se ocupó de ella, aunque, en este período, el autor entienda que «una ley de la censura era una imposibilidad [...] porque ningún Estado tiene el coraje de formular a través de principios legales y universales aquello que puede ser hecho en la práctica a través de su órgano, el censor»³. La censura migró del campo de la Iglesia para el Estado y las investigaciones revelan que la práctica censoria fue una constante en los regímenes autoritarios y también en los democráticos. Es curioso que gobiernos distintos, como en algunas dictaduras del siglo XX, como en Brasil (1937-1945 y 1964-1985), Portugal (1926-1974), Argentina (1966-1970 y 1976-1983) o España (1939-1976), realidades nacionales que fueron nuestros objetos de estudios, aunque introductoriamente, hayan

³ MARX, K.: *Liberdade de Imprensa*, Porto Alegre, L&PM, 2010, p. 63. Traducción libre de la versión en portugués.

empleado normas, estructuras, legislaciones tan similares, a pesar de las diferencias de los regímenes y de su variada periodicidad.

Por lo tanto, ¿cómo realidades dispares emplearon un *modus operandi* tan similar? La respuesta podría estar en la moral religiosa, en la disciplina y predicas militares, en determinadas relaciones entre los regímenes, en particular en el período de la Guerra Fría. A pesar de las tesis que también relacionan la censura al campo de la Psicología, como por ejemplo la discusión freudiana, es importante enfatizar que nos detuvimos en la censura estatal, en particular en la censura discográfica española.

El otro hecho que se puede observar es que el tema de la Censura ha sido frecuente en la producción intelectual española⁴ y en los distintos campos del conocimiento. Por otro lado, la canción ha sido igualmente una temática presente en los textos de intelectuales y periodistas españoles⁵ desde la década de 1960. La discusión que estos autores hacen de la canción y de la censura en general son esclarecedoras y notables radiografías de la «ingeniería de las almas» que el arte, la información o el control de estas ejercían en la población. Si por un lado, muchos de estos trabajos se ocuparon de los archivos oficiales para conocer la censura al cine, al teatro o a la literatura, por otro, la censura musical no fue objeto de análisis, a pesar de su relevancia social. Así, el hiato con relación a la censura musical también fue observado en otros países, no siendo, por lo tanto, una exclusividad del caso español.

⁴ Hay una extensa bibliografía sobre la censura, pero esta no se ocupó del tema de la censura musical y ni siquiera hizo referencia a ella. Como en las obras: ABELLÁN, M. L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Madrid, Península, 1980; GUBERN, R.: *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981; SÁNCHEZ REBOREDO, J.: *Palabras Tachadas (retórica contra censura)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1988; NEUSCHÄFER, H.: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994; CURRY, R.: *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos, 2006; entre otras.

⁵ Como en el prolífico trabajo del escritor: VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1968): *Antología de la "nova cançó" catalana*, Barcelona, Cultura Popular, 1968 y en el *Cancionero General del Franquismo (1939-1975)*, Barcelona, Crítica, 2000. Como también en las sucesivas y prestigiadas obras de los autores: GONZÁLEZ LUCINI, F.: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Madrid, De la Torre, 1984; CLAUDÍN, V.: *Canción del autor en España: apuntes para su historia*, Madrid, Júcar, 1981; GARCÍA-SOLER, J.: *La nova cançó*, Barcelona, Edicions 62, 1972; TORREGO EGIDO, L.: *Canción de autor y educación popular*, Madrid, De la Torre, 1999; entre otras.

Cómo decimos, en los últimos años aparecieron importantes trabajos académicos como la tesis doctoral «A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo»⁶, escrita en gallego y defendida en 2010, por Xavier Valiño García. Este trabajo del campo de la Ciencia Política trajo una nueva perspectiva en los estudios de la canción en España al abordar la canción pop, en general no observada como campo significativo de mirada académica. A pesar de tener como foco la canción pop y las portadas de los discos, nacionales y extranjeros, prohibidas por la dictadura franquista, el autor hace un destacable levantamiento de fuentes oficiales, de canciones censuradas y no radiables, de la legislación, en una verdadera radiografía del régimen en el campo de la censura estatal a la canción.

