

# **A CENSURA NA PRODUCCIÓN FONOGRAFICA DA MÚSICA POP DURANTE O FRANQUISMO**

TESE DE DOUTORAMENTO

Xavier Valiño García

Dirixida polo Pr. Dr. D. Xosé Luís Barreiro Rivas  
Departamento de Ciencia Política e da Administración  
Universidade de Santiago de Compostela  
Santiago de Compostela, xuño 2010

## Abreviaturas

AGA	Arquivo Xeral da Administración
BOE	Boletín Oficial do Estado
disp.	Disposición
Dr.	Doutor
Ed.	Editorial
Exp.	Expediente
FE e das JONS	Falanxe Española e das Xuntas de Ofensiva Nacionalsindicalistas
FM	Frecuencia Modulada
Hª	Historia
Ilmo.	Ilustrísimo
LP	Long play ou disco de longa duración
Mr.	Mister
Mº	Ministerio
nº	Número
OM	Onda Media
op. cit.	Opinión citada
p.	Páxina
Prof.	Profesor
RTVE	Radiotelevisión Española
SGAE	Sociedade Xeral de Autores e Editores
Sig.	Sinatura
t.	Tomo
Top.	Topográfico
Vdes.	Vostedes
v.g.	Verbigracia
V.I.	A Vosa Ilustrísima

## **Dedicatoria**

Aos músicos do pop, que me meteron no corpo ese gozoso ‘veleno en doses camufladas’ que outros quixeron calar

## **AGRADECEMENTOS**

Debo expresar a miña gratitude, en primeiro lugar, ao prof. Xosé Luís Barreiro Rivas, por darme a oportunidade de aprender ao seu lado, por dirixir os traballos que conduciron á presente tese de doutoramento, así como pola axuda e apoio que en todo momento me prestou dende o inicio.

Así mesmo quero expresar o meu agradecemento ao prof. Fernando Jiménez Sánchez, que me guiou e encamiñou nos primeiros pasos deste traballo ata o seu traslado á Universidade de Murcia, así como ao resto do Departamento de Ciencia Política e da Administración da Universidade de Santiago de Compostela, empezando polo seu secretario, Manuel María de Artaza Montero.

Tamén quero agradecerlle especialmente a Gregorio Solera, un daqueles catro censores de discos no Ministerio de Información e Turismo, que me explicase o seu traballo e que se prestase dende o primeiro momento a resolver todas as miñas cuestións. El foi a persoa que posibilitou que esta investigación se iniciara e que, grazas ao seu testemuño, se fixera. Do mesmo modo, debo agradecer a numerosas persoas en distintos organismos e institucións, empezando polo persoal do Arquivo da Administración en Alcalá de Henares, da Biblioteca Nacional e do Ministerio de Cultura, os traballadores de Radio Nacional e a Cadea SER, numerosos colegas xornalistas musicais, donos de tendas de discos en distintos lugares do mundo, coleccionistas e moitas outras persoas que me axudaron durante estes 10 anos a descubrir e encontrar novos casos de censura. Todos eles aparecen citados na parte final dedicada a glosar as fontes utilizadas e as colaboracións coas que contei para a realización do presente estudo, expresándolles tamén o meu máis sincero agradecemento e esperando que me perdoen se esquecín algún deles.

Por último, non podo esquecer o respaldo incondicional e a axuda da miña familia, especialmente da miña muller, Maria Hendrika de Jong, que soportou estoicamente as consecuencias da miña investigación, e a comprensión das miñas fillas Lúa e Eva, sen as que o devandito labor resultaría sinxelamente inviable.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>8</b>
1.1. Estado da cuestión.....	8
1.2. Formulación.....	11
1.3. Fontes.....	16
1.4. Metodoloxía e estrutura.....	19
1.5. Definición de censura. Contraposición con liberdade de expresión e/ou información.....	20
1.6. Definición de música pop.....	26
<b>2. MARCO COMPARATIVO DA CENSURA NOUTROS ÁMBITOS DURANTE O FRANQUISMO.....</b>	<b>28</b>
<b>2.1 A CENSURA NOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN ESCRITOS DURANTE O FRANQUISMO.....</b>	<b>28</b>
<b>A) Entre 1939 e 1966: O cuarto poder en mans do Goberno .....</b>	<b>28</b>
Introdución.....	28
Primeiros pasos.....	29
O contido da Lei.....	30
<b>B) Entre 1966 e 1975: A apertura no camiño cara á liberdade de expresión 33</b>	
Antecedentes.....	33
A Lei de prensa e imprenta de 1966.....	34
Conclusións.....	37
<b>2.2. A CENSURA NO ÁMBITO CINEMATOGRAFICO DURANTE O FRANQUISMO.....</b>	<b>39</b>
<b>A) Entre 1936 e 1966 .....</b>	<b>39</b>
<b>B) Con posterioridade á Lei de prensa e imprenta de 1966 .....</b>	<b>45</b>
Conclusións.....	50
<b>2.3. A CENSURA NO TEATRO DURANTE O FRANQUISMO.....</b>	<b>52</b>
<b>A) Con anterioridade á Lei de 1966.....</b>	<b>52</b>
<b>B) Con posterioridade á Lei de prensa e imprenta de 1966 .....</b>	<b>54</b>
Conclusións.....	55
<b>2.4. A CENSURA NA LITERATURA DURANTE O FRANQUISMO.....</b>	<b>56</b>
<b>A) Con anterioridade á Lei de 1966.....</b>	<b>56</b>
<b>B) Con posterioridade á Lei de prensa e imprenta de 1966 .....</b>	<b>59</b>
Conclusións.....	67
<b>2.5. A CENSURA EN RADIOTELEVISIÓN DURANTE O FRANQUISMO.....</b>	<b>70</b>
<b>A) Con anterioridade á Lei de 1966.....</b>	<b>70</b>
Os primeiros anos da radio durante o franquismo.....	70
Os primeiros pasos da televisión.....	76
<b>B) Con posterioridade á Lei de 1966.....</b>	<b>77</b>
A radio na etapa sen censura previa .....	78
A etapa de expansión de Televisión Española.....	81
Conclusións.....	83

<b>3. A CENSURA NA PRODUCCIÓN FONOGRAFICA DURANTE O FRANQUISMO</b>	<b>86</b>
<b>3.1. Introducción</b>	<b>86</b>
<b>3.2. Normativa: competencia e atribucións</b>	<b>87</b>
<b>A. Con anterioridade á Lei 14/1966 de prensa e imprenta</b>	<b>87</b>
<i>Antecedentes da censura fonográfica (1936-1956)</i>	87
<i>Primeiras normas da censura fonográfica (1957-1965)</i>	98
<b>B. Tras a Lei 14/1966 de prensa e imprenta</b>	<b>103</b>
<i>O establecemento da dobre censura fonográfica (1966-1969)</i>	103
<i>Normas para unha nova etapa de expansión da produción fonográfica (1970-1975)</i>	110
<i>O camiño cara á liberdade de expresión (1976-1978)</i>	115
<b>3.3. Análise dos elementos da censura fonográfica</b>	<b>117</b>
<b>A. Elementos subxectivos</b>	<b>118</b>
1. <i>Quen exerce a censura</i>	118
1.1. <i>O Estado</i>	118
1.2. <i>A Igrexa</i>	121
1.3. <i>A sociedade</i>	122
1.4. <i>As empresas discográficas: autocensura. O álbum de Charles Manson</i>	122
2. <i>A quen se censura</i>	131
3. <i>Sobre quen recae os efectos da censura</i>	132
<b>B. Elementos obxectivos</b>	<b>132</b>
1. <i>Que se censura</i>	132
2. <i>Con que criterio se censura</i>	132
<b>C. Elementos formais</b>	<b>146</b>
1. <i>Como se censura?</i>	146
<b>4. CASOS DE CENSURA NA PRODUCCIÓN FONOGRAFICA DA MÚSICA POP DURANTE O FRANQUISMO</b>	<b>153</b>
<b>4.1. CASOS DE CENSURA POR PARTE DA DIRECCIÓN DE RADIODIFUSIÓN E TELEVISIÓN</b>	<b>153</b>
<b>Textos gramofónicos cualificados como non radiables e autorizados tras a súa reconsideración</b>	<b>155</b>
A. <i>Textos gramofónicos cualificados como “non radiables” pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión</i>	155
B. <i>Textos gramofónicos que sendo obxecto de revisión, foron considerados excluídos das respectivas relacións de “non radiables”</i>	163
C. <i>Consideración conxunta de ambos os dous</i>	166
<b>Casos de censura explícita</b>	<b>169</b>
<b>4.2. CASOS DE CENSURA POR PARTE DA DIRECCIÓN DE CULTURA POPULAR</b>	<b>171</b>
<b>A) Censura nos textos das cancións</b>	<b>171</b>
<b>A.1 Censura moral</b>	<b>172</b>
<i>A inmoralidade</i>	172
<i>Erotismo</i>	177
<i>Relacións íntimas</i>	187
<i>Relacións con menores</i>	192
<i>Pornografía</i>	192
<i>Masoquismo</i>	193
<i>Prostitución</i>	193
<i>Homosexualidade</i>	199
<i>Palabras malsoantes</i>	203
<i>O caso especial de Blonde On Blonde de Bob Dylan</i>	206

<b>A.2 Censura relixiosa.....</b>	<b>212</b>
<i>A relixión católica.....</i>	213
<i>As Sagradas Escrituras.....</i>	219
<i>A Santísima Trindade.....</i>	223
<i>Xesucristo.....</i>	224
<i>Os relixiosos.....</i>	228
<i>O feito relixioso.....</i>	230
<b>A.3 Censura política.....</b>	<b>231</b>
<i>“Veleno en doses camufladas”.....</i>	231
<i>Antimilitarismo.....</i>	236
<i>Forzas de seguridade do Estado.....</i>	245
<i>Os poderes do Estado.....</i>	248
<i>Cancións subversivas.....</i>	249
<i>A política estadounidense.....</i>	253
<i>A política española.....</i>	256
<i>O comunismo.....</i>	257
<i>Anarquismo.....</i>	259
<i>A censura censurada.....</i>	260
<b>A.4 Censura social.....</b>	<b>260</b>
<i>Crítica social.....</i>	262
<i>As drogas.....</i>	271
<i>O movemento hippy.....</i>	274
<i>Os marxidados.....</i>	278
<i>A delincuencia.....</i>	278
<i>Racismo.....</i>	279
<b>B) Censura nas carpetas da produción fonográfica.....</b>	<b>282</b>
<b>B.1 Censura moral.....</b>	<b>287</b>
<i>Insinuacións e aparencias.....</i>	287
<i>A roupa que deixaba ver de máis ou que non se podía mostrar.....</i>	294
<i>O corpo feminino.....</i>	302
<i>O nu en ilustracións.....</i>	314
<i>O nu feminino explícito: os peitos.....</i>	321
<i>Outros nus femininos explícitos.....</i>	342
<i>Adolescentes núas.....</i>	349
<i>O nu masculino.....</i>	353
<i>Os nus masculinos e femininos.....</i>	365
<i>Actividades indecorosas.....</i>	377
<i>Os textos de contido moral.....</i>	388
<i>Os títulos das cancións.....</i>	394
<b>B.2 Censura relixiosa.....</b>	<b>405</b>
<i>Os textos de contido moral.....</i>	412
<i>Os títulos das cancións.....</i>	414
<b>B.3 A censura política.....</b>	<b>415</b>
<i>Política internacional.....</i>	416
<i>Política española.....</i>	425
<i>Os títulos das cancións.....</i>	434
<b>B.4 Censura social.....</b>	<b>438</b>
<i>Imaxe inapropiada.....</i>	438
<i>O bo gusto.....</i>	441
<i>As drogas.....</i>	446
<i>Os textos de contido social.....</i>	448
<i>Os títulos das cancións.....</i>	458
<b>C. Censura sobre os vinilos.....</b>	<b>460</b>
<b>D. As portadas que escaparon á censura.....</b>	<b>468</b>
<b>E. Os discos editados no estranxeiro.....</b>	<b>472</b>

<b>4.3. EVOLUCIÓN CUANTITATIVA DA CENSURA DISCOGRÁFICA ENTRE 1960 E 1977.....</b>	<b>476</b>
<b>5. CONCLUSIÓNS.....</b>	<b>483</b>
<b>6. DOCUMENTACIÓN.....</b>	<b>486</b>
<b>6.1. NORMATIVA DE CENSURA DA PRODUCCIÓN FONOGRAFICA .....</b>	<b>487</b>
<b>A. Leis de prensa e imprenta .....</b>	<b>487</b>
<b>B. Antecedentes da censura nos discos fonográficos.....</b>	<b>487</b>
<b>C. Censura nos discos fonográficos .....</b>	<b>488</b>
<b>D. Obriga de difusión de música en castelán .....</b>	<b>488</b>
<b>E. Pé de imprenta e depósito de exemplares .....</b>	<b>489</b>
<b>F. Estrutura orgánica do Ministerio de Información e Turismo .....</b>	<b>489</b>
<b>G. Procedemento administrativo.....</b>	<b>493</b>
<b>6.2. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>494</b>
<b>1. Monografías:.....</b>	<b>494</b>
<b>2: Artigos en revistas ou libros.....</b>	<b>499</b>
<b>6.3. FONTES CONSULTADAS.....</b>	<b>503</b>
<b>Entrevistas realizadas .....</b>	<b>503</b>
<b>Agradecementos .....</b>	<b>504</b>
<b>7. APÉNDICES (EN DISCO ANEXO).....</b>	<b>505</b>
<b>7.1. Normativa.....</b>	<b>505</b>
<b>7.2. Listados de cancións censuradas e autorizadas en reconsideración pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión .....</b>	<b>505</b>
<b>7.3. Casos de censura .....</b>	<b>505</b>

# 1. INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO

## 1.1. Estado da cuestión

A censura da música, en tanto que vehículo de expresión cultural, introdúcenos nun tema que non se contempla en absoluto nos numerosos estudos existentes sobre a censura no franquismo. Existen diversos volumes, artigos e publicacións que, dunha forma ou outra, cubriron a censura en España durante o franquismo en distintos campos. Pero, contrariamente ao que puidese parecer, a profusión de traballos sobre os distintos ámbitos censorios non cubriu o baleiro que existe no campo da investigación político-administrativa: o da censura fonográfica, apenas mencionada en investigacións académicas ou publicacións bibliográficas.

Se, tal e como acontece co ámbito cinematográfico, o réxime de Franco tomou moi en serio a súa censura, por canto se trataba dun medio moi popular que chegaba ás masas, do mesmo modo analizar o impacto da censura discográfica supón indagar na intervención do réxime noutro dos produtos máis populares da industria cultural por canto se propagaba a través de medios distintos e masivos: radio, televisión, festas, recintos públicos, concertos, locais de hostalaría e/ou espectáculos, cinema, teatro...

Pode que a razón principal sexa que a canción popular, considerada unha arte menor, como ben recoñece Alexandre Felipe Fiuza<sup>1</sup>, “non foi significativamente traballada como obxecto de investigación académica nas distintas áreas do coñecemento. Porén, entre os poucos traballos producidos sobre o tema, é curioso notar que se privilexian as análises das cancións máis próximas a unha poesía máis elaborada e de músicos representativos da oposición ao réxime franquista da chamada canción protesta”, deixando precisamente de lado o discurso musical que chega a unha maior parte da poboación. En resumo, tales fenómenos sociais son desconsiderados polos investigadores do campo das ciencias sociais que poderían obter de aí unha radiografía do consumo musical das clases populares, así como do proceso de recepción do discurso musical inherente a este.

---

<sup>1</sup> Fiuza, Alexandre Felipe. “Girando o disco: a acción da censura discográfica española nos anos 60 e 70”. Revista dixital Represura, nº 6, outubro-décembro. 2008, páxina 5.



En concreto, hai dous traballos de investigación e un libro-disco previos que repararon dalgunha forma, aínda que sexa tanxencialmente, na censura neste ámbito. O primeiro, o de Gemma Pérez Zalduondo, *A música en España durante o franquismo a través da lexislación*<sup>2</sup>, que repasa a lexislación no ámbito musical entre 1936 e 1951, sendo a censura unha máis dos distintos aspectos que contempla, ademais de, entre outros, o ensino da música en todas as súas distintas modalidades, incluíndo os Conservatorios, o Consello Nacional da Música, a propiedade intelectual, as subvencións, a Orquestra Nacional, os concursos, os traballadores do ramo, as Mutualidades e Montepíos, os impostos e gravames...

O segundo sería o traballo de investigación de Terceiro Ciclo de Roberto Torres Blanco titulado *Canción protesta e censura discográfica (1962-1975)*<sup>3</sup>, que, como se pode comprobar polo seu título, se cingue a un período determinado, só repara no ámbito dos cantautores, distinto ao do presente traballo e que incide no comentado anteriormente: o esquecemento da música pop. Este estudo, aínda que chegou a empregar documentación do Arquivo Xeral da Administración<sup>4</sup>, non obstante baseou o seu traballo nos libros de entrada ou rexistro das instancias xestionadas pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, primeiro, e da Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos, despois, e, ademais, só realizou unha cata documental con respecto ao ano 1968.

O problema da sistemática seguida por Torres Branco é que a partir de 1970 os libros de rexistro se duplican, tendo cadansúa Dirección Xeral os seus, coas discrepancias que o autor descobre entre eles: “en primeiro lugar, do cruzamento de datos non resultaban as coincidencias en entradas e resolucións que podían esperar; por demais, non todos os expedientes aos que se referían os libros de rexistro do segundo grupo como Denegados ou Non radiables contaban con esa resolución; por último, existían bastantes expedientes que, sen contar coas resolucións anteditas

---

<sup>2</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *A música en España durante o franquismo a través da lexislación*. Universidade de Granada. Granada, 1993.

<sup>3</sup> Torres Branco, Roberto: *Canción protesta e censura discográfica (1962-1975)*. Universidade Complutense de Madrid (traballo de investigación de Terceiro Ciclo). Madrid, 2004.

<sup>4</sup> A diferenza do que mantén Alexandre Fiuza na nota ao pé nº 2 do artigo “Xirando o disco: a acción da censura discográfica española nos anos 60 e 70” (Revista dixital Represura, nº 6, outubro-décembro 2008, páxina 5), no que asegura que Torres Branco “non analizaría a documentación da censura para escribir o seu traballo”

nos libros, si figuraban como tales nos propios expedientes<sup>5</sup>“. Desta forma, o emprego dunha serie documental ou outra redunda en prexuízo da fiabilidade dos datos por el presentados.

Pola súa parte, o libro-disco de José Manuel Rodríguez ‘Rodri’, *Unha historia da censura musical na radio española, anos 50 e 60*<sup>6</sup>, repasa distintos casos de cancións censuradas a partir dos arquivos de Radio Nacional, circunscribíndose exclusivamente ás dúas décadas referidas, cando o groso da censura fonográfica se deu, como se verá, a principios da década dos 70, e limitándose a todo o que se pode entender como ‘canción lixeira española’. Ademais, só recolle os casos atopados na emisora pública, que son unha parte das cancións cualificadas como non radiables pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, un dos dous organismos que exercían esta censura, deixando de lado, polo tanto, a exercida pola outra Dirección Xeral do Ministerio de Información e Turismo<sup>7</sup> e tamén ignorando a documentación custodiada no Arquivo Xeral da Administración.

Ademais, existen dous artigos que trataron dalgunha forma a censura na música no franquismo e que, nesta ocasión si, manexaron unha pequena parte da documentación do Arquivo da Administración en Alcalá. O artigo de Carlos Aragüez Rubio, “A nova cançó catalá: xénese, desenvolvemento e transcendencia dun fenómeno cultural no segundo franquismo”<sup>8</sup>, céntrase nos cantautores cataláns dos 60 e 70, contemplando a censura de forma ocasional como unha parte máis do fenómeno estudado.

Por último, a achega de Alexandre Fiuza, no artigo xa comentado<sup>9</sup>, pódese tomar como un punto de partida para calquera investigación neste ámbito, pois o autor, traballando nunha comparación entre a música de cantautores perseguidos en España, Portugal e Brasil, descobre nos Arquivos de Alcalá

---

<sup>5</sup> Torres Branco, Roberto: *Canción protesta e censura discográfica (1962-1975)*. Universidade Complutense de Madrid (traballo de investigación de Terceiro Ciclo). Madrid, 2004, páxina 33 “

<sup>6</sup> Rodríguez ‘Rodri’, José Manuel. *Unha historia da censura musical na radio española, anos 50 e 60 (con dous compactos)*. Radiotelevisión Española. Madrid, 2007.

<sup>7</sup> Esa Dirección Xeral tivo distintas denominacións, aínda que aquí utilizarase comunmente o de Dirección Xeral de Cultura Popular para referirnos a ela, a menos que se especifique o contrario.

<sup>8</sup> Aragüez Rubio, Carlos. “A nova cançó catalá: xénese, desenvolvemento e transcendencia dun fenómeno cultural no segundo franquismo”. *Revista de Historia Contemporánea, Pasado e Memoria*. Universidade de Alicante. Alicante, 2006, páxinas 81 a 97.

<sup>9</sup> Fiuza, Alexandre Felipe. “Xirando o disco: a acción da censura discográfica española nos anos 60 e 70”. *Revista dixital Represura*, nº 6, outubro-décembro. 2008.

que está todo por facer aínda neste ámbito, salientando a importancia de investigar nestes arquivos:

“Como a miña investigación se atopa en desenvolvemento, este artigo é máis descritivo que propiamente analítico, posto que necesitaría dunha reflexión máis profunda sobre a natureza do Estado autoritario, da censura e das diferentes etapas da ditadura nas dúas décadas abordadas. Unha constatación xa observada refírese ao feito de que os historiadores non se detiveron nesta documentación. Polo tanto, trátase dunha investigación levada a cabo con documentos case inexplorados, presentes no Arquivo Xeral da Administración, en Alcalá de Henares”.

A pesar destes traballos, carécese, non obstante, de estudos rigorosos sobre a influencia do elemento ideolóxico e, consecuentemente, político, a través da acción do aparato represor, na difusión e publicación de discos fonográficos no noso Estado, así como mediante as cancións que estiveron prohibidas - e aquelas que puideron ser radiadas- durante o franquismo.

Ademais, as poucas referencias que se publicaron ao respecto veñen sempre dende unha posición parcial, por canto proveñen dos propios artistas que sufriron a censura, e que, ademais de interesados no tema como parte prexudicada, xeralmente non foron coñecedores da tramitación coa Administración dos expedientes nos que as súas creacións se viron involucradas. A outra parte, as compañías fonográficas, ademais de tamén interesadas, parecen non conservar arquivos ao respecto, e se así o fixeran, só afectaría á súa actividade comercial.

De aí o sentido desta investigación, que quere cubrir unha lagoa existente na investigación da censura no franquismo, a través da cal extraer os criterios, se é que os houbo nalgún momento, e as premisas que construíron o ideario e a práctica franquista, co obxecto tamén de preservar e recordar o que debería ser unha cultura en liberdade.

## ***1.2. Formulación.***

Do exposto no epígrafe anterior dedúcese a necesidade de abordar tanto o estudo da política en materia de censura da produción fonográfica, reflectida a través das disposicións normativas, como a súa execución por parte da Administración co aparato disposto para tal efecto.

Do mesmo modo, tal e como vimos, a escasa actividade investigadora levada a cabo ata o momento dirixiu as súas miras cara á canción de autor, cunha única excepción dedicada á canción lixeira española, descoidando a música pop, moito máis numerosa na súa produción. Ademais, os libros editados que nalgún momento das súas páxinas citan casos de censura están relacionados todos, tamén, co mundo dos cantautores.

Así, cabe citar os diversos volumes publicados por Fernando González Lucini<sup>10</sup>, nos que este tipo de canción é o protagonista absoluto. Na mesma dirección dirixiuse a obra de Manuel Vázquez Montalbán<sup>11</sup> neste ámbito. Pero non son os únicos que abordaron a canción de autor no franquismo; entre outras, pódense citar obras de Víctor Claudín, Jean Jacques Fleury, Francisco López Barrios, Ramón Padilla, Luís Mariano Torrego Egido ou Jordi Turtós e Magda Bonet<sup>12</sup>; ao mesmo tempo, tamén existen distintos artigos como os de Xan Fraga<sup>13</sup> centrados na canción de autor dunha determinada Comunidade Autónoma.

En todos eles, a censura é algo accesorio que serve para explicar as condicións nas que compoñían e desenvolvían o seu traballo os cantautores, pero ningún o enfocou como o motivo central do seu traballo. Polo tanto, sen estudo ningún no mundo da produción fonográfica da música pop, e sen que ninguén abordara en profundidade os arquivos da censura neste ámbito, o espectro a tratar quedaba claramente definido.

---

<sup>10</sup> En concreto, serían tres as publicacións, sumando un total de sete profusos volumes:

- González Lucini, Fernando. *Crónica cantada dos silencios rotos: voces e cancións de autor, 1963-1977*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.
- González Lucini, Fernando. *Vinte anos de canción en España (1963-1983)*. 4 volumes. Grupo Cultural Zero. Madrid, 1984-1987.
- González Lucini, Fernando: *...Y a palabra fíxose música: A canción de autor en España*. 2 volumes. Fundación Autor. Madrid, 2006.

<sup>11</sup> Tres son os libros do autor deste teor:

- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancioneiro xeral 1939-1971*. Lumen. Barcelona, 1971.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancioneiro xeral II*. Lumen. Barcelona, 1975.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancioneiro xeral do franquismo 1939-1975*. Crítica, 2000.

<sup>12</sup> Son as citadas a continuación:

- Claudín, Víctor. *Canción de autor en España. Apuntamentos para a súa historia*, Edicións Júcar. Madrid, 1981.
- Fleury, Jean Jacques. *A nova canción en España*. Fogar do libro. Barcelona, 1978.
- López Barrios, Francisco. *A nova canción en castelán*. Júcar. Madrid, 1976.
- Padilla, Ramón. *Cancións de protesta*. Cultura popular. Barcelona, 1968.
- Torrego Egido, Luís Mariano: *Canción de autor e educación popular (1960-1980)*. Ed. da Torre. Madrid, 1999.
- Turtós, Jordi e Bonet, Magda. *Cantautores en España*. Celeste. Madrid, 1998.

<sup>13</sup> Fraga, Xan. "Voces ceibes e a censura franquista". Grial, revista galega de cultura. Vigo, 2007, páxinas 82 a 97.

Non así a hipótese de traballo. Neste caso, a priori, e a partir unicamente de casos coñecidos, pódese intuír que a censura neste ámbito foi máis rixida a finais da década dos 60 e principios dos 70. Porén, isto sería contradictorio cunha opinión bastante estendida segundo a cal nos outros espectros nos que a censura actuou, a Lei de prensa e imprenta, do 18 de marzo de 1966, promulgada baixo o mandato no Ministerio de Información e Turismo de Manuel Fraga, significou certa apertura e relaxación sobre o estrito control dos anos previos.

Se isto fose así, sería curioso que a normativa endurecese o exercicio da censura nun ámbito mentres nos outros sucedía precisamente todo o contrario. Esa posibilidade será a que esta investigación tratará de probar, buscando, se é así, as súas causas e as circunstancias que motivaron tal contradición.

A este respecto, circunscibindo o ámbito do traballo dentro da Ciencia Política, convén ter en conta a distinción entre distintos réximes políticos á hora de abordar a devandita investigación, pois segundo se entenda o réxime de Franco nos anos obxecto de estudo, principalmente a partir de finais dos 50 e principios dos 60, como se verá, será máis doado entender a razón dunha censura máis rixida no ámbito fonográfico, se fose o caso.

Neste sentido pódese citar a distinción efectuada por Gabriel A. Almond e G. Bingham Powell Jr.<sup>14</sup>, que clasifican os sistemas modernos en tres tipos: ‘democráticos’, que garanten o desenvolvemento e a autonomía dos subsistemas que o integran, e ‘autoritarios’ e ‘totalitarios’, segundo a pouca ou nula autonomía dos subsistemas que os integran. En posteriores revisións da súa obra chegaron a configurar unha tipoloxía de nove sistemas políticos modernos (totalitario radical, totalitario conservador, autoritario premobilizado, autoritario conservador, autoritario en vía de modernización, democrático premobilizado, democráticos de baixa autonomía, democráticos de autonomía limitada e democráticos de alta autonomía), aínda que mantiveron a referencia ás características estruturais e culturais que fundamentaban a súa análise comparativa.

Incidindo nesta liña, a distinción máis comunmente aceptada é a realizada por Juan J. Linz en numeras publicacións, aquela que distingue entre democracias, sistemas totalitarios e os réximes

---

<sup>14</sup> Almond, Gabriel A, e Powell Jr, G. Bingham. *Comparative politics. System, Process & Policy*. Little Brown. Boston, 1978.

autoritarios, baseada nunha análise da natureza do réxime franquista durante os anos sesenta, distinción que apareceu por vez primeira en 1975 baixo o título de “Totalitarian and Authoritarian regimes (“Réximes totalitarios e autoritarios”)<sup>15</sup>.

En sucesivas revisións da súa obra, o autor incorporou as figuras dos sistemas posttotalitarios e sultanísticos, pero a súa primeira distinción é a que chegou practicamente inalterable ata os nosos días. Así o recoñece, por exemplo, Gianfranco Pasquino no seu comentario da obra de Linz<sup>16</sup>:

“A investigación acerca dos réximes totalitarios e autoritarios progresou en certa medida dende a publicación do célebre capítulo de Linz, e grazas tamén en parte ás achegas do propio Linz. Porén, non cabe dúbida de que o que Linz escribiu fai un cuarto de século resistiu o paso do tempo marabillosamente... Fronte a críticas que estaban fóra de lugar, Linz acertou ao utilizar a categoría do totalitarismo, establecer unha comparación descarnada entre totalitarismo e autoritarismo, distinguir entre réximes autoritarios e tradicionais e identificar e definir os réximes sultanísticos”.

Segundo a referida distinción de Linz, un réxime totalitario responde ás seguintes características<sup>17</sup>:

“1. Un centro de poder monístico, pero non monolítico; o pluralismo de institucións ou grupos que poidan existir deriva a súa lexitimidade do centro, está mediatizado en boa medida por este e é principalmente unha creación política máis ben que froito da dinámica da sociedade preexistente.

2. Unha ideoloxía exclusiva, autónoma e elaborada máis ou menos intelectualmente, coa que o grupo dominante ou o líder e o partido ao servizo do líder se identifican, e que utilizan como basee para a súa actuación ou que manipulan para lexitimarse. A ideoloxía ten algúns límites máis alá dos cales empeza a heterodoxia, que non deixa de ser castigada. A ideoloxía vai máis alá dun programa ou definición concreta dos límites dunha acción política lexitima para ofrecer, supostamente, algún significado último, un sentido de misión histórica e unha interpretación da realidade social.

3. Unha participación cidadá e unha mobilización activa para tarefas sociais políticas e colectivas que se estimula, se esixe, se recompensa e

---

<sup>15</sup> Linz, J.J. *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Lynne Rienner Publishers. Boulder, Colorado, 2000. (O libro recolle o capítulo do mesmo nome publicado 25 anos antes en Fred I. Greenstein e Nelson W. Polsby eds. *Handbook of Political Science*, vol. 3. Addison-Wesley Press. Reading, Massachusetts, 1975)

<sup>16</sup> Gianfranco Pasquino. “Review of Totalitarian and Authoritarian regimes”. *West European politics*, 24 (2), abril de 2001, páxinas 233 a 234.

<sup>17</sup> Linz, J.J. *Sistemas totalitarios e réximes autoritarios*. Centro de Estudios Políticos e Constitucionais. Madrid, 2009, páxina 82.

se canaliza a través dun partido único e de moitos grupos secundarios monopolísticos. Os gobernantes non consideran desexables a obediencia pasiva e a apatía, o retraemento a un papel de *parochials* ou súbditos, condutas estas últimas características de moitos réximes autoritarios”.

Fronte a eles, Linz define os sistemas autoritarios do seguinte xeito<sup>18</sup>:

“Os réximes autoritarios son sistemas políticos cun pluralismo político limitado, non responsable; sen unha ideoloxía elaborada e directora (pero cunha mentalidade peculiar); carentes dunha mobilización política intensa ou extensa (agás nalgúns puntos da súa evolución), e nos que un líder (ou se acaso un grupo reducido) exerce o poder dentro de límites formalmente mal definidos, pero en realidade bastante predicibles.

Para evitar calquera confusión queremos deixar claro que o liderado persoal é unha característica frecuente, pero non necesaria, xa que pode darse un sistema de “xunta” sen que a personalidade do líder sexa o factor decisivo. Máis aínda, o Líder non necesita calidades carismáticas, polo menos non para amplos sectores da poboación nin en todos os estadios de desenvolvemento do sistema. De feito, pode combinar elementos de autoridade carismática, legal e tradicional en varios graos, a miúdo en puntos diferentes no tempo, aínda que o elemento carismático tenda a ser moitas veces máis importante que a autoridade legal, polo menos para algúns sectores da poboación”.

Ao fio desta definición, Linz estableceu que o caso de España durante o franquismo se situaría precisamente como un sistema autoritario. E, ao obxecto do presente traballo, a dita definición é relevante, por canto as formas de control social que sinala para este tipo de sistemas son especialmente significativas<sup>19</sup>.

“Unha vez finalizada a xestación dun réxime autoritario adoita rexistrarse unha relaxación. A falta dunha total autoconciencia de superioridade ideolóxica resulta unha limitación importante. Outra máis está constituída pola presenza na elite de homes que detentaron o poder baixo Estados de dereito e que moitas veces son xuristas de profesión militares (que participan cando menos da concepción militar da lei). A legalidade pode non coartar a represión dos inimigos do Estado, pero leva consigo certas regras de procedemento e comporta unha énfase nas accións máis que nas intencións”.

Precisamente nesa etapa final do réxime franquista se leva a cabo o groso da censura fonográfica, e a nosa hipótese tratase de

---

<sup>18</sup> Linz, J.J. *Sistemas totalitarios e réximes autoritarios*. Centro de Estudios Políticos e Constitucionais. Madrid, 2009, páxina 28.

