

GIRANDO EL DISCO: LA ACCIÓN DE LA CENSURA DISCOGRÁFICA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS 60 Y 70.

Alexandre Felipe Fiuza
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
alefiuza@terra.com.br

Resumen

Este trabajo presenta algunos resultados parciales de mi investigación posdoctoral sobre la censura discográfica española en las décadas de 1960 y 1970. Aborda como se realizó la censura estatal desde los documentos generados por la censura y desde la legislación a la que ésta estaba sometida. A pesar de que contamos con una profusa serie de investigaciones sobre la Censura española, sin embargo, existe un hiato en relación con la censura discográfica dentro de esta amplia producción académica. El periodo temporal que analizamos se inicia en la década de 1960 en razón de la posibilidad de rastrear el funcionamiento de la Censura con anterioridad a la Ley de Prensa de 1966 y sigue con el endurecimiento de la actividad censoria española desde mediados de la década de 1960, en correspondencia con el crecimiento de la industria discográfica, el fortalecimiento de los movimientos de autonomía y a una mayor complejidad de los medios de comunicación. El límite cronológico se establece con simultaneidad a la Promulgación de la Constitución de 1978 que puso fin, al menos en teoría, a la Censura franquista. Finalmente, añadir que este trabajo se justifica por la alta repercusión social de la canción dada su masiva difusión social a través de los medios de comunicación y de la industria discográfica y editorial de la época.

Palabras clave: censura discográfica, franquismo, España.

Abstract

This paper presents the partial results of my post-doctoral proposal of investigation on the Spanish phonographic censorship in the decades of 1960 and 1970. It analyzes how the state censorship operated by means of the censors' opinions and of the legislation to which they were subjected. Although a number of

investigations on the Spanish censorship have been carried out, there is a gap regarding the phonographic censorship in these studies. This study covers the two decades above mentioned, beginning from the decade of 1960 due to the possibility of mapping the operation of the Censorship previously to the Ley de Prensa in 1966. This period also includes the harshness of the Spanish censoring activity from the middle of the decade of 1960 onwards, which corresponds to the growth of the phonographic industry, to the strengthening of the autonomy movements and to the complexification of the means of communication. The chronological limit is the establishment of the Spain's 1978 Constitution, which ended the Franco censorship, although in the following year books were denounced by moral reasons. The option for addressing the phonographic censorship in this study can be justified by the massive social insertion of the songs through the means of communication and the phonographic and publishing industry of that time.

Key-words: phonographic censorship, franquismo, Spain.

Introducción

Este texto presenta los resultados parciales de mi investigación posdoctoral sobre la censura discográfica española en las décadas de 1960 y 1970. Una significativa parte de este trabajo se detiene en los documentos de la censura estatal, pero sin olvidar que son documentos parciales, puesto que expresan la versión oficial de la relación entre músicos, industria discográfica^[1] y Estado. Como mi investigación se encuentra en desarrollo, este artículo es más descriptivo que propiamente analítico, puesto que necesitaría de una reflexión más profunda sobre la naturaleza del Estado autoritario, de la Censura y de las diferentes etapas de la dictadura en las dos décadas abordadas. Una constatación ya observada se refiere al hecho de que los historiadores no se detuvieron en esta documentación. Por tanto, se trata de una investigación llevada a cabo con documentos casi inexplorados^[2], presentes en el *Archivo General de la Administración*, en Alcalá de Henares.

Existe una amplia^[3] y competente bibliografía sobre la Censura

franquista (Abellán, 1980; Gubern, 1981; Sánchez Reboledo, 1988; Neuschäfer, 1994; Blas, 1999; Curry, 2006; entre otros), sin embargo estas obras no se ocupan del tema de la censura discográfica y ni siquiera hacen referencia a la misma. Por otro lado, la canción fue y ha sido frecuentemente trabajada por los intelectuales y periodistas españoles desde la década de 1960, como Manuel Vázquez Montalbán, Fernando González Lucini, Víctor Claudín, Jordi García-Soler, Torrego Egido, entre otros. Si pensamos en la recepción de los objetos artísticos, la canción es, seguramente, a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, una de las manifestaciones artísticas de considerable alcance social, al lado de las emisiones de la televisión. Por todo eso, analizar el impacto de la censura discográfica equivale a rastrear la intervención estatal de productos más populares de la industria cultural. Si la censura literaria, de prensa, la cinematográfica y la teatral, nos hablan de la existencia de un estado autoritario, que controló las artes más intelectualizadas, que se popularizaron una vez que se incorporaron a la industria cultural con un alcance más masivo, de la canción podemos decir que incidió en una parte más significativa de la población, siendo ampliamente difundida por los más variados medios: el cine, el teatro, la televisión, la radio y la radiodifusión pública (por altavoces en plazas o la música ambiente de restaurantes y bares).

La censura discográfica no era tan distinta de la censura practicada en las otras artes, porque los censores analizaron las letras de las canciones como la hacían con los textos literarios: no fue frecuente que la censura tuviera en cuenta sólo el aspecto musical a la hora de autorizar o prohibir, por ello, podemos decir que el *modus operandi* fue muy similar al aplicado a la poesía. Ratifica este hecho los datos ofrecidos por la investigadora Lucía Montejo Gurruchaga, quien al analizar la documentación del mismo Archivo y en relación con dos antologías de poesías de la década de 1950, enumera los diferentes niveles y especialidades de los censores, que en el MIT eran denominados “lectores”: jefe de lectorado, especialistas, eclesiásticos, efectivos, eventuales y pluriempleados. Según los documentos consultados en el Archivo de la Administración, tanto la censura discográfica como la de poemas estaban subordinadas a la misma Subdirección General de

Promoción y Ordenación Editorial.