Sin embargo, hay que destacar todavía el inaugurador trabajo de tercer ciclo «Canción protesta y censura discográfica (1962-1975)» de Roberto Torres Blanco, del año 2004, pero publicado solamente recientemente a través de su libro «La oposición musical al franquismo: canción protesta y censura discográfica en España»⁷, del año de 2010. A ejemplo del trabajo de García, este libro hace un panorama del alcance de la censura discográfica no solamente con relación a la canción española, pero igualmente con algunos ejemplos de la canción gallega, vasca, catalana, portuguesa y brasileña. Otro diferencial es que el autor aborda la canción protesta a través de una conceptualización criteriosa del género musical y de sus representaciones en el campo del discurso antifranquista.

Así, la producción académica encuentra en estos dos trabajos un punto de avance en los estudios de la censura musical española contemporánea desde la documentación oficial. Hay que aseverar una vez más que las posibilidades temáticas en el campo de la

⁶ GARCÍA, X. V.: *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*, Tesis de doctorado, Departamento de Ciencia Política e da Administración, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

⁷ TORRES BLANCO, R.: *Canción protesta y censura discográfica (1962-1975)*, Tesis de Doctorado en Historia, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

censura musical son múltiples. La censura a los espectáculos, por ejemplo, sería esclarecedora del control censorio en las distintas regiones y que no son homogéneos porque dependían de las dinámicas locales, sea en la autorización civil para la presentación pública, sea en el control represivo policial o en el trabajo de las delegaciones locales del MIT. Los movimientos musicales, a su vez, también diferencian los procesos y embates entre los músicos, el público y el poder autoritario.

En el caso del local dónde se grababan los discos es mister afirmar que las casas discográficas se concentraban en Madrid y Barcelona. A pesar de aportar datos de 1979, el Ministerio de Cultura, en un documento titulado «Relaciones de empresas fonográficas»⁸ anotaba el número de 212 empresas, algunas del mismo propietario. Entre estas, 121 radicadas en Madrid y 58 en Barcelona. Creemos que dichos datos son aproximadamente válidos respecto a la cifra de principios de la misma década.

Las entrevistas que realizamos con los músicos Benedicto García Villar⁹ (hecha en Santiago de Compostela, en 2004), Luis Pastor (Madrid, en 2008) y con Jesús Vicente Aguirre (Logroño, en 2008) son esclarecedoras de todo el proceso que envolvía la presentación de un espectáculo musical entre las décadas de 1960 y 1970. Otro hecho constatado era que habría que presentar todas las letras musicales al gobierno local para que fueran censuradas, aunque ya hubieran sido aprobadas por la Censura para su registro fonográfico. Estos músicos de comunidades autónomas distintas, respectivamente, Galicia, Madrid y La Rioja también hablaron sobre las multas gubernativas y las persecuciones que sufrieron.

⁸ Archivo General de la Administración de España (AGA), Fondo Ministerio de Cultura, caja 75816, de 21 de febrero de 1979.

⁹ Sobre la trayectoria de Benedicto y de la canción gallega, ver: GARCÍA VILLAR, Benedicto. *Sonata de Amigos*. Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia, 2008. Para conocer la historia del trío musical *Carmen, Jesús e Iñaki*, del cual formaba parte Jesús Vicente Aguirre, véase su libro: *La Rioja empieza a caminar*, 2 ed., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002. Del mismo autor consultar también su monumental libro sobre la violenta represión que siguió a la Guerra Civil en la Rioja: *Aquí nunca pasó nada* (La Rioja 1936), La Rioja, Editorial Santos Ochoa, 2008.