<sup>19</sup> Linz, J.J. *Sistemas totalitarios e réximes autoritarios*. Centro de Estudios Políticos e Constitucionais. Madrid, 2009, páxina 44.

revelar en que grao incidiu esta tras a promulgación da Lei de prensa e imprenta, supostamente 'aperturista' noutros ámbitos, pero que puido atoparse con certos condicionantes na música popular que fixesen que fose máis rixida.

### **1.3. Fontes**

De acordo co exposto previamente, a intención do presente traballo é abordar unha aproximación á censura fonográfica, no referente ao seu funcionamento, temática e a influencia que a mesma exerceu sobre o mercado discográfico dende o punto de vista sociocultural.

A este respecto, o primeiro paso debe de constituílo a análise da lexislación, co obxecto de coñecermos as disposicións ao efecto publicadas durante a vixencia do réxime franquista. Para iso baleirouse:

1. O Dicionario Temático de Lexislación Aranzadi, que inclúe toda a lexislación sen marxe cronolóxica, o que nos permitiu estudar os antecedentes legais anteriores a 1936 no que respecta á censura fonográfica.

2. Os textos legais recollidos pola Editorial Aranzadi nos tomos correspondentes aos índices de lexislación cronolóxica dende 1936 a 1977.

3. Unha vez identificada a lexislación de censura a través dos compendios legais da Editorial Aranzadi, procedéuse a buscar a publicación dos textos a través dos Boletíns Oficiais do Estado dende o 18 de xullo de 1936 ata o 29 de decembro de 1978, data da publicación no Boletín da Constitución Española.

Unha vez fixados os principios básicos da censura discográfica a través da súa normativa, buscouse coñecer a súa aplicación a través do traballo dos encargados de executala. Polo tanto, procedeuse a realizar diversas entrevistas con aquelas persoas que tivesen relación directa ou indirecta coa actividade de censura exercida durante eses anos, empezando polos propios censores. Dos catro 'lectores' que no seu día traballaron censurando os discos editados e importados en España, só un estaba en condicións de ofrecer testemuño do seu traballo, achegando a súa experiencia para esta investigación.



O seguinte paso foi coñecer a praxe censora, mediante o estudo dos expedientes produto do traballo daqueles catro censores, dado que é coñecido polas anécdotas e datos proporcionados, sobre todo, polos propios artistas, que esta censura existiu, aínda que ata agora nunca se fundamentaran estes sobre a base de probas documentais, que son, en calquera caso, sobre as que se debe basear un estudo científico.

Tras contactar con distintos organismos, acabouse descubriendo que os expedientes de censura foran trasladados ao Arquivo da Administración en Alcalá de Henares, onde se custodia toda a documentación remitida polo Ministerio de Información e Turismo, especialmente a referida aos textos denegados polos censores da Dirección Xeral de Cultura Popular e os listados de cancións cualificadas como non radiables pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión.

Atopouse tamén expedientes de censura das carpetas dos discos censurados, aínda que ao non arquivarse fisicamente as portadas e non corresponder o número de entrada con calquera outro que permitise a súa relación con estas, non foi posible identificalas.

Dende a outra parte, intentouse o contacto coas empresas fonográficas, conseguindo o testemuño dalgún dos responsables naqueles anos e, a partir de aí, con xornalistas musicais e coleccionistas que achegaron a súa experiencia persoal. Porén, non foi posible obtermos datos obxectivos sobre a incidencia da censura no mercado fonográfico dos contactos establecidos coas compañías gravadoras existentes no período analizado, agrupadas en AFYVE, por careceren de arquivos pertencentes a estes anos.

A este respecto, é esclarecedora a opinión do xornalista musical, e bo coñecedor das interioridades da industria musical, Diego A. Manrique, que apuntaba nun recente artigo titulado “Unha catástrofe nacional”<sup>20</sup> as posibles causas da imposibilidade de ter acceso a este tipo de arquivos das empresas discográficas:

“No agre debate sobre o presente e o futuro das discográficas, un delicado asunto que ninguén toca: a súa función como conservadoras do legado musical. Beneficiarias duns privilexios medievais, as disquerías son propietarias absolutas das gravacións durante 50 anos. Asumimos que, polo seu propio interese, se ocuparán de almacenar,

---

<sup>20</sup> Manrique, Diego A.: “Unha catástrofe nacional”. Diario El País. Madrid, 24 de maio de 2010.

catalogar e preservar a música, sen esquecer todo o xerado por ela: portadas, contratos, fotografías...

E non. Máis ben, moitas disqueiras destruíron inconscientemente o seu patrimonio. Os traslados de Barcelona a Madrid, as absorcións por multinacionais, as mudanzas tiveron resultados catastróficos. Os arquivos dispersáronse, foron saqueados ou remataron no lixo. Literalmente...

Espazo había: as grandes discográficas adoitaban ter as súas sedes na periferia de Madrid; alí convivían oficinas, almacén e (frecuentemente) estudios ou fábrica. Pero, moito antes das actuais vacas fracas, sometéronse a brutais procesos de adelgazamento. O *downsizing* provocou a xubilación (ou despedimento) das persoas, autodidactas, que se ocupaban do inventario de gravacións e de labores delicados como o trato coa censura franquista. En moitos casos, non foron substituídas... Como as bobinas analóxicas ocupaban tanto espazo, prescindíuse delas.

Que non sexamos alarmistas? As preguntas sobre os arquivos rebotan contra un muro de silencio... Apréciase un delito continuado de vandalismo cultural, froito dunha desidia inconcibible. Algunhas discográficas españolas deixaban as fitas en depósito en estudios cos que traballaban regularmente. Pero estes estudios péchanse e os seus tesouros evapóranse. Perdón, esa metáfora resulta demasiado morna: ás veces, as fitas son vítimas das mesmas escavadoras que arrasan os edificios... Ao bordo do abismo, as angustiadas discográficas esixen hoxe consideración de axentes culturais. Sono, pero algunhas aínda necesitan demostrar que entenden o concepto de custodia do patrimonio”.

Por último, buscouse obter algúns elementos obxectivos que cuantifiquen a incidencia da censura nos campos nos que actuou, co fin de poder establecer unha comparación entre eles e, máis directamente, co ámbito fonográfico. Só dous estudos previos, ambos os dous no mundo da literatura, achegaban algún dato cuantitativo, sendo especialmente relevante o testemuño do Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos dos últimos anos do franquismo, por canto, ademais dunha visión dende dentro, achegaba datos extraídos do propio Ministerio.

No que respecta á produción fonográfica, pola súa banda, foi posible saber o número de cancións censuradas grazas aos listados emitidos pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión aparecidos na busca efectuada no Arquivo da Administración de Alcalá de Henares.

#### **1.4. Metodoloxía e estrutura**

Como primeiro paso, xulgouse conveniente establecer, no Capítulo II, un marco comparativo coa incidencia que a censura tivo noutras esferas da comunicación e a cultura (medios de comunicación escrita, cinema, teatro, literatura, radio e televisión), diferenciando, tamén, como se levou a cabo con anterioridade e posterioridade á Lei de prensa e imprenta de 1966, co obxecto de poder comparala coa exercida sobre a produción fonográfica.

A continuación, procedeuse a abordar a incidencia da censura na produción discográfica (Capítulo III), empezando polo baleirado da normativa, análise que non foi elaborada dende un punto de vista xurídico ou legal, senón extraendo dela o contido ideolóxico que a sustenta e os aspectos prácticos nos que incide. A vertebración do material recollido seguiu unha orde cronolóxica, coa mesma distinción temporal segundo fose anterior ou posterior á citada Lei.

Neste mesmo capítulo estúdanse tamén os elementos obxectivos (que se censura, con que criterio), subxectivos (quen a exerce, a quen se censura, sobre quen recaen os seus efectos) e formais (como se exerce) da censura, seguindo para iso os criterios adoptados por Teodoro González Ballesteros<sup>21</sup>.

Os casos achados ou coñecidos ocupan o Capítulo IV, ben sexan provenientes da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, co seu estudo cuantitativo, ou da Dirección Xeral de Cultura Popular, que afectan tanto aos textos das cancións coma ás portadas dos álbums.

Entre a documentación (Capítulo V) recóllese a normativa encontrada, disposta nesta ocasión segundo o seu contido: Leis de prensa e imprenta, antecedentes, censura nos discos fonográficos, obriga de difusión de música en castelán, pé de imprenta e depósito de exemplares, estrutura orgánica do Ministerio de Información e Turismo e procedemento administrativo. Ademais, cítase a bibliografía consultada e as entrevistas realizadas.

---

<sup>21</sup> González Ballesteros, Teodoro. *Aspectos xurídicos da censura cinematográfica en España*. Editorial da Universidade Complutense. Madrid, 1981.

Finalmente, nos apéndices aparece o baleirado da normativa e os listados de cancións cualificadas como ‘non radiables’ por parte da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión e os listados de cancións que, estudadas en reconsideración, foron finalmente autorizadas, así como a copia de todos os casos de censura recollidos no estudo e extraídos do Arquivo da Administración.

Considerouse que a presentación dos devanditos textos resulta obrigada debido a que constitúe o principio da investigación, no caso da normativa, e a cuantificación da censura na produción da música pop, no caso dos listados, absolutamente necesaria para a hipótese a estudar, ademais de achegar a proba física cos documentos xa mencionados.

Os límites cronolóxicos do traballo forzosamente habían de comezar na data do máis temperán dos textos legais que tivese consecuencia sobre calquera faceta da actividade musical a partir do 18 de xullo de 1936. O límite último foi a Constitución Española de 1978, publicada o 29 de decembro dese ano, que establecía finalmente a liberdade de expresión.

### ***1.5. Definición de censura. Contraposición con liberdade de expresión e/ou información.***

O Dicionario da Real Academia da Lingua<sup>22</sup> proporciona varias definicións de ‘censura’, entre elas, as seguintes: “ditame e xuízo que se fai ou dá acerca dunha obra ou escrito”; “nota, corrección ou reprobación de algo”; “entre os antigos romanos, oficio e dignidade de censor”; “pena eclesiástica do foro externo, imposta por algún delito conforme aos canons”; e, finalmente, “intervención que exerce o censor gubernativo”. Ademais, o Dicionario completa a definición coa de correspondente a ‘censura previa’: “Exame e aprobación que anticipadamente fai o censor gubernativo de certos escritos antes de darse á imprenta”.

Estas dúas últimas son as que máis nos interesan de cara ao estudo da censura fonográfica, aínda que hai que significar xa que tal definición non contempla outras censuras que non proveñan do goberno e que, ademais, no caso da segunda, só se refire á palabra escrita. Polo tanto, esta definición debe ser completada dalgunha forma.

---

<sup>22</sup> Na súa vixésimo segunda edición, de 2001, que sinala que se trata dun termo feminino que procede do latín.

Se se busca no mesmo Dicionario a definición de censor, primeiro obtéñese unha explicación da súa orixe<sup>23</sup>, para, a continuación, atopar outra que, ao ser máis ampla, se axusta máis ao caso: “Nalgúns réximes políticos, funcionario encargado de revisar todo tipo de publicacións ou películas, mensaxes publicitarias, etc, e de propoñer, de ser o caso, que se modifiquen ou prohiban”. Esta acepción de censor se é aplicable á que se utilizará de aquí en diante xa que a produción fonográfica se pode incluír dentro das publicacións ás que se refire a mesma.

Nunha concepción xurídica actual, a censura é unha modalidade da actividade de coacción que se exerce a través da policía administrativa e que se pode cualificar como o “conxunto de medidas coactivas arbitradas pola Administración para que o particular axuste a súa actividade a un fin de utilidade pública<sup>24</sup>”.

Entre os que estudaron o fenómeno da censura, existe unha tendencia maioritaria a aceptar a definición que desta dá Manuel L. Abellán: “Por censura hai que entender o conxunto de actuacións do Estado, grupos de feito ou de existencia formal capaces de impoñer a unha obra dun autor<sup>25</sup> -con anterioridade á súa publicación- supresións ou modificacións de todo xénero, contra a vontade ou o beneplácito do autor”.

Pola súa banda, Elisa Serna entende a censura “como un implacable axente de orde” que castra e cercena de raíz calquera tipo de liberdade expresiva ou calquera iniciativa crítica e liberadora, por simple ou por elemental que poida resultar<sup>26</sup>, ou ben como unha das máis importantes fórmulas para configurar unha “orde dura e inamovible dirixida a manter a uniformidade ideolóxica do sistema”<sup>27</sup>. Esta censura definida así correspóndese evidentemente coa censura institucional, distinta a outros tipos de censura como poderían ser a censura social ou a censura de grupos de presión.

---

<sup>23</sup> “Maxistrado da república romana, ao cargo da cal estaba o censo da cidade, velar sobre os costumes dos cidadáns e castigar coa pena debida aos viciosos”.

<sup>24</sup> Garrido Falla, F. *As transformacións do concepto xurídico de policía administrativa*. Revista de Administración Pública nº 11. Madrid, 1953, páxina 11.

<sup>25</sup> O autor utiliza a palabra “escritor”. Neste caso substituíuse pola palabra autor, por canto serve para utilizar a definición para a censura literaria e tamén fonográfica.

<sup>26</sup> González Lucini, Fernando: *Crónica cantada dos silencios rotos: voces e cancións de autor, 1963-1977*. Alianza Editorial. Madrid, 1998, op. cit, p. 44.

<sup>27</sup> González Lucini, Fernando: *Crónica cantada dos silencios rotos: voces e cancións de autor, 1963-1977*. Alianza Editorial. Madrid, 1998, op. cit, p. 170. Vide. Tamén pp. 201 a 202.

Pola súa banda, a censura, tal e como a define Román Gubern, constitúe un tema xurídico que interesa principalmente ao dereito da información, o cal comprende o dereito subxectivo a informar e a ser informado, así como o dereito a expresar ideas e a recibilas<sup>28</sup>. O dereito á información tende a confundirse co dereito á liberdade de expresión. Fernández Areal define o Dereito da Información como “aquele conxunto de normas xurídicas que teñen por obxecto a tutela, regulamentación e delimitación do dereito a obter e difundir ideas, opinións e feitos noticiables<sup>29</sup>”.

Para Román Gubern, esta definición formula o problema de se nas ideas, opinións e feitos noticiables cabe incluír as mensaxes artísticas, a expresión pictórica, literaria, teatral ou cinematográfica, ás que nós, como obxecto do presente estudo, unímoslle a música, que poden constituír vehículos de ideas a través de certas estruturas narrativas ou anarrativas.

Desta dúbida doutrinal nace a distinción entre dereito á información e dereito á expresión artística. Ambos os dous foron proclamados dende a Declaración dos Dereitos do Home e do Cidadán de 1789 e xuridicamente desenvolvidos despois da Segunda Guerra Mundial na Declaración Universal dos Dereitos do Home de 1948, pola Asemblea Xeral das Nacións Unidas.

Tras a anterior aclaración, Gubern define a censura como unha restrición da liberdade de información e/ou expresión. Dende este punto de vista, o obxecto da censura son as mensaxes que circulan entre emisores e receptores da información. Mentres que a lei considera accións, a censura contempla especificamente representacións ou símbolos, é dicir mensaxes, sexan texto, palabra ou discursos, no sentido lingüístico do termo. Gubern pon como exemplo as representacións teatrais que son á vez accións e mensaxes, pero o exercicio da censura sobre elas efectúase en virtude da súa condición de comunicación pública, é dicir, na súa calidade de mensaxe dirixida a un público destinatario.

Na España do réxime franquista, a formación desa armazón cultural é coetánea aos primeiros momentos da Guerra Civil, e continuarase durante a mesma e con posterioridade a ela. Acorde co principio xenérico de creación dun ‘novo’ Estado, prodúcese

---

<sup>28</sup> Gubern, Román, *A censura. Función política e ordenamento xurídico baixo o franquismo (1936-1975)*. Península. Barcelona, 1980, p. 7.

<sup>29</sup> Fernández Areal, Manuel, *Introdución ao dereito da información*. ATE. Barcelona, 1977, p. 52 “

neste campo un intento estatal de controlar todos e cada un dos seus compoñentes. E así, o ensino, a investigación, os medios de comunicación e a produción artística, xunto ao persoal encargado da súa implementación, foron a todos os niveis obxecto dunha subversión lexislativa respecto ao precedente republicano.

A estratexia de control adquire, por outro lado, un marcado carácter dicotómico, en palabras de J. Andrés de Blas: un labor destrutivo da produción cultural anterior considerada inasimilable, e un labor positivo que non consiste tanto na creación dunha ‘nova’ cultura, coma en encher un espazo previamente baleirado (polo labor represivo), creando a expectativa dun ‘resto’ xenuíno, e á espera dunha produción cultural que cubra ese baleiro. Trátase da proclamación dunha autoctonía cultural *sui generis* como pauta interna a seguir, correlativa a un mercado desdén pola produción foránea<sup>30</sup>. Teoricamente e en principio tratábase diso, outra cousa é o que acontece logo na práctica concreta e as variacións que no transcurso da postguerra se irán producindo.

Xunto á censura considerada deste xeito, hai que ter en conta tamén a autocensura e outras censuras posteriores. No que respecta á primeira, Miguel L. Abellán define a autocensura como “as medidas previsoras que un autor<sup>31</sup> adopta co propósito de eludir a eventual reacción adversa ou a repulsa que o seu texto poida provocar en todos ou algúns dos grupos ou corpos do Estado capaces ou facultados para impoñerlle supresións ou modificacións co seu consentimento ou sen el<sup>32</sup>”.

Na súa definición, Manuel F. Abellán distingue entre autocensura explícita e implícita. A primeira corresponde aos esforzos do autor plasmados nas supresións e modificacións negociadas, aceptadas polo organismo censorio e propostas polo propio autor de cara a salvar o seu texto. A segunda pode subdividirse en consciente e inconsciente.

---

<sup>30</sup> J. Andrés de Blas: “O libro e a censura durante o franquismo: Un estado da cuestión e outras consideracións”. Revista Espazo, Tempo e Forma, Serie V, Hª Contemporánea, t. 12, 1999, páxina 287.

<sup>31</sup> De novo, como na anterior definición de Manuel F. Abellán, óptase pola palabra ‘autor’ en lugar de ‘escritor’.

<sup>32</sup> Abellán, Manuel L. “Fenómeno censorio e represión literaria”. Diálogos Hispánicos de Ámsterdam, nº 5, 1982, páxinas 169 a 180.

Seguindo a Manuel F. Abellán<sup>33</sup>, o autor reconece que en realidade só ten sentido referirse á consciente, posto que se trata das medidas tomadas polo autor con anterioridade á redacción da obra, a medida que vai escribindo ou unha vez redactado o texto, a xeito de última revisión, antes do seu envío a censura. Por último, a autocensura inconsciente designa os hábitos adquiridos, condicionantes históricos, sociais e mesmo educativos que o autor cre descubrir, por introspección, tempo despois de redactar a súa obra, como influentes na súa xénese.

No caso da produción fonográfica da música pop, a autocensura daríase sobre todo nos compositores que traballaban dentro do noso Estado, por canto nas gravacións feitas no estranxeiro nunca se tiña en conta o que puidese pasar coa acción da práctica censora en España; é dicir, aquelas gravacións editábanse como se concibiran orixinariamente ou simplemente permanecían inéditas no noso Estado.

Coa referencia ás “outras censuras” estase a falar de censuras en dous momentos distintos da edición dun disco. A primeira sería previa, exercida pola empresa fonográfica ao considerar que un disco non era publicable en España pola razón que fose, tanto por entender que tería unha escasa saída comercial ou porque o seu contido, ben nos textos ou na súa carpeta, se ía atopar con problemas de censura oficial, polo que non pagaba a pena aventurarse. Este tipo de censura é dificilmente avaliable, por canto non hai forma de saber que discos non chegaron a editarse en España debido a estes motivos, ao non quedar constancia ningunha por escrito nin nos arquivos das propias empresas.

O segundo momento desas “outras censuras” viría posteriormente á autorización para editar un álbum, e trataríase dunha censura social, con efectos represivos, o labor censurante dos cales queda fóra do campo da censura en si, da censura como institución, e que atinxe en boa medida ao mercado do disco -un disco, lémbrese, xa previamente censurado e autocensurado, de ser o caso- como produto rematado e que haberá de difundirse, promoverse e escoitarse.

E dise que en boa medida porque, por un lado, a censura como institución tamén incide neste campo, por exemplo autorizando un álbum en tiraxe limitada ou prohibindo a súa radiación

---

<sup>33</sup> Abellán, Manuel L. “Fenómeno censorio e represión literaria”. Diálogos Hispánicos de Ámsterdam, nº 5, 1982, páxinas 169 a 180.



pública ou condicionando aos medios de comunicación para que non lle outorguen cobertura, aspectos todos eles que dificultarán a difusión do produto.

A autocensura foi un dos mecanismos despregados para evitar, na medida do posible, a actuación das diversas fórmulas censorias sobre unha obra cultural. Este mecanismo foi empregado, sobre todo, polos cantautores, sen que haxa constancia explícita coñecida ata agora no mundo da música pop.

De todos os xeitos, interesa coñecer como se fixo uso dela no noso Estado. Elisa Serna ofrécenos un dos máis clarificadores testemuños sobre o asunto: “Á sombra da autocensura, creouse mesmo un estilo de dicir as cousas que fixo pensar a máis dun na posibilidade do achado dun estilo orixinal cando a realidade é que tivemos que movernos todos no lamentable mundo da elipse”<sup>34</sup>.

O “mundo da elipse” ou o que se pode cualificar como “criptografía da canción protesta” é un asunto coñecido e tratado por outros autores. Por exemplo, Torrego Egido sinala que estas cancións de linguaxe multívoca “serven para abordar, fundamentalmente, dous temas: a situación política e a sexualidade. O peso da censura ou da moral imperante son motivacións que poden levar a esta utilización de formulacións metafóricas”<sup>35</sup>.

Vese, pois, como aparecen as dúas únicas cuestións que, xeralmente a partir dos testemuños ofrecidos polos propios autores, conseguen achegarnos na bibliografía aos temas que agora se tratan: “autocensura” e “metáfora”. Precisamente, Julia León considera que os problemas comúns a todos os creadores do momento “poderían resumirse na falta de liberdade, na existencia da censura e da súa secuela máis perigosa: a autocensura”<sup>36</sup>. Perigosa, porque, como de novo sinala Elisa Serna, “talvez sexa un dos maiores éxitos da represión, posto que a autocensura funciona moitas veces sen que te decates, dun modo totalmente subconsciente”<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> López Barrios, Francisco. *A nova canción en castelán*. Ed. Júcar, Colección Os Xuglares. Madrid, 1976. op. cit, p. 94.

<sup>35</sup> Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de Autor e educación popular (1960-1980)*. Ed. da Torre. Madrid, 1999.

<sup>36</sup> Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de Autor e educación popular (1960-1980)*. Ed. da Torre. Madrid, 1999. op. cit, p. 66.

<sup>37</sup> Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de Autor e educación popular (1960-1980)*. Ed. da Torre. Madrid, 1999. op. cit, p. 94.

Desta forma, o feito de conseguir que unha parte do traballo a realizase o propio autor por medo ás posibles represalias ou ao silenciamento da súa obra, constitúe o maior éxito da censura e do réxime que a sustenta. Porén, aquí é onde entra en xogo o outro compoñente do que se falou: a metáfora, entendida nun sentido amplo e non meramente literario.

Así, na maioría dos casos “a ditadura pesa e a claridade na exposición debe se tamizar baixo veladas alusións”<sup>38</sup>. Os autores tiveron que recorrer á “superación da barreira da censura mediante unha linguaxe simbólica chea de riqueza e atravesada de parte a parte por sutís complicidades”<sup>39</sup>. Segundo González Lucini, “o cantor foi capaz de enriquecela, por exemplo, mediante a creación e utilización dunha riquísima linguaxe simbólica, fronte á que os censores ás veces se sentían desarmados”<sup>40</sup>.

En definitiva, o “grande achado” dunha parte da música editada durante o franquismo, en concreto, “a canción protesta”, foi a posibilidade de expresar a través da canción, nunha linguaxe directa e sinxela e coa súa riqueza simbólica e proxectiva, a necesidade de recuperar a identidade perdida, a vida en liberdade e, en xeral, a proclamación e a defensa dos dereitos e dos valores fundamentais que, naquel momento, e dende había xa anos, negábanse e destrozábanse brutalmente<sup>41</sup>.

## **1.6. Definición de música pop**

Unha vez definido o concepto de censura, é preciso establecer o ámbito musical obxecto do presente estudo, que non é outro que o da ‘música pop’. Con el referímonos á música popular dunha determinada tradición, o que se coñece como folclore. Así, a música pop, en definición de, por exemplo, Quim Puig<sup>42</sup>, é un conxunto de xéneros musicais que aparecen no ámbito anglosaxón (Inglaterra e Estados Unidos de América como países

---

<sup>38</sup> Claudín, Víctor: *Canción de Canción de autor en España. Apuntamentos para a súa historia*, Edicións Júcar. Madrid, 1981, op. cit, p. 133.

<sup>39</sup> Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de Autor e educación popular (1960-1980)*. Ed. da Torre. Madrid, 1999. op. cit, p. 41.

<sup>40</sup> González Lucini, Fernando: *Vinte anos de Canción. en España (1963-1983)*, 4 volumes. Grupo Cultural Zero. Madrid, 1984-1987, op. cit, Vol. 1, p. 203.

<sup>41</sup> González Lucini, Fernando: *Crónica cantada dos silencios rotos: voces e cancións de autor, 1963-1977*. Alianza Editorial. Madrid, 1998, op. cit, p. 58.

<sup>42</sup> Quim Puig: “O fandom como estilo de vida: fanzines españois (1976-2000)”. Capítulo 4 do volume *Comunicación e cultura xuvenil*. Ariel. Madrid, 2002.

promotores e produtores) nun marco temporal que se inicia en 1955 e que chega ata a actualidade.

O denominador común a estes xéneros é un marcado carácter xuvenil con certa intención de pauta universal. Por iso, este tipo de xéneros e de actitudes son posteriormente imitados noutros países. Convén salientar que o pop non é un estilo específico, senón un conxunto de estilos que cumpren ese carácter lúdico e xuvenil. A carga de rexeitamento e agresividade cara ao mundo adulto pode ser máis ou menos intensa, pero sempre está presente.

Hai ademais unha valoración negativa da música pop que tampouco se utilizará, a de que sería a música que consumen os adultos cando deixaron de ser novos e que triunfa masivamente cunha hiperpresenza nos principais medios de comunicación, en virtude da súa accesibilidade recordatoria (o formato canción) e unha constante sobreexposición (a radiofórmula). Esta segunda opción non se utilizará na nosa análise, aínda que se mencionou como un exemplo máis do carácter reaccionario da cultura xuvenil na que o adulto sempre resulta ser negativo.

Polo demais, a música pop segue, dende mediados dos cincuenta, a remolque daqueles movementos ou estilos musicais que se impoñen no mundo anglosaxón adaptándoos a cada país, en parte mimeticamente e en parte con formulacións propias. A orixinalidade ou puxanza de certas escenas ou estilos locais de países determinados non impide recoñecer este seguimento. O concepto de imperialismo cultural quedou superado toda vez que se fala dunha mensaxe universal. Non estaría de máis sinalar que se trata dun fenómeno basicamente occidental e que Occidente é a súa esfera de influencia, aínda habendo zonas do planeta en que, sendo coñecido, non é preponderante.

A falta pois dun nome mellor, aceptárase a denominación de música pop -como algo lúdico, reactivo e fanático- para eses xéneros musicais de impacto xuvenil e popularidade manifesta. O primeiro deles é obviamente o rock e de aí a tentación de substituír a denominación de música pop por rock. O problema é que hai diferentes xéneros musicais e algúns non están emparentados estilisticamente coa tradición rock, aínda que conservan o elemento de tipo reactivo e o fanatismo xa mencionado. Por iso, insistimos, falarase de música pop e non de música rock.

## **2. MARCO COMPARATIVO DA CENSURA NOUTROS ÁMBITOS DURANTE O FRANQUISMO**

### **2.1 A CENSURA NOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN ESCRITOS DURANTE O FRANQUISMO**

#### ***A) Entre 1939 e 1966: O cuarto poder en mans do Goberno***

##### *Introdución*

Calquera aproximación que se faga ao estudo dos medios de comunicación baixo o réxime de Franco, en especial dos medios escritos, ten que prestar especial atención ao que supuxo a Lei de prensa e imprenta de 1966. Por iso, aínda que en ocasións se estableceron varias etapas no período que vai de 1939 a 1975 en canto á maior ou menor incidencia da censura sobre a prensa<sup>43</sup>, aquí vaise centrar en dous momentos: por unha parte, o período que vai dende a Guerra Civil ata a promulgación da referida Lei e, por outro, o que comprende dende esa promulgación ata a morte de Franco.

A razón é evidente: a entrada en vigor da devandita Lei supuxo un cambio importante na relación entre os medios escritos e o réxime, con certa marxe de liberdade e de garantías xurídicas. Como se verá, eses cambios tiveron un reflexo importante dende o punto de vista normativo, e o propio Ministro de Información e Turismo, Manuel Fraga, chegou a falar da “aparición dun novo dereito á información que teña en conta o máximo de posibilidades de facer o ben e reduza ao mínimo as posibilidades de facer o mal”.<sup>44</sup>.

A pesar de tal declaración de principios, os medios de control seguiron existindo; simplemente, eran doutro tipo. Porén, da censura rixida dos primeiros tempos pasouse a certo grao de aperturismo, que acabou por desembocar na desaparición da censura estatal tras a extinción do réxime.

---

<sup>43</sup> Autores como Javier Terrón Montero en *A prensa de España durante o réxime de Franco* (Centro de Investigacións Sociolóxicas. Madrid, 1981) mencionan as seguintes etapas: de 1936 a 1950, de 1951 a 1961 e de 1962 a 1975.

<sup>44</sup> Discurso de Fraga ante as Cortes na sesión plenaria do 15 de marzo de 1966 no momento de presentar a Lei de prensa e imprenta.

En todo caso, como recorda Javier Terrón<sup>45</sup>, durante eses corenta anos, o poder non se limitou a prohibir e censurar, senón que utilizou a prensa como un instrumento político e ideolóxico a través do cal tratou de inculcar os contidos e valores que máis lle interesaban para manter a integridade do réxime e adecuar en cada momento o proceso informativo ás necesidades que este requiría para a súa supervivencia.

### *Primeiros pasos*

No ano 1938, o bando franquista promulgou a Lei de prensa, unha Lei concibida baixo unha situación de guerra e que, non obstante, acabou por estar vixente durante vinte e sete anos. As bases da política que se habería de seguir durante eses anos fóronse fraguando xa dende o alzamento de 1936. Dende ese momento, o xornal fíxose monocolor, o xornalista semifuncionario, o discurso grandilocuente e o público resignado. A discrepancia de antano tornábase unanimidade sen alternativa; a militancia plural desembocaba no partido único; o pensamento e a cultura tornábanse actividades baixo sospeita. Non había máis que unha razón, a do poder<sup>46</sup>.

Así, xunto á propia Lei, estableceuse unha cadea de Prensa e Radio do Movemento a partir das incautacións, por parte da Falanxe, dos xornais dos lugares que ían sendo ocupados, aínda que a súa constitución formal tivo lugar en 1940. Esta cadea de xornais, cunhas pretensións fundamentalmente ideolóxicas, máis que económicas, converteríase, co tempo, na máis numerosa e forte do país nunha primeira etapa. Os privilexios dos que gozaban -exención de impostos, trato preferente na repartición das cotas de papel, maquinaria procedente das incautacións-, converteron a estes medios nunha auténtica competencia desleal para o resto.

Ao mesmo tempo, fundouse a axencia de noticias EFE en 1939, en substitución da axencia Dux, que se convertera na principal fonte de noticias para o bando nacional, e que sería, dende ese momento, o filtro e a fonte exclusiva da información de carácter

---

<sup>45</sup> Terrón Montero, Javier. *A prensa en España durante o réxime de Franco*. Centro de Investigacións Sociolóxicas. Madrid, 1981, páxina 11.

<sup>46</sup> Segundo recolle Antonio Laguna Platero no prólogo do libro de Enrique Bordería Ortiz. *A prensa durante o franquismo: represión, censura e negocio*. Fundación Universitaria San Pablo CEU. Valencia, 2000.

internacional. A súa propiedade era case totalmente privada<sup>47</sup>, pero aínda así, o Goberno mantiña unha pequena achega e, sobre todo, o control político e o nomeamento do seu presidente e director.

Case ao mesmo tempo, en 1937, en Salamanca, lugar do cuartel xeral militar de Franco, fundouse Radio Nacional de España. O seu control pasou a ser desempeñado pola Vicesecretaría de Educación Popular, non só en canto ao monopolio dos servizos informativos, senón tamén o funcionamento de todo un conxunto numeroso de emisoras organizadas como Rede Española de Radiodifusión.

### *O contido da Lei*

A Lei de prensa promulgada o 22 de abril de 1938 foi elaborada cunha mentalidade totalitaria e coa intención de acabar cuns medios pluralistas. Permitteduse a existencia, xunto á Prensa do Movemento, de prensa de propiedade privada, aínda que controlada totalmente polo aparato do Estado. Coa Lei pretendese acabar coa regulación liberal da prensa, convertendo o xornalismo nun instrumento particular do Estado que o utilizou en función dos intereses gobernamentais.

O xornalista, como se verá polos medios arbitrados para conseguilo, quedou reducido a un instrumento máis ao servizo do Goberno, remunerado por empresas privadas e coa tarefa de educar e orientar o pobo. Segundo Justino Sinova, o xornalismo será concibido como unha actividade de servizo ao Estado; o xornal, como un instrumento de actuación política; e o xornalista, como un traballador máis da Administración aínda que o seu salario fose pagado por unha empresa privada<sup>48</sup>.

O seu artigo 1, a pesar do que declaraba o Preámbulo da Lei de prensa<sup>49</sup>, deixaba ben claro cáles eran os principios polos cales se rexería a política informativa dende entón: “Corresponde ao Estado a organización, vixilancia e control da Institución nacional da Prensa periódica”. O artigo 2 desenvolvíaaas en cinco funcións:

---

<sup>47</sup> O 90% da propiedade da axencia correspondía aos bancos máis importantes do país.