De acuerdo con algunos documentos encontrados, existía una sección en esta Subdirección denominada Sección de Empresas Discográficas y Ediciones Sonoras. En la década de 1960, en el interior del MIT, los discos estaban bajo el control de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión. En la década de 1970, en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos se llevaban a cabo los procesos de censura discográfica mediante expedientes que contestaban a las solicitudes de las empresas discográficas. Estos documentos estaban formados por la *Solicitud de Autorización para editar discos* enviada por la empresa, y por un expediente interno de la Censura en el que aparece el listado de canciones, con las letras adjuntas, y con anotaciones mecanografiadas y a mano de los censores y del jefe. Una significativa parte de las solicitudes denegadas eran “apeladas” por las empresas con nuevas justificaciones al pedir la autorización. En otros casos a las empresas sólo les cabía aceptar las tachaduras y cambiar las letras.

La censura musical de relieve

En muchas ocasiones considerada un arte menor, la canción popular no ha sido significativamente trabajada como objeto de investigación académica en las distintas áreas del conocimiento. Sin embargo, entre los pocos trabajos producidos sobre el tema, es curioso notar que se privilegian los análisis de las canciones más cercanas a una poesía más elaborada y de músicos representativos de la oposición al régimen franquista de la llamada canción protesta. Tal perspectiva, a su vez, hace inviable el examen del cancionero más popular^[4], o sea, aquel visto como más comercial, y que abarca justamente el discurso musical que llega a una mayor parte de la población. En resumen, tales fenómenos sociales son desconsiderados por investigaciones del campo de las ciencias sociales que podrían obtener de ahí una radiografía del consumo musical de las clases populares, así como del proceso de recepción del discurso musical inherente al mismo.

Son incontables los casos de censura de este tipo de canción popular. Las prohibiciones al discurso amoroso y con cierto toque de erotismo fueron objeto del interdicto estatal, como, por ejemplo,

en *Mi pecado* (Padilla-Castellano/ Interpretada por Angelillo), cuya letra tuvo los siguientes fragmentos tachados por el censor: “[...] El pecado nos es pecado/ si culpa fue del querer [...]/ Cariño mío, dulce es pecar/ quiero pecar yo también”. En razón de su incompatibilidad con los dogmas y patrones morales de la Iglesia fue considerada “no radiable”. En el mismo proceso la letra de *Solo 300 pesetas* es igualmente prohibida: “Solo 300 pesetas/ vale tu cuerpo marcado/ marcado por el desprecio/ que sientes después de usarlo [...]”, pues su enredo abordaba la confesión de un hombre enamorado por una prostituta.^[5] Consecuentemente, en un mismo proceso, tenemos una letra que es aprobada para grabación en disco, pero prohibida para ser difundida por radio; en cuanto la segunda se prohibió integralmente.

Dada la existencia de varios casos similares, ello pone de relieve que no eran exclusivamente prohibidas las canciones políticas y eróticas de los músicos vinculados a la oposición política, sino que podía serlo cualquier grabación en disco. La investigación académica al ocuparse sólo de este “cancionero de oposición”, al tiempo que evidenciaba una posición política, con una consecuente mirada hacia el pasado, generó además un equívoco, al tratar como unívoco un proceso que se nos muestra múltiple. En el periodo dictatorial se erigió al “cantautor” como símbolo de la lucha antifranquista, lo que no es óbice para reconocer su destacada función en este proceso, pero ello también ha generado equívocos respecto a una definición que pudiera englobarles. En las manifestaciones civiles fue frecuente la participación de estos cantautores, sea para cantar o para discursar. La denominación de tal tipo de canción fue también diversa, como asevera González Lucini:

Al movimiento o al género poético-musical que he llamado *canción social* se le han dado otros nombres, que en su momento fueron muy significativos, pero que, en la actualidad, desde una perspectiva histórica, considero que son realmente empobrecedores. Entre esos nombres destacaron, por ejemplo, los de *canción protesta*, *canción testimonial*, *nueva canción* o *canción de autor* – denominación esta última de la que procede el término confuso y, hoy por hoy, sin duda desprestigiado, de *cantautores* (2004, p. 20).

Si por un lado el régimen intentó controlar el discurso político y

moral que consideraba subversivo, por otro incentivó, aunque de forma tímida, una canción considerada neutra. La importancia de la música popular fue tenida en cuenta y la prueba de esto fue el papel de la canción y de música coral durante los Festivales de España, que eran celebraciones organizadas por el MIT, con apoyo de los Ayuntamientos, de la Sección Femenina y del Ministerio de Educación y Ciencia. Y así, como ejemplo, en la revista *La cultura popular y los festivales de España – 1966* (MIT, 1967), ya en los estertores de la dictadura, al relatar las actividades incentivadas por la dictadura durante este año, observamos que en estos festivales se presentaban espectáculos folklóricos, incluso extranjeros, en los cuales aparecían representadas expresiones culturales del pasado más idílico, es decir, sin la exposición de las contradicciones propias de una sociedad capitalista y bajo un régimen dictatorial. En estos espectáculos se presentaban grupos de coros y danzas de la Sección Femenina de inúmeras ciudades. También eran difundidas grabaciones de músicas folklóricas, sinfónicas y villancicos.

En la misma revista señalada hay un cuadro comparativo de los Festivales de España realizados entre los años de 1960 y 1966. Según tal publicación oficial, hubo un crecimiento del número de presentaciones musicales de 20 en 1960 para 185 en 1966. Asimismo, aparte de prohibir lo que no interesaba al régimen, se incentivaba lo que parecía ser inofensivo al mismo. Como decía Arias Salgado, ex Ministro de la Información y Turismo, la información debía ser controlada para hacer frente a “la conjura antiespañola, alentada por el comunismo y secundada por la ignorancia y los prejuicios, o por la inercia y la pereza” (1955, p. 17). A pesar de tal declaración haber sido hecha en 1952, en las dos décadas posteriores sería aún frecuente tales justificaciones en las prohibiciones de la Censura.