Uno de los primeros trabajos publicados desde la documentación de la censura discográfica es el artículo «La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo», de Carlos Aragüez Rubio. El autor aborda en primer plano la *nova cançó* y sus relaciones con la canción francesa, la defensa de la lengua y cultura catalana, además de la relevancia del grupo musical *El Setze Jutges* en este proceso. Aragüez Rubio también trató de los cambios en la censura musical: «La realidad en estos momentos, ya entrando en los setenta, era que se empezaba a abandonar la fórmula de declarar a las canciones ‘No radiables’, para censurar completamente algunos temas sin escrúpulos. Probablemente esto venía dado por los cambios al frente del Ministerio (Fraga lo abandona en 1969) y de la censura musical»¹⁰. A ejemplo de otros autores, reitera la fuerte inserción de la *Nova Cançó* más allá de la Cataluña: «(...) el modelo catalán fue seguido en regiones como el País Vasco o Galicia, donde a fines de los sesenta se empieza a hablar de Nueva Canción Vasca y Gallega respectivamente»¹¹.

En el mismo camino, y también venida de una innovadora investigación, se destaca la obra de Belen Oronoz Antxordoki intitulada «Gazteri Berria, Kantagintza Berria: Euskal Kantagintza Berriaren (*Ez dok Amairu*) eta Nova Canço Catalana-ren (*Els Setze Jutges*) arteko azterketa konparatiboa»¹², de 1999. En este trabajo, publicado en vasco, la autora realiza una comparación entre la Nueva Canción Vasca (desde el grupo musical *Ez dok Amairu*) y La *Nova Cançó* Catalana (en particular, a través del

¹⁰ ARAGÜEZ RUBIO, C.: «La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo», *Revista de Historia Contemporánea Pasado y Memoria*, 5 (2006), pp. 81-97, p.92.

¹¹ *Ibid.*, p.94.

¹² ORONÓZ ANTORDOKI, B.: *Gazteri berria, kantagintza berria: euskal kantagintza berriaren ("Ez dok Amairu") eta nova canço catalana-ren ("Els Setze Jutges") arteko azterketa konparatiboa*, Erein, Donostia, 2000.

grupo *Els Setze Jutges*). En una reseña¹³ de la propia autora, que aclara el contenido de su obra para quién no domina el vasco, ella explica que se utilizó de varias entrevistas y destaca el papel desempeñado por Mikel Laboa en la creación de un sucedáneo del *Els Setze Jutges* en el País Vasco. Según la autora, el representativo músico logró reunir solistas y grupos musicales en un solo movimiento musical de valoración de la cultura y del idioma vascos.

Tales movimientos no pasaron incólumes a la censura o a la policía política en el franquismo. Las negociaciones entre los músicos o productores de espectáculos y el Gobernador Civil son reveladoras de la dificultad impuesta a la libre expresión musical y a las protestas decurrentes o precedentes, pues la canción política servía igualmente como combustible simbólico de luchas específicas. De acuerdo con los testimonios de los músicos, mismo obtenidas las autorizaciones para la realización de los espectáculos en las décadas de 1960 y 1970, en el acto de la presentación podrían llegar nuevas directivas prohibitivas. Así, a diferencia del tempo de Marx, en el siglo veinte ya no faltaba la supuesta falta de coraje del Estado, pues este había organizado una compleja estructura burocrática censoria, que tenía aún otros elementos para su refuerzo. En particular, el poder se ampliaba en razón de los brazos del poder representados por los censores, Gobernadores, policiales, entre otros.

En el caso de los censores, la imagen de un torpe burócrata, alienado y sin cultura detrás de una mesa, no coincidía exactamente con la mayoría de los censores. Como revelan Hernández Sandoica, Ruiz Carnicer y Baldó Lacomba, en su libro *Estudiantes contra Franco (1939-1975). Oposición política y movilización juvenil*, las sucesivas crisis económicas de la década de 1950 llevaron algunos profesores titulares

¹³ ORONoz ANTzORDOKI, B.: «En busca del puente Barcelona-San Sebastian: Estudio comparativo entre Euskal Kantagintza Berria-Nueva Canción Vasca ("Ez dok Amairu") y La Nova Cançó Catalana ("Els Setze Jutges")», *Euskonews*, 38 (1989).

de cátedra a trabajar cumulativamente en «(...) academias, gabinetes de censura, cargos políticos compatibilizables o puestos de funcionarios en otros cuerpos del Estado»¹⁴.