<sup>48</sup> Sinova Garrido, Justino. *A censura de prensa durante o franquismo (1936-1951)*. Espasa Calpe. Madrid, 1989.

<sup>49</sup> En concreto, o Preámbulo proclamaba que “é hoxe cando auténtica e solemnemente pode declararse a liberdade de prensa”.

1. A regulación do número e extensión das publicacións.
2. A intervención na designación do persoal directivo.
3. A regulamentación da profesión de xornalista.
4. A vixilancia da actividade da Prensa.
5. A censura”.

Nun principio, a actividade censora foi competencia do Ministerio da Gobernación ata 1941. Nese momento, a súa actividade pasou a estar baixo a Secretaría Xeral de Movemento ata 1945, para, a continuación, facerse cargo desta o Ministerio de Educación Nacional ata 1951. Nese ano, o Ministerio de Información e Turismo asume esta competencia e xa non deixará de exercela ata a morte de Franco. Durante todo este tempo, tan só entre 1946 e 1951 se albiscou unha moi lixeira suavización da censura. A partir desa data, cando Gabriel Arias-Salgado toma as rendas do Ministerio de Información e Turismo, preocupado por elaborar “unha doutrina española da información”, o control volve ser férreo.

A censura estendíase a todo o que podía ser publicado nun xornal ou publicación non diaria, dende os contidos ata as fotografías, pasando mesmo pola publicidade, fixándose, dende un principio, o número e extensión das publicacións periódicas.

Entre os contidos, aínda que sometidos ao arbitrio da persoa que exercese o control sobre a publicación, estaba claramente limitada, cando non prohibida, toda información sobre a política exterior. A censura exercíase, especialmente, sobre todo o que ofendese á moral e os bos costumes, a Igrexa católica, os principios ideolóxicos e políticos do Réxime, as súas institucións e o labor dos seus representantes. Vetados estaban personaxes significativos de réximes anteriores, así como os que caeran en desgraza dentro do propio réxime. Non podían aparecer referencias que minguasen a autoridade do Estado e intentábase silenciar calquera mención que afectase á paz social e a orde pública.

Por se non fose suficiente control, o propio Ministerio encargábase de facer chegar aos medios de comunicación consignas co fin de orientar os contidos das publicacións cara aos seus obxectivos<sup>50</sup>. As consignas eran completamente variadas e chegaban a referirse ás cuestións máis triviais. Podían ser

---

<sup>50</sup> O propio artigo 19 da Lei converteuse no respaldo legal a estas condutas, por canto o seu xenérico texto sinalaba que “serán sancionadas as faltas de desobediencia, resistencia e desvío ás normas ditadas polos servizos competentes”.

normas para a elaboración dos textos ou os editoriais, modos de enfocar e presentar as noticias, aspectos que a publicación estivese a descoidar, instrucións sobre persoas ou noticias que non debían publicarse... Na maioría dos casos, estas ordes significaban un complexo traballo engadido para as redaccións dos medios, por canto pedíaselles que fosen orixinais, que fuxisen do tópico, que falasen do mesmo tema durante varios días, que se publicasen íntegras ou que se tomasen do diario oficial *Arriba* sen transcribilas directamente.

Ao mesmo tempo, controlouse os encargados de redactar as informacións, os xornalistas. Para empezar, exerceuse a represión sobre os xornalistas que tiveran traballado ou simpatizado co bando republicano. Ademais, unha disposición do Ministerio da Gobernación de 1939 obrigáballes a inscribirse nun Rexistro Oficial de Xornalistas, facendo declaración xurada sobre a súa vinculación anterior aos medios de comunicación ou a súa pertenza a partidos políticos, sindicatos ou asociacións, converténdose, así, nun novo filtro. Deste modo, das 4.000 solicitudes presentadas, só foron rexistrados uns 1.800. Neste rexistro, para que quedase ben clara a súa adscrición, as catro primeiras inscricións foron as de Francisco Franco, Ramón Serrano Súñer<sup>51</sup>, José Luís de Arrese<sup>52</sup> e Gabriel Arias-Salgado<sup>53</sup>.

Para o adoutramento -en primeiro termo- e a formación -só nun segundo lugar- dos futuros xornalistas, creouse, en novembro de 1941, a Escola Oficial de Xornalismo, controlada dende os seus inicios pola mesma Delegación Nacional de Prensa, así como a Unión Española de Xornalistas, en 1943. As retribucións profesionais quedaron fixadas tamén polo Goberno, sendo estas xenerosas e cunha serie de beneficios que facían atractivo o ingreso na actividade xornalística e, sobre todo, a permanencia.

Pola súa banda, os directores dos xornais convertéronse nunha peza clave da engrenaxe ao reservarse o Ministerio do Interior a última palabra sobre o seu nomeamento, cando non se lles impoñía directamente ás empresas a persoa designada, podendo ser, ademais, destituído polo Ministerio en calquera momento<sup>54</sup>. Como o director era, segundo a Lei, responsable directo de todo o

---

<sup>51</sup> Ramón Serrano Súñer era o Ministro da Gobernación e foi o responsable político da Lei.

<sup>52</sup> José Luís de Arrese era o Ministro Secretario Xeral do Movemento dende 1941.

<sup>53</sup> Antes de ser Ministro de Información e Turismo, Gabriel Arias-Salgado desempeñou o cargo de Delegado Nacional de Prensa.

<sup>54</sup> Contra esta destitución só cabía recurso de alzada no prazo de 15 días ante o Xefe do Goberno, polo que as garantías xurídicas eran practicamente inexistentes.



publicado, e tamén do omitido, e a empresa érao solidariamente, dábase o caso paradoxal de que a empresa tivese que responder pola actuación dun director que non fora elixido por ela.

As únicas aberturas de liberdade gozábanas as publicacións da Igrexa, exentas da censura previa a partir de 1945, a Prensa do Movemento, que dende 1941 estivo baixo o control do propio aparato do Movemento, as publicacións non periódicas de temática cultural ou humorística e as publicacións de carácter localista, nas que había certa marxe para o comentario crítico, sempre e cando non afectase unha autoridade local.

Con estes antecedentes, queda claro que o xornalismo debía estar -e, de feito, estivo- durante os vinte e sete primeiros anos do franquismo, ao servizo do Estado como un servizo público máis. A regulación liberal da prensa tal e como se concibira durante o século XIX quedaba definitivamente condenada. O xornalismo converteuse nun instrumento particular do Estado que o utilizaría en función dos intereses gobernamentais, e o xornalista, en traballador ao servizo da causa, ao que se lle depura, se lle obriga a rexistrarse e se lle acredita para o desempeño do seu labor.

Ademais, o Estado pasaba a ter unhas facultades interventoras sen límites, regulando o número e extensión das publicacións periódicas, intervindo na designación do persoal directivo, vixiando a actividade dos medios a través da censura e obrigándoos a transmitir as consignas indicadas. Polo tanto, non existía liberdade de información ou expresión. A censura previa que se estableceu conduciu a uns medios escritos uniformes e monótonos no que respecta aos seus contidos. En resumo, o cuarto poder estaba en mans do propio Goberno.

## ***B) Entre 1966 e 1975: A apertura no camiño cara á liberdade de expresión***

### *Antecedentes*

Aínda que en moitas ocasións se lle atribúe a Lei de prensa e imprenta de 1966 a Manuel Fraga, o certo é que se viña traballando nela mesmo antes da súa chegada ao Ministerio de Información e Turismo. É máis: baixo o mandato do propio ministro Gabriel Arias-Salgado, a pesar da súa férrea política en materia de censura, déronse os primeiros pasos coa creación

dunha Comisión especial consultiva, asesora e de estudo que se enfrontaría ao labor de establecer as bases para redactar un proxecto de Lei que modificase a Lei de prensa de 1938.

Pero foi, certamente, a chegada ao Ministerio de Información e Turismo de Manuel Fraga a que deu un impulso decisivo no camiño cara á nova Lei. Xa ao pouco de tomar posesión anunciouse un novo texto coa supresión total da censura. Evidentemente, estes propósitos haberían de chocar coa clase política máis inmovilista e o aparato do Estado acostumado a unha situación que se viña prorrogando durante vinte e sete anos, polo que entre o momento da toma de posesión e marzo de 1966, data de entrada en vigor da nova Lei de prensa e imprenta, impulsouse unha política informativa de apertura gradual que fose acostumando tanto ao poder coma aos propios medios de comunicación.

### *A Lei de prensa e imprenta de 1966*

Cando por fin se promulgou a Lei, o texto parecía eliminar definitivamente todo tipo de censura, ao establecer como principios fundamentais a liberdade de expresión, de empresa e de designación de director. Porén, instaurábanse unha serie de cautelas e límites que permitían que, de feito, a prensa seguise baixo o control do Estado. É certo que os medios dese control eran agora outros, polo que a situación foi cambiando un tanto respecto á uniformidade e o inmovilismo da etapa anterior.

Así, mentres se fixaban as liberdades citadas anteriormente, estas debían exercerse, de acordo co artigo 2, con atención a unhas determinadas pautas que a norma fixaba:

“Respecto á verdade e a moral; o acatamento á Lei de principios do movemento nacional e demais leis fundamentais; as esixencias da defensa nacional, da seguridade do Estado e do mantemento da orde pública interior e a paz exterior; o debido respecto ás Institucións e ás persoas na crítica da acción política e administrativa; a independencia dos Tribunais; e a salvagarda da intimidade e da honra persoal”.

A consecuencia directa de todos estes conceptos xurídicos indeterminados é que a liberdade de prensa consagrada quedaba totalmente ao arbitrio do Ministerio de Información e Turismo. Aínda que a censura previa e as consignas quedaban eliminadas, estableceuse a posibilidade de que os xornais consultasen

previamente ao Ministerio a publicación dun texto antes de arriscarse a ser sancionado<sup>55</sup>.

En lugar das consignas, a Administración empezou a utilizar o procedemento de presións aos directores, mediante chamadas telefónicas ou reunións nas que se lles indicaba que debía ser publicado e que non, ou mediante notas de inserción obrigatoria que se enviaban aos medios, baixo ameaza de sanción se non se obedecía. Ao mesmo tempo, as autoridades reservábanse, e utilizaban constantemente, o dereito a rectificar e replicar calquera información ou comentario publicado.

Aínda que nesta nova etapa os directores podían ser xa nomeados polas propias empresas editores, sobre eles recaía a responsabilidade do publicado e o risco das sancións ou da súa inhabilitación, polo que esta situación levou, de feito, á autocensura; é dicir, cada director tiña que interpretar en cada momento ata onde podía ir na publicación de artigos, noticias ou editoriais.

Xunto a estas medidas, estableceuse o depósito previo de exemplares no Ministerio, polo que, se o que se ía publicar non era do agrado das autoridades, podía procederse ao secuestro da publicación. Tamén foi modificado o Código Penal para poder perseguir por vía penal as infraccións ao artigo 2 da Lei. Ademais, aprobouse o 5 de abril de 1968 a Lei de segredos oficiais, que concedía ao Goberno a posibilidade de subtraer á acción informativa as materias que considerase convenientes. Por outra banda, limitáronse dende 1969 as informacións sobre o Tribunal de Orde Pública.

Ademais, creouse un Xurado de Ética Profesional, con competencia para coñecer das infraccións que atentasen contra os principios xerais da profesión xornalística, que eran os regulados por Decreto de 1967<sup>56</sup>:

“1º No exercicio da súa misión, o xornalista ten que observar as normas da moral cristiá e gardar fidelidade aos principios do movemento nacional e leis Fundamentais do Estado.

As normas básicas da actuación profesional do xornalista deben ser o servizo á verdade, o respecto á xustiza e á rectitude de intención.

---

<sup>55</sup> Unha das garantías xurídicas que a Lei estableceu, inexistente na etapa anterior, era a posibilidade do recurso contencioso-administrativo contra as resolucións sancionadoras do Ministerio.

<sup>56</sup> Decreto 744/1967, do 13 de abril (BOE nº 90, do 1 de abril, páxinas 5017 a 5020), polo que se aproba o texto refundido do Estatuto da Profesión Xornalística.

O xornalista debe orientar a súa tarefa á función de informar, formar e servir á opinión nacional.

2º No cumprimento da súa misión, o profesional do xornalismo debe ter en conta as esixencias da seguridade e a convivencia nacionais, da orde e a saúde pública.

Será obriga do xornalista evitar toda presentación ou tratamento da noticia que poida supoñer apoloxía ou valoración sensacionalista de feitos ou de formas de vida que sexan delituosos ou atenten á moral e aos bos costumes.

O profesional da información ten deber de evitar toda deformación da noticia que altere a realidade obxectiva dos feitos ou desvíe de calquera xeito que sexa, o seu alcance, a súa intención ou o seu contido.

O xornalista rexeitará calquera presión ou condicionamento que tenda a alterar a exactitude da información ou a imparcialidade da súa opinión ou xuízo crítico rectamente expresados.

3º O xornalista debe coidar especialmente canto afecte a temas ou publicacións destinadas á infancia e á xuventude, adecuando o seu labor ás normas esenciais de carácter formativo que deben orientalas.

4º É obriga ineludible de todo xornalista o máis estrito respecto á dignidade, a intimidade, a honra, a fama e a reputación das persoas. O dereito e o deber á verdade informativa teñen os seus xustos límites neste respecto.

5º O xornalista ten o deber de manter o segredo profesional, salvo nos casos de obrigada cooperación coa xustiza, ao servizo do ben común.

6º O xornalista debe lealdade á empresa na que presta os seus servizos, dentro do marco dos principios esenciais que han de rexer a súa actuación, en canto non sexa incompatible coa súa conciencia profesional, coa moral pública, coas Leis e principios fundamentais do Estado e co disposto na lexislación de prensa e imprenta”.

Polo tanto, as infraccións a este réxime podían carrexar sancións iniciadas polos Tribunais ordinarios, o Tribunal de Orde Pública, os Tribunais Militares, o Tribunal de Ética Profesional ou o Ministerio de Información, a través dun expediente administrativo. Os numerosos expedientes administrativos abertos durante estes anos centrábanse en infraccións contra a moral ou de tipo sociopolítico: a problemática laboral e sindical, a cuestión rexional, a ausencia de liberdade política, as reivindicacións no mundo universitario...<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Entre 1966 e 1975 incoáronse 1.270 expedientes, dos cales 871 (aproximadamente as tres cuartas partes) debíanse ao artigo 2, rematando en sanción 405 deles. Terrón Montero, Javier. *A prensa en España durante o réxime de Franco*. CIS. Madrid, 1981.

## *Conclusións*

Pódese concluír, pois, que a Lei de prensa e imprenta, dende o punto de vista legal, representaba certos avances, como o levantamento da censura previa, o establecemento da liberdade de empresa informativa e a libre designación do director por esta. Porén, aínda que proclamaba a liberdade de prensa, estableceu tal cantidade de excepcións que matizaban considerablemente o grao das concesións. E, aínda que continuaba o control da etapa anterior, talvez a maior diferenza foi que o réxime carecía dun instrumento que o fixese posible de forma inmediata.

Esta Lei quería dar o paso dende unha censura política e totalitaria, a deseñada pola lei de 1938, a unha censura moral máis acorde coa doutrina católica e a normalización xurídico-institucional. Pero quedou a medio camiño entre unha censura directiva, onde coexistía a propiedade pública dunha parte das axencias e dos medios de comunicación, coa filtración dos profesionais e das empresas editoras.

Así, entre as medidas contempladas para impedir o establecemento dun sistema informativo liberal, recollíanse unha serie de condicionantes que se debían respectar e que condicionaban esa liberdade: as empresas informativas necesitaban contar con autorización a través de o seu obrigatoria inscrición no Rexistro correspondente e sobre os seus directores recaía unha gran responsabilidade, sendo o responsable último do que aparecía no seu medio. O réxime dotouse duns mecanismos de discrecionalidade a través de posibles sancións penais, civís ou administrativas, con expedientes que podían ser iniciados por distintos tribunais e que podían chegar ata o secuestro da publicación, ademais de manter a presión oficial sobre os medios de comunicación.

O proceso foi lento e desigual. A liberalización informativa viuse condicionada polos vaivéns dos últimos anos do réxime, cercenada por frecuentes estados de excepción. Porén, asuntos ata entón vetados á opinión pública foron abríndose paso pouco a pouco, a miúdo entre sancións e restricións.

A Lei, a pesar de manter a prensa dentro duns certos límites, acabou por converterse na medida máis importante dos últimos anos do franquismo na liberalización do país, abrindo unhas mínimas posibilidades de apertura, tolerancia e pluralidade non

coñecidas dende a Guerra Civil. E os poucos espazos que a lei abría non deixaron de ser aproveitados polos medios e a sociedade civil que acelerou a descomposición do sistema máis que fortalecer a súa lexitimación.

## 2.2. A CENSURA NO ÁMBITO CINEMATOGRAFICO DURANTE O FRANQUISMO

### A) Entre 1936 e 1966

Foi o cinema o ámbito cultural sobre o que máis claramente se exercitou a censura. O réxime de Franco foi moi consciente da importancia dun medio de difusión de natureza tan extraordinario como ese e as posibilidades de indocctrinación cultural que ofrecía, tanto como da súa perigosidade nun país onde o cinema era un dos espectáculos de masas máis populares.

O bando nacional xa mostrou dende o inicio da Guerra Civil unha preocupación especial polo control e a represión das manifestacións artísticas e dos medios de comunicación que, pola súa popularidade, puidesen ser instrumentos idóneos para a difusión de ideas contrarias aos valores que defendían os sublevados. As obras da “cultura inimiga” foron consideradas así tan importantes como “o inimigo armado”<sup>58</sup>.

Así, o texto co que se inicia a lexislación neste campo data xa de 1937; en concreto, trátase dunha Orde do 21 de marzo de 1937<sup>59</sup> que se refería precisa e concretamente á cinematografía (modificada posteriormente en parte por outra orde do 23 de novembro de 1942<sup>60</sup>), que crea senllas Xuntas de Censura en Sevilla e en A Coruña, fixándose o seu labor en revisar e censurar toda as películas que se fosen proxectar.

Meses máis tarde se crean, mediante a Orde Circular do 10 de decembro de 1937<sup>61</sup>, a Xunta Superior de Censura de Salamanca e o Gabinete de Censura Cinematográfica, situada en Sevilla e dependente da primeira. Estas dúas normas do ano 1937 fixan as bases e os principios que informarán a actividade da extensa rede censora que operará durante o franquismo. As disposicións aprobadas nas seguintes catro décadas non farán outra cousa

---

<sup>58</sup> Abellán, M. “O discurso prohibido pola censura durante o primeiro franquismo”. *Discurso erótico e discurso transgresor na cultura peninsular, séculos XI ao XX*. Turo. Madrid, 1992, páxina 183.

<sup>59</sup> Orde do 21 de marzo de 1937 (BOE nº 158, do 27 de marzo, páxina 818) creando, con carácter nacional, unha Xunta de Censura Cinematográfica en cada unha das provincias de Sevilla e A Coruña.

<sup>60</sup> Orde do 23 de novembro de 1942 (BOE nº 330, do 26 de novembro, páxinas 9630 a 9632) dispoñendo a reorganización dos organismos de censura cinematográfica.

<sup>61</sup> Orde Circular do 10 de decembro de 1937 (BOE nº 418, do 12 de decembro, páxinas 4.771 a 4.772) sobre normas para a aplicación da circular do 19 de outubro sobre censura cinematográfica.

que realizar pequenos retoques sobre a estrutura básica establecida entón.

Tamén en 1937 se redacta un código na cidade de Sevilla por iniciativa dos católicos e vixente entre abril de 1937 e novembro do ano seguinte. En concreto, recóllese que a produción cinematográfica se adaptará ao seguinte código censor:

“1 Defensa do alzamento e da Revolución Nacional, representada polos 26 Puntos de Falanxe e outros textos complementarios.

2 Máximo respecto ás institucións militares, civís, eclesiásticas e políticas, en especial ao Caudillo.

3 Rexeitamento de todo o que ataque a unidade do pobo, de clases, de terras ou ben negue un sistema económico baseado no interese común.

4 Prohibición de canto poida danar a política internacional do goberno, en especial, as súas alianzas cos países fascistas”.

Segundo Emeterio Díez<sup>62</sup>, “os falanxistas impediron que se convertese en oficial este Código de Sevilla, aínda que a derrota do eixe volvería converter en hexemónico os principios nacionalcatolicistas deste código”. En concreto, as súas instrucións básicas son:

“1 Acatamento absoluto da relixión católica e dos seus oficiantes.

2 Máxima contención da sexualidade.

3 Defensa da familia e, polo tanto, rexeitamento do divorcio e do adulterio.

4 Respecto total cara á autoridade.

5 Prohibición de calquera apoloxía da delincuencia”.

Posteriormente, a través da Orde do 2 de novembro de 1938<sup>63</sup>, establécense as normas para a censura. Xa dende o seu preámbulo se recoñece abertamente as súas pretensións:

“Sendo innegable a grande influencia que o cinematógrafo ten na difusión do pensamento e na educación das masas, é indispensable que

---

<sup>62</sup> Emeterio Díez. “A montaxe do Franquismo: a política cinematográfica das forzas sublevadas”. Cadernos de Historia Contemporánea, nº 23. Universidade Complutense de Madrid, 2001, páxina 152.

<sup>63</sup> Orde do 2 de novembro de 1938 (BOE nº 128, do 5 de novembro, páxinas 2.222 a 2.223) sobre organización da Comisión e Xunta Superior de Censura Cinematográfica.



o Estado o vixie en todos os órganos en que haxa risco de que se desvíe a súa misión”.

Nesta orde de 1938 regúlase a organización e funcionamento da Xunta Superior de Censura e tamén da recién creada Comisión de Censura Cinematográfica, que dependerán do Ministerio da Gobernación. Estes dous entes repartiranse as competencias relativas á tramitación dos permisos de rodaxe e de exhibición das películas cinematográficas.

Desta forma, a Xunta Superior pasa a ser o órgano competente para coñecer en primeira instancia as solicitudes relativas a noticiarios, a documentais e a películas producidas pola administración franquista, así como para revisar en segunda instancia as decisións tomadas tanto pola Comisión de Censura coma polos Gabinetes de Censura, sendo as súas resolucións firmes e inapelables. A Comisión de Censura será competente para exercer a censura sobre aquelas películas cinematográficas que o seu control non fose competencia exclusiva da Xunta Superior. En ningún caso se explicitan criterios de censura nin se recolle tampouco a posibilidade de recorrer as decisións tomadas por estes órganos.

En 1941 créase a Vicesecretaría de Educación Popular da FET e das JONS, dependente da Secretaría Xeral do Movemento. Nela englobábase todos os servizos e organismos de prensa e propaganda, incluíndo os dedicados á censura cinematográfica. Máis adiante, concretamente polo Decreto-Lei do 27 de xullo de 1945<sup>64</sup>, todos os servizos e organismos incluídos nesta Vicesecretaría pasarán a depender do Ministerio de Educación Popular.

Outra medida de 1941<sup>65</sup> fixo obrigatoria a dobraxe de todos os filmes exhibidos no noso país, co que se estableceu unha nova forma de censura a través a manipulación dos diálogos das películas. Bo exemplo da manipulación do argumento das fitas cinematográficas a través da dobraxe dos diálogos ao castelán serán as modificacións sufridas pola película “Mogambo”,

---

<sup>64</sup> Decreto-Lei do 27 de xullo de 1945, (BOE n° 209, do 28 de xullo, páxina 686) polo que se organiza a Subsecretaría de Educación Popular no Ministerio de Educación Nacional.

<sup>65</sup> Esta Orde verbal non se publicou no BOE. A data que se dá habitualmente, a do 23 de abril de 1941, sábese precisamente porque é citada, para notificar que a orde fora abolida, noutra norma si publicada no BOE, concretamente na Orde do 31 de decembro de 1946 (BOE n° 25, do 25 de xaneiro de 1947, páxinas 572 a 573) pola que se regula a dobraxe das películas ao castelán. Curiosamente, algo parecido sucede, como se verá, cunha norma da censura fonográfica de 25 de novembro de 1959.

producción dirixida polo director norteamericano John Ford en 1953.

Nesta obra mostrábase a relación extramatrimonial entre unha muller casada que viaxara co seu marido ata África (interpretada por Grace Kelly) e un cazador profesional que realizaba labores de guía (interpretado por Clark Gable). A censura franquista considerou que non se podía exhibir nas salas cinematográficas unha relación adúltera, modificando, a través da dobraxe, o argumento e convertendo a parella de casados en irmáns. Desta forma evitábase o adulterio, pero, curiosamente, mostrábase unha relación entre irmáns especialmente próxima e cariñosa (obviamente, durmían xuntos), rozando, polo tanto, o incesto.

Outro caso do absurdo desta política, citado por Luís Antonio Tejada<sup>66</sup>, sucedeu coa película *Arco de triunfo* (Lewis Milestone, 1947), na que aparecen nunha escena a actriz Ingrid Bergman e o seu amante. Aínda que a pregunta se mantén na dobraxe española (“É o seu marido?”), a resposta cambiaba, así que mentres se lle vía mover a cabeza dando unha resposta negativa, a dobraxe facía que respondese un contundente “Si”. Do mesmo xeito, a dobraxe cambiaba palabras de amor desesperado por oracións (*As neves do Kilimanjaro*, 1952, Henrio King) ou facía que o marido pasase a ser pai (*O ídolo de barro*, 1948, Mark Robson).

O exercicio censor nesta nova regulación estendíase tamén á esixencia ás produtoras de presentar ante a administración a propaganda anunciadora da obra cinematográfica. Tamén, unha orde de decembro de 1942 obrigou a todas as salas a proxectar previamente ás películas o NO-DO, Noticieiro Cinematográfico Español<sup>67</sup>.

Desta forma, o que o réxime fixo foi establecer unha rixida e múltiple censura de catro tipos. A primeira, sobre os plans industriais das empresas cinematográficas, que debían ser previamente aprobados pola Administración. Despois, sobre o guión, xa que, antes da súa rodaxe, as peticións de autorización debían pasar pola Delegación Nacional de Teatro e

---

<sup>66</sup> Luis Alonso Tejada: *A represión sexual na España de Franco*. Historia 16, números 9 e 10. Información e Publicacións, páxinas 35 a 36. Madrid, 1976.

<sup>67</sup> Orde do 17 de decembro de 1942 da Vicesecretaría de Educación Nacional (BOE nº 356, do 22 de decembro, páxina 10.044) dispoñendo a proxección obrigatoria e exclusiva do Noticiario Cinematográfico Español e concedendo a exclusividade absoluta de reportaxes cinematográficas á entidade editora deste, Noticiarios e Documentais, Cinematográficos “NO-DO”

Cinematografía que autorizaba ou denegaba as rodaxes baseándose no guiión presentado. A terceira, sobre a versión final da película, que era competencia da Delegación Nacional de Propaganda; ademais de toda clase de películas que se destinasen á súa proxección en España, estaban tamén entre as súas atribucións a censura de carteis, fotografías, afiches e calquera elemento de promoción cinematográfica.

Por último, había unha cuarta censura paralela, de tipo eclesiástico. Ao crear a Xunta Superior de Censura Cinematográfica, xa figuraba un representante da autoridade eclesiástica, segundo a Orde do 28 de xuño de 1946<sup>68</sup>, que no seu artigo 4º sinalaba que “será digno de respecto en cuestións morais. E será dirimente nos casos graves en que expresamente fágase constar o seu veto”. Esta posición privilexiada da representación da Igrexa católica nos órganos que exercían a censura é o resultado da evolución cara ao nacional-catolicismo do Réxime Franquista.

A Comisión e a Xunta Nacional Superior de Censura Cinematográfica serán substituídas, mediante a Orde do 28 de xuño de 1946, pola Xunta Superior de Orientación Cinematográfica, órgano que non se limitará a censurar en parte ou a prohibir a proxección dunha determinada obra cinematográfica, senón que modificará os diálogos a través da dobraxe, como se mencionou xa.

Tamén a política de proteccionismo económico exercida polo Réxime será un instrumento eficaz para reprimir a liberdade de expresión no mundo do cinema. Mediante a oferta de subvencións públicas invitarase aos produtores e aos directores españois a realizar obras de carácter apoloxético dos valores do sistema político vixente. Ademais, concederanse licenzas de explotación de películas estranxeiras en territorio español a aqueles que producisen películas nacionais de valor técnico e artístico dende a perspectiva do Réxime<sup>69</sup>.

Este tipo de medidas levarán a que os produtores españois orienten a súa actividade a financiar películas de determinadas temáticas que lles permitan lograr ben axudas públicas, ou ben o dereito de explotación de películas estranxeiras coas que obter un

---

<sup>68</sup> Orde do 28 de xuño de 1946 (BOE nº 200, do 19 de xullo, páxina 5.716) pola que se ditan normas referentes ao funcionamento da Xunta Superior de Ordenación Cinematográfica.

<sup>69</sup> Minteguía Arregue, Igor. “A evolución do exercicio da censura cinematográfica durante o Réxime Franquista”. A Aula de Cristal. León, 2008, páxina 5.

bo rendemento na taquilla española. En contraste, non se quererá arriscar con aquelas producións que puidesen ofender os principios básicos do Réxime.

Durante este período fíxanse tamén as categorías das películas, tendo prioridade para a subministración de material cinematográfico as consideradas de 1ª ou 2ª categoría, co cal as outras simplemente non se chegaban a filmar ou atopábanse con moitas dificultades. Aínda que se estableceu un sistema de recursos, non se lles deu concreción xurídica nin formal para que realmente fosen eficaces.

A principios da década dos 50, os órganos administrativos competentes para realizar este labor incorporáronse ao Ministerio de Información e Turismo creado en 1951. Concretamente, a Dirección Xeral de Cinematografía e Teatro e o Instituto de Orientación Cinematográfica son integrados no Ministerio por Decreto do 21 de marzo de 1952<sup>70</sup>; esta norma crea, tamén, no marco do Instituto de Orientación Cinematográfica, a Xunta de Clasificación e Censura de Películas Cinematográficas, órgano que contará con dúas seccións: unha levará a cabo o labor censora, sendo as súas decisións recorribles ante a Comisión Superior de Censura, mentres que a outra será competente para realizar a clasificación das películas presentadas.

Nesta época continuarán sen precisarse os criterios que informarán o exercicio da censura, e, ademais do control exercido sobre a obra xa rematada, continuarase esixindo un permiso de rodaxe para rodar un traballo cinematográfico. Ao mesmo tempo, os guións escritos quedarán tamén baixo o control previo da censura. Mentres, a política proteccionista do réxime manterase en activo, sendo subvencionadas publicamente aquelas películas que cumprisen os requisitos de idoneidade establecidos polas autoridades públicas

A norma máis importante da década dos 60, con anterioridade á Lei de prensa e imprenta, será a promulgación en 1963, a través dunha Orde do 9 de febreiro<sup>71</sup>, dun Código de censura que fará públicos os criterios que deben informar o exercicio da censura sobre os guións e as películas cinematográficas xa rodadas, centrando a materia en tres aspectos: a) o político, b) o moral e c)

---

<sup>70</sup> Decreto do 21 de marzo de 1952 (BOE nº 91, do 31 de marzo, páxina 1439) polo que se crea a Xunta de Clasificación e Censura de películas cinematográficas.

<sup>71</sup> Orde do 9 de febreiro de 1963 (BOE nº 58, do 8 de marzo, páxina 5.369) pola que se aproban as “Normas de censura cinematográficas”.

o sexual<sup>72</sup>. A aprobación deste código responderá, por unha parte, ás reclamacións realizadas polos profesionais do cinema en torno á indefensión da que eran vítimas ao non coñecer os criterios utilizados polo censor. Por outra banda, o Réxime quererá poñer en evidencia a súa nova política máis aperturista, a través de normas deste estilo, que ofrecen “unha máscara de liberalización” ao franquismo.

Pola súa parte, o Decreto do 14 de xaneiro de 1965<sup>73</sup> eliminará a Xunta de Clasificación e Censura, sendo substituída nas súas funcións pola Xunta de Censura e Apreciación de Películas que se integrará no seo do Instituto Nacional de Cinematografía. En relación ás súas competencias e organización, non se atoparán grandes novidades con respecto ao anterior órgano censor. O seu funcionamento será regulado mediante Orde do 10 de febreiro de 1965<sup>74</sup>.

### ***B) Con posterioridade á Lei de prensa e imprenta de 1966***

A entrada en vigor da Lei de prensa e imprenta implica, como primeira medida reseñable, que a partir de 1967 os actos que emanen da Administración poderán ser recorridos en vía contencioso-administrativa, fixándose, por primeira vez, a posibilidade dun mecanismo de defensa ante as resolucións da censura.

Relevante é a Orde do 12 de xaneiro de 1967<sup>75</sup>, mediante a que crean as salas especiais nas que se poderán proxectar películas en versión orixinal, que sufrirán un control menos rixido por parte da censura. Para a apertura deste tipo de salas esixírase o cumprimento dunha serie de requisitos, como, por exemplo, un número específico de habitantes na poboación onde se pretendese situar a mesma.

Esta norma é completada pola Orde do 24 de novembro de 1969<sup>76</sup>, na que se regula a cota de pantalla que lle corresponderá

---

<sup>72</sup> González Ballesteros, Teodoro. *Aspectos xurídicos da censura cinematográfica en España*. Editorial da Universidade Complutense. Madrid, 1981, páxina 183.

<sup>73</sup> Decreto 99/1965, do 14 de xaneiro (BOE n° 27, do 1 de febreiro, páxina 1700), polo que se crea a Xunta de Censura e Apreciación de Películas.

<sup>74</sup> Orde do 10 de febreiro de 1965 (BOE n° 50, do 27 de febreiro, páxinas 3.101 a 3.105) pola que se aproba o Regulamento da Xunta de Censura e Apreciación de Películas.

<sup>75</sup> Orde do 12 de xaneiro de 1967 (BOE n° 17 Do 20 de xaneiro, páxina 895) sobre programación de salas cinematográficas especiais.