Hay que subrayar que además de la censura discográfica también se hacía la censura a las canciones en los espectáculos musicales^[6], teatrales y de bailado; de las publicaciones de letras de canciones; de su emisión desde las radios y televisión; de las carpetas de los discos y cassetes (hay incluso las carátulas originales en algunos procesos); entre otros. El propio concepto y el alcance de la censura también es múltiple: voluntaria, involuntaria,

estatal, económica, cultural, religiosa, moral, entre otras. Las interpretaciones académicas del fenómeno censorio también han producido distintas lecturas [7]. Hay que señalar también que estas tipologías pueden coexistir en un mismo proceso y ni siempre son claras, incluso pueden tomar una forma invisible, como diría Pascal Durant (2006).

Los documentos de la censura discográfica y radiofónica producidos posibilitan conocer como funcionaba la censura de cuño estatal, pues, reiteramos, otras modalidades de censura también coexistieron en este mismo período. Por ejemplo, destacaríamos la autocensura de los músicos, siendo que esta podía ser deliberada o inconsciente. No obstante, después de años de censura, los músicos podrían naturalizar los temas interdictos de forma inconsciente, o aún de forma deliberada anteviendo la lectura del censor. Como se dice en Brasil, era tener el censor por encima de los hombros leyendo y componiendo junto con el artista. Había aún la censura religiosa y moral que era difundida por medio de otras instituciones sociales y que podría manifestarse igualmente en la producción artística.

Adensaríamos aún la censura empresarial visto que las personas encargadas de la administración financiera y gerencial de la industria discográfica también podrían ejercer un control en el proceso de producción de un disco (elección del repertorio, del intérprete y de los compositores; grabación; carátulas y material de divulgación). Por tanto, además de la censura empresarial ser pasible de recibir las mismas influencias y presiones sociales de los artistas, igualmente podía ser motivada por los riesgos financieros en el caso de que el disco fuera prohibido y recogido por la Censura. Finalmente, destacaríamos aún otra forma de censura relacionada con la anterior: la censura del mercado. Esta modalidad no opera únicamente en períodos autoritarios, sino también en los democráticos. Es una censura de la *play list* que determina lo que es vendible, y en consecuencia, lo que puede ser difundido desde los medios de comunicación. En este último caso, basta pensar que hoy en día cinco grandes multinacionales discográficas determinan sobremanera lo que puede ser grabado y consumido por los oyentes/ consumidores. En ese sentido, se produce una

uniformización de los gustos, una especie de estandarización de los géneros y la imposición de un padrón en los modelos de producción musical, que conllevan la existencia de un pernicioso círculo vicioso entre lo que se produce y lo que se consume, y todo esto bajo el pretexto de que son los oyentes los que determinan lo que la industria ofrece en el mercado discográfico.

Sin embargo, no estamos muy de acuerdo con la idea de que el examen de conciencia del autor y el filtraje del discurso adecuándolo a las reglas sociales, entre otras formas de autorregulación del mensaje artístico, tan frecuentes en distintos periodos y sociedades, pueda ser entendido como censura o autocensura, ya que al equipararse tal mediación de la censura (institucional), con el hecho anterior, se pierde de vista la acción y la peculiaridad del autoritarismo presente en el control de la libertad de pensamiento y expresión, y se despolitiza el debate sobre los efectos perniciosos de la censura.

El recorte histórico

Como se dijo, la opción de investigar la censura discográfica en las décadas de 1960 y 1970 adviene de la posibilidad de rastrear el funcionamiento de la Censura con anterioridad a la Ley de Prensa, de 1966, que alteró su esencia de “censura previa” por el eufemismo de “censura voluntaria”. El hecho es que, de acuerdo con esa Ley, las editoriales (o discográficas) que no enviaran sus textos al MIT podrían ser “denunciadas” y los ejemplares retirados del mercado. Esta investigación tiene como límite cronológico la Promulgación de la Constitución de 1978 que puso fin a la Censura franquista, a pesar de que, al año siguiente, se denunciaron libros por cuestiones morales. Algo que permite también vislumbrar el funcionamiento de la actuación censoria ya en el inicio de la Transición.

Esta misma periodización engloba también el endurecimiento de la actividad censoria desde mediados de la década de 1960, que se corresponde con el crecimiento de la industria discográfica, el fortalecimiento de los movimientos de autonomía (tratados en las canciones) y con el desarrollo de los medios de comunicación

donde se difundían tales canciones. En respuesta a esta modernización y a la popularización de las canciones (de protesta y de las consideradas inmorales), el Estado estableció oficinas encargadas de la censura previa de los discos y de las programaciones de la radio y televisión, así como de los espectáculos musicales.

La legislación de la censura discográfica

Un análisis de la documentación de la Censura de distintos países que vivieron en dictadura en el mismo periodo, como Brasil, Portugal y España, ha mostrado que la legislación, los temas prohibidos, el formato de los documentos, las justificaciones de los censores y, en general, el *modus operandi*, son muy similares. Una recurrencia es que las motivaciones tienen, posiblemente, orígenes comunes en la moral religiosa, en la cultura militar, y en el posicionamiento en relación a la Guerra Fría. Otro punto de confluencia es que en estos países se produce un significativo crecimiento de las acciones de la censura discográfica en el período abordado en este artículo. En este sentido, la Orden Ministerial de 8 de julio de 1970, del MIT (*Ministerio de Información y Turismo*), 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 Turismo”. [8]

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 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”. [9] 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”. [10]

El alcance censorio

Privilegiando en esta investigación la consulta de la documentación producida en la década de 1970, lo que observamos es que las empresas discográficas, a través de un formulario denominado “Solicitud de autorización para editar discos”, requerían dicha autorización de grabación al Director General de Radiodifusión y Televisión o a las Delegaciones Provinciales del MIT de las principales ciudades. En esta tramitación se incluía un listado de canciones indicando los títulos, los autores y el género musical, adjuntando la letra de cada una de las canciones. La respuesta constaba de un sencillo veredicto o de un informe más pormenorizado de los censores (identificados con un número, por ejemplo “lector nº 23”, y a veces también con sus nombres). En los documentos aparecían las decisiones a través de las expresiones: denegar, autorizar, radiable y no radiable. Así, una canción *no radiable* tenía la autorización para ser grabada, pero no para ser

difundida públicamente.