La censura en la legislación española

Reiteramos que la Censura es un fenómeno antiguo y resultado de sucesivos cambios al largo de los siglos. No cabe en este breve texto hacer una cronología de la censura, ni todavía de toda la legislación relacionada a la censura musical en el franquismo, pues, ya se realizó en otros trabajos¹⁵.

Con relación a las últimas leyes de la censura, la Orden Ministerial de 8 de julio de 1970, del MIT, firmada por Sánchez Bella, da cuenta de los cambios ocurridos en España:

El creciente desenvolvimiento de las grabaciones e impresiones en discos, cintas magnetofónicas y demás bandas sonoras de obras musicales, literarias o mixtas ha determinado en los últimos años un aumento sensible de la actividad administrativa en esta materia, dentro de la competencia del Ministerio de Información y Turismo¹⁶.

En conformidad con esta Orden, correspondería a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos: «El visado previo de los textos literarios de las grabaciones que se editen o produzcan en España, que se destinen a difusión pública, comercial o gratuita, así como la comprobación de los citados textos una vez que hayan

¹⁴ HERNÁNDEZ SANDOICA, E.; RUIZ CARNICER, M.; BALDÓ LACOMBA, M.: *Estudiantes contra Franco (1939-1975). Oposición política y movilización juvenil*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007, p.76.

¹⁵ PÉREZ ZALDUONDO, G.: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, Tesis del Departamento de Historia del Arte y Música, 1993; TORRES BLANCO, R.: «La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa», *Historia y Comunicación Social*, 14 (2009), pp.157-176; FIUZA, A.: «Girando el disco: la acción de la censura discográfica española en los años 60 y 70», *Represura*, 6 (2009), pp. 01-36; GARCÍA, X. V.: *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*, Tesis de doctorado, Departamento de Ciencia Política e da Administración, Universidade de Santiago de Compostela, 2010; entre otras.

¹⁶ Orden Ministerial de 8 de junio de 1970, BOE (Boletín Oficial del Estado), nº 144, p. 9486.

sido realizados». Esta Dirección General, a su vez, derivaría el procedimiento a la sección de Radiodifusión y Televisión para que la misma deliberara sobre su difusión pública en forma de discos y cintas magnéticas. La empresa discográfica estaba obligada además a enviar tres copias de cada letra de música para ser autorizada, incluyendo el título del disco y de las canciones, el nombre de los autores, idioma y género musical.

Esta Orden derogó la Orden de 6 de octubre de 1966 «relativa a la competencia en materia de autorización de discos fonográficos». Esta Ley determinaba que la liberación de los discos quedaría bajo la responsabilidad de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión dotando a la Dirección General de Información de competencias en relación a la observancia del cumplimiento del requisito de «pie de imprenta», o sea, de la «consignación en aquéllos del nombre y emplazamiento del taller mecánico en que hayan sido elaborados, así como la localidad y año de la impresión»¹⁷. Se trataba de una medida adoptada por la dictadura para controlar aún más la producción de cuño literario e informativo, que acababa englobando igualmente a los discos. Con la Orden de 1966 se abolió la Orden de 6 de noviembre de 1959 que establecía la obligatoriedad del «pie de imprenta» en la producción discográfica, propugnando que «las personas naturales y jurídicas que fabriquen o expendan discos fonográficos de cualquier origen entregarán dos ejemplares de cada uno de ellos en el Ministerio de Información y Turismo, a efectos de comprobación y archivo»¹⁸.