<sup>76</sup> Orde do 24 de novembro de 1969 (BOE n° 292 do 6 de decembro, páxina 19.049) pola que se regula a exhibición obrigatoria de películas españolas en “salas especiais”.

ao cinema español neste tipo de salas especiais. Esta proporción será dunha película española cualificada como “de interese especial” por cada 3 días de exhibición de obras cinematográficas estranxeiras. En definitiva, estas salas converteranse en ‘guetos’ culturais de carácter elitista que unicamente se localizarán en grandes cidades. Ademais, pola cota de pantalla imposta, discriminarase o cinema español.

Os últimos anos do réxime franquista comezarán cun ministro de perfil conservador, Sánchez Bella, como Ministro de Información e Turismo. Esta circunstancia suporá unha clara regresión no ámbito da liberdade de expresión no cinema. O Decreto 836/1970<sup>77</sup>, do 21 de marzo, reorganizará a estrutura do Ministerio. Así, no seu seo atoparase a Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos, no que se integrarán varias Subdireccións, unha das cales será a Subdirección Xeral de Cinematografía, en que se sitúa o Negociado de Censura e Apreciación.

Neste primeiro momento, a censura cinematográfica actuará con grande dureza, que non será ocultada pola administración franquista, xa que chegará a publicar na prensa notas informativas nas que se xustificará o celo censor pola necesidade de salvagardar a saúde moral dos cidadáns. O Código de Censura aprobado en 1963 deixará de aplicarse na práctica e, ante esta falta de liberdade e a crise que estaba a sufrir a industria da sétima arte en España, os profesionais da cinematografía acrecentarán as súas protestas.

Por un lado, Sánchez Bella, o sucesor de Fraga, intensificou a política de censura invalidando unhas concesións caracterizadas pola súa escasa convicción. Por outro, a liberalización tivo, dende o principio, unha dimensión máis económica que cultural. Peor aínda: a partir de entón -e ata o ocaso do réxime- a contradición entre a apertura económica e as prácticas retrógradas no ámbito cultural converteríanse nun dos problemas esenciais do franquismo tardío. Parece coma se quixesen defender, polo menos no ámbito ideolóxico, os postulados da vella España eterna, abandonados tempo atrás no terreo económico. Esta peculiaridade explica que, na súa última etapa, a censura, en vez de relaxar a súa presión, dese outra volta de rosca en aberta contradición cos intereses económicos.

---

<sup>77</sup> Decreto 836/1970, do 21 de marzo (BOE nº 80, do 3 de abril, páxinas 5.164 a 5.168), polo que se modifica o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro, de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

Un bo exemplo desta presión da administración do franquismo ante a industria cinematográfica será a promulgación do Decreto 233/1971<sup>78</sup>, de 21 de xaneiro, e a Orde do 27 de febreiro de 1973<sup>79</sup>, que establecen, adiantándose aos novos tempos, as normas sobre produción, difusión e censura de fitas de vídeo e outros materiais de carácter audiovisual análogos que, no futuro, puidesen aparecer. O control por parte do Réxime estenderase, desta forma, a calquera soporte a través do que se puidese difundir as obras cinematográficas. Do mesmo modo, desaparece a obrigatoriedade de proxectar o NO-DO nas sesións cinematográficas.

Entrementres, a industria cinematográfica internacional, que antes mostrara escrúpulos morais, comezou a esixir, con aires de falso liberalismo, unha maior permisividade para potenciar a comercialización dos seus produtos. Ante este dilema, España recorreu o vulto utilizando distintos recursos, como por exemplo, as dobres versións nas coproducións internacionais -unha permisiva para o mercado internacional e outra máis severa para consumo interno-, que empezaron a realizarse cada vez con maior frecuencia, co obxecto de proxectarse no estranxeiro e poder competir ante as cinematografías doutros países en similares condicións.

Aínda que oficialmente prohibidas e supostamente descoñecidas polo público español, estas dobres versións foron estimuladas pola Dirección Xeral de Cinematografía a través da empresa pública Cinespaña, recoñecendo implicitamente que se non podían competir no mercado internacional era precisamente debido ao escaso atrevemento das versións españolas.

Porén, ás veces non escapaban a certos despistes, como o que se produciu en xaneiro de 1973 no cinema Yago de Santiago de Compostela coa proxección por erro da versión internacional da película *As melancólicas* (Rafael Romero, 1973), con varias escenas eróticas e de nus que motivaron autobuses vidos dende

---

<sup>78</sup> Decreto 233/1971, do 21 de xaneiro (BOE nº 40, do 16 de febreiro, páxina 2.530), polo que se regula o visado e a autorización previa á produción e difusión de material audiovisual susceptible de ser reproducido na pantalla dun aparato reprodutor.

<sup>79</sup> Orde do 27 de febreiro de 1973 (BOE nº 69 do 21 de febreiro, páxinas 5.514 a 5.515) pola que se ditan normas para a aplicación do disposto no Decreto 233/1971, do 21 de xaneiro (disp. 224), que regula o visado e autorización previa á produción e difusión de material audiovisual.

toda a Comunidade Autónoma ata que as autoridades a retiraron fulminantemente<sup>80</sup>.

A Orde Ministerial do 19 de febreiro de 1975<sup>81</sup> aprobará un novo código de censura cinematográfica. Curiosamente, a pesar de estar redactado trece anos despois do anterior e no ano da desaparición de Franco, a liña seguida na elaboración destas novas regras que informarán a actividade da censura será continuista con respecto á anterior, sendo a novidade máis importante a redacción utilizada, moito máis concisa.

Así, neste código afirmase que a actividade da censura deberá estar encamiñada, en liñas xerais, “á reprobación de toda actitude contraria á conciencia colectiva” (artigo 4), que se identificará, obviamente, cos principios políticos do Réxime e a moral católica.

Unha das características a destacar desta nova normativa será a admisión do nu nas películas cinematográficas, baixo a condición de que estea esixido pola unidade da obra e non sexa incluída con ánimo de espertar “baixas paixóns” no espectador “normal” ou para incitar á pornografía (artigo 9). Como é natural, a interpretación desta razón última da censura resulta moi discutible, polo que abriu de novo a porta á arbitrariedade.

Esta última novidade non virá motivada por un desexo do Réxime de ofrecer unha imaxe máis aperturista ou permitir aos cineastas unha maior liberdade. A verdadeira finalidade será ofrecer cobertura e facilitar a exhibición das películas nacionais do denominado “cinema do destape”, películas humorísticas trufadas de imaxes de certo contido erótico e dunha ínfima calidade.

O falecemento de Franco o 20 de novembro de 1975 non suporá unha rápida liberalización da difusión das obras cinematográficas. Haberá que esperar ás eleccións celebradas en 1977, que terán como resultado a modificación da organización da Administración Xeral do Estado, desaparecendo o Ministerio de Información e Turismo.

É nese momento cando o devandito Ministerio é substituído nas súas competencias, con respecto á cinematografía, polo Ministerio

---

<sup>80</sup> Luis Alonso Tejada. *A represión sexual na España de Franco*. Historia 16, números 9 e 10. Información e Publicacións, páxina 37. Madrid, 1976.

<sup>81</sup> Orde do 19 de febreiro de 1975 (BOE nº 52 do 1 de marzo, páxinas 4.313 a 4.314) pola que se establecen normas de cualificación cinematográfica.



de Cultura. O Decreto 2258/1977, do 27 de agosto<sup>82</sup>, regulará a organización deste Ministerio, onde se incluírá a Dirección Xeral de Cinematografía, á que non se lle recoñece ningún tipo de competencia en relación á censura de películas.

A censura cinematográfica dos guións desaparece en 1976 e, despois, será completa e expresamente suprimida mediante o Real Decreto 3071/1977, do 11 de novembro<sup>83</sup>, no que se regula todo o referido á produción e exhibición de películas cinematográficas. Esta norma esixirá unicamente a notificación previa do comezo da rodaxe por parte da empresa produtora á Dirección Xeral de Cinematografía, requiríndose unha licenza no caso da filmación de producións estranxeiras ou coproducións hispano-estranxeiras en territorio español. Unha vez rodada a película, deberase obter unha licenza de exhibición que será concedida pola Dirección Xeral de Cinematografía, tras a emisión dun ditame non vinculante pola Comisión de Visado de Películas Cinematográficas que proporá a clasificación da obra.

Tras esta norma, o labor da administración consistirá na clasificación da película, determinando a idade mínima permitida para os espectadores. En ningún momento se fará referencia a prohibicións, sinalando, unicamente, que aquelas películas que puidesen ferir a sensibilidade do “espectador medio” serán cualificadas cun anagrama especial que advertirá sobre a potencialidade ferinte do contido da obra.

En relación ás películas que tivesen un contido preponderantemente sexual ou violento, esta norma sinala que soamente poderán ser exhibidas en salas especiais, sen establecer ningún outro tipo de regra restritiva, máis que a prohibición de que a publicidade destes traballos conteña “nus, imaxes, escenas ou expresións inconvenientes ou perigosas para os menores”.

En definitiva, terán que pasar dous anos dende a morte do ditador para que, en pleno proceso de transición a un sistema democrático, se elimine a censura previa sobre a cinematografía, que será substituída pola competencia da administración para

---

<sup>82</sup> Decreto 2258/1977, do 27 de agosto (BOE n° 209, do 1 de setembro, páxinas 19.581 a 19.584), sobre estrutura orgánica e funcións do Ministerio de Cultura.

<sup>83</sup> Real Decreto 3071/1977, do 11 de novembro (BOE n° 287, do 1 de decembro, páxinas 26.420 a 26.423), polo que se regulan determinadas actividades cinematográficas.

clasificar as películas en razón da necesaria protección da libre formación da personalidade do menor.

### *Conclusiones*

O réxime franquista organizou durante a súa vixencia un perfecto sistema de control administrativo previo da cinematografía, que foi evolucionando co tempo. Este control administrativo fixo imposible a exhibición daquelas obras cinematográficas que puidesen conter calquera tipo de elemento contrario aos principios políticos e relixiosos xerais do Estado.

Neste sentido, o control preventivo sobre este tipo de material, sobre todo en relación a aquelas producións de nacionalidade española, estendeuse non soamente á necesidade do visto bo por parte dos órganos administrativos censores para permitir a exhibición da obra cinematográfica xa rematada, senón que, previamente, tamén se requiría a realización dun exame previo do guión da obra e a obtención dun permiso especial para permitir a rodaxe da película.

Nun principio non se explicaron de forma clara os criterios que guiaron o exercicio da censura, aínda que, a partir da década dos 60, comezou un proceso encamiñado a concretar estes principios informadores. Porén, os códigos de censura que se aprobaron en 1963 e 1975 definiron dunha forma vaga e imprecisa estes principios. En calquera caso, non é aventurado afirmar que, na práctica, os bens tutelados pola censura foron, principalmente, os principios políticos e relixiosos fundamentais do réxime, e neste último caso, en especial, a moral católica, sobre todo, na súa vertente sexual.

A indefensión dos profesionais da industria cinematográfica aumentou pola imposibilidade de interpoñer recurso contencioso-administrativo fronte ás decisións tomadas polos órganos censores competentes durante a maior parte dos 40 anos de ditadura. Así, a Lei de xurisdición contencioso-administrativa do 27 de decembro de 1956 excluíu a posibilidade de presentar este recurso fronte aos actos políticos tomados en relación á prensa, a radio, a cinematografía e o teatro (artigo 40 b).

O peso do elemento confesional no exercicio da censura non se limitou á protección da moral, dos dogmas católicos e da propia institución da Igrexa católica. A influencia da Igrexa católica tivo

como consecuencia a presenza de representantes desta institución nos órganos administrativos competentes para exercer o control sobre a produción cinematográfica. Ademais, a Igrexa católica española realizou un labor censora alternativa, sen efectos oficiais, pero cunha grande repercusión social. Chegou mesmo a impedir ou a dificultar a exhibición de obras cinematográficas que obtiveran o correspondente permiso da administración franquista.

O control da produción e exhibición das películas cinematográficas durante a ditadura franquista non se limitou ao exercicio da censura, senón que utilizou tamén outros instrumentos máis sutís. Por un lado, e con motivo da prohibición da proxección de películas cinematográficas que non estivesen dobradas ao castelán, a administración franquista dedicouse a modificar algúns diálogos ou, mesmo a introducir voces *en off* non incluídas na versión orixinal das obras.

Por outro lado, o réxime tamén utilizou ao seu favor a política de subvencións públicas á cinematografía, a asignación de salas de exhibición de maior ou menor capacidade a películas determinadas ou a cualificación dada a estas para limitar o exercicio da liberdade de expresión e a liberdade artística a través do cinema.

Foi nos últimos anos de vixencia do réxime cando a estrutura montada xa durante a Guerra Civil empezou a mostrar síntomas de certa apertura, como vimos, fixando dalgún xeito os criterios de censura, permitindo a posibilidade do recurso contencioso-administrativo contra as resolucións, alentando as dobres versións das películas, desaparecendo o NO-DO obrigatorio das pantallas, autorizando dalgunha forma os nus nas longametraxes ou creando as salas para proxeccións especiais. Todo iso iría, a partir de 1966, abrindo o camiño que levaría á desaparición definitiva da censura cinematográfica, tal e como se coñeceu durante o franquismo, en 1977.

## 2.3. A CENSURA NO TEATRO DURANTE O FRANQUISMO

### A) Con anterioridade á Lei de 1966

Durante os anos que o réxime franquista estivo vixente en España, permitiuse no mundo teatral aos intereses económicos privados a explotación dunha cultura de consumo na que as preocupacións intelectuais e políticas estivesen totalmente ausentes. As obras que se representaban nos escenarios eran política e culturalmente inocuas. Así sucedía tamén cunha grande parte das que se escribían, aínda que eran precisamente as que non chegaban a estrearse as que podían conter algún indicio de crítica social ou política.

Esta política reportoulle un amplo rédito ao réxime, a partir da imaxe dunha nación despreocupada e satisfeita grazas á paz social lograda baixo o mandato paternal de Franco. Durante os primeiros anos, algunhas obras que lograron pasar a dificultísima barreira da censura producían logo escándalos nos sectores máis integristas e provocaban verdadeiras cruzadas no seu contra. Se iso foi o que pasou con películas como *Gilda*, no mundo teatral dos anos 40 foron revistas teatrais como *As leandras* ou *A branca dobre* as que daban aos seus espectadores a ilusión de atreverse a desafiar as normas morais ao uso.

Tanto as leis de prensa de 1938 como a de 1966 lexitimaron a censura e acabaron por definir implicitamente uns canons que se mantiveron durante catro décadas. O primeiro motivo de censura estaría nos bos costumes ou a moral sexual. O segundo poderíase establecer nos dogmas católicos e as institucións relixiosas. O terceiro criterio poría atención nos principios fundamentais do réxime e as súas institucións<sup>84</sup>.

Neste tempo a censura dependeu do Ministerio de Interior (1939 a 1941), máis diante da Vicesecretaría de Educación Popular da Falange (1942 a 1945), despois do Ministerio de Educación (de 1946 a 1951) e, por último, do recién creado Ministerio de Información e Turismo. Todo canto estaba destinado a publicarse quedaba suxeito a censura. Como o teatro, o cinema e a prensa exercían maior influencia sobre a opinión pública, estaban

---

<sup>84</sup> Aínda que permaneceron inamovibles, pode que a partir de 1966 o terceiro criterio pasase a ser o máis relevante e o primeiro o menos importante dos tres.

sometidos a un control máis estrito, chegando a intervir ata dez censores na supervisión dalgunha obra.

Os delegados comarcais tiñan baixo a súa responsabilidade a vixilancia e inspección das obras que se representasen nos lugares baixo a súa xurisdición. Como primeiro paso, as compañías debían presentar previamente as correspondentes follas de censura debidamente seladas pola Vicesecretaría de Educación Popular. Se se trataba de obras locais, o propio delegado era o responsable da censura previa. Posteriormente, debía asegurarse que non se producise ningún cambio na representación sobre o previamente autorizado.

Ante unha obra presentada ante a censura previa, cabían seis posibilidades:

- A súa aprobación. Neste caso podía ser autorizada para menores, constando expresamente, ou para adultos.
- A súa aprobación con riscaduras.
- A súa aprobación con reserva do ensaio xeral. Este suposto dábase xeralmente no caso de revistas musicais nas que o inspector ou delegado quería comprobar o vestuario, decorado e xestos dos actores.
- A súa aprobación para un número limitado de representacións.
- A súa autorización para menores de 14 anos.
- A súa prohibición.

Ademais das medidas de censura habituais como cortes e prohibicións de toda clase, había outras formas de influír nos autores, que se utilizaban con profusión: o silencio administrativo ante un proxecto presentado, a limitación das datas de representación, a asignación de salas de pequeno auditorio ou as follas de inspección, nas que os delegados provinciais anotaban a acollida presentada aos eventos xa autorizados, co que podían incidir nunha revogación posterior dunha autorización previamente concedida.

Talvez o mellor exemplo do que foi a política censora deuse na figura de Alfonso Sastre, pode que o dramaturgo de máis relevo deses anos, e o relevo do teatro protestatario que se iniciara anos antes co 'realismo social' que representou *Historia dunha escaleira* de Alfonso Buero Vallejo.

Xastre, que nacera en 1926 e que, polo tanto, alcanzou a súa maioría de idade nos primeiros anos da posguerra, asinou en

1950 xunto a José María de Quinto un manifesto por un teatro de axitación social, comprometido politicamente, militante e revolucionario. El, xunto a autores como Alfonso Paso, José María Palacios, Carlos José Costas, José Franco, Medardo Fraile e outros, integrarían o que se deu en chamar o grupo da *Arte nova*.

Tras este manifesto, e a medida que pasaban os anos, cada vez atopaba máis trabas á hora de estrear as súas obras. En 1960 asinou un documento en contra da censura xunto a outros 230 intelectuais e, ao ano seguinte, foi detido. A censura rematou coa súa traxectoria teatral, algo parecido ao que lle aconteceu ao resto dos dramaturgos españois que se saían o máis mínimo da cultura de consumo inocua.

### **B) Con posterioridade á Lei de prensa e imprenta de 1966**

A situación do teatro na España de finais dos 60 mostrou algún indicio dunha tímida liberalización cultural, que comeza despois da chegada ao Ministerio de Información e Turismo de Manuel Fraga. Nese momento, o réxime empezou a mostrar un grao de tolerancia cultural previamente impensable grazas á presión social e as crecentes esixencias intelectuais dunha sociedade en vías de modernización.

Entre os plans do Ministerio encabezado por Fraga contábanse certos estímulos económicos para promover un teatro e un cinema de calidade, aínda que estes se atoparon, ademais de coa xa consabida censura, coa indiferenza dunha grande parte do público de clase media carente de toda curiosidade intelectual, quen sabe se xa non mediocre a esas alturas despois de tantos anos de obras triviais.

A consulta previa, que en 1966 pasou a ser voluntaria, tiña como obxectivo principal influír no proceso mesmo da creación<sup>85</sup>. A calquera obra en proxecto se lle abría un expediente no que o censor transmitía aos seus superiores a súa opinión e as modificacións ou supresións que suxería. O atraso no visto bo era toda unha proba de paciencia para o autor. Os obstáculos deste proceso inducían aos autores a unha autocensura previa ou a

---

<sup>85</sup> Aínda así, autores como Patricia W. O'Connor ou Ramón Tamames sosteñen que o teatro era en 1973 a única forma de expresión que aínda estaba sometida á censura previa. A base xurídica estaría na propia Lei de 1966 que establecía, no seu prefacio, o seguinte: "O Estado está na obriga de protexer o teatro e de ver que este importante medio de comunicación non se converta nun perigo para a sociedade"

desenvolver unha particular xeito de escribir e de pensar, coa intención de evitar a fricción coa censura.

Porén, xa a principios dos 70 as obras polémicas estranxeiras empezan a estrearse nos teatros oficiais. Aínda que a súa aparición era anacrónica, as obras de autores como Brecht, Genet, Wesker ou Pinter non deixaban de ser unha novidade e unha ousadía na España de entón. Ao teatro independente, máis valente e que aspiraba a formular unhas obras que tivesen que ver co presente, custáballe moito saír adiante, sobre todo debido ás escasas ou nulas axudas oficiais.

### *Conclusións*

Pódese diferenciar unha primeira etapa, anterior á Lei de prensa e imprenta de 1966, na que a censura previa rematou por cercenar totalmente a creatividade dos autores, favorecendo unha cultura de consumo que fose política e culturalmente inocua. Tras algún escándalo nos primeiros anos do franquismo, o control volveuse aínda máis férreo, co obxectivo de dar unha imaxe dun país orgulloso pola paz social conseguida durante o réxime de Franco.

Tras a entrada en vigor da Lei de prensa e imprenta, a censura previa substitúese por unha censura voluntaria igualmente estrita, pero que permitirá co paso dos anos a representación de obras de autores antes totalmente impensables e a aparición dun teatro independente que han de saír adiante contra a práctica indiferenza da sociedade e das axudas oficiais, aínda que non do réxime que seguía supervisando as súas representacións.

## 2.4. A CENSURA NA LITERATURA DURANTE O FRANQUISMO

### ***A) Con anterioridade á Lei de 1966***

A medida que as distintas poboacións españolas ían sendo *liberadas* polo bando nacional, os libreiros foron expurgando as súas existencias. Como exemplo, cabe mencionar un Aviso a todos os libreiros de Madrid que se cursou o 1 de abril de 1939, sinalando que só poderían reabrir as súas librarías os que se presentasen no Servizo Nacional de Propaganda para recibir instrucións sobre a depuración das súas existencias. Esta presentación era obrigatoria e aquel que se negase a cumprila, ademais de non poder abrir de novo o seu negocio, sería sancionado.

Como xa se viu anteriormente, a Lei de prensa de 1938 foi concibida como unha lei de guerra á que se lle supoñía unha provisionalidade, pero que se mantivo vixente durante vinte e sete anos. A lei falaba en máis dunha ocasión do carácter provisional de tales medidas, impostas “pola gravidade da situación do país” e “pola necesidade de salvar a Nación dos perigos que a ameazan”.

Aínda que o Foro dos Españois recoñecía uns anos máis tarde, concretamente en xullo de 1945, no seu artigo 12 que “todo español poderá expresar libremente as súas ideas mentres non atente aos principios fundamentais do Estado”, o certo é que os autores en ningún momento contaron con esa suposta liberdade.

Tras a vitoria de 1939, o que fora unha medida excepcional converteuse en norma, aínda que se foi complementando con outra normativa posterior como a Orde do 29 de abril de 1938 relativa aos trámites previos á publicación de libros<sup>86</sup>, o Decreto do 23 de setembro de 1941 sobre autorización para publicar obras<sup>87</sup>, a Orde do 23 de marzo de 1946 sobre censura previa<sup>88</sup>, o

---

<sup>86</sup> Orde do 29 de abril de 1938 (BOE nº 556 do 30 de febreiro, páxinas 7.035 a 7.036) sobre edición e venda de publicacións non periódicas.

<sup>87</sup> Decreto do 23 de setembro de 1941 (BOE nº 268, do 25 de setembro, páxina 7398) polo que se establece o previo visado do Ministerio do Exército para as obras referentes á guerra de liberación ou á súa preparación.

<sup>88</sup> Orde do 23 de marzo de 1946 (BOE nº 85, do 26 de marzo, páxina 2.342) referente á censura de prensa.



Decreto do 11 de xullo de 1957<sup>89</sup> polo que se regulaba o requisito de pé de imprenta nas publicacións ou a Orde do 21 de xullo de 1959<sup>90</sup> pola que se establecía o número de orde do rexistro de publicacións para os libros editados en España ou importados.

Nestes anos, a censura mantívose máis ou menos co mesmo rigor, baixo a competencia do Servizo de Inspección de Libros, organismo dependente do servizo de Prensa e Propaganda do Ministerio do Interior. Se acaso, a orde do 23 de marzo de 1946<sup>91</sup>, pola que se autorizaba á Dirección Xeral de Prensa a certa atenuación da censura, deu a impresión de abrir unha nova etapa. Nesa mesma orde mantíñase que a Lei de 1938, que fora promulgada con carácter provisional, se debía seguir aplicando ata que se desen as condicións para a súa desaparición.

Porén, tal ilusión quedou definitivamente esvaecida coa creación en xullo de 1951 do Ministerio de Información e Turismo e a súa asunción por parte de quen fora o vicesecretario de Educación Popular, Gabriel Arias Salgado. Á fronte da Dirección Xeral de Prensa situouse o jonsista Juan Aparicio e esa foi a época de ouro da censura, que se aplicaba sen fisuras nin aberturas á inseguridade.

Aínda que a censura foi durante aqueles anos bastante arbitraria e dependese, en última instancia, do criterio do lector ou censor, houbo un principio que se mantivo constante durante a vixencia do réxime: canta maior fose a difusión dunha obra, ben polo seu baixo prezo, pola súa alta tirada ou por tratarse dun xénero máis popular, con máis rigor se aplicaba a censura. Nesta situación, evidentemente, a poesía atopou sempre menos atrancos.

A censura de libros se cinguiu dende os seus comezos a un informe no que os lectores tiñan que responder á seguinte pauta de actuación:

- “1) Ataca ao dogma?
- 2) Á moral?
- 3) Á Igrexa ou aos seus ministros?
- 4) Ao réxime e ás súas institucións?

---

<sup>89</sup> Decreto do 11 de xullo de 1957 (BOE, n° 201, páxinas 711 a 712) polo que se regula o requisito de pé de imprenta nas publicacións.

<sup>90</sup> Orde do 21 de xullo de 1959 (BOE n° 191, do 11 de agosto, páxina 10.815) pola que se establece a obriga de que os libros que se impriman en España e se importen do estranxeiro leven inscrito o número de orde do Rexistro de Publicacións.

<sup>91</sup> Orde do 23 de marzo de 1946 (BOE n° 85, do 26 de marzo, páxina 2.342) referente á censura de prensa.

- 5) Ás persoas que colaboran ou colaboraron co réxime?
- 6) As pasaxes censurables, cualifican o contido total da obra?
- 7) Informe e outras observacións”.

Evidentemente, os autores sempre tiveron nas súas mans recursos cos que sortear a censura, e o ministro Gabriel Arias Salgado era consciente que había que estar vixiantes “ante os segredos da gramática, a habilidade da alusión, a sutileza dos recursos literarios, as ambivalencias dalgunha figura retórica, as segundas intencións que para o público son perfectamente intelixibles como primeira...<sup>92</sup>“

Nestes anos publicáronse, por increíble que pareza, numerosas obras de autores estranxeiros. O que sucedía é que se publicaban aqueles autores que non mostraban crítica ou compromiso e obras nas que os conflitos sociais e políticos se converteran nunha loita entre bos e malos e os sentimentos humanos nun conxunto de tópicos dulcificados coa impresión de estar a tratar grandes conflitos ou paixóns. Desta forma, a obra de Camus, Sartre, Brecht, Miller, Neruda ou os españois no exilio era escamoteada á poboación, polo que só se podía conseguir fóra de España.

A mediados da década dos cincuenta púxose de manifesto certa deterioración dentro do espectro de forzas políticas e sociais sobre as que se sustentaba o réxime e que posibilitou, dentro do estreito marco político vixente, certa posibilidade de diverxencia. O aparato censorial existente non era capaz de discernir os pequenos matices do minipluralismo do réxime, polo que a base de criterios aplicables polos censores desaparece. Dende ese momento, a censura tivo a súa forza na arbitrariedade. Aínda así, esa arbitrariedade quedou xerarquizada ata a desaparición do réxime.

En primeiro lugar estarían os simples lectores, funcionarios ou contratados que, a cambio dun soldo insuficiente, se dedican a desbrozar o groso das obras presentadas. Por enriba situaríanse os dictaminadores, cos que o editor ou autor negociaría se esa circunstancia fose posible. Ese papel representaríao o Xefe de Ordenación Editorial en Madrid e o Delegado Provincial nas provincias. E na cúspide estarían os responsables da política censorial, que aplicaban unha ou outra política en función dos cambios ou conflitos do réxime.

---

<sup>92</sup> Arias Salgado, Gabriel. *Política española da información*. MIT. Madrid, 1957.

## ***B) Con posterioridade á Lei de prensa e imprenta de 1966***

Catro anos estivo a xerarse o borrador da Lei de prensa e imprenta de 1966. A intención era adecuar a política cultural a unha superación gradual das condicións obxectivas da posguerra civil. Segundo a propia Lei do 15 de marzo de 1966, era preciso adaptar a lexislación ás aspiracións da comunidade española e á situación dos tempos presentes, derogando as antigas leis de 1883 e 1938<sup>93</sup>. Do mesmo modo, había que dar corpo legal ao pluralismo interno do propio réxime.

A nova Lei supón a regulación dunha censura que funcionara de forma obsesiva e excepcional dende 1938, aínda que dotándoa de novos matices, a través de dous mecanismos: a consulta previa, máis cómoda para o editor ou importador (xa que non o comprometía nada) e máis difícil para o funcionario (porque tiña que propoñer un informe), e o depósito previo da obra impresa no Ministerio, cun prazo fixo en función do número de páxinas, sistema este último máis cómodo para o funcionario (xa que, ao poder o xuíz levantar o secuestro posteriormente en caso de que se producise, non pesaba tanto a súa decisión).

A nova Lei suprimía a consulta previa e obrigatoria, como vimos, salvo nos casos de excepción e de guerra, establecendo, no seu lugar, a consulta voluntaria á que acudiron, en bo número, editores e autores para curarse en saúde. Por fin concretábase a súa regulación nunha norma escrita, o que, en aparencia, permitiría supoñer a que aterse aos editores e autores. Porén, na práctica, nunca se podía estar seguro onde remataba a liberdade agora proclamada e onde comezaba a marxe do sancionable<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> O propio Manuel Fraga ao presentar a Lei ante as Cortes explicou que “A Lei de prensa e imprenta dá un paso transcendental ao suprimir toda forma de censura ou control previo, salvo no caso de guerra ou declarado o estado de excepción. Establece o secuestro de publicacións só en caso de presunción de delito, e como previo ás correspondentes medidas xudiciais”.

<sup>94</sup> Lémbrase que, mentres que o seu artigo 1 falaba liberdade de expresión, esta debía exercerse, de acordo co artigo 2, con “respecto á verdade e a moral; o acatamento á Lei de principios do movemento nacional e demais leis fundamentais; as esixencias da defensa nacional, da seguridade do Estado e do mantemento da orde pública interior e a paz exterior; o debido respecto ás Institucións e ás persoas na crítica da acción política e administrativa; a independencia dos Tribunais; e a salvagarda da intimidade e da honra persoal”.

Nesa Lei establecíanse mecanismos preventivos e outros curativos ou de castigo. Entre os primeiros, destaca o artigo 4, coa regulación da consulta voluntaria:

“A Administración pode ser consultada sobre o contido de toda clase de impresos por calquera persoa que puidese resultar responsable da súa difusión. A resposta aprobatoria ou o silencio da Administración eximirán de responsabilidade ante esta pola difusión do impreso sometido consulta”.

Con este artigo na man, a posible apertura da nova Lei quedaba en entredito. Algunhas editoriais publicaban coa tolerancia da Administración sempre que pasasen todos os seus libros pola consulta voluntaria, mesmo sen obter previamente o imprescindible número de rexistro como empresa editora. Outras, mesmo co número de rexistro, estaban acostumadas ao procedemento dende moito tempo atrás e preferiron seguir acolléndose a el antes que sufrir un secuestro das súas publicacións.

O procedemento da consulta voluntaria introduciu unha inercia da cal se revelaban os seus riscos económicos tan só cando se trataba de orixinais traducidos. Os riscos, polo xeral, eran outros, xa que ao presentar un libro a consulta podía obter catro respostas:

- Desaconsellada a súa publicación. Nunca se prohibía a súa publicación, pero o risco de facelo e sufrir o máis que probable secuestro era xa do editor.
- Autorización íntegra.
- Petición de que se suprimise parte do texto.
- Petición de que se presentase o texto traducido cando se trataba de orixinais en idioma estranxeiro.

Deste modo, o editor ou o director literario dunha empresa, que pasaba a ser cómplice do delito cometido en caso de que o publicado infrinxise de algún modo a lei, converteuse en xuíz e parte ao mesmo tempo, xa que, por unha parte, debía buscar na obra as súas calidades literarias ou artísticas e, por outra, debía xulgar as consecuencias que se podían derivar da súa publicación.

Ademais, o aparato do poder tiña nas súas mans, tamén, outra medida de control preventiva: o depósito previo recollido no artigo 12:

“Aos efectos do previsto no artigo 64 da presente Lei, antes de proceder á difusión de calquera impreso suxeito a pé de imprenta, deberán depositarse seis exemplares deste coa antelación que regulamentariamente se determin, que nunca poderá exceder dun día por cada cincuenta páxinas ou fracción”.

Cando un texto se achaba xa en depósito previo, tres podían ser as respostas da Administración:

1. A aprobación do libro polo Ministerio, comunicada aos editores mediante a que se deu en chamar “tarxeta de libre circulación”.

2. O silencio administrativo, polo que se entendía que, unha vez transcorrido o prazo dun día por cada cincuenta páxinas ou fracción, o libro podía circular libremente.

3. O secuestro, unha práctica que se utilizou con certa frecuencia nos últimos anos do franquismo<sup>95</sup>. Convén mencionar que o secuestro dun libro presentado a depósito previo era unha arma da censura que incidía de dobre forma: por un lado, controlábase ideoloxicamente o autor e, por outro, interviñase na marcha financeira da empresa editorial.

Outro mecanismo que tiña unha eficacia anterior a unha eventual infracción da norma legal era a obrigatoriedade de inscrición para as empresas editoriais no Rexistro de Empresas Editoriais. Desta forma, o réxime contaba cun novo elemento de control da produción editorial, ben sexa negándose a conceder o rexistro só pola sospeita de que o que se ía editar non conviña que fose publicado, ou ben retirándoo unha vez concedido se o publicado non era do agrado das autoridades culturais.

Neste caso, o mecanismo convertíase nun de tipo curativo ou de castigo. Xunto a outros posibles, como podían ser os expedientes, as sancións, as multas ou a retirada da inscrición no Rexistro, que foi utilizada en varias ocasións, esta era a medida de máis entidade, xa que levaba consigo na práctica o peche da editorial.