Son innumerables los documentos de la Censura que revelan cómo, a pesar de las prohibiciones, era posible revertir la decisión de los censores. Por ejemplo, la respuesta de la Censura a la solicitud de grabación de la *Marche de Sacco et Vanzetti*, de Moustaki y Morricone: “Aunque su muerte pertenezca a la historia, ¿para qué renovar? Fueron anarquistas. Esta marcha es pues, canto al anarquismo. Denegar”^[11]. A pesar de este veredicto, consta en este expediente una observación: “Autorizada en reconsideración”, aunque no aparezca en el documento ningún pedido de reconsideración de la discográfica. Otro dictamen que ejemplifica esta posibilidad de cambiar la condición de una canción vetada es meridianamente claro al respecto: “*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”^[12].

El hecho es que el cercenamiento de la creación artística no se limitó al aspecto legal de la obligatoriedad de las solicitudes, puesto que había otras estrategias y otros medios de coerción que impedían la libre expresión cultural. Son esclarecedoras de estas otras tácticas las detenciones de músicos, las multas gubernativas, la presión sobre las discográficas y empresas de espectáculos, en suma: la persecución y la vigilancia policial. Sin embargo, como consta en los documentos de la década de 1970, algunas veces las canciones eran autorizadas con una simple petición de revisión o con una mera explicación de la empresa en cuanto a los contenidos de las canciones. Otras veces, el jefe del lectorado autorizaba lo que uno o dos “lectores” habían prohibido. En otras situaciones el sencillo cambio del título ya bastaba para librarse del veto, puesto que la relación de las canciones autorizadas o no se basaba en sus títulos. En este sentido, estos documentos también muestran los procesos de negociación entre artistas, casas de discos y Censura. El testimonio del cantante Luis Pastor corrobora tal aserto:

“Mandábamos las canciones [...] te contestaban, te prohibían, algunas las volvías a mandar cambiando el título y así conseguías a veces engañar y pasar. Tanto es así que te he enseñado aquí el primer single, por ejemplo, que es *La Huelga* de Pablo Neruda, esto era la cara A del primer *single*. Muy

bien, y le pusimos el título de *La Huelga del Ocio*, quedó sin sentido y ahí la aprobaron, se grabó con este título.”^[13]

Los criterios censorios se basaban en una legislación que determinaba los temas prohibidos en la Imprenta, Literatura, Cine o Teatro. No obstante, no hemos encontrado una relación de temas prohibidos que guiaran exclusivamente el trabajo de los censores. Es posible que el *índex* de las temáticas prohibidas sea el mismo que aparece en la Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963, que aprobó las “Normas de censura cinematográfica”^[14] firmada por el Ministro del MIT, Fraga Iribarne. En esta Orden se prohibían las defensas o justificaciones del suicidio, la eutanasia, el divorcio, las “relaciones sexuales ilícitas” y las “perversiones sexuales”, la prostitución, el aborto y los métodos contraceptivos. Quedaba prohibida asimismo la representación de escenas relacionadas con el consumo de drogas y de bebidas alcohólicas; el “falseamiento de la historia”, el “odio entre pueblos, razas o clases sociales”, la negación de la defensa de la Patria, y la crítica a la Iglesia, al Estado y al Jefe del mismo.

De acuerdo con Román Gubern (1980), esta Orden aplicada al cine sería sustituida por las Nuevas Normas de Censura Cinematográfica, con la Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975. Sin embargo, tras la salida del conservador Sánchez Bella del MIT, esta nueva orden, sólo retoca la anterior, sin cambiar su esencia, por lo que siguen en vigor las mismas temáticas prohibidas.

Otra característica destacable de la Censura es la estrecha vinculación entre el Estado y la Iglesia, que se tradujo en una participación de esta última, en la censura, prevista por Ley. En el caso de la censura cinematográfica, y de acuerdo con la Orden del MIT, de 10 de febrero de 1965, la presencia del representante eclesiástico era obligatoria en las reuniones de la Censura.^[15] Hay que mencionar que la censura discográfica 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 Víctor 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 purificador abrasa a los dos cuando iban a encontrarse. Ver opinión de asesor religioso antes de autorizar”.^[16]

Otro tema muy particular entre los músicos españoles estuvo relacionado con los movimientos de autonomía. En razón de esta

especificidad, la Censura mostró una considerable preocupación respecto al nacionalismo, principalmente catalán y vasco. En ese sentido, hay inúmeros procesos relacionados con este tema:

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. [17]

En este documento, a pesar de la “astucia” del compositor, la metáfora es también vetada. En relación con ello existe una crítica frecuente y un verdadero anecdotario sobre las actividades de los censores, muchas veces vistos como incapaces o incompetentes. Es posible que no faltaran estos tipos, pero algunos de los documentos de la Censura revelan asimismo la presencia de un lector atento y sagaz. Por otra parte y de acuerdo con el parecer español, el censor sí ejerce de crítico literario, por ejemplo al enumerar los siguientes tipos de canciones: ligera, limpia, de crítica, filosófica, marinera, intrascendente, bucólica, elegíaca y protesta. [18]