Desde 1977 nuevas leyes van desmontando el edificio jurídico construido a lo largo de décadas. El Real Decreto-Ley, de 1 de abril de 1977, firmado por el Rey Juan Carlos, establece nuevas normativas sobre la libertad de expresión mediante la supresión de artículos de la Ley de Prensa e Imprenta. Sin embargo, esta misma ley de

¹⁷ Decreto de 11 de julio de 1957, BOE, n° 201, pp. 711-12.

¹⁸ Orden de 06 de noviembre de 1959, BOE, n° 278, p.14847.

la Transición aún mantenía un listado de prohibiciones para los medios impresos y sonoros:

a) que sean contrarios a la unidad de España; b) que constituyan demérito o menoscabo de la Institución Monárquica o de las personas de la Familia Real [...] Igualmente podrá decretarse el secuestro administrativos de los impresos gráficos o sonoros, obscenos o pornográficos¹⁹.

El Real Decreto de 6 de octubre de 1977, a su vez, extendía a las emisoras de radio y televisión las mismas «libertades» concedidas a la Imprenta. En lo que concierne a la censura discográfica regida por la Orden Ministerial de 1970, ésta sería abolida el 16 de diciembre de 1977, por medio de un Real Decreto referida a la «libertad de expresión a través de fonogramas y sobre registros de empresas fonográficas». El preámbulo de dicha norma expresa bien la tónica de los cambios que empiezan a tomar fuerza en la Transición:

La creciente importancia del fonograma en nuestra sociedad como medio de comunicación y vehículo de cultura debe presidir la acción del Estado en favor de un sector que, como el fonográfico, presenta singular trascendencia, tanto desde el punto de vista sociológico como económico, para el desarrollo del país²⁰.

Los documentos oficiales y sus especificidades

Privilegiando en esta investigación la consulta de la documentación producida en las décadas de 1960 y 1970, y en mayor grado en la última, lo que se observa es que las casas discográficas, a través del formulario «Solicitud de autorización para editar

¹⁹ Real Decreto-Ley 24/1977, de 1 de abril de 1977, BOE, n° 87, pp. 7928-29.

²⁰ Real Decreto 3470/1977, de 16 de diciembre de 1977, BOE, n° 22, pp. 1948-50.

discos», hacían la petición para grabación de discos al Director General de Radiodifusión y Televisión o a las Delegaciones Provinciales del MIT. A través de tal mecanismo se adensaba un listado de canciones nominando sus títulos, los autores y el género musical, adjuntando todavía la letra de las canciones. La contestación de la censura constaba de un sencillo veredicto o de un informe más completo hecho por los censores (por su vez, identificados con un número, por ejemplo «lector nº 12», y algunas veces con sus nombres). Así, después del trámite, las decisiones eran expresas a través de los términos: denegar, autorizar, radiable y no radiable. De esta manera, una canción no radiable tenía su autorización para ser grabada en disco, pero no necesariamente para ser radiodifundida.

Otra característica de esta documentación de los trámites para grabación de discos eran las innumerables peticiones para canciones en otros idiomas. En este caso la negociación entre las empresas discográficas y la Censura era un poco distinta puesto que las matrices venían del extranjero y no podían ser alteradas, salvo en los casos en que llegaban en cintas magnéticas. En este sentido, las matrices no posibilitaban la supresión o alteración de las grabaciones. Así, la Censura analizó traducciones de letras en inglés, ruso, francés, italiano, portugués, gallego, vasco y catalán. Algunas de estas letras no venían acompañadas de una traducción realizada por las casas discográficas, en estos casos, los censores también apelaban a la necesidad de consultar un traductor.

El trámite de envío de las letras de canciones para aprobación censoria no exigía la grabación sonora. A igual que Brasil o Portugal, hubo casos de letras aprobadas y después prohibidas por los efectos de cacofonía, interpretación del cantante o arreglo de la canción, o por el impacto junto al público o a las autoridades. El disco «Te detesto... Yo también», un *single* de la RCA, grabado por Elsa Baeza y Manuel Galiana, otrora aprobado por la censura, llevó el Subdirector General de Régimen de Emisoras a

escribir al Subdirector General de Acción Cultural y del Libro para informar el hecho de que «(...) en la audición del disco, y debido al énfasis dado a la canción por sus intérpretes, así como la intencionalidad de su música – muy similar a la del famoso *Je t'aime moi non plus* – se ha decidido declararlo “no radiable”»²¹.