En canto á edición de libros, a Lei recoñecía o editor “o dereito a imprimir”, aínda que o Ministerio se reservaba todos os demais, como podía ser suprimir texto, desaconsellar a publicación dunha

---

<sup>95</sup> Esta posibilidade estaba recollida no artigo 64 da Lei: “Cando a Administración tivese coñecemento dun feito que puidese ser constitutivo de delito cometido por medio da prensa ou imprenta e sen prexuízo da obriga da denuncia no acto ás autoridades competentes, dando conta simultaneamente ao Ministerio Fiscal, poderá, con carácter previo ás medidas xudiciais, ordenar o secuestro a disposición da autoridade xudicial do impreso ou publicación delituosos onde queira que estes se atopasen, así como os seus moldes para evitar a súa difusión. A autoridade xudicial, tan pronto como reciba a denuncia, adoptará a resolución que proceda respecto do secuestro do impreso ou publicación e os seus moldes”.

parte do texto ou a súa totalidade e o secuestro unha vez publicado.

En si, a nova Lei revelou algo máis restritiva para a libre difusión de ideas mediante os libros que a través da prensa, a pesar da maior repercusión desta, polo que a adaptación das editoriais ás novas circunstancias foi algo máis lenta. A apertura foi máis condescendente con aqueles contidos dirixidos a eruditos ou ilustrados.

Polo tanto, pódese entender a Lei de 1966 como unha etapa intermedia entre a censura e a liberdade de expresión, na que o control absoluto se transmuta en paternalismo ao levar implícito o procedemento co que sancionar a aqueles autores e editores que traspasasen o umbral da liberdade responsable.

Se antes da entrada en vigor da Lei algúns autores optaron por enviar os seus manuscritos cara a outros países, en especial de fala hispana, buscando a súa publicación, despois de 1966 esta evasión continuou dándose, aínda que talvez en menor medida. Hai que sinalar, de todos os xeitos, que este procedemento, no que tiñan unha importancia decisiva os contactos ou o empeño persoal do autor, convivió coa edición en España dun bo montón de obras de autores que preferían ceder, negociar ou autocensurarse previamente á edición no estranxeiro.

Segundo a doutrina máis estendida, en concreto, por exemplo, Manuel F. Abellán<sup>96</sup>, coa Lei de prensa e imprenta de 1966 “ábrese un período de franca deterioración. A nova lei e a súa aplicación non poden contrarrestar a inercia sociolóxica da sociedade española. A falaz tremoia xurídica de Fraga e os seus colaboradoresponse en evidencia á vista da infinidade de conflitos que suscita en escritores e editores. O que de cara á galería pretendía ser unha regulación das canles de liberdade de expresión, foi en realidade unha farsa.

A censura, moito máis que antes, se converte nun instrumento represaliador segundo as simpatías políticas manifestas ou latentes de libeiros, escritores ou editores. Formalmente falando, a nova lei ofrecía, na súa falacia, aberturas de liberdade. Pero como tantas veces aconteceu durante o réxime de Franco, as

---

<sup>96</sup> Abellán, Manuel L. “Fenómeno censorio e represión literaria”. Diálogos Hispánicos de Ámsterdam, nº 5, 1982, páxinas 169 a 180.

disposicións legais non eran concreción dunha vontade política senón remedo e cortina de fume”.

O que logo o segue é un período mal denominado de “apertura vixiada”. O aparato censorio actúa con maior ou menor rigor segundo os sinais que recibe dos grupos ou personaxes influentes dentro do sistema, e de acordo tamén co talante democrático do funcionario de maior rango. Non se trata tanto dunha apertura canto de incontinencia. A decrepitude física e política do réxime era un feito. As medidas para que o franquismo -os seus logros políticos- se sucedese a si mesmo foran tomadas. O período aberto coa “apertura vixiada” converteuse así na proba de lume para unha saída airosa tras a desaparición física de Franco.

En opinión de Miguel Cruz Hernández, que foi Director Xeral de Cultura Popular entre 1974 e 1977, e, polo tanto, o viviu dende dentro, achegando unha visión única de alguén que tiña nas súas mans a responsabilidade da censura, coa Lei de prensa e imprenta favoreceuse a deterioración do sistema de censura debido a varios factores que el asegura que foron os seguintes<sup>97</sup>:

- a) Os lectores: Os censores herdaron o sistema de impresos de carácter unitario da etapa anterior e, en consecuencia, tamén os seus hábitos e inercias, cando a sociedade estaba a cambiar e o sistema se seguía apoiando nos poderes fácticos: o exército, o poder político, a Igrexa e o poder económico.
- b) A necesidade da deterioración, apreciada polos políticos do réxime ou da oposición dende principios dos 60, coincidindo todos en que era necesario dismantelar o sistema tal e como viñera existindo, aínda que foi o peso do problema da prensa diaria o que lastraba a evolución do control dos libros. De feito, salvo unha diminución no ritmo entre 1970 e 1973, a lista de libros amnistiados iniciou en 1962 un camiño irrefreable.
- c) O dismantelamento do sistema. Coa desaparición da censura e o establecemento do sistema de censura previa non era suficiente, e había que rematar tamén con esta última. Nos últimos anos aumentou o número de libros presentados a consulta pero porque o propio Director Xeral, en actitude aceptada polo Presidente do Goberno e polo Ministro de Información e Turismo (entón Herrera e Esteban), decidiu utilizalo nun sentido positivo<sup>98</sup>. El mesmo tomou a decisión de

---

<sup>97</sup> Cruz Hernández, Miguel. “Da deterioración ao dismantelamento: os últimos anos da censura de libros”. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 5 (*Censura e literatura peninsulares*), 1987, páxinas 43 a 50.

<sup>98</sup> Como mostra desta actitude, o propio Miguel Cruz achega a seguinte información: “Dixose que o Xeneral Franco reaccionou fronte ao debilitamento da censura, debido a certos famosos dossiers sobre publicacións. Isto é certo no que se refire a revistas, pero non a libros. Nunha entrevista que tiveron co daquela Xefe do Estado en xaneiro de 1975 obtiveron tal impresión; era un acto meramente protocolario, pero fun decidido a abordar tal problema. Tras os saúdos de rigor, sorprendentemente o Xeneral Franco empezou a falar de Camilo

suprimir as tarxetas e o tempo de espera para a circulación de libros e, tamén, optar porque os libros circulasen en lugar de ‘primalos’ agregándolle o aliciente de ‘prohibida’.

- d) O final do sistema de censura chegaría, para darlle credibilidade ao goberno do Presidente Suárez e evitar as noticias de denuncia ou secuestro de libros, o 24 de abril de 1977 por orde directa do Director Xeral, que tería referendo legal máis adiante.

Como mostra da evolución da censura nos anos 60 e 70 ata a súa desaparición, Miguel Cruz achega datos extraídos dos arquivos do Ministerio de Información e Turismo nos que se pode seguir a evolución dos libros prohibidos ou secuestrados en relación co total dos editados.

Como se pode apreciar a simple vista na táboa que a continuación se recolle, a incidencia da Lei de prensa e imprenta favoreceu o progresivo desmantelamento do sistema de censura. Ademais, segundo as palabras do seu Director Xeral entón, o propio autor desta táboa, estes índices aínda poderían tender máis cara á baixa se se tivese en conta que “unha parte das obras presentadas entre 1966 e 1973 eran anteriores a 1961, e se fosen presentadas entón, a incidencia sería moi alta”.<sup>99</sup>

---

J. Cela; podía estar impresionado polos tres sonoros tacos que o devandito escritor pronunciou en Televisión Española pouco tempo antes, pero iso llo podía referir ao meu compañeiro de ministerio o prof. Sancho Rof, que era o Director Xeral correspondente. Como aos Xefes de Estado lles preparan as entrevistas, podía recordar o meu coñecemento de Cela, e acaso a vez que o escritor estivo invitado nun terreo de Albacete no que case todos os anos cazaba Franco. O feito foi que me deu a entender que esas cousas non lle importaban persoalmente, pero que *as oen as señoras*, indicio de onde viñan algunhas presións. Aproveitei a ocasión para formular o problema: de acordo co meu ministro, e sempre que se considerase conveniente, estaba disposto a levarlle os libros *conflictivos*. O Xeneral Franco miroume fixa e insistentemente, e tras unha pausa díxome: “*Non se preocupe, Vd. o fará moi ben*”; no ton e no xesto o que lin foi: *iso non é tan importante*. Pode ser que outras veces e anos antes non pensase así, pero só podo achegar a miña experiencia persoal”.

<sup>99</sup> Cruz Hernández, Miguel. “Da deterioración ao desmantelamento: os últimos anos da censura de libros”. Diálogos Hispánicos de Ámsterdam, nº 5 (exemplar dedicado a *Censura e literatura peninsulares*), 1987, páxina 45.



<b>Ano</b>	<b>Total aproximado de expedientes<sup>100</sup></b>	<b>Incidencias non ponderadas<sup>101</sup></b>	<b>Incidencias ponderadas<sup>102</sup></b>
1961	4.000	99	225
1965	7.000	58	95
1969	10.000	26	51
1973	16.000	17	29
1974	19.000	5	6
1975	20.000	1	1,8
1976 xaneiro-xuño	10.000	0,9	0,9
1976 xuño-dec.	10.000	0,6	0,6
1977 xaneiro-abril	5.000	0,4	0,4
1977 maio-set.	9.000	0	0

Incidindo nesta liña, Manuel L. Abellán estudou tamén cuantitativamente no seu momento a censura nos libros baixo o franquismo<sup>103</sup>. Esa análise é de especial importancia para o presente traballo por canto, xunto á táboa anteriormente salientada de Miguel Cruz Hernández, constitúen as dúas únicas referencias que repasan numericamente a incidencia da censura nalgún dos ámbitos que a sufriron durante eses anos, e, polo tanto, as únicas referencias que poden servir para contrastar coa evolución desta na produción fonográfica.

ANO (mes de abril)	Autorizados	DENEGADOS	%
1955	516	11	2,1
1956	583	43	7,4
1957	499	20	4,0
1958	461	9	2,0

<sup>100</sup> Esta columna non se refire ao número de expedientes reais, senón de incidencias negativas absolutas, máis autocensuras establecidas por presentarse logo as obras con posterioridade. Como se observará, a Lei de prensa e imprenta de 1966 reduce a incidencia nun 50%. A súa interpretación de cara á súa desaparición no que se refire ao libro, que tivo lugar durante os anos 1974-1975, é a que acabou co sistema. Nos datos de 1975 a 1977 non se contabilizan carteis, nin publicacións de certa periodicidade, nin consulta voluntaria, ao ser *desaconsellado* este sistema. Exclúense as incidencias resoltas favorablemente dentro do período.

<sup>101</sup> Aínda que de 1961 a 1969 sinala un ano, as cifras teñen en conta os anos anteriores; para obtelas utiliza a suma alxébrica dos títulos publicados, máis os importados e a súa estimación das consultas, menos as reedicións e variantes.

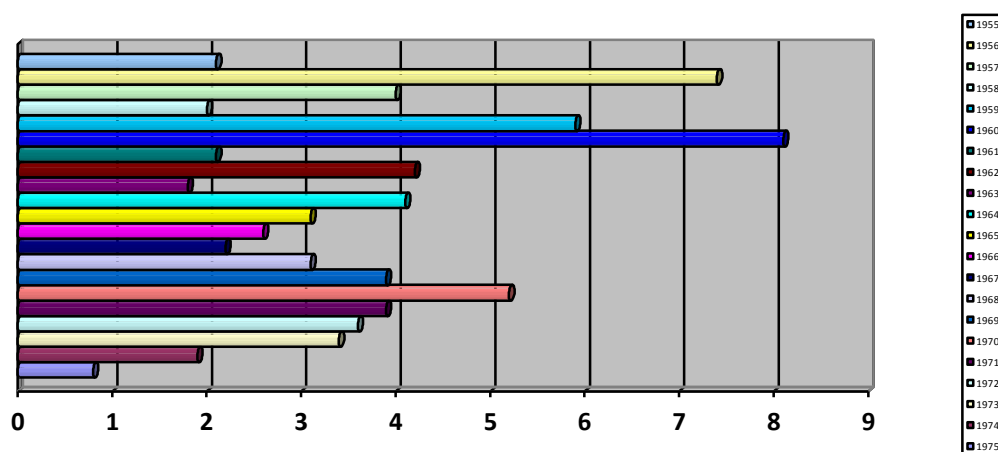
<sup>102</sup> Como incidencias inclúe ata 1966 as prohibicións, os silencios administrativos denegatorios e as consultas negativas. A partir da devandita data, as denuncias con secuestro, as denegacións de importación e as consultas negativas. Ao non ter en conta as obras que nin se presentaban nin se consultaban, ditas cifras son inferiores ás obxectivas.

<sup>103</sup> Abellán, Manuel L. "Análise cuantitativa da censura baixo o franquismo (1955-1976)". Sistema (número 18). Madrid, xaneiro de 1979, páxinas 75 a 89.

1959	526	31	5,9
1960	632	51	8,1
1961	706	15	2,1
1962	570	24	4,2
1963	548	10	1,8
1964	711	29	4,1
1965	955	30	3,1
1966	698	18	2,6
1967	1.006	22	2,2
1968	911	28	3,1
1969	839	33	3,9
1970	1.241	64	5,2
1971	1.205	47	3,9
1972	1.280	46	3,6
1973	1.155	39	3,4
1974	1.238	23	1,9
1975	1.446	12	0,8

A táboa mostra os libros autorizados e denegados nos meses de abril do período que vai de 1955 a 1975, que foron os que o autor puido estudar. Tamén se inclúen no seu artigo referencias a obras autorizadas con supresións, modificacións, con reparos ou por silencio administrativo -que o autor suma, curiosamente, ás denegadas- e, tamén, as denegadas con secuestro previo ou sen secuestro previo. De todos os xeitos, ao non dispoñer dos datos deses apartados durante eses 21 anos, a máis completa sería a serie aquí recollida.

### 1 Ilustración: % DE OBRAS DENEGADAS SOBRE AS AUTORIZADAS



Como se pode ver nesta gráfica que representa a proporción de obras denegadas sobre o total de autorizadas -non sobre as presentadas, como era o caso da táboa anterior-, ata o ano 1965 a proporción é superior ao 4% en 6 dos dez primeiros anos,

mentres que só un ano entre 1966 e 1975, coa Lei de prensa e imprenta xa en vigor, a proporción alcanza esas magnitudes, en concreto en 1970. A partir dese ano, a diminución é constante cara á desaparición total da censura en 1977. Polo tanto, cabe concluír que a entrada en vigor da Lei si significa en termos xenéricos unha diminución da acción da censura neste campo.

A xeito de resumo do seu estudo cuantitativo, Manuel L. Abellán sinala a etapa de Arias Salgado como un momento de *rixidez total* en materia de censura, dun sabor integrista fóra do común, dunha severidade censoria sen ambigüidades, pero logo de aviso, na que, polo tanto, ningún escritor se atrevía a ir máis alá do que explicitamente estaba marcado. A etapa de Fraga Iribarne sería a dunha *apertura vixiada*, tumultuosa pola falaz situación creada pola Lei de prensa. A devandita lei foi máis un obxecto de prestixio e unha fachada tranquilizadora cara ao mundo exterior que un marco de garantías para o exercicio da liberdade creadora.

A continuación, o período de Sánchez Bella queda cualificado como de claro *retroceso*, aínda que non tanto en relación co que significara o do seu predecesor, senón máis ben pola rápida deterioración do franquismo e grupos políticos *ad láteres* durante estes anos. O contraste entre a política censoria mantida e a ansia de liberdade de expresión nos medios intelectuais e do libro acentuou o carácter periclitado da institución censoria. Por último, o breve período dos anos 1974 e 1975 é dunha *apertura controlada* ata a case desaparición da censura.

### *Conclusiones*

Nun principio, entre 1939 e 1941, a censura dependeu do Ministerio do Interior, máis adiante, entre 1942 e 1945, da Vicesecretaría de Educación Popular da Falange, despois, entre 1946 e 1951, do Ministerio de Educación, para pasar, finalmente, a partir de 1951 a depender do Ministerio de Información e Turismo. Nesta etapa, salvo unha etapa menos rixida que iría de 1946 a 1951, a censura aplicouse de forma estrita e completamente arbitraria.

A Lei de 1966 converteu a etapa que o seguiu nun período intermedio entre a censura e a liberdade de expresión. O control marcial e obsesivo dos primeiros anos do franquismo substituíuse polo paternalismo, eliminando a censura previa pero deixando

tanto marxe á arbitrariedade que poucos editores se saltaban o trámite de consulta voluntaria. A conmoción que significou a súa promulgación quedou mitigada en canto se puxeron en marcha todos os resortes represivos que a Lei ou a lexislación que a desenvolveu contemplaron.

Polo tanto, dende 1966 a censura intentaría atenuar progresivamente os seus rigores, tendendo a preparar o nacemento por etapas dun sentido das responsabilidades, aínda que para non perder a súa influencia ao desaparecer a censura previa fixo uso doutras medidas permitidas polo ordenamento xurídico, como o depósito previo, o secuestro das publicacións, o inicio dun expediente administrativo, as sancións, as multas, o peche das editoriais ou o Rexistro de Empresas, permitindo ou excluindo a inscrición segundo lle conviña.

Como ben asegura Miguel Cruz Hernández, “é un feito histórico certo que a aplicación da Lei de prensa e imprenta abriu o camiño á preparación do cambio político español e que sen a súa rodaxe de dez anos (1966-1976) a chamada transición española non se efectuaría tal como tivo lugar”.<sup>104</sup>

Así o afirman, por exemplo, Georgina Cisquella, José Luís Erviti e José A. Sorolla<sup>105</sup>, cando manteñen que “a existencia dunha verdadeira apertura do réxime en materia censoria, co paso da censura previa á consulta voluntaria e depósito previo como protagonistas e a función que, segundo moitos investigadores, exerceu a Lei de prensa, serviron como punta de lanza propagandística dunha imaxe aperturista do réxime de cara ao exterior”.

En calquera caso, ata o final da ditadura ninguén podía sentirse a salvo da censura, polo que conviña andarse con coidado e non botar en saco roto os seus principios. A fin de contas, a nova, e supostamente liberal, Lei de prensa, promulgada a bombo e prato en 1966 para substituír a caduca de 1938, tampouco despexaba a incerteza. Certo que a consulta previa, anteriormente obrigatoria, transformouse en voluntaria. Pero no fondo non supuxo ningún cambio, porque as autoridades, como sempre, se

---

<sup>104</sup> Cruz Hernández, Miguel. “Da deterioración ao desmantelamento: os últimos anos da censura de libros”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, nº 5 (exemplar dedicado a *Censura e literatura peninsulares*), 1987, páxina 42.

<sup>105</sup> Cisquella Georgina, J.L. Erviti e J. Antonio Sorolla, *Dez anos de represión cultural. A censura de libros durante a Lei de prensa (1966-1976)*. Barcelona, Anagrama, 1977, páxina 77.

reservaban a última palabra e ninguén se atrevía a correr o risco de xogalo todo a unha carta, é dicir, ao ditame definitivo.

Por iso, os autores seguían sometendo ás súas obras a consulta previa, ou ben as editoriais se ocupaban do asunto encomendando aos seus comités de lectura a devandita tarefa. A nova Lei de prensa, pois, incrementou en principio a autocensura e a imprevisibilidade do procedemento administrativo, pero non supuxo tanto unha liberalización real das condicións de creación literaria, aínda que abriu o camiño cara á desaparición real da censura dez anos despois.

## 2.5. A CENSURA EN RADIOTELEVISIÓN DURANTE O FRANQUISMO

### A) Con anterioridade á Lei de 1966

*Os primeiros anos da radio durante o franquismo*

A radio foi, dende os seus comezos, un elemento de comunicación poderoso e os responsables políticos foron ben conscientes deste poder. Durante a Guerra Civil, a radio desempeñou un papel crucial. Non hai máis que ler o que a revista Radio Nacional dicía dous meses despois do termo da contenda para entendela:

“Por primeira vez na historia empregouse a fondo a radio como elemento bélico importante, o mesmo no terreo das operacións que no sostemento ou na ruína da moral pública. Esperamos que se publique en breve a historia da Radio na guerra de España, seguros, como estamos, de que debe constituír un dos capítulos máis entretidos e máis instrutivos da contenda”.<sup>106</sup>

A mesma revista recoñecía tamén que o bombardeo de Salamanca podía ter unha intención relacionada coa propia radio:

“Non sabemos se, ao bombardear Salamanca, a aviación vermella pretendía un golpe de efecto contra a resistencia do noso Estado Maior ou se buscaba como obxectivo principal a propia Radio Nacional, que tanto furor lles producía”.<sup>107</sup>

Co comezo da Primeira Guerra Mundial, Ramón Serrano Suñer, ministro de Gobernación primeiro e presidente da Xunta Política despois, vai aumentando o seu poder. A súa primeira medida en relación coa radiodifusión é ditar a Orde do 6 de outubro de 1939<sup>108</sup>, que establece a censura previa para todas as emisoras de radio e encomenda o seu exercicio ás xefaturas provinciais de F.E.T. e das J.O.N.S e ás xefaturas locais de Propaganda, sinalando que ningunha emisión falada se poderá realizar sen a previa autorización destes organismos”

Xunto á radio estatal convivían emisoras particulares financiadas con publicidade. As emisoras estiveron, dende un principio, sometidas a un réxime de concesión do Estado, e estaban

---

<sup>106</sup> *Radio Nacional*, número 2, 21 de xuño de 1939.

<sup>107</sup> *Radio Nacional*, número 31, 11 de xuño de 1939.

<sup>108</sup> Orde do 6 de outubro de 1939 (BOE nº 280, do 7 de outubro, páxina 5.628) relativa á regularización de emisoras radiofónicas.

obrigadas a presentar ante o Ministerio de Información todos os guións antes da súa emisión para o seu control.

As noticias estaban estritamente monopolizadas pola radio do Estado. Todas as emisoras tiñan que conectar necesariamente con Radio Nacional de España para a transmisión dos diarios falados, única fonte de información durante 39 anos, a pesar da provisionalidade da Orde de outubro de 1939 na que se recollía este mandato<sup>109</sup>.

No seu prefacio, esta Orde recollía esta obrigatoriedade “antes as actuais circunstancias internacionais e a necesidade de vixiar estritamente as emisións faladas por radio”. Xa no seu articulado establecíase outra disposición relacionada cos noticiarios xerais e, especialmente, cos asuntos internacionais:

“Todas as emisoras do territorio nacional, a excepción de Baleares, Canarias e prazas e zonas de Marrocos, conectarán coa emisora de Radio Nacional en Madrid, ás horas que o Departamento de Radio da Dirección Xeral de Propaganda designe”.

Só por vía de excepción se admitía a posibilidade de que o Departamento de Radio autorizase ás emisoras situadas en localizacións extremas e distantes a emitir noticiarios propios, se tecnicamente resultaban deficientes as conexións con Madrid. Así, ningunha emisora comercial, agás, como vimos, as de Baleares, Canarias e as situadas en Marrocos, podía emitir noticias e informacións que non se centrasen en acontecementos ou sucesos que tivesen lugar neses lugares, e sempre coa censura previa das Xefaturas Provinciais ou Locais de Propaganda.

Esta Orde, que entrou en vigor o 15 de outubro de 1939, determinaría a política en materia de radio durante moitos anos. A Falanxe quedaba constituída, así, na garante ideolóxica do Réxime. Durante a posguerra, o Réxime, con este instrumento, seguiu dispoñendo na paz dos mesmos servizos dos que dispuxo nos momentos de guerra por parte da radiodifusión. A principal función da radio seguía sendo, pois, a información-propaganda.

As emisoras que non cumprisen coa orde arriscábanse á posible sanción administrativa. Pero o peso da lei podía caer tamén sobre os que escoitasen outras noticias. Tal foi o caso dun grupo de rapaces de Almería que escoitaban as noticias británicas para

---

<sup>109</sup> Esta Orde foi reforzada no seu contido polo Decreto do 3 de outubro de 1957 e, posteriormente, polo Decreto do 14 de xaneiro de 1960.

logo copialas e distribuílas, sendo sentenciados, posteriormente, á pena de morte e executados en 1941.

Noutra Orde do 4 de febreiro de 1941<sup>110</sup> fixébase o propósito unitario e centralista do Goberno, reflectido claramente na composición da Xunta Permanente de Interferencias para as emisións de radio, costume que se manterá nas diversas xuntas e comisións relacionadas co sector da comunicación que se establecen ao longo do Réxime.

Nesta Orde acórdase que a Xunta, radicada na Subsecretaría de Gobernación, estará constituída polas seguintes persoas:

“O propio Subsecretario en calidade de Presidente, o Director Xeral de Correos e Telecomunicación (Vicepresidente), tres membros da Comisión Española de Radioelectricidade, dous enxeñeiros de Telecomunicación da Dirección Xeral, o Director do Laboratorio Oficial, un profesor da Escola Oficial de Telecomunicación e un representante da Dirección Xeral de Propaganda”.

Nese mesmo ano, a censura previa na radio, que quedara fixada pola Orde mencionada do 1939, esténdese á publicidade radiada. O sentido represivo-totalitario da política de comunicación do réxime concrétase coa Orde do 7 de marzo de 1941<sup>111</sup> na que se fixa esta extensión baseándose na responsabilidade cultural da radio e noutro aspecto que se recolle desta forma:

“As súas constantes e abusivas concesións a determinados gustos, con mingua da proporción e espírito que deben animar a composición dos seus programas, tanto nos aspectos de mero entretemento coma nos de carácter artístico, cultural e educativo”.

A Orde obriga o director de todas as emisoras a enviar diariamente e por duplicado, con 36 horas de antelación, o texto completo que se ía emitir. Só se acepta a posibilidade de incluír un boletín de dez minutos de duración, con fins exclusivamente publicitarios, no que se podían incluír comunicados ou carteleiras de espectáculos da emisora.

Ao mesmo tempo que se prohibía toda retransmisión de espectáculos sen un mínimo decoro artístico, establecíanse

---

<sup>110</sup> Orde do 4 de febreiro de 1941 (BOE nº 36, do 5 de febreiro, páxinas 867 a 868) pola que se dispón que o artigo 26 do “Regulamento de Interferencias Radioeléctricas” quede redactado do modo que se cita.

<sup>111</sup> Orde do 7 de marzo de 1941 (BOE nº 67, do 8 de marzo, páxinas 1660 a 1661) polo que se dan normas para regular a “Publicidade radiada” en España.



criterios no que respecta tanto á forma da redacción dos anuncios como a súa dicción e execución ante o micrófono:

“Deben responder á máxima dignidade da linguaxe ou expresión material, utilizada sen licenza ningunha e dedicada a obter efectos cómicos de burda natureza, quedando a súa práctica rigorosamente prohibida, así como todo comentario ou apreciación persoal allea á natureza do anuncio”.

Esta disposición estende tamén unha concepción rigorista e formalista dos medios. En concreto, a norma fixa as seguintes condicións:

“Ningún anuncio poderá emitirse nos instantes que inmediatamente preceden ou seguen a conexións coa emisora oficial, execución de himnos nacionais, actuación de autoridades e xerarquías, retransmisión de actos oficiais ou programas de calquera índole especial ou artística que esixan o máximo respecto”.

É nestes anos nos que se descobre a necesidade imperiosa de expansión da radio, dos seus contidos e dunha regulación máis ambiciosa. Así, a Vicesecretaría de Educación Popular empezou a instalar os elementos técnicos necesarios para facer chegar a programación a Europa e Hispanoamérica. Ao mesmo tempo, régulase a propiedade intelectual na radiodifusión e promúlgase a Lei que crea o Instituto Nacional de Industria, ao que se transfiren as participacións que o Estado ten en empresas relacionadas coa defensa do país, como era o caso da dedicada á fabricación de receptores de radio. Por último, cabe destacar, tamén a creación da Rede Española de Radiodifusión á que se adscriben, en principio, as emisoras oficiais e as de Falanxe.

Pero é a Orde do 26 de maio de 1942<sup>112</sup> a que deixaba claro nas súas disposicións a preocupación da Vicesecretaría de Educación Popular por “imprimir unha marcha unitaria” ás emisións radiofónicas ao impoñer a censura previa aos textos íntegros, de carácter educativo, pertencentes aos programas do Ministerio de Educación Nacional<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Orde do 26 de maio de 1942 (BOE nº 67, do 27 de maio, páxinas 1660 a 1661) relativa aos programas educativos do Ministerio de Educación Popular.

<sup>113</sup> Esta disposición tiña o seguinte tenor literal:

“Co fin de imprimir unha marcha unitaria e regular ás nosas emisións en relación coas diferentes esixencias do servizo, dando nelas cabida ás necesidades máis urxentes de índole estatal e do Movemento, é de todo punto necesario que nas emisións concedidas ao Ministerio de Educación Nacional se desenvolva un plan cíclico conforme ás normas seguintes:

4) É así mesmo indispensable que con 48 horas de antelación ao día da emisión se nos dea a coñecer o texto íntegro para os efectos de censura”.

Esta norma, que regulaba as actividades educativas da radiodifusión, é unha expresión clara da filosofía política reinante, do dirixismo e manipulación política da educación e a cultura. A radio non é a voz e expresión do pobo, senón do órgano político nacional, que administra o seu ocio, a súa educación e a súa liberdade.

A Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T e das J.O.N.S. tiña ao seu cargo todo tipo de competencias en relación coa radio. O Decreto do 4 de agosto de 1944<sup>114</sup> enumerábaas:

- “- Outorgar concesións para instalación de emisoras, revisalas, reformalas e declarar a súa caducidade
- Conceder licenza de utilización de aparatos receptores
- Coordinar os servizos das estacións establecidas no territorio nacional
- Controlar e censurar a publicidade radiada
- Aprobar as tarifas de publicidade
- Controlar e censurar toda sorte de emisións
- Sancionar con multas
- Suspender as emisións por tres meses
- Dirixir e intervir a propaganda radiada do estado
- Trasladar e explotar a rede de emisoras que xulgue conveniente establecer e nomear ao persoal técnico superior”.

Estas funcións pasaron a ser desempeñadas en 1945 pola Subsecretaría de Educación Popular Do Ministerio de Educación Popular ata a creación do Ministerio de Información e Turismo por Decreto Lei do 19 de xullo de 1951<sup>115</sup>.

Convén recordar que, aínda que a censura previa se mantivo ata a entrada en vigor da Lei de 1966, unha Orde do 23 de marzo de 1946<sup>116</sup> autorizaba a atenuar a súa aplicación por canto as circunstancias cambiaran lixeiramente con relación a 1939. Porén, e a pesar do seu contido literal, tratouse máis dunha medida psicolóxica que dunha modificación do estatuto xurídico-político dos medios de comunicación.

---

<sup>114</sup> Decreto do 4 de agosto de 1944 (BOE nº 222, do 9 de setembro, páxinas 6057 a 6058) determinando as funcións que corresponden á Vicesecretaría de Educación Popular en orde aos servizos de Radiodifusión.

<sup>115</sup> Decreto-Lei do 19 de xullo de 1951 (BOE nº 201, do 20 de xullo, páxina 3.446) polo que se reorganiza a Administración Central do Estado.

<sup>116</sup> Orde do 23 de marzo de 1946 (BOE nº 85, do 26 de marzo, páxina 2.342) referente á censura de prensa.

En 1952, o Decreto Orgánico do Ministerio de Información e Turismo<sup>117</sup> recollía as competencias da Dirección Xeral de Radiodifusión:

“Desenvolver administrativamente as actividades e funcións do Ministerio en orde ás empresas radiofónicas, estacións radioemisoras en todos os seus aspectos, como o técnico, informativo, político, cultural, relixioso, educativo, artístico, económico, publicitario ou xurídico, así como os medios técnicos polos que os usuarios se benefician das emisións, as ordes que deben executarse para o goberno dos servizos radiofónicos das instalacións propias que reciba do ministro e propoñer a organización máis adecuada da televisión e demais progresos técnicos que se consigan”.

Pouco despois, en 1954, regulouse a transferencia das concesións a emisoras locais, en función da cal as persoas físicas que solicitasen a transferencia ao seu favor deberían acreditar, entre outros requisitos, a súa adhesión ao Movemento, e asegurar o seu compromiso formal de difundir, gratuitamente, as ordes, as consignas, programas, notas ou avisos de carácter oficial e de presentar cada ano, antes do 16 de novembro, as liñas xerais da programación do exercicio seguinte, para a súa aprobación, se procedía.

Nesas datas creábase, tamén, o Rexistro de Empresas Radiodifusoras, que impoñía a obriga de inscribirse nel a todas as empresas que explotasen este servizo. O incumprimento de calquera das anteriores condicións considerábase causa abonda para dar por finalizada a concesión. Ademais, a emisora podía ser clausurada por necesidades do Plan Nacional de Radiodifusión, apreciadas discrecionalmente pola Dirección Xeral, sen que o concesionario tivese dereito a indemnización ningunha<sup>118</sup>.

Dada a situación pouco clara das máis de cen emisoras parroquiais da Igrexa, e despois de numerosas negociacións e da creación dunha comisión para este tema, fundouse a Cadea de Ondas Populares Españolas (COPE). Ao mesmo tempo créase a Rede de Emisoras do Movemento, na que se encadran as emisoras falanxistas.

Dende 1957, a dirección política e a orientación da propaganda, así como a xestión administrativa e económica de todas as

---

<sup>117</sup> Decreto do 15 de febreiro de 1952 (BOE nº 55, do 24 de febreiro, páxinas 851 a 853) orgánico do Ministerio de Información e Turismo.

<sup>118</sup> Artigo 8º, 6ª do Decreto do 9 de xullo de 1954 (BOE nº 231, do 19 de agosto, páxinas 5723 a 5724) sobre transferencia de concesións de emisoras locais de radiodifusión.

unidades da produción de prensa, radio e publicacións do Movemento pasaron a ser asumidas pola Delegación Nacional de Prensa, Propaganda e Radio. Creábase, tamén a Xunta de Orientación, como órgano consultivo, coa misión de asesorar a Delegación Nacional acerca da difusión da doutrina do Movemento e o desenvolvemento xeral da propaganda a través de todos os medios de expresión.