Otro caso ejemplar de censura motivada por el nacionalismo se manifiesta en una solicitud de grabación de la Coordinación de Iniciativas S.A. (CINSA), de Bilbao, enviado al MIT – Delegación Provincial de Vizcaya, pese a que en Madrid se prohibieron las canciones *Zeinena da Euskera* (De quien es el vascuence?) y *Euskal Haurrak* (Los niños vascos): “Nací hablando vascuence/ y crecí vasco-parlante [...] / Padre vasco/ en qué piensas?/ No enseñas el vascuence a tu hijo?/ Vasco-parlante débil/ dónde tienes el corazón/ para arrinconar así la lengua materna?” [19]

A las canciones de compromiso, que fueron tan conocidas en las décadas de 1960 y 1970, se añadieron nuevas experiencias estéticas y poéticas a esta canción popular urbana: la influencia del rock, de los movimientos contraculturales, del psicodelismo, de los cambios de comportamiento, de la revolución sexual, del uso del sarcasmo y de la ironía, que influyeron en inúmeras obras musicales. A mediados de la década de 1970 son frecuentes los casos registrados en el archivo de la censura española que

atestiguan estos cambios.

Uno de los casos más conocidos es el del grupo musical *Desde Santurce a Bilbao, Blues Band*. De acuerdo con la información de la agencia de noticias PYRESA (extinta en 1979), órgano del *Movimiento Nacional*: “Por la autoridad gubernativa ha sido clausurada la Discoteca Ku, en El Barrio de Igueldo, y le ha sido impuesta a la empresa una multa de trescientas mil pesetas, debido a la falta de respeto a altas jerarquías de la Nación e Instituciones, producida durante la actuación del grupo musical ‘Desde Santurce a Bilbao, Blues Band’”.^[20] Sobre el mismo hecho, la *Logos*, de la Editorial Católica, es más minuciosa en esta misma información: “[...] durante su actuación en una discoteca de esta ciudad pronunciaron frases, adoptaran tonos de voz y gestos externos y de mofa, contrarios al respeto exigible a la figura del Jefe del Estado, así como al Príncipe de España [...]”.^[21]

No eran únicamente las agencias de noticias quienes abastecían el banco de datos de la Censura. La *Difusión Informativa de la Dirección General de Coordinación*, a través de sus delegados provinciales, también proporcionaba informes a la oficina central del MIT. Valga el del Delegado del MIT de San Sebastián, intitulado “Detención del grupo local Blue Vamp: [...] En el día de ayer en la sala de fiestas Ku de ésta capital fue detenido el grupo musical Blue Vamp por intercalar entre sus canciones frases despectivas de chacota al Caudillo al mencionar el último parte médico, ‘Estamos asistiendo a la liberación’ va a ocurrir lo que tenía que ocurrir etc.”^[22]

Por tanto, la vertiente satírica de algunos grupos musicales también fue otro componente en los embates del Estado contra la expresión musical de la juventud de los años 70. A los ya citados se pueden añadir otros grupos como: *Desde Santurce* (antes llamado *Las Madres del Cordero*), *Ramsés Isaías* y *Pantaleón*, *Los Parias*, *Los Clowns*, *Sophoquina* o *Desmadre 75* (García Lloret, 2006, p.58).

Otro punto de coincidencia se produce en relación al espacio privilegiado de difusión y creación musical que resultaron ser las universidades, ya que una parte significativa de todos estos músicos

y grupos musicales tuvieron relaciones directas con el ambiente universitario.

Otra característica a tener en cuenta es que el Estado autoritario no se ocupó únicamente de la censura de las canciones. Y así, en el archivo de la Censura aparecen también censuradas grabaciones de historia infantiles, de explicaciones de medicinas (por ejemplo, de la medicina *Hidroxil Predni*, aprobada por la Censura para grabación por la Zafiro, en 1971^[23]), de óperas y de canciones de propaganda de distintos productos. Todo ello debido a que toda y cualquier grabación discográfica debía pasar obligatoriamente por censura.

De este, por ejemplo, la Censura autorizó la grabación discográfica de la ópera *Los Diablos de Loudun*, del compositor polonés Krzysztof Penderecki, basada en *The devils of Loudun* de Aldous Huxley, en alemán. Sin embargo, el folleto que le acompañaba fue prohibido: “[...] el libreto presenta graves inconvenientes de carácter moral [...] autorizar la opera, integra, en su versión alemana, en todo caso, prohibir que se incluía la traducción del texto, aunque autorizando la del prólogo, con la supresión a Guernica [...]”^[24]. Después de tres pareceres de los censores, se produjo la supresión del fragmento relativo a Guernica en el prólogo de la ópera: “De Loudun hasta el calvario, pero también hasta Guernica, Auschwitz, El Vietnam, no hay más que un paso, un cambio de decorado y de costumbres”.

Respecto al caso de las “historias infantiles”, existe una petición^[25] de la Fonogram solicitando la grabación de la obra *Hansel y Grettel*, de los hermanos Grimm, en una adaptación de Manuel Bermúdez y J. Portillo. Los censores propusieron que fueran suprimidos fragmentos que se referían al abandono paternal, al miedo y a la antropofagia. En el expediente no queda claro si la supresión de estos fragmentos fue exigida por la misma productora. De cualquier manera son indicadores de cómo la censura discográfica se ocupaba de todas grabaciones, incluso de un texto secular como este de los Grimm.

Otro caso distinto, se deriva de la grabación de conferencias. Porejemplo, la conferencia médica *Es curable la enfermedad de*

Hodgkin?, por el Profesor Buousser, tuvo un fragmento bajo sospecha: “es necesario practicar un aborto terapéutico”. El censor asevera: “La frase final, subrayada por mí, no distingue entre aborto directo e indirecto, siendo este último el único tolerado por la Moral católica. De todos modos creo necesaria la lectura de un censor eclesiástico”^[26]. El hecho es que la grabación fue autorizada, pero demuestra la relevancia de la Iglesia en la Censura.