Este caso mencionado ejemplifica el hecho de que la censura moral atingía todos los géneros de canciones y no únicamente la canción de compromiso político y social. Son innumerables los casos, como atesta también la solicitud de autorización para editar discos enviada por la Discos Columbia²², en diciembre de 1970, de un total de 11 letras fue denegada «Tú tienes culpa», probablemente en razón de los fragmentos: «Que le daban a mi Jesús/ aquellos grandes tormentos/ que le daban a mi Jesús/ está pasando mi cuerpo/ y tienes la culpita tú [...]». En el mismo proceso es considerada «no radiable» la letra de «Carmela paseaba», que contaba la historia de Carmela que muere durante el parto, pasadas 3 horas de sufrimiento, pero su marido no creía en su muerte: «Carmela paseaba/ por su sala adelante/ con los dolores del parto».

Lo que seguramente ocurría era que los músicos considerados de oposición al franquismo eran observados con mayor rigor. Así, como asevera, Aragüez Rubio, la «(...) censura en ese momento va a consistir en reducir la difusión pública de estos cantantes, aprovechándose del mecanismo censor en vigor en esos momentos»²³.

En este tipo de control más estricto, es ejemplar la solicitud enviada por la Zafiro²⁴, en noviembre de 1970, entre ocho letras de Joan Manuel Serrat, fue considerada «no radiable» la canción «La fiesta», dada su crítica social y su relación con los símbolos religiosos: «Gloria a Dios en las alturas,/recogieron las basuras/ de mi

²¹ AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Caja 67381, de 26 de junio de 1970.

²² AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Caja: 44002, de 02 de diciembre de 1970.

²³ ARAGÜEZ RUBIO, C.: «La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència d'un fenomen cultural en el segon franquisme» *Revista de Historia Contemporània Pasado y Memoria*, 5 (2006), pp. 81-97, p.91.

²⁴ AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Caja: 44002, de 23 de noviembre de 1970.

calle, ayer a oscuras/ y hoy sembrada de bombillas [...] / en la noche de San Juan, [...] / Hoy el noble y el villano,/ el prohombre y el gusano/ bailan y se dan la mano/ sin importarles la facha. [...] / Y con la resaca a cuestras/ vuelve el pobre a su pobreza,/ vuelve el rico a su riqueza/ y el señor cura a sus misas». En este caso una referencia directa al: «Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad [...]». La otra «no radiable» y denegada fue «Muchacha típica», por cuestiones de orden moral, al abordar una chica moderna, más libre que la moral franquista preconizaba.

A pesar de las prohibiciones, había una cierta inconstancia en las denegaciones, incluso en canciones de mayor apelo político, como en el caso de la aprobación de la solicitud de la Productora de Grabaciones²⁵, de diciembre de 1970, aunque el fuerte discurso político de la letra de «No nos dejan cantar», de Nazim Hikmet²⁶: «(...) No nos dejan cantar, Robeson/ mi canario con alas de águila/ mi hermano con dientes de perla/ No nos dejan gritar nuestras canciones/ tienen miedo, Robeson [...] Le tienen miedo la esperanza [...] tienen miedo de nuestros cantos, Robeson».

Respecto al periodo de la Transición, también se encuentran documentos que revelan los cambios de las exigencias para grabación de discos. Así, el Decreto 3470/77 seguía exigiendo las letras de las canciones para fines de depósito. Estos cambios a lo largo de la transición ciertamente dejaban los funcionarios descentrados en relación a su antiguo trabajo, como atesta el expediente presentado por la Movieplay, de septiembre de 1979, para grabación de la canción *Por encima de la frontera* (Muga Gainetik), del músico Niko Etxart²⁷: «(...) Por encima de la “frontera” en Euskal Herria/ Al otro lado

²⁵ AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Caja: 44002, de 14 de diciembre de 1970.