Grande parte da cultura popular da posguerra expandíase ou nacía na radio; as cancións popularizadas pola radio dirixíanse aos instintos máis sentimentais: cancións andaluzas topicamente alegres, melodías románticas españolas e sudamericanas e, en menor medida, italianas e francesas, corridos mexicanos, zarzuelas... Evidentemente, a sociedade de entón identificábase nunha grande parte con aquelas cancións que expresaban as súas ilusións sentimentais e un ocio sen maior transcendencia que a afastaba, por un momento, do subdesenvolvemento e a miseria da época. A realidade era que a radio, dominada pola mediocridade, vivía de costas á realidade da cultura e da sociedade española.

### *Os primeiros pasos da televisión*

Durante a década dos 40 leváronse a cabo as primeiras experiencias televisivas, con exhibicións diarias dunha hora de artistas no Círculo de Belas Artes de Madrid ou o intento de retransmisión de distintos espectáculos públicos. Non foi ata o 28 de outubro de 1956 que as emisións comezaron a ser regulares, dende uns estudos preparados ao efecto no Paseo de La Habana de Madrid, cunhas tres horas de duración ao día. Porén, o número de receptores era moi escaso -uns 400-, polo que entón a preocupación do réxime polo seu impacto era limitada.

É en 1957 cando se crea a Administración Radiodifusora Española (ARE), encadrando nun só organismo os servizos nacionais de radiodifusión e televisión para aumentar o seu control e eficacia na orde técnica, económica e de programas. Este organismo autónomo, aínda que baixo a dependencia da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, supón de feito a concentración monopolística do poder informativo, xa que tiña a competencia exclusiva para a realización de informacións de carácter nacional e internacional, as emisións españolas dirixidas ao estranxeiro e as estranxeiras que se retransmitían en España.

Na programación xeral de TVE dos primeiros tempos déixase sentir a influencia da radio, que cultiva sobre todos os concursos e os programas de entretemento. Ademais, os directivos de programas están expostos en todo momento ás chamadas telefónicas da autoridade recriminándoos por calquera cousa das que aparecesen en pantalla que lles parecese molesta.

En 1959 apróbanse os equipos de Radio Nacional e TVE, establecendo que, para participar no concurso restrinxido, os solicitantes deben mostrar a súa adhesión ao Movemento Nacional. Inténtase así consolidar os cadros profesionais dunha incipiente televisión que tiña o seu principal obstáculo non na capacidade dos seus traballadores, senón na subordinación ás decisións políticas.

A política do Ministerio sustentouse nestes anos na potenciación e perfeccionamento de todo tipo de instalacións técnicas, tanto de radio coma de televisión, así como o control férreo dunha información e dunha cultura dirixidas. Así se entra na década dos sesenta con novos aires: a censura previa non solucionara ningún dos problemas fundamentais de índole política e, ademais, formulara algúns novos.

### ***B) Con posterioridade á Lei de 1966***

En 1959 xa se constituíra no Ministerio de Información e Turismo unha Comisión para o estudo dunha Lei de bases da información. Xa en 1961 Franco anunciaba nas Cortes unha nova Lei da información “moderna, perfecta e axeitada ao momento que vivimos”.<sup>119</sup> Non eran máis que os antecedentes dunha Lei que non chegaría ata cinco anos despois.

Nese momento, a censura previa tiña unha alta cota de impopularidade e, ademais, en sectores cada vez máis amplos da Igrexa nacera unha conciencia crítica respecto á política do réxime, polo que o camiño estaba fertilizado en parte para a promulgación dunha nova Lei.

A Lei de prensa e imprenta do 18 de marzo de 1966 suprimiu a censura previa no seu artigo 3 e a consulta obrigatoria como procedemento ordinario, converténdoa en voluntaria. Ao mesmo tempo, moderou o deber de difundir consignas, notas e

---

<sup>119</sup> Discurso de apertura da sétima Lexislatura das Cortes o 3 de xuño de 1961.

comunicados oficiais da Administración, regulando tamén o dereito de réplica.

De todos os xeitos, como se veu anteriormente, o artigo 2, ao fixar o dereito á libre expresión no “respecto á verdade e o debido respecto ás institucións e persoas na crítica da acción política e administrativa”, establecía uns límites que quedaban sometidos á arbitrariedade xurídica e ao abuso político do poder.

Ao presentar a Lei nas Cortes, o Ministro Fraga Iribarne anunciou que “seguirán despois, así esperámolo, os Estatutos de Radio, de Televisión e das Artes representativas, unha vez que teñamos os elementos suficientes para preparalos con todas as garantías”. O certo é que esas garantías non deberon existir, porque eses estatutos nunca viron a luz durante os nove anos seguintes que estivo vixente aínda o réxime de Franco.

### *A radio na etapa sen censura previa*

A pesar da aparente liberdade introducida pola Lei de prensa e imprenta, outra normativa posterior utilizouse como balance para equilibrar a situación. Así, o Decreto 3137/1967<sup>120</sup> establecía que a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión se reservaba a facultade de aprobar a programación, as tarifas de publicidade e as súas modalidades e as inspeccións técnicas, administrativas e de programas que en cada caso se consideren precisas. Ademais, ordenaba a conexión de todas as emisoras, en cadea ou por separado, coa rede de Radio Nacional de España nas horas e co indicativo que oportunamente se establecesen. Evidentemente, todas estas medidas son boa mostra do intervencionismo do réxime mesmo nestes últimos anos.

Ao amplo número de cadeas que se fraguaron na década dos 50, súmase en 1966 a das Emisoras Sindicais que se situaban baixo control e coordinación do Departamento de Edicións e Publicacións Populares da Delegación Nacional de Sindicatos. A súa creación respondía a necesidades políticas moi concretas do sindicalismo franquista.

---

<sup>120</sup> Decreto 3137/1967, de 14 de decembro (BOE nº 5, do 5 de xaneiro de 1968, páxina 225), polo que se modifica o disposto no Plan Transitorio de Ondas Medias no referente ás condicións de explotación do servizo público de Radiodifusión nas emisoras comarcais propiedade do Estado.

A radio seguiu a súa crecente expansión. Unha Orde do 11 de maio de 1966 autorizou a creación de emisoras destinadas exclusivamente á transmisión de música funcional ou ambiental<sup>121</sup>. A razón expoñíase no seu preámbulo:

“No aumento de produtividade de moitos dos centros laborais pode influír de xeito moi importante a creación dun ambiente que contribúa a facer menos monótono e máis agradable o labor a realizar”.

Ao mesmo tempo, a aparición de emisoras en Frecuencia Modulada, que se autorizara en 1964<sup>122</sup> coa intención de que as emisoras radiasen simultaneamente en Onda Media e Frecuencia Modulada, contribuíu á súa expansión, aínda que a case totalidade destas emisoras decidiron emitir música case exclusivamente. Polo tanto, neste ámbito, aínda aumentando o número de oíntes e profesionais da radio, non engadía nada novo preocupante para o réxime á marxe da propia música.

Con este crecemento, a música nas emisoras cobrou un papel máis relevante que antes. Non é de estrañar que se quixese intervir, tamén, na orixe desta música, non tanto co obxectivo de protexer os creadores e artistas nacionais, senón como medio de frear a invasión da cultura foránea. A Orde do 19 de decembro de 1966 fixaba unhas porcentaxes moi claras<sup>123</sup>: o 40% das composicións de música lixeira, vocal ou instrumental que se difundisen debería ser orixinal de autores españois ou hispanoamericanos e, a partir do 1 de marzo de 1969, esta porcentaxe debía incrementarse ata un mínimo do 50%.

Por se fose pouco, todas as emisoras viñan obrigadas a dedicar polo menos o 10% do seu tempo á difusión de música clásica, incluíndo necesariamente 60 minutos entre as 15 e as 24 horas de cada día. Nas cidades onde existise máis dunha emisora, estas tiñan que propoñer á Delegación Provincial de Información e Turismo o horario, de maneira que os distintos espazos non coincidisen. Así, ademais de intentar protexer a música en español fronte a culturas distintas e impulsar a música clásica, cubríanse horas de programación con música que non necesitaba ser controlada.

---

<sup>121</sup> Orde do 11 de maio de 1966 (BOE nº 145, do 8 de xuño, páxinas 7.677 a 7.678) sobre autorización de instalación de emisoras de radiodifusión destinadas á transmisión de música funcional ou ambiental.

<sup>122</sup> Decreto do 23 de decembro de 1964 (BOE nº 313, do 30 de decembro, páxinas 17.484 a 17.486) sobre plan transitorio de ondas medias para a Radiodifusión española.

<sup>123</sup> Orde do 19 de decembro de 1.968 (BOE nº 11, do 13 de xaneiro de 1969, páxina 595), sobre difusión de música nas emisoras de Radio e Televisión.

As sucesivas reorganizacións do Ministerio non modificaron a política dirixista. Tras a chegada ao Ministerio de Información e Turismo de Alfredo Sánchez Bella promulgouse o Decreto do 21 de marzo de 1970<sup>124</sup>, que reorganizaba a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, xustificada pola presión das novas tecnoloxías, pero no que se volve reafirmar o monopolio ideolóxico.

Nesta norma concretábanse as funcións que lle correspondían á Dirección Xeral mencionada:

“Estruturar, organizar e coidar o funcionamento do Servizo Público de Radiodifusión de sons e imaxes en todos os seus aspectos, por medio da dirección, xestión, explotación, conservación e sostemento das instalacións propias. Así mesmo lle corresponde con carácter exclusivo a emisión radiada de información nacional e internacional, as emisións de televisión e o desenvolvemento técnico deste medio nos seus diversos sistemas de transmisión. Levará a cabo a regulación, fomento e fiscalización das actividades restantes, incluídos os medios técnicos, transmisores e receptores”.

Mesmo en 1973, xa con Fernando Liñán Zofio á fronte do Ministerio de Información e Turismo, o Decreto do 11 de outubro<sup>125</sup> incide na tradición do control da programación a través do seu artigo 6:

“Corresponde á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión a ordenación, fomento e vixilancia de cantas actividades impliquen difusión, distribución, recepción e reprodución de programas sonoros ou de son e imaxe, destinados, mediata e inmediateamente ao público, sexa cal fose o procedemento de transmisión”.

Así, a Dirección Xeral debía ter ao seu cargo a determinación do réxime xurídico e técnico, a promoción e control do servizo de radiodifusión de sons e imaxes, calquera que fosen titular ou o sistema de xestión, e a representación dese servizo, nos organismos internacionais, a través e de acordo co Ministerio de Asuntos Exteriores.

---

<sup>124</sup> Decreto 836/1970, do 21 de marzo (BOE nº 80, do 3 de abril, páxinas 5.164 a 5.168), polo que se modifica o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro (disp. 85), de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

<sup>125</sup> Decreto 2509/73, do 11 de outubro (BOE nº 246, do 13 de outubro, páxinas 19.813 a 19.815), polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo.



Non era todo; baixo a súa incumbencia estaban, tamén, a exclusiva das emisións radiadas de onda curta e as de información nacional e internacional, as emisións de televisión e o desenvolvemento técnico deste medio nos seus diversos sistemas de transmisión, a ordenación do exercicio das profesións relativas á radiodifusión e a protección do administrado para garantir a mellor recepción de emisións e programas.

### *A etapa de expansión de Televisión Española*

Pouco antes da entrada en vigor da Lei de prensa e imprenta, en febreiro de 1964, coincidindo coa chegada dun novo equipo á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, estrutúrase a Xunta de Televisión. Esta Xunta queda perfilada como órgano colexiado, con atribucións plenas na materia, sentando as bases dunha organización autónoma de Televisión Española. O preámbulo da Orde xustifica a medida do seguinte xeito:

“O incremento alcanzado pola televisión durante os últimos tres anos -xunto á reorganización inmediatamente anterior de 1962- aconsellan acomodar as funcións da Xunta de Televisión á nova situación, incorporando a ela os elementos profesionais representativos dos seus tres aspectos: programación, técnico e administrativo”.

Porén, aínda que a norma permitía un avance considerable, o certo é que o Ministerio seguiu marcando a orientación e o rumbo das súas actividades, permitindo tan só certa liberdade de movementos nas funcións técnicas e económicas. Ademais, a súa función non pasou de ser meramente asesora e non decisoria.

A preocupación cultural de Fraga e o seu equipo de radio-televisión, encabezado por Xesús Aparicio Bernal, faise efectiva na creación da segunda canle de TVE que tiña por obxectivos proporcionar unha alternativa e difundir espazos de maior contido cultural. Porén, polo seu lento desenvolvemento técnico, supeditado a que as achegas das entidades provinciais e locais permitisen ás distintas provincias e rexións o acceso a esta segunda canle, e debido tamén aos seus contidos, a Segunda Cadea non pasou de difundir unha cultura minoritaria, discriminatoria e elitista.

Ao mesmo tempo, creábanse distintos organismos que servían, unha vez máis, para o control dos xornalistas: o Rexistro Oficial

de Profesionais de Radio e Televisión<sup>126</sup>, unha Sección de Profesións de Radio e Televisión<sup>127</sup>, o Xurado de Ética Profesional de Xornalistas<sup>128</sup> e o Sindicato Nacional de Prensa, Radio, Televisión e Publicidade<sup>129</sup>.

Con relación a este último, paga a pena destacar que, entre as súas funcións, o Decreto citaba “calquera outras análogas ou similares que o Goberno ou a Organización Sindical lle asigne ou estea en harmonía cos anteriores”. Curioso e sintomático que as funcións dun sindicato podían ser asignadas por un Goberno nunha medida que pretendía, evidentemente, converterse nun instrumento que deixase sen efectividade os intereses reais, a autonomía, a liberdade e a forza do sindicato.

Tal e como se veu anteriormente no mundo da radiodifusión, a Orde do 19 de decembro de 1968<sup>130</sup> obrigaba tamén á televisión a dedicar en cada unha das dúas Cadeas un mínimo de sete horas semanais á música clásica, aínda que neste caso para este tempo podía ser computada tamén a ofrecida pola carta de axuste.

Como se pode supoñer, os informativos ofrecían unha imaxe da sociedade española bastante idílica e distinta da real, na que non había noticias sobre paros, manifestacións estudiantís, crises gobernamentais, incidentes universitarios, alzas dos prezos ou condenas de tribunais, todo iso nunha época bastante turbulenta, a de finais dos anos 60.

En 1970 establécese, por primeira vez, a regulación da televisión por cable<sup>131</sup>, ao establecer que a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión será o órgano competente do Ministerio para establecer as condicións e normas relativas á instalación e explotación de calquera sistema para a distribución do sinal de televisión por cable e televisión por circuío pechado. Todas as

---

<sup>126</sup> Orde do 17 de xaneiro de 1964 (BOE nº 25, do 29 de xaneiro, páxina 1.287) pola que se constitúe o Rexistro Oficial de Profesionais de Radio e Televisión.

<sup>127</sup> Orde de 27 de abril de 1964 (BOE nº 111, do 8 de maio, páxina 5.969) pola que se crea a Sección de Profesións de Radio e Televisión encadrada na Secretaría Xeral da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión.

<sup>128</sup> Orde do 3 de novembro de 1964 (BOE nº 271, do 11 de novembro, páxinas 14.807 a 14.810) pola que se aproba o Regulamento do Xurado de Ética Profesional da profesión xornalística e do Xurado de Apelación.

<sup>129</sup> Decreto do 23 de abril de 1964 (BOE nº 106, do 2 de maio, páxina 5.634) por que se crea o Sindicato Nacional de Prensa, Radio, Televisión e Publicidade

<sup>130</sup> Orde do 19 de decembro de 1.968 (BOE nº 11, do 13 de xaneiro de 1969, páxina 595), sobre difusión de música nas emisoras de Radio e Televisión.

<sup>131</sup> Orde do 13 de marzo de 1970 (BOE nº 84, do 8 de abril, páxina 5.509) obre distribución do sinal de televisión por cable e televisión en circuío pechado.

instalacións deberían contar coa debida autorización do devandito centro directivo.

Tamén, a partir de 1971, empézanse a abrir distintos centros rexionais de Televisión Española. Porén, dado a política informativa e cultural de carácter centralista, estes novos centros estiveron totalmente supeditados na súa orientación, programación e a composición dos seus órganos de xestión e consulta ao Ministerio.

As normas dos últimos anos do réxime seguían incidindo no control dos medios. O Decreto do 21 de xaneiro de 1971<sup>132</sup> así o establecía:

“Corresponde ao Ministerio de Información e Turismo, con independencia da que sobre a fabricación do soporte incumbe ao Ministerio de Industria, a competencia para coñecer, visar e autorizar o contido de todo material audiovisual, que, calquera que sexa o procedemento técnico empregado para a súa elaboración, sexa susceptible de reproducirse na pantalla dun aparato receptor de uso particular, así como o destinado á difusión pública en calquera forma.

As empresas só poderán exercer as súas actividades (produción, distribución ou importación) cando esteán previamente inscritas no Rexistro que para tal efecto se crea no Ministerio de Información e Turismo”.

Con todo, é innegable que o novo instrumento legal que supuxo a Lei de prensa e imprenta de 1966 abriu unha época de maior liberdade, conforme á evolución social, que conduciu a unha nova política no ámbito da información e da cultura.

### *Conclusións*

O levantamento parcial das limitacións inicialmente impostas sobre a liberdade de expresión constitúe unha decisión moi delicada para unha ditadura. Por que e baixo que circunstancias resollen os gobernantes dun réxime non democrático introducir cambios institucionais que poidan provocar un aumento da crítica pública e, en consecuencia, debilitar a súa lexitimidade?

---

<sup>132</sup> Decreto 233/1971, do 21 de xaneiro (BOE nº 40, do 16 de febreiro, páxina 2.530), polo que se regula o visado e a autorización previa á produción e difusión de material audiovisual susceptible de ser reproducido na pantalla dun aparato reprodutor.

Iso foi o que sucedeu trala aprobación da Lei de prensa e imprenta en 1966. Nos primeiros anos despois da súa aprobación, as previsións máis restritivas e a severa aplicación que delas facía o goberno obrigaron a poñer en dúbida que o cambio do marco xurídico para o desenvolvemento do labor xornalístico trouxese consigo unha auténtica apertura informativa. A Lei foi considerada por moitos observadores críticos como unha estratexia de cosmética do réxime, como unha medida deliberada e perfectamente deseñada para evitar cambios nos contidos dos medios de comunicación.

Posteriormente, non obstante, foise facendo evidente que a Lei de 1966 reforzara e acelerara un proceso, feble e case imperceptible ata aquel momento, de ampliación progresiva do espazo de crítica ao réxime franquista nos medios de comunicación.

Así o recoñeceu tamén a maioría dos historiadores do réxime. Raymond Carr escribiu que a Lei de prensa de 1966 “cambiou o clima cultural de España”<sup>133</sup>, mentres que Juan Pablo Fusi afirmou que “transformou substancialmente o nivel informativo do país”<sup>134</sup>, ao tempo que Javier Tusell a cualificaba como “a disposición máis transcendente” da última etapa do réxime<sup>135</sup>.

A análise detida da evidencia empírica sobre o proceso que culminaría coa Lei de prensa de 1966 levou outros investigadores a rexeitar estas interpretacións. Por exemplo, Elisa Chuliá<sup>136</sup> propón unha explicación máis coherente:

“Como queira que o principal seguro de vida dos ditadores radica na intervención governamental sobre a información, estes non se avirán a reducila se non cando se dean dúas condicións, percibidas como oportunidade e necesidade, respectivamente: que diminuíra o seu medo a perder o poder, e que consideren que o mantemento dos controis no seu estado orixinal encerra unha maior ameaza de deslexitimación que a substitución por outros menos restritivos”.

Polo tanto, queda claro que, fora por un motivo ou outro, a Lei de prensa e imprenta supuxo un cambio, menor do que o tenor

---

<sup>133</sup> Raymond Carr: *España 1808-1975*. Ariel. Barcelona, 1982, páxina 671.

<sup>134</sup> Juan Pablo Fusi Aizpura: *Franco: autoritarismo e poder persoal*. Edicións El País. Madrid, 1985, páxina 171.

<sup>135</sup> Javier Tusell: *Carrero. A eminencia gris do réxime de Franco*. Temas de Hoy. Madrid, 1993, páxina 291.

<sup>136</sup> Elisa Chuliá: *A Lei de prensa de 1966. A explicación dun cambio institucional arriscado e dos seus efectos virtuosos*. Historia e política: Ideas, procesos e movementos sociais, nº 2-1999 (Exemplar dedicado a: Estado e identidades nacionais na España Contemporánea, páxina 199.

literal do texto aparentaba, pero o suficientemente amplo como para permitir certa apertura informativa, e que a súa incidencia propiciou que o rigor da censura non actuase da mesma forma que nos anos precedentes, despexando o camiño cara á súa desaparición 11 anos despois.

### 3. A CENSURA NA PRODUCCIÓN FONOGRAFICA DURANTE O FRANQUISMO

#### 3.1. Introducción

En 1954, discos Columbia fabricou en España os primeiros discos microsuco de vinilo. En poucos anos, o disco de catro cancións ou “estendede play” revolucionou o mercado da música moderna e a concepción do deseño das súas cubertas. Xunto aos novos portadistas españois, irromperon os mellores deseñadores internacionais, que deron unha nova dimensión á arte gráfica e publicitario dos anos do desenvolvemento acelerado español.

A finais dos anos 50 apareceron os primeiros programas radiofónicos e revistas musicais: *Discomanía* e *Discomoder*. A continuación apareceu a revista *Discóbolo*, publicándose xa en negro e branco ou viradas en cor sepia. Xa entrados os anos 60 empezáronse a publicar *Teleguía*, *Mundo Novo*, *Fans* ou *Fonorama*, editadas xa en cores e papel cuché.

Os discos pequenos foron os primeiros referentes modernos da xeración nacida tras a Segunda Guerra Mundial. Xunto ao tocadiscos de maleta e o pequeno transistor, os discos microsuco son o fetiche que simboliza a evolución da sociedade de posguerra, sobre todo para os novos españois que accedían, tras décadas de guerras e o período da autarquía, á sociedade de masas e o consumo dos novos electrodomésticos.

E, pouco a pouco, a medida que aumentaba o poder adquisitivo da sociedade española, foron aparecendo os tocadiscos estéreos, as novas cadeas con altofalantes e os discos grandes ou LPs<sup>137</sup>. Coa popularización do long play, os discos pequenos deixaron de ocupar o lugar central nas discotecas, ata que desapareceron a comezos dos anos 70.

En medio mundo, a aparición do LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles no ano 1966 marcou o inicio dese cambio sociolóxico. O LP converteuse no obxecto máis prezado dos mozos, e aquela portada, deseñada polo artista pop Peter Blake, converteuse nun referente imprescindible para artistas e músicos dos anos 60. Dende entón, as portadas dos discos foron recoñecidas como parte esencial da imaxe dun grupo musical,

---

<sup>137</sup> *Long play* en inglés, ou disco de longa duración.

ademais de obxecto apaixonado dos consumidores, e un traballo artístico respectado polos mellores deseñadores e estudosos da publicidade.

Todo artista que se prezase coidaba con esmero as cubertas dos seus discos, pensadas e deseñadas ata o menor detalle por deseñadores gráficos coa intención de expresar a intención artística e rupturista do grupo musical. Os grupos de rock psicodélico e sinfónico focalizaron o seu interese artístico e promocional no formato do LP con esmerado deseño, convertendo a estes álbums nun luxo inimaxinable apenas uns anos antes, relegando así o single á promoción dos éxitos nas radiofórmulas.

Da mesma forma que as carpetas empezaron a mostrar outro tipo de motivos, do mesmo modo que a difusión da música gravada buscou outras formas de expandir o seu contido e duración, os textos da música pop sufriron tamén a súa evolución dende uns inicios a mediados dos 50 centrados en cuestións sentimentais principalmente cara a unhas letras máis reivindicativas e con contido social a mediados-finais dos 60, ao que contribuíu decisivamente todos os cambios vividos entón.

Evidentemente, o réxime franquista foi lentamente sendo consciente do cambio que se estaba a producir e, tamén, da difusión que empezaba a ter entre a xuventude unha música na que en principio non puxera atención. Por todo iso, se a produción fonográfica naceu sen marco legal que amparase o seu control e censura, pouco a pouco o réxime foi proporcionándollo sobre a marcha, seguindo a evolución da sociedade.

## **3.2. Normativa: competencia e atribucións**

### ***A. Con anterioridade á Lei 14/1966 de prensa e imprenta***

#### *Antecedentes da censura fonográfica (1936-1956)*

Nos seus esforzos por lexitimar a súa insurrección armada e a nova orde política implantada, o bando sublevado organizara un aparato de difusión ideolóxica e de propaganda axeitado a tales fins. A Xunta Técnica do Estado, en 1936, creou unha Oficina de Prensa e Propaganda, baixo a xefatura do xeneral Millán Astray, dentro da Comisión de Cultura e Ensino. Simultaneamente ao seu labor de propaganda, a Xunta Técnica completou o seu

programa de loita ideolóxica cunha normativa censora no campo da comunicación social.

A primeira norma nesta materia foi ditada pola Presidencia da Xunta Técnica do Estado con data 23 de decembro de 1936<sup>138</sup>. No seu artigo primeiro declarábanse ilícitas as seguintes actividades:

“A produción, o comercio e a circulación de xornais, folletos e toda clase de impresos e gravados pornográficos ou de literatura socialista, comunista, libertaria e, en xeral, disolventes”.

Como se pode apreciar, a música non está incluída na anterior normativa legal, aínda que a dobre ambigüidade dos conceptos que sinala, en concreto a referencia a “toda clase de folletos”, son susceptibles de interpretación ampla. Polo tanto, ao non estar expresamente excluído, se poden considerar como suxeitos á devandita normativa.

A falta de precisión respecto aos suxeitos de censura, así como aos temas censurados, encaixa na situación de emerxencia vivida nos primeiros meses da guerra civil. O máis destacable desta primeira norma é que recolle unha serie de pautas (impresos e gravados pornográficos, literatura socialista, comunista, libertaria e disolventes) que rexerán a censura durante toda a vixencia do franquismo.

Inmediatamente, un Decreto do 14 de xaneiro de 1937<sup>139</sup> outorga xa as competencias en materia de censura. O seu propio preámbulo xustifícao do seguinte xeito:

“A grande influencia que na vida dos pobos ten o emprego da propaganda, nas súas variadas manifestacións, e o envelenamento moral a que chegara a nosa Nación, causado por as perniciosas campañas difusoras de doutrinas disolventes, levadas a cabo nos últimos anos, e a máis grave e danosa que realizan no estranxeiro axentes rusos ao servizo da revolución comunista, aconsellan regulamentar os medios de propaganda e difusión co fin de que se restableza o imperio da verdade, divulgando, ao mesmo tempo, a grande obra de reconstrución Nacional que o novo Estado emprendeu”.

O seu artigo primeiro crea a Delegación para Prensa e Propaganda, adscrita á Secretaría Xeral do Xefe do Estado, coa

---

<sup>138</sup> Orde do 23 de decembro de 1936 (BOE nº 66, do 24 de decembro, páxinas 471 a 472), declarando ilícitos o comercio e circulación de libros, periódicos, folletos e toda clase de impresos e gravados pornográficos ou de literatura disolvente.

<sup>139</sup> Decreto do 14 de xaneiro de 1937 (BOE nº 89, do 17 de xaneiro, páxinas 134 a 135) creando a Delegación para Prensa e Propaganda.



misión de dar a coñecer, tanto no estranxeiro como en toda España, o carácter do Movemento Nacional, as súas obras e posibilidades. Tamén se recoñece na norma a importancia de noticias ‘mediatizas:

“E cantas noticias exactas sirvan para opoñerse á calumniosa campaña que se fai por elementos vermellos no campo internacional”.

Ademais, segundo o seu artigo terceiro, o Delegado terá atribucións para orientar a prensa, coordinar o servizo das estacións de radio, sinalar as normas a que debe suxeitarse a censura e, en xeral, dirixir toda a propaganda por medio do cinema, radio, xornais, folletos e conferencias, podendo ser sancionada a contravención das súas ordes.

A Orde do 29 de maio de 1937<sup>140</sup> establece a censura obrigatoria de prensa e imprenta. En concreto, o seu artigo 1 centraliza, con oficina única, na Delegación do Estado para Prensa e Propaganda, o seu exercicio:

“A censura de libros, folletos e demais impresos que excedan na súa confección de 20 páxinas, sexa cal fose o tamaño destas, ou que polo formato ou data de saída non merezan a cualificación de xornal ou revista”.

A continuación, no seu artigo 7, encargábaselle ao Xefe da oficina de censura desempeñar a representación da Delegación de Prensa e Propaganda en todas as manifestacións desta, sexan radiotelegráficas, radiotelefónicas, cinematográficas ou de anuncios, pasquíns, carteis ou calquera outra, cumprindo escrupulosamente os servizos que se lle encomenden por aquel organismo.

Pouco despois, a Orde do 16 de setembro de 1937<sup>141</sup> establece xa unhas comisións depuradoras que serán as que, seguindo unhas pautas establecidas nas normas citadas anteriormente, acometan o labor de control das publicacións dispoñibles nas bibliotecas e centros de lectura mencionadas pola disposición anteriormente citado do ano 1936. Así, o seu artigo 5º establecía o seguinte:

---

<sup>140</sup> Orde do 29 de maio de 1937 (BOE nº 226, do 3 de xuño, páxinas 1723 a 1724) ditando regras para a maior eficacia nos servizos encomendados á Delegación do Estado para Prensa e Propaganda.

<sup>141</sup> Orde do 16 de setembro de 1937 (BOE nº 332, do 17 de setembro, páxinas 3884 a 3885) ditando normas sobre depuración de Bibliotecas públicas.

“As comisións depuradoras, á vista dos anteriores índices ou ficheiros, ordenarán a retirada destes, de libros, folletos, revistas, publicacións, gravados e impresos que conteñan no seu texto láminas ou estampas con exposición de ideas disolventes, conceptos inmoraís, propaganda de doutrinas marxistas e todo canto signifique falta de respecto á dignidade do noso glorioso Exército, atentados á unidade da Patria, menosprezo da Relixión Católica e de canto se opoña ao significado e fins de nosa Grande cruzada Nacional”.

A censura sobre a música popular que se desenvolvería a partir de principios dos anos 60 ten os seus antecedentes xa nos primeiros días de funcionamento do Primeiro Goberno Regular do franquismo, que se estendeu entre o 30 de xaneiro de 1938 e o 8 de agosto de 1939.

Coa organización do Primeiro Goberno regular de Franco<sup>142</sup>, ao Ministerio do Interior, rexido por Ramón Serrano Suñer, que ao mesmo tempo ostentaba a Xefatura de Prensa e Propaganda de F.E.T, fóronlle confiados os servizos de Política Interior, Administración local, Prensa, Propaganda, Turismo, Rexións Devastadas e Reparacións, Beneficencia e Sanidade.

En febreiro de 1938, o falanxista Dionisio Ridruejo foi nomeado Director Xeral de Propaganda, con xurisdición sobre a edición de libros, cinema, teatro, organización de actos públicos e actividades de propaganda directa, co que a Falanxe faise cargo das competencias nesta materia.

Durante ese período, a Vicepresidencia do Goberno publicou o Decreto do 2 de marzo de 1938<sup>143</sup>, que recorda o disposto pola Lei do 30 de xaneiro de 1938, organizadora da Administración central do Estado, no referente ás atribucións do Ministerio do Interior sobre a xestión da política interna e da propaganda. Segundo se recolle no seu único artigo:

“O Ministerio está encargado de dar unidade e disciplina ás manifestacións públicas do pensamento, polo que o Goberno ten que intervilas a través do Ministerio do ramo”.

A orde continúa aclarando que por razóns de orde pública, se encomendaron determinadas responsabilidades na materia ás autoridades militares. En concreto, sinala:

---

<sup>142</sup> Lei do 30 de xaneiro de 1938 (BOE nº 467, do 31 de xaneiro, páxinas 5534 a 5535) organizando a Administración Central do Estado.

<sup>143</sup> Decreto do 2 de marzo de 1.938 (BOE nº 498, do 3 de marzo, páxina 6066) da Vicepresidencia do Goberno.

“A Autoridade Militar, cando reciba algunha solicitude para a celebración de reunións, manifestacións, homenaxes, certames literarios e actos análogos en que deba facerse uso da palabra, sen prexuízo da súa facultade de denegación que por motivo de orde público en todo caso lle compete, trasladará por oficio a devandita solicitude ao Gobernador civil respectivo, ao solo efecto da súa elevación ao M<sup>o</sup> do Interior, para que este manifieste se, polo que afecta ao orde público e ás conveniencias de propaganda, debe celebrarse o acto ou ben acórdase a súa prohibición por razón das facultades que na devandita orde lle competen”.

Nesta etapa promulgáronse numerosas normas legais que sentaron as bases para o ríxido control da información que se efectuará ata o final do franquismo. A máis importante delas foi a Lei de prensa do 22 de abril de 1938<sup>144</sup>, en vigor ata 1966, vinculada ao Código Militar e inspirada nos modelos de propaganda ideados por Mussolini na Italia fascista e por Goebbels na Alemaña nazi. Dende o mesmo preámbulo advírtese que se trata dun texto non definitivo, aínda que logo a súa vixencia fose de case tres décadas:

“Uns primeiros pasos que máis adiante sigan firmes e decididos cara á meta proposta de conseguir que a Prensa estea ao servizo do Estado”<sup>145</sup>.

A lei encomendaba ao Estado “a organización, vixilancia e control da institución nacional da Prensa periódica” e “o exercicio da censura mentres non se dispoña a súa desaparición” (artigo 2). Ademais, a censura ou o castigo recaerán sobre aqueles “que directa ou indirectamente tendan a minguar o prestixio da nación ou do Réxime, entorpezan o labor do Goberno ou sementen ideas perniciosas entre os intelectualmente débiles” (artigo 18), castigándose “a desobediencia, resistencia pasiva e as de desvío das normas ditadas polos servizos competentes” (artigo 19).

Para iso establecéronse órganos centrais e provinciais. Os centrais eran o Ministerio (primeiro, o do Interior; logo, a Secretaría Xeral do Movemento; despois, o de Educación Nacional; ata a creación do de Información e Turismo) e o Servizo Nacional de Prensa (tamén chamado logo Delegación Nacional e Dirección Xeral). En cada provincia creouse, ao mesmo tempo, un Servizo de Prensa que logo pasou a denominarse Delegación Provincial.