Otra particularidad de esta documentación es que son innúmeros los procesos de solicitud de grabación de discos 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 letras en inglés, francés, italiano, portugués, gallego, vasco y catalán, entre otros idiomas. Algunas de estas letras venían acompañadas de una traducción realizada por las discográficas; en otros casos, los censores apelaban a la necesidad de consultar un traductor.

Por ejemplo, en 1971, la empresa Edigsa solicitó al MIT la autorización para la grabación de un disco, según la misma, “relativo al cancionero popular del Brasil”^[27]. En este expediente hemos encontrado, entre otras letras, las de *Funeral de um lavrador* (de João Cabral), *Pau de arara* (de Vinícius de Moraes y Carlos Lyra), *Opinião* (de Zé Ketti), *Pedro Pedreiro* (de Chico Buarque) y *Carcará* (de João do Vale y José Cândido). De todas ellas solamente la última citada se consideró “no radiable”. El vocablo *Carcará* fue traducido como “El Buitre”: “Gloria a Dios en las alturas/ Y que yo viva en la aflicción/ en las tierras de mi señor/ El buitre ataca, mata y come [...]”. En Brasil, de hecho, esta canción tenía durante la dictadura brasileña (1964-1984) un fuerte peso político, ya que ciertamente los buitres simbolizaban tanto a los capitalistas que explotaban a los trabajadores, como a los militares y a los civiles golpistas que se lucraron con la riqueza que estaba bajo el control del gobierno. La similitud con el caso español seguramente motivó el veredicto.

La diferencia, respecto a la canción brasileña es la aprobación en casi su totalidad de las canciones, que no estaban traducidas, ya que ello impedía la interpretación de las mismas por los censores. Otro hecho constatado que podría explicar las aprobaciones es la falta de proximidad entre las culturas, da a la falta de relaciones estrechas entre Brasil y España. Muy distinto fue el caso del cancionero portugués más comprometido, ya que a pesar de tratarse de un idioma común al de Brasil, a éste le serían impuestas más prohibiciones. Tal particularidad es, obviamente, explicada por las relaciones entre la dictadura franquista y salazarista y por los contactos entre los músicos. Las canciones francesas también fueron miradas con lupa, entre otras razones, por la fuerte influencia que los compositores franceses ejercieron en los músicos españoles y en las camadas más intelectualizadas y de oposición al franquismo. En consecuencia, y a modo de ejemplo, son innumerables los casos de canciones de George Brassens prohibidas en el inicio de la década de 1970.

Por otro lado, y por tratarse de una lengua común, la Censura observó con más atención las canciones argentinas, chilenas y uruguayas. Así, se prohibieron letras como *No sé por qué piensas tú*, de Nicolás Guillén y Horacio Guaraní: “No sé por qué piensas tú/ soldado que te odio yo/ si somos la misma cosa/ tú y yo [...]”^[28] Fueron muy numerosos los casos de vetos en razón de letras que trataban del pacifismo o que rememoraban la traumática Guerra Civil Española. La canción *Canto a ti América*, del uruguayo Daniel Viglietti, a pesar de referirse a las violentas dictaduras de Latinoamérica, generó efectos de sentido en relación con la realidad española durante la dictadura, siendo prohibida por esta razón: “[...] La copla no quiere dueño/ patronos no-más mandar/ la guitarra americana/ peleando aprendió a cantar”.

Curiosamente, una canción en inglés se prohibió por su, digamos, autoreferencialidad: se trata de la letra de *Mr. Censor Man*, de John Mayall, cuya razón es obvia para el censor: “Canción ligera, se ataca a la censura, no en cuanto censura sino por limitar lo censurable. De todos modos para España resulta impropia – Denegar”^[29] Tres años después, se produjo otro caso de una canción en inglés, si bien entre centenares de ellas no censuradas.

Se trata de la letra de *Stone the bone*, de James Brown, considerada por el censor: “Denegable, por expresiones obscenas: ´es mi maquina sexual, sabe cómo hacerlo, sabe cómo amarme [...] tengo mi maquina sexual”^[30]. El tema sexual fue frecuentemente prohibido, invocando una causa religiosa. Se dan también casos de canciones prohibidas únicamente por insertar en situaciones cotidianas figuras religiosas, como santos y santas, lo que era considerado impropio.

Otra característica del cancionero español del período es su relación con las obras de los poetas. El empleo de la poesía en las canciones fue muy frecuente en España, a ejemplo de otros países como Portugal, Brasil y Francia. Los compositores españoles trabajaron con una vasta producción poética contemporánea: “textos de poetas como García Lorca, Guillén o Miguel Hernández [que] encontrarán en las voces de Hilario Camacho, Carmina Álvarez, Elisa Serna, Adolfo Celdrán, Francisco Niño, J. L. Leal y algún otro, su verdadera dimensión en cuanto material comunicable” (López Barrios, 1976: p.26). Lo que supuso, en ciertos casos, la prohibición de poemas antiguos y sin referencia directa con la realidad, aunque la violencia institucional mantenida o resurgida provocaba ciertas concomitancias de sentido.

Tal hecho influyó para que, además de que las poesías fueran censuradas^[31] en cuanto publicación literaria, también lo fueran como potenciales letras de canciones o de grabaciones de poemas hablados. Por ejemplo, *Me queda la palabra*, de Blas de Otero, está presente en una solicitud^[32] de la *Productoras de Grabaciones*, en que aparecían otras obras “músico-vocal”, como *Masa*, de César Vallejo: “Al fin de la batalla/ y muerto el combatiente,/ vino hacia él un hombre/ y le dijo: ´no mueras: te amo tanto`,/ Pero el cadáver, ¡ay!/ ay, siguió muriendo [...]”, y cuando todos los hombres de la Tierra hicieron la misma súplica: “echóse a andar”. A pesar de la efectiva relación con la guerra civil española, se aprobó la “letra”.