²⁶ Nazim Hikmet Ran (1901-1963) poeta y dramaturgo turco, cuya obra se caracteriza por el compromiso político. Uno de sus poemas fue traducido al inglés como «I Come and Stand at Every Door», vertido en canción por músicos como Pete Seeger.

²⁷ Grabada en el disco de Niko Etxart, intitulado *Nahasteka*, Movieplay, 1979 (Kardantxa 17.1517/9).

de la frontera en Euskal Herria/ ¿Dónde está pues Francia?/ ¿Dónde está España?/ ¡Ya que a ambos lados es Euskadi!».

El responsable por el recibimiento del pedido de depósito de la letra de la canción, curiosamente el mismo antiguo «censor» que firmaba los documentos durante la dictadura, asevera sobre el tema de la canción:

(...) nos presenta a dos vascos que ignoran cada uno el idioma oficial de la respectiva nación, España o Francia [...] Esta ignorancia presuntuosa de la lengua nacional es subversiva, aunque sólo a niveles lingüísticos, en este caso la española, es la lengua. Cuando se pertenece políticamente a España, presumir de ignorar el castellano, lengua oficial de toda la nación, es presumir de no ser español²⁸.

Lo que llama la atención aquí no es exactamente el tema, que sigue todavía polémico en la actualidad, pero la asertiva del burócrata y el *locus* de su discurso, lo que es muy particular del proceso de transición y sus contradicciones y de las metamorfosis de sus actores políticos. El mismo «E.C.» que firmó el documento, dos años antes prohibiría la canción, pero en este período la ley ya no permitiría.

Era, pues, el «tiempo de incertidumbre», que revela el libro homónimo de Tusell y Queipo de Llano, incluso en el interior del MIT. Este trámite ahora era hecho junto al Ministerio de Cultura, en la Dirección General del Libro y Bibliotecas, como bien caracteriza el pedido de la Movieplay: «Acogiéndonos al artículo tercero apartado-1 del Real Decreto 3.470/77, presentamos a consulta voluntaria el texto [...]»²⁹. En otros documentos del año 1979 hay igualmente referencias a la Subdirección General de Ediciones Sonoras y a la Sección de Fomento y Difusión de Fonogramas que sustituyeron los sectores de censura.

²⁸ AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Caja 75816, expediente 5572/ 79, de 11 de septiembre de 1979.

²⁹ AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Caja 75816, de 04 de septiembre de 1979.

A lo largo de las décadas de 1960 y 1970, fueron innúmeros los casos de censura a los múltiples géneros musicales, incluso discos de historias infantiles, de óperas, de propagandas de medicinas, de conferencias, o sea, todo lo que era grabado era enviado a la censura para su aprobación. En este sentido, la documentación presente en el Archivo General de la Administración es de grande valía para conocer el alcance del poder censorio y los embates entre Estado, Casas discográficas, músicos y censores.

Conclusiones

Los objetivos de la censura así como de la represión no son únicamente los de frenar los discursos y prácticas contrarias al *statu quo* o a las políticas de la dictadura, pero igualmente producir nuevos efectos directos e indirectos. En el caso de la represión generar el miedo y aplacar las luchas contra el régimen y en el caso de la censura producir también la autocensura, la introyección del censor en el autor y de las normas censorias en los distintos productores del campo de la cultura, de la información y del conocimiento, teniendo como punto extremo de esta cadena de control a la población. El resultado del control cultural seguramente no atingía uniformemente las personas, pero también actuó como un modo de educación informal en paralelo al fuerte desarrollo de la industria cultural de las décadas de 1960 y 1970. Así, conocer la censura es también poner en relieve la formación deliberada que posiblemente atingió las personas en mayor o menor grado.