---

<sup>144</sup> Lei de prensa do 22 de abril de 1938 (BOE n<sup>o</sup> 550, do 24 de abril, páxinas 6938 a 6940, no que se publica a Lei rectificada na súa integridade por ser publicada erroneamente o día anterior).

<sup>145</sup> Segundo César Molinero en *A intervención do Estado na prensa*. Dopesa. Barcelona, 1971, páxina 9.

É significativo que as medidas consideradas nesta Lei se declaran de carácter temporal e incompletas. En concreto, a Lei di que “non permite o momento tratar de chegar a unha ordenación definitiva”. E así sucede, efectivamente, no relacionado coa censura fonográfica, por canto non fora tomada en consideración aínda ao ser un medio de comunicación e reprodución novidoso e de moi escasa expansión.

A esta lei seguiuno inmediatamente a Orde do 29 de abril de 1938<sup>146</sup>, que impuxo a autorización previa do Ministerio encargado dos servizos de Prensa e Propaganda (a través do Servizo Nacional de Propaganda e dos servizos dependentes del) para a publicación, distribución e venda de toda clase de libros, folletos e toda clase de impresos e gravados, tanto españois como de orixe estranxeira. Neste caso, a denegación da autorización podía ser por motivos doutriniais ou, tamén, porque a súa publicación puidese entorpecer, dada as circunstancias da industria da impresión, a edición doutros impresos que respondesen a actuacións preferentes.

As excepcións a esta autorización chegarían coa Orde do 22 de xuño de 1938<sup>147</sup>, que recollía que soamente se podería autorizar, sen necesidade previa de consulta, a introdución de obras técnicas, litúrxicas ou profesionais que a súa procedencia ou consignación non suscitasen a menor suspicacia, manténdose a autorización previa para as obras estranxeiras que calquera particular quixese introducir en España.

Posteriormente, outra Orde de outubro<sup>148</sup> repara nas representacións plásticas que se realizan por medio de procedementos mecánicos, sinalando que a responsabilidade solidaria de autores e editores que se establece no artigo segundo da Orde do 29 de abril de 1938, se estenderá aos impresores, litógrafos e gravadores, os cales deberán esixir que con anterioridade á impresión lles sexa presentada a debida autorización.

---

<sup>146</sup> Orde do 29 de abril de 1938 (BOE nº 556, do 30 de abril, páxinas 7035 a 7036) sobre edición e venda de publicacións non periódicas.

<sup>147</sup> Orde do 22 de xuño de 1938 (BOE nº 610, do 24 de xuño, páxinas 8001 a 8002) sistematizando as normas oportunas aos efectos da aplicación da do 29 de abril último, prohibindo a circulación e venda de libros, folletos e demais impresos producidos no estranxeiro.

<sup>148</sup> Orde do 15 de outubro de 1938 (BOE nº 111, do 19 de outubro, páxina 1890) estendendo aos impresores, litógrafos e gravadores a responsabilidade solidaria de autores e editores que se establece no artigo 2º, da Orde do 29 de abril de 1938.

Unha reorganización da estrutura do Goberno<sup>149</sup> suprime o Ministerio de Orde Pública, pasando a depender os servizos do Ministerio do Interior, o cal, a partir deste momento, se denominará Ministerio da Gobernación, que queda desta forma constituído polas subsecretarías seguintes: Subsecretaría do Interior, Subsecretaría de Orde Pública e Subsecretaría de Prensa e Propaganda, que comprenderá os Servizos Nacionais de Prensa, Propaganda e Turismo.

A Orde-Circular do 2 de xuño de 1938<sup>150</sup> fai depender a censura postal telegráfica e de prensa, no referente a asuntos militares, das Autoridades Militares, e os asuntos de orde moral ou político, ás autoridades civís.

Non sería ata xullo de 1939 cando se contempla expresamente por vez primeira a censura das obras musicais, en concreto pola Orde do 15 de xullo de 1939<sup>151</sup>, que crea a Sección de Censura, dependente da Xefatura do Servizo Nacional de Propaganda, na que se contempla como unha das súas finalidades a extensión da censura aos textos das obras musicais. A este fin se preceptúa que os autores das obras citadas anteriormente non poderán dar as súas obras á publicidade sen autorización da sección de censura. O contido literal é o seguinte:

“Aos textos de todas as composicións musicais que o leven e ás partituras das que leven título ou vaian dedicadas a persoas ou figuras ou temas de carácter oficial.

En canto á actividade de censura sobre obras musicais, hai que considerala como unha restrición da liberdade de información e/ou expresión. A censura sobre a actividade musical realízase en función de dous parámetros: as mensaxes emitidas a través do texto e a consideración por parte do censor de certos estilos ou tipos de música dentro da moralidade e os bos costumes. Como exemplo, en 1944 a Delegación de Educación Popular prohibiu as

---

<sup>149</sup> Lei do 29 de decembro de 1938 (BOE núm. 183, do 31 de decembro, páxinas 3216 a 3217), modificando a do 30 de xaneiro de 1938, que organizou a Administración Central do Estado.

<sup>150</sup> Orde-Circular do 2 de xuño de 1938 (BOE nº 155, do 4 xuño, páxina 3052) ditando normas para a execución da censura postal e telegráfica, censura de prensa e expedición de salvoconductos.

<sup>151</sup> Orde do Ministerio de Gobernación do 15 de xullo de 1939 (BOE 30 de xullo, núm. 211, páxinas 4119 a 4200), creando unha Sección de Censura dependente da Xefatura do Servizo Nacional de Propaganda e afecta á Secretaría Xeral.

sesións de jazz do “Hot Club” de Valencia por tratarse dunha música “exótica e mesmo pagá”<sup>152</sup>.

A intervención do Estado en materia de censura e espectáculos públicos é ilimitada e as autoridades locais gozaban de amplísimas facultades nesta materia. Benet cita, como exemplo, a prohibición ditada polo gobernador civil de Ávila de celebrar bailes públicos ou privados na súa provincia, en novembro de 1939<sup>153</sup>. Por iso, unha vez sentadas as bases da censura das obras musicais, o interese do Goberno encamiñouse máis cara a este campo. Así, dous anos máis tarde, a Orde do 7 de marzo de 1941<sup>154</sup> prohibía “toda retransmisión de espectáculos sen un mínimo decoro artístico”, encomendando o control e a censura de toda publicidade á Dirección Xeral de Propaganda.

A partir dese mesmo ano, parte das actividades da Secretaría Xeral do Movemento que tiveron incidencia directa sobre a actividade musical canalizáronse a través da Vicesecretaría de Educación Popular. Estas eran: a censura sobre obras e espectáculos musicais, as emisións musicais radiadas e as encamiñadas á potenciación da actividade musical dende a propia Vicesecretaría a través da convocatoria de concursos, premios e publicacións.

A Lei do 20 de maio de 1941<sup>155</sup> creou a Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. e das J.O.N.S. e dispuxo que os servizos de Prensa e Propaganda pasasen a depender desta. O Ministro nomeou Vicesecretario de Educación Popular a Gabriel Arias Salgado, que non era falanxista senón un católico ultradereitista do núcleo de Acción Católica e da Asociación Católica Nacional de Propagandistas, e que en 1951 sería o primeiro ministro de Información.

A súa presenza socavaba a influencia dos aliados de Serrano Suñer e fortalecía unha política máis acorde coas normas católicas. O seu máis directo colaborador foi Juan Aparicio, Delegado Nacional de Prensa, que tiña baixo o seu mandato a Sección de Prensa Nacional, de Papel e Revistas e de Información

---

<sup>152</sup> Vizcaíno Casas, Fernando. *A España da posguerra 1939-1954*. Planeta. Barcelona, 1978, p. 116.

<sup>153</sup> Benet, Josep, *Catalunya sota o réxime franquista*, p. 287. Blume. Barcelona, 1978.

<sup>154</sup> Orde do 7 de marzo de 1941 (BOE 8 de marzo, páxinas 1660 a 1661) polo que se dan normas para regular a “Publicidade radiada” en España.

<sup>155</sup> Lei do 20 de maio de 1941 (BOE do 22 de maio, páxinas 3636 a 3637) pola que se transfiren os Servizos de Prensa e Propaganda á Vicesecretaría de Educación de F. E. T. e das J. O. N. S, que se crea pola presente Lei.

e Censura. Ademais, da Vicesecretaría dependía a Delegación Nacional de Propaganda.

Coa transferencia das competencias en prensa e propaganda á Vicesecretaría de Educación Popular, inaugúrase nesta materia unha nova etapa que coincide coa que Sinova chama “Terceira etapa” da censura en España<sup>156</sup>. O obxectivo de Arias Salgado nos longos anos que dirixiu a censura das publicacións e a radio foi especificamente a propagación do catolicismo que hoxe chamaríase fundamentalista.

A continuación, o Decreto do 10 de outubro de 1941<sup>157</sup> divide a Vicesecretaría en catro Delegacións Nacionais: Prensa (Asuntos xerais, prensa nacional e estranxeira, información e censura), Propaganda (Asuntos xerais, edicións e publicacións, información e inspección, plástica, censura de libros e coordinación con Ministerios), Delegación Nacional de Cinematógrafo e Teatro e a Delegación Nacional de Radiodifusión.

Así pois, coa creación da Vicesecretaría de Educación Popular en 1941, organizase o aparato burocrático máis idóneo para que o Estado estendese o seu labor de prevención, vixilancia, orientación e, en último termo de castigo. Mediante a creación de delegados comarcais e locais, pretendíase infundir ata nos máis recónditos lugares os principios e valores do novo réxime. Era preciso difundir a cultura ao pobo por medio da difusión dos bos costumes e propagar, ao mesmo tempo, a tradicional cultura española inspirada en supostos ideolóxicos avalados pola doutrina católica<sup>158</sup>.

A condución moral da poboación e a conseguinte destrución ou secuestro de todo canto puidese parecer daniño e prexudicial constituíron a primeira tarefa da censura<sup>159</sup>. Estas medidas foron especialmente duras no referente a literatura e cinema, aínda que, como poderase comprobar, se estenderon tamén á música, tanto polo seu carácter de soporte dun texto coma pola súa incidencia nos bos costumes, xa que, segundo se desprende da

---

<sup>156</sup> Sinova, Justino, *A censura da Prensa durante o Franquismo (1936-1951)*. Espasa Calpe. Madrid, 1989, p. 102.

<sup>157</sup> Decreto do 10 de outubro de 1941 (BOE nº 288, do 15 de outubro, páxinas 7987 a 7988) polo que se organizan os servizos da Vicesecretaría de Educación Popular de F. E. T. e das J. O. N. S.

<sup>158</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *A música en España durante o franquismo a través da lexislación*. Universidade de Granada. Granada, 1993.

<sup>159</sup> Abellán, Manuel. *Censura e creación literaria en España (1939-1965)*. Península. Barcelona, 1980, p. 16.

lexislación e a bibliografía, non todo estilo de música era propio destas últimas.

Xa en 1944<sup>160</sup> se suprime o trámite previo de censura para determinadas publicacións, que son as de carácter litúrxico e os textos latinos usados pola Igrexa católica, as de literatura española anteriores a 1800, as de carácter técnico e científico e, por último, as exclusivamente musicais e as que, posuíndo letra, fosen anteriores a 1800. Neste último caso, deberán contar previamente, para a súa edición e circulación, cun informe da Secretaría da Real Academia de Belas Artes. Este trámite suprimírase posteriormente tamén para as publicacións da mesma temática editadas no estranxeiro que haxan de introducirse no territorio nacional<sup>161</sup>.

Convén reparar neste momento que o Foro dos Españóis<sup>162</sup> de 1945 recoñecía no seu artigo doce que “todo español poderá expresar libremente as súas ideas mentres non atenten aos principios fundamentais do Estado”. Porén, o artigo 33 sinalaba que o exercicio dese dereito “non poderá atentar á unidade espiritual, nacional e social de España” e que a súa vixencia podería ser temporalmente suspendida polo Goberno total ou parcialmente mediante Decreto-Lei, que taxativamente determinará o alcance e duración da medida.

Tamén no mes de xullo do mesmo ano se produce unha reorganización da Administración do Goberno que afecta as competencias de censura<sup>163</sup>, por Decreto-Lei que foi posteriormente elevado á categoría de Lei<sup>164</sup>. En concreto, os servizos e organismos que en materia de prensa e propaganda e as súas respectivas competencias foron transferidas á Vicesecretaría de Educación Popular por Lei do 20 de maio de 1.941 pasan a depender do Ministerio de Educación Nacional, constituíndo unha subsecretaría que se denominará de Educación Popular.

---

<sup>160</sup> Orde do 15 de marzo de 1944 (BOE do 7 de abril, páxina 2786) establecendo o réxime de censura das publicacións que se indican.

<sup>161</sup> Disposición do 16 de xullo de 1945 (BOE nº 209, do 28 de xullo, páxina 700) referente á aplicación da exención de Censura de acordo coa Orde de data 25 de marzo de 1944 ás obras importadas do estranxeiro

<sup>162</sup> Aprobado segundo a Lei do 17 de xullo de 1945 (BOE nº 199, do 18 de xullo, páxinas 358 a 360) establecendo o Foro dos Españóis.

<sup>163</sup> Decreto-Lei do 25 de xullo de 1945 (BOE nº 209, do 28 de xullo, páxina 686), polo que se organiza a Subsecretaría de Educación Popular no Ministerio de Educación Nacional.

<sup>164</sup> Lei do 31 de decembro de 1945 (BOE nº 5, do 5 de xaneiro de 1946, páxinas 182 a 183) pola que se eleva a Lei o Decreto-Lei do 25 de xullo de 1945 reorganizando a Subsecretaría de Educación Popular no Ministerio de Educación Nacional.



En concreto, xustifícase a reorganización en que xa foran superadas nese momento as circunstancias que aconsellaron a transferencia á Secretaría Xeral de Falanxe Española Tradicionalista e das J.O.N.S. dos Servizos de Prensa e Propaganda, sendo conveniente integralo no Ministerio Nacional por canto as distintas actividades deste Organismo constitúen un aspecto importantísimo na formación espiritual e cultural dos cidadáns para complementar eficazmente o labor educador dos Organismos docentes.

En 1951 créase o Ministerio de Información e Turismo<sup>165</sup>, encabezado nos seus primeiros anos por Gabriel Arias Salgado, desaparecendo, en consecuencia, o Servizo de Prensa e Propaganda adscrito ao Ministerio de Interior e que foi, ata entón, o encargado de exercer a censura no ámbito cultural. Ao ano seguinte, mediante Decreto do 15 de febreiro, dótase de contido aos distintos departamentos do Ministerio<sup>166</sup>.

Entre as direccións xerais creadas por ese Decreto está a Dirección Xeral de Información. As súas funcións veñen recollidas no artigo 15:

“Desenvolver as actividades e funcións propias do Ministerio respecto a actos públicos, solemnidades, edición de libros, folletos, carteis e publicacións non periódicas e a execución das ordes que do Ministro reciba para o goberno dos servizos que lle están adscritos. Para o exercicio das misións que lle están encomendadas dividiranse os seus servizos en diferentes Seccións”.

Entre esas publicacións non periódicas estarían comprendidas en principio a publicación de discos, aínda que convén recordar que por aquel entón eran practicamente inexistentes. Outra das direccións xerais creadas en 1952 é a Dirección Xeral de Radiodifusión, á que se lle encomendan as seguintes atribucións:

“Desenvolver administrativamente as actividades e funcións deste Ministerio en orde ás empresas radiofónicas, estacións radio-emisoras en todos os seus aspectos, como o técnico, informativo, político, cultural, relixioso, educativo, artístico, económico, publicitario ou xurídico... Os servizos dependentes da Dirección Xeral de Radiodifusión poderán ser organizados en Seccións”.

---

<sup>165</sup> Disposición Transitoria do Decreto-Lei do 19 de xullo de 1951 (BOE nº 201, do 20 de xullo, páxina 3.446), polo que se reorganiza a Administración Central do Estado.

<sup>166</sup> Decreto do 15 de febreiro de 1952 (BOE nº 55, do 24 de febreiro, páxinas 851 a 853) orgánico do Ministerio de Información e Turismo.

## *Primeiras normas da censura fonográfica (1957-1965)*

Ata ese momento, a lei aplicable para os discos fonográficos era a do 26 de xullo de 1883<sup>167</sup>, que determinaba os requisitos aos que habían de someterse as publicacións para ser susceptibles de difusión. A lei regulaba as seguintes actividades:

“Calquera manifestación do pensamento por medio da imprenta, litografía, fotografía ou por outro procedemento mecánico dos empregados ata o día, ou que en diante se empregasen para a reprodución das palabras, signos e figuras sobre papel, tea ou calquera outra materia”.

A aparición dos primeiros discos fonográficos nos anos 50 suscitou unha serie de dúbidas sobre os requisitos que se lles debían aplicar que se intentaron resolver normativamente coa promulgación dun Decreto en 1.957<sup>168</sup>. Nel menciónase por primeira vez aos discos fonográficos, estipulando xa o requisito do pé de imprenta:

“Constará de xeito visible na etiqueta central, que en ambas as dúas caras daqueles aparece adherida”.

Os datos a recoller no pé de imprenta, segundo o artigo 1 do Decreto mencionado, eran:

“A consignación do nome e localización do taller mecánico en que fose elaborado, así como a localidade e ano de impresión”.

Maior relevancia ten o seu artigo décimo, que recolle a necesidade dunha autorización previa cando así se estipule:

“Ningunha imprenta poderá proceder á impresión ou estampación de orixinais se non contase neles a previa autorización pertinente cando segundo as disposicións en rigor sexa esta preceptiva, incorrendo en falta grave a imprenta pola simple impresión, aínda sen distribución, cando non se cumprira este requisito administrativo”.

A partir de 1959 empézanse a concretar as funcións das direccións xerais creadas no Ministerio de Información e Turismo en relación cos discos fonográficos. Nunha Orde ministerial dese

---

<sup>167</sup> Lei de policía e imprenta do 26 de xullo de 1883 (Gaceta de Madrid, do 30 de xullo de 1883) do Ministerio de Gobernación.

<sup>168</sup> Decreto do 11 de xullo de 1.957 (BOE nº 201, do 7 de agosto, páxinas 711 a 712) polo que se regula o requisito de pé de imprenta nas publicacións.

ano<sup>169</sup> dispónse como se pode contar coa autorización previa prevista no Decreto do 11 de xullo de 1.957:

“As persoas naturais e xurídicas que fabriquen ou expendan discos fonográficos de calquera orixe entregarán dous exemplares de cada un deles no Ministerio de Información e Turismo, para os efectos de comprobación e arquivo”.

Porén, non se concretaba como se debían levar a cabo esas funcións de comprobación e arquivo, quedando estas á espera dunha futura regulación segundo o artigo 2, que dispoñía que a realización das aludidas funcións sería levada a cabo do seguinte xeito:

“Na forma que se determine a través das Direccións Xerais de Información e Radiodifusión e Televisión, en atención ás súas atribucións propias e medios técnicos de que dispoñen”.

Pola documentación atopada, a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión remitiu unha comunicación a todas as emisoras o 25 de novembro de 1959 na que se lles comunicaba que era necesario contar antes da difusión dunha canción coa comprobación e logo de autorización dese organismo. Esta comunicación cobra sentido máis aínda tendo en conta que a mediados de 1960<sup>170</sup> comézanse a enviar ás emisoras as relacións de “Textos gramofónicos cualificados como non radiables”. En concreto, existe un escrito do 18 de agosto de 1960<sup>171</sup> da Dirección Xeral do que se deduce esta comunicación e no que se recolle o seguinte:

“Vén comprobándose por esta Dirección Xeral que por distintas Emisoras se radian discos de procedencia e fabricación estranxeira, sen dúbida introducidos en España por condutos particulares e irregulares, os que, por iso, non foron obxecto de autorización nin comprobación por parte deste Centro Directivo e como queira que, de acordo co previsto na orde comunicada do 25 de novembro de 1.959, non está permitida a circulación de discos daquela procedencia sen a previa autorización desta Dirección Xeral, a que non foi solicitada en ningún caso, diríxome a esa Emisora facendo patente a necesidade inescusable

---

<sup>169</sup> Orde do 6 de novembro de 1959 (BOE nº 278, do 20 de novembro, páxina 14.847) pola que se ditan normas sobre o cumprimento do disposto no Decreto do 11 de xullo de 1957, en relación cos discos fonográficos.

<sup>170</sup> O 16 de setembro de 1960 é a data de remisión da primeira destas relacións.

<sup>171</sup> Este escrito, de data de saída 29 de agosto de 1960, vai dirixido ao Director da Emisora Radio Intercontinental. A resposta enviada por este, de data 14 de setembro dese mesmo ano, asegura non ter recibido tal comunicación, solicitando se lle envíe unha copia. (Documento 1, segundo a numeración do anexo de Apéndices, Capítulo 7, apartado 3, Casos de Censura). AGA, Sig. (3) 49.12/44.011, Top. 23/72.308-74.307.

de que se atopan de someter tales discos ao coñecemento deste Centro Directivo, antes de proceder á súa radiación”.

Ademais, esta orde, probablemente comunicada, como se acaba de ver polo contido literal do escrito anterior, e seguramente nunca publicada no BOE<sup>172</sup>, é referida noutra Orde posterior de 1966<sup>173</sup>. En concreto, esta disposición asegura o seguinte:

“Por Orde do 25 de novembro de 1959 estableceuse que a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión efectuaría o visado e autorización dos textos a gravar en discos fonográficos, correspondendo á Dirección Xeral de Información as comprobacións relativas ao requisito de pé de imprenta”.

Polo tanto, queda claro que dende 1959 e ata a promulgación dunha norma que a modificase, que chegaría en 1966, o visado e autorización dos textos se realizaba unicamente por parte da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión. Esta previa autorización atopa o seu desenvolvemento en dúas circulares de mediados de 1960, de contido similar.

A primeira, do 6 de xuño<sup>174</sup>, parece ser unha comunicación dirixida ás empresas discográficas, na que se regula todo o procedemento necesario para contar con autorización preceptiva de gravación de discos gramofónicos. En concreto, estipúlase xa na súa primeira cláusula como había que facer a solicitude:

“A solicitude de gravación de discos gramofónicos que proxecten rexistrar en España empresas editoras, será formulada ante a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión<sup>175</sup> polas empresas radicadas en Madrid ou ante a Delegación Provincial do Ministerio de Información e Turismo respectiva cando estivesen domiciliadas en provincias, unindo ao escrito de solicitude tres exemplares mecanografados dos textos que pretendan gravar”.

---

<sup>172</sup> Non hai ningunha Orde de data 25 de novembro de 1959 publicada no Boletín Oficial do Estado que teña que ver con esta temática. Tampouco se puido atopar en ningún Boletín do Ministerio de Información e Turismo, a pesar de consultar ambos os dous Boletíns entre novembro de 1959 e decembro de 1960 coa axuda do persoal do Boletín Oficial do Estado e, tamén, da Biblioteca Nacional.

<sup>173</sup> Menciónase no preámbulo da Orde do 6 de outubro de 1966 (BOE nº 256, do 26 de outubro, páxina 13.527), relativa á competencia en materia de autorización de discos fonográficos, e tamén no artigo 5, que a derroga.

<sup>174</sup> Circular do 6 de xuño de 1960 da Sección de Emisoras da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión do Ministerio de Información e Turismo, rexistro de saída número 440. AGA, Sig. (3) 49.25/64.952, Top. 73/28.110-28.302. Non sendo posible atopar a Circular na súa versión definitiva, se inclúe a única copia, en borrador, atopada no Arquivo da Administración. (Documento 2)

<sup>175</sup> A man, no orixinal, especificase que será remitida ao Rexistro de Gravacións.

Esta primeira circular explícase nun escrito enviado ao Director Xerente da empresa Carillón o 28 de decembro de 1963<sup>176</sup>. Este escrito desenvolve e esmiúza o contido en conxunto da Orde do 6 de novembro de 1959 vista anteriormente, a orde do 25 de novembro de 1959 e a circular do 6 de xuño de 1960. O seu contido, importante para os efectos de aclarar o procedemento vixente entón, é o seguinte:

“1º) O prazo de 72 horas a que se refire a norma 2ª da Circular debe entenderse que abrangue, en todo caso, un período completo de tres días hábiles.

2º) As resolucións que sobre as solicitudes de gravación de discos fonográficos dite esta Dirección Xeral deberán ser recollidas nas oficinas da Sección de Consulta, Comprobación e Fomento de Emisións (Rexistro de Gravacións) deste centro directivo dentro do terceiro día hábil contado a partir do da solicitude. Se tal recollida non se efectuase, en caso de denegación, esa Casa considerárase notificada aos efectos establecidos no segundo parágrafo da norma segunda da Circular.

3º) A expresión “idioma non castelán” que se contén na norma terceira debe entenderse referido á totalidade dos idiomas e dialectos que se falan en España. En consecuencia a autorización de textos expresados nos devanditos idiomas ou dialectos haberá de someterse ao trámite a que se refire a norma primeira.

4º) Ao remitir á Sección de Consulta, Comprobación e Fomento de Emisións (Rexistro de Gravacións) desta Dirección Xeral os exemplares dos discos a que se refire a norma 4ª da Circular, deberá acompañarse a estes nota de envío, en duplicado exemplar, en que se consigne data en que o mesmo se efectúa e número de catálogo daqueles. O duplicado da nota anterior retirárase dilixenciado como xustificante de recepción.

5º) O envío de catálogos a que fai referencia á norma sétima da Circular non se limita aos enviados con anterioridade á data de entrada en vigor desta, senón tamén aos suplementos e novos catálogos que sucesivamente vaian publicándose por esa entidade.

6º) Cando obtiveran autorización para gravar un determinado texto, tal autorización é valedoira para as sucesivas gravacións que realicen deste, sempre que no texto en cuestión non se introduza modificación ningunha.

7º) A todo texto que se pretenda gravar haberá de atribuírselle necesariamente un título específico que o distinga de todos os demais

---

<sup>176</sup> Escrito remitido polo Rexistro de Gravacións da Sección de Consulta, Comprobación e Fomento de Emisións da Subdirección Xeral de Radiodifusión e Televisión ao Director Xerente de Carillón o 26 de novembro de 1963, con data de saída 28 de novembro. (Documento 3). AGA, Sig. (3) 49.25/64.949, Top. 72/28.110.28.302.

do seu mesmo xénero, non sendo polo tanto procedente a asignación de títulos tales como “Fandango”, “Xota”, “Bulerías xitanas”, etc.

Finalmente notificaselles que para regularizar á actuación que esa Entidade puidera ter ata o día da data, concédeselles un prazo de trinta días naturais contados a partir da data de recepción do presente escrito, dentro do cal deberán realizar o seguinte:

1º) Enviar á Sección de Consulta, Comprobación e Fomento de Emisións (Rexistro de Gravacións) desta Dirección Xeral, en triplicado exemplar, o catálogo e suplementos, de ser o caso, que editaran ata a data.

2º) Solicitar desta Dirección Xeral autorización para todos e cada un dos textos contidos nos discos que editaran ata a data en idioma español e enviar a esta as declaracións das gravacións realizadas no estranxeiro, contendo palabra falada en idioma non español.

3º) Enviar á Sección de Consulta, Comprobación e Fomento de Emisións (Rexistro de Gravacións) dous exemplares de todos e cada un dos discos que produciran, de acordo co previsto na norma cuarta da Circular”.

A segunda Circular referida anteriormente, do 7 de xuño<sup>177</sup> de 1960, foi remitida a todas as Delegacións Provinciais, como se pode comprobar ao seu pé, e regula a quen debe dirixirse a solicitude de autorización:

“A autorización para realizar gravacións destinadas á edición de discos fonográficos en que figure palabra falada solicitarase polos editores na Delegación Provincial correspondente, cando estean domiciliados nalgunha provincia e neste Centro Directivo cando o seu domicilio radique na de Madrid”.

En ambas as dúas circulares recóllese que a facultade de resolver competía á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión ou ao Delegado Provincial correspondente, aínda que, dado o carácter centralizado das escasas empresas discográficas entón existentes, e que, ademais, en caso de dúbida o Delegado podía dar traslado da solicitude á Dirección Xeral, pódese concluír que a práctica totalidade serían vistas nas dependencias centrais do Ministerio.

---

<sup>177</sup> Circular do 7 de xuño de 1960 da Sección de Emisoras da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión do Ministerio de Información e Turismo, rexistro de saída número 435. AGA, Sig. (3) 49.25/64.952, Top. 73/28.110-28.302. Non sendo posible atopar a Circular na súa versión definitiva, se inclúe a única copia atopada no Arquivo da Administración. (Documento 4)

Xa dentro da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión se poden atribuír as competencias de censura a unha Sección en concreto a partir de 1960<sup>178</sup>, a partir da organización efectuada dos distintos departamentos, que é a Sección de Consulta e Comprobación, adscrita ao Director Xeral, e máis especificamente, os Negociados de Orientación de emisións, Comprobación de Programas e Escoita de gravacións.

Dous anos máis tarde, esta Dirección sofre unha reorganización<sup>179</sup>, correspondéndolle á Subdirección Xeral de Radiodifusión a alta dirección das emisoras explotadas polo Estado en canto á súa programación. Pola súa banda, o Servizo de Emisoras non explotadas polo Estado, encadrado na mesma Subdirección, pasa a ser o competente en canto a comprobación de programas e as gravacións.

## ***B. Tras a Lei 14/1966 de prensa e imprenta***

### *O establecemento da dobre censura fonográfica (1966-1969)*

Unha vez elaborada a filosofía e grande parte da normativa censoria, o Ministro Gabriel Arias Salgado comeza a redactar unha Lei de prensa, xerándose o seu borrador ao longo de varios anos. De feito, xa en 1959 se creou unha “Comisión especial consultiva, asesora e de estudo” que iniciou os traballos que levarían a establecer as bases sobre as que se redactaría o texto definitivo. A promulgación da Lei de prensa e imprenta en 1966<sup>180</sup>, inspirada toda ela no artigo 12 do Foro dos Españóis, proclama unha ‘aparente’ liberdade:

“Todo español poderá expresar libremente as súas ideas mentres non atenten aos principios fundamentais do Estado”.

Porén, este artigo atopaba os seus límites xusto no seguinte, pedra angular da censura que se exercerá dende entón e ata ben entrado o ano 1977. En concreto, as limitacións á liberdade de expresión e ao dereito á difusión das informacións eran os seguintes:

---

<sup>178</sup> Decreto 2460/1960, do 29 de decembro (BOE nº 12, do 14 de xaneiro de 1961, páxinas 624 a 625), polo que se reorganiza a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión (artigos 10 a 12).

<sup>179</sup> Decreto 2620/1962, do 11 de outubro (BOE nº 257, do 26 de outubro, páxinas 15.172 a 15.173) polo que se reorganiza a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión.

<sup>180</sup> Lei 14/1966, do 18 de marzo (BOE nº 67, do 19 de marzo, páxinas 3.310 a 3.315), de prensa e imprenta.

- “- O respecto á verdade e á moral.
- O acatamento á Lei dos principios do Movemento Nacional e demais leis fundamentais.
- As esixencias da defensa nacional, da seguridade do Estado e do mantemento da orde pública interior e a paz exterior.
- O debido respecto ás institucións e ás persoas na crítica da acción política e administrativa.
- A independencia dos Tribunais.
- A salvagarda da intimidade e da honra persoal e familiar”.

Sería o artigo 4 o que faría desaparecer a censura previa, substituída pola posibilidade da consulta voluntaria, co seguinte tenor literal:

“A Administración poderá ser consultada sobre o contido de toda clase de impresos por calquera persoa que puidese resultar responsable da súa difusión. A resposta aprobatoria ou o silencio da Administración eximirán de responsabilidade ante esta pola difusión do impreso sometido consulta”.

Coa Lei pretendíase dar respaldo legal ao pluralismo interno do propio réxime. O propio Ministro Manuel Fraga, ao que se lle atribuiría finalmente a súa responsabilidade, sinalábo na súa presentación ás Cortes<sup>181</sup>:

“A lei... define claramente os límites xurídicos da liberdade, establece o secuestro só nos casos de presunto delito, crea un completo sistema de recursos e, na miña opinión, proporciona as bases axeitadas para unha verdadeira aplicación dunha realista liberdade de prensa que non vaia nin en contra da nosa tradición, nin en contra do noso presente, nin en contra do noso futuro... Creo que o noso país, despois dun cuarto de século de paz e despois dunha longa experiencia política, está en condicións de lograr unha auténtica liberdade de prensa efectiva e responsable, na cal haxa conformidade entre as normas e as realidades”.

A Lei representa a regulación dunha censura estrita que funcionara de forma excepcional e abusiva dende 1938. Dende este momento, existirán normas escritas que permitían, en teoría, saber a creadores e editores a que aterse, aínda que na práctica sucederá que a arbitrariedade que rexeu na súa aplicación, sometida aos vaivéns do réxime e á libre interpretación dos censores e os seus superiores, fíxese imposible saber onde

---

<sup>181</sup> Discurso de Manuel Fraga Iribarne na sesión do día 15 de marzo de 1966, incluído no volume prensa e imprenta da colección “Textos Legais” do *Boletín Oficial do Estado*, cunha curiosa nota a pé de páxina onde se advirte que se trata dun ‘texto revisado’.



remataba a liberdade tolerada e onde comezaba a libertinaxe sancionable.

Nos primeiros meses de 1966 concrétanse aínda máis os requisitos do pé de imprenta, ata ese momento as únicas esixencias reguladas para a produción fonográfica polo que respecta á Dirección Xeral de Cultura Popular. É o artigo sétimo do Decreto 751/1966<sup>182</sup> o que estipula que nos discos fonográficos, fitas magnetofónicas e outras gravacións o pé de imprenta constará de xeito visible tanto nestes coma no estoxo ou publicación unitaria co que se difundan. Para estes produtos, o pé de imprenta, segundo o artigo 1 e 2 do Decreto mencionado, debe consignar o nome e domicilio do impresor e o lugar e ano de impresión, así como o nome e domicilio do editor e o nome ou pseudónimo do autor.