En el mismo expediente encontramos también *La ciudad es de goma*, de Gabriel Celaya, también aprobada, quedando prohibida *Me queda la palabra*: “Si he perdido la vida,/ si abrí los labios para ver el rostro/ puero [sic!] y terrible de mi patria/ si abrí los labios

hasta desgarrármelos,/ me queda la palabra”. También se prohibió *La guerra que vendrá*, de Bertolt Brecht: “La guerra que vendrá/ no es la primera. Hubo/ otras guerras/ Al final de la última/ quedaron vencedores y vencidos/ Entre los vencidos, el pueblo llano/ pasaba hambre. Entre los vencedores/ el pueblo llano la pasó también.” Una vez más la poesía podría ser leída como una crítica a la Guerra Civil, tema obviamente prohibido, no solamente en las canciones.

Este mismo expediente es revelador de cómo en el inicio de la década de 1970, se llevaba a cabo un proceso de negociación entre las discográficas y la Censura, ya que, dos semanas después de la denegación, la empresa discográfica envió un pedido de reconsideración al MIT, el 25 de enero de 1971, en relación a las dos poesías vetadas. El interesado explica a lo largo de una página que ellas no guardan relación con la historia española, sino que aluden al *Apocalipsis: hambre, guerra, muerte y peste*. Y que en *Me queda la palabra* se produjo un problema de mecanografía, que podría haber hecho que el censor leyera “puerco” en lugar de “puro”. Curiosamente, con la sencilla explicación del contenido de los textos, esta vez el MIT aprobó los dos poemas. [33]

Conclusión

La Censura no se extingue con la conocida, y tantas veces irónica, frase “Ha muerto Franco”. 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 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, c) que de cualquier forma atenten al prestigio institucional y al respeto, ante la opinión pública, da las Fuerzas Armadas [...] Igualmente podrá decretarse el secuestro administrativos de los impresos gráficos o sonoros, obscenos o pornográficos.” [34]

Una nueva ley ampliaría esta liberalización: el Real Decreto

de 6 de octubre de 1977, que 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 país”. [35]

Finalmente, decir que estas breves reflexiones quieren poner de relieve la importancia de investigar en los archivos de la Censura española: en ellos, además de poder investigar la historia de la canción española no grabada, encontramos un rico manantial que permite observar lo que era prohibido por el régimen, así como, a partir de las prohibiciones, conocer las premisas que construyeron el ideario – y la práctica – franquista. En un tiempo de revisionismo que relativiza las acciones de la dictadura y de sus dictadores, examinar este trágico periodo de la historia es también contribuir a que el olvido no permita el retorno o el resurgimiento de otras realidades de corte autoritario.

Bibliografía

ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Madrid: Península.

ANDRÉS DE BLAS, José. (1999): El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones. *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Contemporánea*, serie v, n. 12, UNED, p. 281-301.

ARAGÜEZ RUBIO, C. (2006): La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo, *Revista de Historia Contemporánea Pasado y Memoria*, Universidad de Alicante, Alicante, España, nº 5, p. 81-97.

ARIAS SALGADO, Gabriel (1955): *Textos de doctrina y política de la información*. Madrid: MIT.

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

CURRY, Richard.(2006): *En torno a la censura franquista*. Madrid: Pliegos, 2006.

DURANT, Pascal (2006). *La censure invisible*. Arles: Actes Sud.

FIUZA, A. F. (2005): *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. (Tesis de Doctorado en Historia).

FIUZA, A. F. (2005): Censura en España, Brasil y Portugal: esa cámara de torturar palabras y sonidos durante las dictaduras en las décadas de 1960 y 1970. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, v. 30, p. 01-11. (Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/censura.html>)

GARCÍA LLORET, P. (2006): *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Libros Zona de Obras, Zaragoza, España.

GARCÍA-SOLER, Jordi. (1996): *Crónica apasionada de la nova cançó*. Barcelona: Flor de Vent Edicions.

GARCÍA-SOLER, Jordi. (1972): *La nova cançó*. Barcelona: Edicions 62.

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando. (1984): *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 4 vols. Madrid: De la Torre.

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando. (2004): *De la memoria contra el olvido: Manifiesto Canción del Sur*. Madrid: Iberautor/ Junta de Andalucía.

GUBERN, Román. (1981): *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. (1936-1975)*. Barcelona: Península.

LÓPEZ BARRIOS, Francisco. (1976): *Nueva Canción Castellana*. Madrid: Jugar.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. (1996): Las “Limitaciones de Expresión” en España durante las décadas de los cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas. *Epos*. Madrid: UNED, v. 12, p. 277-298.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. (1994): *Adiós a la España eterna*. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo. Barcelona: Anthropos.

RODRÍGUEZ, José Manuel. (2007): *Una historia de la censura musical en la Radio española – años 50 y 60*. Madrid: Radiotelevisión Española, 68 p. [acompaña dos CDs].

SÁNCHEZ REBOREDO, José. (1988): *Palabras Tachadas* (retórica contra censura). Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

TORREGO EGIDO, Luis. (1999): *Canción de Autor y educación popular*. Madrid: De la Torre.

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

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (1968): *Antología de la “nova cançó” catalana*. Barcelona: Cultura Popular.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (2000): *Cancionero General del Franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Crítica.

Notas

[1] A pesar de aportar datos de 1979, el Ministerio de Cultura, en un documento titulado “Relaciones de empresas fonográficas” 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. Fuente: Archivo General de la Administración de España (AGA), Fondo Ministerio de Cultura, caja 75816, de 21 de febrero de 1979.

[2] Hasta la fecha solamente hemos encontrado dos trabajos académicos que han utilizado esta documentación (Fiuza, 2005; Aragüez Rubio, 2006). A pesar de su innovadora investigación, Roberto Torres Blanco no habría analizado la documentación de la Censura para escribir su trabajo de investigación de Tercer Ciclo: *Canción protesta y censura discográfica (1962-1975)*, Departamento de Historia Contemporánea, UCM, 2004. Véase también su artículo: «Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27, 223-246, 2005.

[3] La amplitud se puede comprobar en la bibliografía reunida por José Andrés de Blas y Cristina Gómez Castro en el artículo Avance bibliográfico: el libro y la censura, censura y traducción durante la época franquista, publicado en *Represura*, Número 5, Junio de 2008. Disponible en: http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo10.html. En dicha revista (www.represura.es), se pueden consultar también algunos de los artículos más significativos sobre la Censura del libro en España.

[4] Hay que referirse en lo que hace al campo de canción popular, al trabajo *Una historia de la censura musical en la Radio española – años 50 y 60*, del periodista José Manuel Rodríguez, de 2007. Se trata de un CD doble con 39 canciones y de un libreto que informa sobre las listas de canciones “no radiables” del período considerado, en el que se anotan las posibles causas que han motivado sus prohibiciones, en general de fondo moral.

[5] Archivo General de la Administración de España (AGA), Ministerio de Información y Turismo (MIT)/, Sección: Cultura, caja: 44002, top. 23/72, nº 781, Discos Belter, de 20 de noviembre de 1971.

[6] Las entrevistas con los músicos Benedicto García Villar (hecha en Santiago de Compostela, en 2004) y con Jesús Vicente Aguirre (Logroño, 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 había que presentar todas las letras musicales al gobierno local para que fueran censuradas, aunque ya hubiesen sido aprobadas por la Censura. Ambos músicos de dos comunidades autónomas distintas,

respectivamente, Galicia y La Rioja también hablaron sobre las multas gubernativas y las persecuciones que sufrieron. 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 véase 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.

[7] En un cuidadoso trabajo de estado de la cuestión, Andrés de Blas se ocupa en su artículo *El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones*, tanto de las interpretaciones académicas del fenómeno censorio como de los distintos tipos de censura. *Represura*, número 1, septiembre de 2006 (www.represura.es).

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

[9] Decreto de 11 de julio de 1957, BOE, nº 201, pp. 711-12.

[10] Orden de 06 de noviembre de 1959, BOE, nº 278, p.14847.

[11] AGA, caja 67381, nº L-513-71, con fecha de 01 de junio de 1971.

[12] AGA, caja 67381, entrada: 5117-70, CBS S.A. El verso citado por el censor fue “y acaricio tu vientre”.

[13] Entrevista concedida al autor de este artículo en Madrid: 18 de julio de 2008.

[14] Orden de 9 de febrero de 1963, BOE, nº 58, pp. 3929-31.

[15] Orden de 10 de febrero de 1965, BOE, nº 50, de 27 de febrero de 1965, pp. 3101-02.

[16] AGA, caja 67381, expediente L-574/ 71, Lector nº 23, con fecha de 12 de junio de 1971.

[17] AGA, caja 67381, con fecha de 6 de octubre de 1970, con solicitud de Discophon S.A.

[18] AGA, expediente L-609/ 71, Lector nº 23, con fecha de 16 de junio de 1971.

[19] AGA, caja 44002, top. 23/72, Delegación Provincial del MIT de Vizcaya, de 22 de diciembre de 1970.




[20] AGA, MIT 00.596, Clausura de una Discoteca, 166, Pyresa, San Sebastián, de 19 de noviembre de 1975.

[21] AGA, caja 67381, Multas a conjunto musical, Logos, de 18 de noviembre de 1975.

[22] AGA, MIT 00.596, Ref. MT/ ec. 4642, de 16 noviembre de 1975.

[23] AGA, caja 4403, nº 71M-36, de 19 enero de 1971.

- [24] AGA, caja 67381, L 1401/71, 59 p., Fonogram, de 12 de noviembre de 1971.
- [25] AGA, caja 67381, L 644/71, Fonogram, de 21 junio de 1971.
- [26] AGA, caja 67722, exp. 35/73, Publicaciones Controladas S.A., de 15 enero de 1973.
- [27] AGA, caja 44004, top. 23/72, ref. 71M-124, de 8 de febrero 1971.
- [28] AGA, caja 44005, top 23/72, ref. 71M-262, grabadora Columbia, de 20 de marzo de 1971.
- [29] AGA, caja 67381, L 665/71, Fonogram, de 28 junio de 1971.
- [30] AGA, caja 68806, Polydor, de 8 enero de 1974.
- [31] Hay que añadir que el término “censurado” se aplicaba a todo lo que era visado por la Censura. Después de censurada, la obra podría recibir una autorización u otro tipo de sanciones. Para que se tenga una idea del alcance del control, durante todo el mes de febrero de 1971 contabilizamos 630 canciones censuradas.
- [32] AGA, caja 4403, top. 23/72. Solicitud de autorización para editar discos, ref. 71M-13, de 11 de enero de 1971.
- [33] AGA, ref. 71M-65, de 25 de enero de 1971.
- [34] Real Decreto-Ley 24/1977, de 1 de abril de 1977, BOE, nº 87, pp. 7928-29.
- [35] Real Decreto 3470/1977, de 16 de diciembre de 1977, BOE, nº 22, pp. 1948-50.

 [Anterior](#) [Siguiete](#) 
 [Volver a la página principal de Represura](#)