Outra serie de Decretos do mesmo día regulan distintos aspectos da edición de publicacións unitarias e a necesidade do seu visado previo. Así, o Decreto 747/1966<sup>183</sup> establece no seu articulado a obrigatoriedade de inscribirse nun Rexistro de Empresas Importadoras de Publicacións Estranxeiras a aquelas compañías que pretendan importar publicacións dende outros países. Do mesmo modo, este Decreto obriga no seu artigo terceiro a solicitar a autorización da Dirección Xeral de Información.

Pola súa parte, o Decreto 748/1966<sup>184</sup> crea o Rexistro de Empresas Editoriais na Dirección Xeral de Información do Ministerio de Información e Turismo, establecendo a inscrición obrigatoria daquelas empresas que pretendesen distribuír en España publicacións unitarias, fixando os requisitos e o procedemento para facelo, así como as sancións que non o facer representaría para estas.

É o Decreto 754/1966<sup>185</sup> o que establece o sistema de consulta voluntaria das publicacións periódicas, entre as que están os discos gramofónicos. A consulta sobre os textos remitirana os editores, autores ou tradutores (artigo 1), segundo corresponda, ante a Dirección Xeral de Información do Ministerio ou na

---

<sup>182</sup> Decreto 751/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.965 a 3.966), polo que se regulamentan as características do pé de imprenta.

<sup>183</sup> Decreto 747/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.961 a 3.962), polo que se regula a difusión en España de publicacións editadas no estranxeiro.

<sup>184</sup> Decreto 748/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.962 a 3.963), relativo ao Rexistro de Empresas Editoriais.

<sup>185</sup> Decreto 754/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.967 a 3.968), polo que se regula o trámite de consulta voluntaria para publicacións unitarias.

Delegación Provincial, en duplicado mecanografiado (artigo 2). A resposta do organismo correspondente deberá emitirse pola Administración nun prazo de 30 días (artigo 3), e se esta é afirmativa ou se produce o silencio da Administración, entón a empresa queda exonerada de toda responsabilidade administrativa pola súa publicación e difusión (artigo 4).

Por último, o Decreto 755/1966<sup>186</sup> concreta unha serie de aspectos que a Lei de prensa e imprenta, promulgada dúas semanas antes, non especificaba no que respecta ao depósito obrigatorio dos seis exemplares de todas as publicacións unitarias editadas en España, como son o cómputo dos prazos ou as competencias en materia de sancións polo seu incumprimento.

Estas normas tiveron un desenvolvemento legislativo máis detallado en tres ordes do 4 de abril de 1966<sup>187</sup>. A primeira ocúpase da difusión de publicacións unitarias editadas no estranxeiro, a segunda das publicacións unitarias (enténdese, por eliminación, das editadas en España) e a terceira das publicacións unitarias que se someten a consulta voluntaria. Nos tres casos faise unha atribución de competencias da mesma forma: as publicacións presentaranse nos servizos competentes da Dirección Xeral de Información (que resulta ser a Sección de Ordenación Editorial<sup>188</sup>), salvo aquelas “portadas de discos que non conteñan figuras humanas”, que poderán presentarse ante a Delegación Provincial correspondente do Ministerio de Información e Turismo.

Sería precisamente ese mesmo ano 1966 cando chega a Orde decisiva do Ministerio de Información e Turismo nesta materia, delimitando claramente a competencia en materia de autorización

---

<sup>186</sup> Decreto 755/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxina 3.968) polo que se ditan normas en relación co disposto nos artigos 12 e 64 da Lei de prensa e imprenta en publicacións unitarias.

<sup>187</sup> Estas tres ordes son as seguintes:

- 1966: Orde de 4 de abril (BOE nº 83, do 7 de abril, páxina 4.143) pola que se ditan normas de desenvolvemento do artigo terceiro do Decreto 747/1966, do 31 de marzo, relativas á difusión en España de publicacións unitarias editadas no estranxeiro.
- 1966: Orde do 4 de abril (BOE nº 83, do 7 de abril, páxina 4.143) pola que se determinan as unidades administrativas do Departamento nas que deberá facerse o depósito de publicacións unitarias.
- 1966: Orde do 4 de abril (BOE nº 83, do 7 de abril, páxina 4.143) pola que se determinan as unidades administrativas do Departamento nas que deberá presentarse o texto das publicacións unitarias que se someta a consulta voluntaria.

<sup>188</sup> Segundo se desprende do escrito remitido o 28 de xaneiro de 1969 polo Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos ao Delegado Provincial de Tarragona. (Documento 5). AGA, Sig. (3) 52.115/75.237, Top. 22/03.101-102.

de discos fonográficos<sup>189</sup>. Segundo esta orde, estas serían as funcións da Dirección Xeral de Información:

“O visado e a autorización... dos contidos a gravar en discos fonográficos, así como a comprobación entre aqueles e estes unha vez realizadas as gravacións”.

Do mesmo modo, esta Dirección Xeral convertíase na responsable da autorización para a circulación e venda dos discos fonográficos gravados no estranxeiro e, tamén, das comprobacións relativas ao cumprimento do requisito do pé de imprenta.

Pola súa banda, o artigo 2 da Orde establecía que a competencia relativa á autorización para a radiación e a audición pública dos discos fonográficos lle corresponde á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión. Ambos os dous centros directivos debían comunicar ás empresas dedicadas á produción, importación e venda de discos fonográficos os requisitos aos que terían que axustarse para o cumprimento destes preceptos, quedando, pois, nas súas mans, a forma de facer efectiva a súa aplicación.

Deste xeito, rompe a autorización única en relación ao visado e comprobación dos textos, xa que dende a promulgación desta norma serán dúas as instancias administrativas, en teoría, que pasan a supervisar o contido das letras das cancións: por un lado, a Dirección Xeral de Información, á que a norma lle atribúe o visado e a autorización dos contidos a gravar nos discos fonográficos, así como a posterior comprobación de que o gravado coincide co autorizado; por outra parte, a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, a quen corresponde a autorización para a súa radiación e difusión pública en España. Porén, como se verá, na práctica este sistema aínda tardaría catro anos en poñerse en marcha.

A este dobre visado dos textos habería que sumarlle dous posibles métodos de censura a maiores cos que contaba a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, e dos que se fixo uso en distintas ocasións ao longo dos anos. A primeira pasaba por considerar unha canción como non radiable despois de autorizala para a súa gravación<sup>190</sup>, o que impedía, de feito, a súa

---

<sup>189</sup> Orde do 6 de outubro de 1966 (BOE nº 256, do 26 de outubro, páxina 13.527), relativa á competencia en materia de autorización de discos fonográficos.

<sup>190</sup> Como exemplo, a canción “Let’s Get Funked” do grupo White Chocolate, autorizada pola Dirección Xeral de Cultura Popular e cualificada como non radiable pola Dirección Xeral de

difusión, conducíndoa polo tanto a un suicidio comercial; a segunda permitíalle cualificar unha canción como non radiable nos listados remitidos ás emisoras mesmo despois de cualificala como radiable fronte á compañía discográfica, con idéntico resultado.

As competencias nestas materias sofren unha reorganización a principios de 1968. O Decreto 64/1968<sup>191</sup> fai desaparecer a Dirección Xeral de Información, ao tempo que crea a Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos, na que se integran a Subdirección Xeral de Información e, dentro desta, a Sección de Ordenación Editorial, que pasa a contar cun Negociado de Lectorado, e á que lle competen dende ese momento as funcións que se asignan ao Ministerio respecto ás publicacións non periódicas editadas ou distribuídas en España.

Pola súa banda, a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión queda integrada pola Subdirección Xeral de Radiodifusión e a Subdirección Xeral de Televisión. A primeira delas queda constituída pola Rede de Emisoras de Radio Nacional e a Sección de Emisoras non explotadas polo Estado. A esta última corresponderalle a actuación administrativa relacionada con estas no que se refire a comprobación de programas e as súas gravacións, facéndose cargo dela o Negociado de Consulta, Comprobación e Fomento de Programas.

En 1968 establécese tamén un novo mecanismo de limitación, ou proteccionismo, da produción fonográfica da música pop<sup>192</sup>, xa que aínda que os discos se puidesen gravar e editar, a partir dese momento se establecen uns requisitos para a difusión de música nas emisoras de radio e televisión que restrinxían moito a difusión comercial da música producida no estranxeiro.

A exposición de motivos da Orde ministerial do 19 de decembro de 1968 deixábao claro dende a súa exposición de motivos:

“A introdución masiva de música lixeira estranxeira e de composicións cantadas noutras linguas nos programas habituais da Radio e a Televisión, que na actualidade alcanza xa no primeiro destes medios volumes excesivos, aconsella a adopción de certas medidas restritivas.

---

Radiodifusión e Televisión. AGA, Sig. (3) 49.21/68.806, Top. 73/46. 1 de febreiro de 1974. (Documento 6)

<sup>191</sup> Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro (BOE n° 18, do 20 de xaneiro, páxinas 825 a 831) de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

<sup>192</sup> Orde do 19 de decembro de 1.968 (BOE n° 11, do 13 de xaneiro de 1969, páxina 595), sobre difusión de música nas emisoras de Radio e Televisión.

Hai que sinalar especialmente como de necesidade inmediata a configuración dun cadro de disposicións que evite a estranxerización crecente dos espazos musicais en ambos os dous medios de comunicación, que agora aparecen como demasiado propicios á saturación por todas as modalidades foráneas da canción lixeira”.

Este preámbulo continuaba esgrimindo coa seguinte xustificación as razóns da promulgación da Orde.

“O criterio restritivo resultará beneficioso para os intereses nacionais en máis dun sentido... A regulación de porcentaxes de música lixeira estranxeira haberá de supoñer, por un lado, unha estimable economía de divisas e, por outro, a conveniente promoción da nosa propia produción musical, que configura unha área moi interesante da diferenciación da nosa cultura. Aspectos moi sutís, pero apreciábeis, da singularidade do noso espírito nacional aparecen lesionados por esta irrupción abafadora da música estranxeira nos dous instrumentos de comunicación de máis profunda transcendencia social... Os intérpretes españois ou hispanoamericanos verán, así mesmo, potenciadas as súas posibilidades de impoñer un estilo máis próximo aos nosos costumes e máis intelixible ao público de fala hispana”.

Estas clarísimas intencións tiñan a súa tradución no articulado da Orde, máis concretamente no número 2, que esixía que a programación de música lixeira cantada de todas as emisoras de Radio e Televisión se levaría a cabo cunha porcentaxe que, incrementándose paulatinamente durante seis meses, tería que ser a partir do 1 de xullo dese mesmo ano do 75% de cancións interpretadas en español ou en calquera das linguas españolas faladas nas diferentes rexións do noso país. Isto incluía tamén ás cancións das sintonías, montaxes, cuñas, fondos musicais ou calquera outra forma.

Ademais, todas as emisoras quedaban obrigadas a dedicar polo menos o 10% do seu horario á transmisión e difusión de música clásica, mentres que nas dúas cadeas de Televisión Española esa esixencia requiría que transmitisen un mínimo de sete horas semanais de música clásica, obrigando así unha porcentaxe de música sen texto ou, para o caso, que non presentase problemas.

Para asegurarse de que se cumpriría esta norma, as emisoras debían remitir previamente á Delegación Provincial de Información e Turismo correspondente ou á Sección de Consulta e Comprobación de Emisións da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión uns cadernos de emisións coa relación de todas as cancións a emitir, quedando en mans do Ministerio as sancións por incumprimento e as inspeccións necesarias para verificalo.

Chama a atención nesta Orde a mención ás 'linguas españolas faladas nas diferentes rexións do noso país', o que en principio daría pé a que entre ese 75% de cancións españolas que se debían incluír na programación de radio ou televisión puidesen incluírse temas en galego, catalán ou euskera. Porén, eran mínimas en comparación por aquel entón as cancións nestes idiomas presentadas a censura e, se chegaban a contar con solicitude de autorización, menos aínda as autorizadas, polo que de feito a práctica totalidade desa porcentaxe obrigada correspondía a temas interpretados en castelán.

En 1970 prodúcese unha nova reorganización dos departamentos do Ministerio de Información e Turismo<sup>193</sup>. O Decreto 836/1970 atribúe, no seu artigo 23, as competencias en relación coas edicións sonoras, as empresas editoriais e discográficas á Sección de Ordenación Editorial da Subdirección Xeral de Acción Cultural e do Libro da Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos. Dentro desta Sección aparecen agora dous Negociados con atribucións na materia: o Negociado de Empresas Editoriais e Discográficas e o de Lectorado.

Pola súa banda, a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión segue mantendo a Subdirección Xeral de Televisión e, con ela, aparece a Subdirección Xeral de Réxime de emisoras non explotadas polo Estado, integrada, entre outros, polo Negociado de Control, Comprobación e Fomento de Programas, e un terceiro departamento, denominado Rede de Emisoras de Radio Nacional de España, que pasa a estar directamente adscrito ao Director Xeral.

### *Normas para unha nova etapa de expansión da produción fonográfica (1970-1975)*

A modificación da crucial Orde de 1966 que sentara as bases da competencia en materia de autorización de discos fonográficos chega en xuño de 1970, regulando de forma máis exhaustiva a mesma, converténdose dende ese momento no instrumento clave na censura da produción fonográfica ata finais de 1977. Esta

---

<sup>193</sup> Decreto 836/1970, do 21 de marzo (BOE nº 80, do 3 de abril, páxinas 5.164 a 5.168), polo que se modifica o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro, de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

nova Orde do Ministerio de Información e Turismo<sup>194</sup> explica claramente na súa exposición de motivos a razón da súa modificación e a razón pola que a actividade censora se incrementarae nos anos inmediatamente anteriores.

“O crecente desenvolvemento das gravacións e impresións en discos, fitas magnetofónicas e demais bandas sonoras de obras musicais, literarias ou mixtas determinou nos últimos anos un aumento sensible da actividade administrativa nesta materia, dentro da competencia do Ministerio de Información e Turismo”.

Dentro do seu contido establécese no seu artigo 4 que lle corresponde á Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos o visado previo dos textos literarios das gravacións que se editen ou produzan en España, así como a comprobación dos citados textos unha vez sexan realizados. Da mesma forma, correspondíalle tamén a autorización dos textos dos discos que se pretendesen importar, a inspección das empresas que os comercializasen e a comprobación dos requisitos do pé de imprenta. Pola súa banda, segundo o artigo 5, a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión sería a responsable da autorización da radiación pública das gravacións sonoras.

Na mesma Orde créase tamén o Rexistro de Empresas dedicadas á fabricación e comercialización de edicións fonográficas, aínda que o máis relevante é o establecemento do procedemento administrativo que debían seguir as empresas editoras para conseguir a autorización, procedemento que se regula nos artigos 5 ao 12 desta.

Desta forma, a empresa editora debía facer chegar unha solicitude de autorización á Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos, acompañando os textos que se pretendían gravar ou editar por triplicado. Esta Dirección Xeral, que se daba un prazo de sete días hábiles para resolver, daría traslado da solicitude á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión para que fixesen o propio no prazo de cinco días, comunicándollo á primeira.

No caso de obter a autorización, a empresa discográfica tiña que presentar posteriormente dous exemplares para os efectos de arquivo e comprobación de axustarse ao autorizado. Se a

---

<sup>194</sup> Orde do 8 de xuño de 1970 (BOE nº 144, do 17 de xuño, páxinas 9.486 a 9.487), pola que se modifica a do 6 de outubro de 1966 sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos.

resolución fose denegatoria, a solicitante tería un prazo de quince días para recorrer ante o Ministerio de Información e Turismo. Nada se di sobre que recursos lle quedaban á empresa que volveuse obter unha resposta negativa ao seu recurso, aínda que o habitual, se a empresa estaba realmente interesada, era presentar a solicitude de novo ou presentar recurso contencioso-administrativo.

Ao ano seguinte créase mediante Orde ministerial<sup>195</sup> o Negociado de Edicións Sonoras dentro da Sección de Ordenación Editorial da Subdirección Xeral de Acción Cultural e do Libro da Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos. A este Negociado atribúenselle as competencias que correspondían á Dirección Xeral en materia de visado, autorización, inspección e comprobación de edicións sonoras e a relación coas empresas dedicadas á produción, venda e importación de discos. No Negociado intégrase tamén o Rexistro de Empresas dedicadas á fabricación e comercialización de edicións fonográficas.

Esta estrutura sofre modificacións en agosto de 1972 co Decreto 2284/72<sup>196</sup>, que crea a Dirección Xeral de Espectáculos, modificando así a denominación previa de Cultura Popular e de Espectáculos, que pasa a chamarse Dirección Xeral de Cultura Popular. Dentro da súa estrutura intégrase a partir dese momento a Subdirección de Ordenación Editorial, á que se lle atribúen as competencias relacionadas coas edicións sonoras e as Empresas editoriais e discográficas. A denominación desta Subdirección pasará a ser Subdirección Xeral de Promoción e Ordenación Editorial por Decreto de outubro do ano seguinte<sup>197</sup>, manténdose dentro da Dirección Xeral de Cultura Popular.

En canto á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, este Decreto de outubro de 1973 atribúelle as seguintes competencias:

“A ordenación, fomento e vixilancia de cantas actividades impliquen difusión, distribución, recepción e reprodución de programas sonoros ou de son e imaxe, destinados, mediata a inmediatamente ao público, sexa cal fose o procedemento de transmisión”.

---

<sup>195</sup> Orde do 16 de febreiro de 1971 (BOE nº 59, do 10 de marzo, páxina 3.954), pola que crea na Sección de Ordenación Editorial da Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos o Negociado de Edicións Sonoras.

<sup>196</sup> Decreto 2284/72, do 18 de agosto (BOE nº 208, do 30 de agosto, páxina 15.912), polo que se crea a Dirección Xeral de Espectáculos e modifícase a denominación da de Cultura Popular e de Espectáculos.

<sup>197</sup> Decreto 2509/73, do 11 de outubro (BOE nº 246, do 13 de outubro, páxinas 19.813 a 19.815), polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo.



Nesta ocasión, as dúas subdireccións anteriores fúndense nunha, aparecendo a Subdirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, integrando a Rede de Emisoras de Radio Nacional de España e Televisión Española nun servizo público centralizado denominado “Radiotelevisión Española” (RTVE), que se rexerá dende ese momento polas disposicións da Lei de réxime de entidades estatais autónomas.

A finais de 1973 reorganízanse determinados servizos do Ministerio de Información e Turismo<sup>198</sup>, mantendo a Dirección Xeral de Cultura Popular, integrado pola Subdirección de Promoción e Ordenación Editorial, na que se crea a Sección de Empresas Discográficas e Edicións Sonoras, con dous Negociados -Rexistro e Tramitación, Visado e Comprobación-, á que se lle atribúen as competencias en materia de empresas discográficas e gravacións sonoras realizadas ou distribuídas en España.

Esta nova reorganización de decembro de 1973 mantén a Subdirección Xeral de Radiodifusión e Televisión dentro da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, correspondéndolle propoñer o réxime xurídico da difusión de programas de sons e imaxes calquera que sexa o procedemento que se utilice para a súa transmisión. Entre as funcións recollidas están:

“Exercer a vixilancia das emisoras non explotadas polo Estado., a vixilancia no uso dos medios técnicos de reprodución de sons e imaxes que se utilizan por medio de aparatos de difusión pública e de receptores de radio ou televisión e autorizar, controlar e protexer as actividades relativas á difusión de programas de sons e imaxes que realicen os particulares, sexan radiados por fío, cable ou calquera outro procedemento, con destino ao público en xeneral”.

A este fin contéplase, dentro do Servizo de Réxime de Emisoras, a Sección de Fomento e Comprobación de Programas, á que se lle atribúe, no que se refire ás emisoras non explotadas polo Estado, propoñer á Superioridade as medidas de promoción encamiñadas a mellorar os contidos dos programas, así como a previa comprobación e control final dos mesmos.

---

<sup>198</sup> Orde do 6 de decembro de 1973 (BOE nº 297, do 12 de decembro, páxinas 24.032 a 24.039), pola que se desenvolve o Decreto 2509/1973, do 11 de outubro, que reorganiza determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo.

Esta estrutura mantense na reorganización de setembro de 1974<sup>199</sup>, que unicamente chega como novidade a creación do Servizo de Réxime Editorial dentro da Subdirección Xeral de Promoción e Ordenación Editorial na Dirección Xeral de Cultura Popular.

Outra norma posterior, de decembro dese ano<sup>200</sup>, redefina as competencias do Servizo de Réxime de Emisoras da Subdirección Xeral de Radiodifusión e Televisión dentro da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, estipulando que lle corresponden estas funcións:

“A organización e os rexistros de Empresas radiodifusoras e dos profesionais; o fomento, control e comprobación de programas de radiodifusión sonora e, en xeral, cantas accións administrativas se precisen en materia de concesións, réxime xurídico e tramitación de expedientes por infracción das normas vixentes”.

Unha nova reestruturación nos servizos do Ministerio de Información e Turismo lévase a cabo en xaneiro de 1975<sup>201</sup>. Nesta Orde ministerial defínense as competencias do Servizo de Réxime Editorial dentro da Subdirección Xeral de Promoción e Ordenación Editorial na Dirección Xeral de Cultura Popular, na que atopan as Seccións de Lectorado (cos Negociados de Edición e de Importación) e a de Rexistro de Empresas.

Á primeira destas Seccións lle compete o coñecemento e aplicación do réxime administrativo referente ás publicacións unitarias presentadas a consulta voluntaria ou sometidas a depósito directo, así como o relativo ás solicitudes de importación de obras editadas no estranxeiro.

Nesta ocasión, dentro do Servizo de Réxime de Emisoras da Subdirección Xeral de Radiodifusión e Televisión da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, créanse as Seccións de Ordenación e Rexistro, e de Fomento e Comprobación de

---

<sup>199</sup> Decreto 2532/74, do 9 de agosto (BOE nº 220, do 13 de setembro, páxinas 18.855 a 18.860), sobre refundición de disposicións orgánicas do Ministerio de Información e Turismo.

<sup>200</sup> Decreto 3639/1974, do 20 de decembro (BOE nº 20, do 23 de xaneiro de 1975, páxina 1.483), polo que se modifica o artigo 9º do Decreto 2532/74, do 9 de agosto, sobre refundición de disposicións orgánicas do Ministerio de Información e Turismo.

<sup>201</sup> Orde do 31 de xaneiro (BOE nº 38, do 13 de febreiro, páxinas 3.074 a 3.084), pola que se desenvolve o Decreto 2532/74, do 9 de agosto, sobre refundición de disposicións orgánicas do Ministerio de Información e Turismo, e o Decreto 3229/74, do 22 de novembro, por que se crea a Subsecretaría de Turismo Do Ministerio de Información e Turismo.

Programas, correspondéndolle a esta última as seguintes competencias:

“Propoñer á superioridade as medidas de promoción encamiñadas á mellora dos contidos dos programas difundidos polas emisoras non explotadas polo Estado, así como exercer a previa comprobación e o seu control final”.

### *O camiño cara á liberdade de expresión (1976-1978)*

A estrutura vista no último parágrafo do epígrafe anterior mantense na última reorganización de 1976<sup>202</sup>, que só modifica levemente as competencias atribuídas ao Servizo de Réxime de Emisoras da Subdirección Xeral de Radiodifusión e Televisión da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, que agora quedan fixadas co seguinte tenor literal:

“O fomento, control e comprobación de programas de radiodifusión sonora e, en xeral, cantas accións administrativas se precisen en materia de concesións, réxime xurídico e tramitación de expedientes por infracción das normas vixentes”.

Chama a atención que, unha vez desaparecido Franco, nada pareza cambiar na estrutura e organización da censura fonográfica, repetindo esquemas do pasado e mantendo como obxectivo o control da produción discográfica que, durante os anos precedentes, fora vendo como cambiaban unicamente os organismos que exercían ese control, máis especializado cada vez, probablemente en resposta a unha crecente demanda de publicación dende finais dos anos 60 por parte das empresas discográficas.

A censura na produción discográfica podería entenderse desaparecida grazas ao Real Decreto-Lei 24/1977<sup>203</sup>, que establecía no seu artigo 1 a liberdade de expresión e o dereito á difusión de informacións por medio de impresos gráficos ou sonoros. Porén, non foi así, xa que esta liberdade de expresión quedaba condicionada polas “limitacións establecidas no ordenamento xurídico con carácter xeral”, co que non se

---

<sup>202</sup> Real Decreto 2370/1976, do 1 de outubro (BOE nº 250, do 18 de outubro, páxinas 20.318 a 20.320), de reorganización da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión e creación do Consello Xeral de Radiotelevisión Española.

<sup>203</sup> Real Decreto-Lei 24/1977, do 1 de abril (BOE nº 87, do 12 de abril, páxinas 7.928 a 7.929), sobre liberdade de expresión.

derrogaban expresamente as atribucións na materia do Ministerio.

Será outro Real Decreto<sup>204</sup> de finais de ano o que establecerá de forma máis concreta a liberdade de expresión a través de fonogramas e sobre rexistro de empresas fonográficas. Na xustificación da súa exposición de motivos, non moi distinta á de xuño de 1970 (que establecera claramente o procedemento polo que tiñan que pasar as empresas discográficas á hora de obter a autorización para a edición e gravación dun disco, ou, o que é o mesmo, o procedemento de censura mediante a consulta voluntaria), sinálase o seguinte:

“A crecente importancia do fonograma na nosa sociedade como medio de comunicación e vehículo de cultura debe presidir a acción do Estado en favor dun sector que, como o fonográfico, presenta singular transcendencia, tanto dende o punto de vista sociolóxico como económico, para o desenvolvemento do país”.

No seu primeiro artigo quedaba reflectida a liberdade de expresión na produción fonográfica:

“A liberdade de expresión, en canto se manifesta por medio dun impreso sonoro ou fonograma, non terá máis limitacións que as establecidas no ordenamento xurídico con carácter xeral”.

Porén, esta parte final do artigo motivou que os censores adscritos ao Negociado de Edicións Sonoras (dentro da Sección de Ordenación Editorial da Subdirección Xeral de Acción Cultural e do Libro da Dirección Xeral de Cultura Popular) seguisen desempeñando o seu labor, independentemente da morte de Franco dous anos atrás, ata finais de 1977, xa que así llelo requiría o ordenamento xurídico aínda en vigor.

Nese momento, as competencias foron outorgadas á Dirección Xeral do Libro e Bibliotecas do Ministerio de Cultura, desligándose así definitivamente do Ministerio de Información e Turismo. Este Real Decreto crea os Rexistros de Produtores de Fonogramas, de Estudios de Gravacións, de Fabricantes de Fonogramas, de Editoras Musicais e de importadores de Fonogramas.

---

<sup>204</sup> Real Decreto 3470/1977, do 16 de decembro (BOE nº 22, do 26 de xaneiro de 1978, páxinas 1.948 a 1.950), sobre liberdade de expresión a través de fonogramas e sobre rexistro de empresas fonográficas.

Chama poderosamente a atención o artigo terceiro do Real Decreto que, como legado dun pasado de consulta previa e censura ao que ata entón se sometera toda a produción discográfica publicada en España, establece a posibilidade dunha consulta voluntaria por parte das empresas discográficas sobre o material a editar.

“A Administración poderá ser consultada sobre o contido dun fonograma e do material complementario deste, conxunta ou separadamente, pola Empresa produtora, fabricante ou, de ser o caso, importadora destes. A resposta positiva ou o silencio da Administración eximirán de responsabilidade administrativa ante esta pola difusión do material sometido a consulta”.

En consecuencia, nin sequera con este Real-Decreto desaparecen as facultades de censura do Ministerio de Información e Turismo, que poderían seguir exercendo se así se quixera, aínda que non foi o caso. Sería, finalmente, a Constitución Española de 1978<sup>205</sup> a que reconecería no seu artigo 20 a liberdade de expresión do seguinte modo:

“Os dereitos a expresar e difundir libremente os pensamentos, ideas e opinións mediante a palabra, o escrito ou calquera outro medio de reprodución e á produción e creación literaria, artística, científica e técnica”.

Ademais, segundo o propio texto da Constitución, esta liberdade non tería ningún tipo de restrición, salvo mediante resolución xudicial.

“O exercicio destes dereitos non pode restrinxirse mediante ningún tipo de censura previa... Só poderá acordarse o secuestro de publicacións, gravacións e outros medios de información en virtude de resolución xudicial”.

Polo tanto, é en decembro de 1978 cando se pon fin de forma definitiva mediante o ordenamento xurídico á censura exercida na produción fonográfica durante o franquismo, tres anos despois da morte do ditador.

### **3.3. Análise dos elementos da censura fonográfica**

---

<sup>205</sup> Constitución Española do 27 de decembro de 1978 (BOE nº 311, do 29 de decembro, páxinas 29313 a 29424).

Neste apartado seguirase a estrutura determinada por Teodoro González Ballesteros na súa obra *Aspectos xurídicos da censura cinematográfica*<sup>206</sup>. Nela, o autor distingue entre elementos subxectivos, obxectivos e formais. Así, quen exerce a censura, a quen se censura e sobre quen recae os efectos da censura estarían comprendidos nos elementos subxectivos. Os elementos obxectivos inciden no estudo de que se censura e con que criterio se exercita. Por último, como se censura intégrase no estudo dos elementos formais.

## **A. Elementos subxectivos**

### *1. Quen exerce a censura*

#### *1.1. O Estado*

A censura sobre a produción fonográfica durante o franquismo foi exercida principalmente polo Estado, en razón ao poder que tiña para exercela e aos medios coercitivos dos que dispoñía para impoñela, coa xustificación de protexer ao cidadán de todo aquilo que en cada momento consideraba prexudicial e, tamén, para protexer a súa ideoloxía política e defenderse a si mesmo. Outra cuestión sería considerar se ese poder se exercía segundo as leis vixentes e se o conxunto da sociedade aceptaba a súa lexitimidade.

En todo momento, o seu exercicio estivo supeditado ao Goberno. O primeiro chanzo conformábo a redacción das leis que sustentaron o sistema, emanadas dun poder lexislativo sometido ao poder executivo. A segunda instancia sería o aparato administrativo, encargado da súa aplicación. Neste caso, a estrutura do departamento de censura estaba composta na súa base polos “lectores”, que eran os encargados de visar os textos e as carpetas. Por enriba deles estaban o Xefe de Lectorado, o Xefe de Ordenación Editorial, o Subdirector Xeral (de Promoción Cultural e Ordenación Editorial, ou con calquera das outras denominacións que tivo ao longo destes anos), o Director Xeral (de Cultura Popular, ou con calquera das outras denominacións que tivo ao longo destes anos), o Subsecretario de Información e o Ministro de Información e Turismo (ou o Ministro de Cultura nos últimos meses).

---

<sup>206</sup> González Ballesteros, Teodoro. *Aspectos xurídicos da censura cinematográfica en España*. Editorial da Universidade Complutense. Madrid, 1981.

Calquera deles podía revisar o ditame emitido polo lector. Se ben é certo que no caso da censura de libros hai casos acreditados nos que ata o propio Ministro se encarga de supervisar, modificar e ata redactar notas coa súa opinión sobre os libros enviados a consulta previa (nomeadamente, o ministro Carlos Robles Piquer), na censura fonográfica non consta ningún caso que chegara ao máis alto da pirámide censora, aínda que si hai bastantes modificados polos superiores inmediatos.

Na censura fonográfica, o esquema permaneceu practicamente inalterable na Dirección Xeral de Cultura Popular durante eses sete anos, aínda que na censura de libros o número de entre 25 e 30 censores foi oscilando, sendo máis da metade funcionarios ou persoal fixo do Ministerio e o resto contratados que realizaban servizos de información máis ou menos periodicamente. Os primeiros traballaban en xornadas de catro horas por soldos que se consideraban ridículos, mentres que os externos cobraban un tanto por informe.

Entre os compoñentes dos distintos equipos de “lectores” predominaran tradicionalmente elementos clericais, militares en activo ou na reserva e, antes da Lei de 1966, ex combatentes da División Azul. A existencia de curas, ex curas e ex seminaristas nos organismos censores non debe estrañar se se ten en conta que o Xefe de Ordenación Editorial foi, entre 1954 e 1974, Faustino Sánchez Marín, un ex seminarista<sup>207</sup>.

Porén, nos últimos anos a captación de “lectores” variou un tanto para acoller novos funcionarios, profesionais con dificultades para atopar traballo ou persoas con certo grao de cultura, adaptándose así á evolución do Ministerio, que pasou de ser un organismo de represión a un departamento de promoción cultural, no que influíu, tamén, a evolución dos funcionarios cara a pensamentos e formas de actuación máis liberais.

Ese é, precisamente, o perfil dos catro “lectores” da censura fonográfica, aos que dentro da Dirección Xeral lles foi encomendado ese labor. Con estes datos, queda claro que en comparación coa censura de libros exercida no mesmo departamento, se lle prestou menor atención e menos persoal. Non consta relación con outros ámbitos, aínda que os criterios

---

<sup>207</sup> Cisquella Georgina, J.L. Erviti e J. Antonio Sorolla, *Dez anos de represión cultural. A censura de libros durante a Lei de prensa (1966-1976)*. Barcelona, Anagrama, 1977, páxinas 34 a 35.

empregados para censurar as obras cinematográficas e teatrais deberon ser os mesmos, pero non hai mención ningunha a reunión ou criterio por escrito.

O traballo desempeñábano censores adscritos á censura de libros -Dirección Xeral do Libro-. A estas persoas ofrecéuselles a posibilidade de facer a mesma actividade respecto da produción fonográfica en horario de tarde, cobrando horas extras -aínda que a cantidade pagada era moi escasa, polo que tiñan distintas e varias ocupacións-. Habitualmente dedicábanlle dúas horas polas tardes. Os censores eran:

- Hermógenes Rodríguez Rodríguez<sup>208</sup>,
- Carlos Colorado<sup>209</sup>.
- Eusebio Ceballos<sup>210</sup>.
- Gregorio Solera<sup>211</sup>.

Os seus superiores tamén contribuían na revisión dos expedientes cando fose necesaria a súa participación. Os responsables da censura fonográfica foron, a partir de a entrada en vigor da Lei de prensa e imprenta en 1966, os seguintes Ministros, Subsecretarios, Directores e Subdirectores Xerais:

MINISTRO	Manuel Fraga Iribarne 7-62/10-69	Alfredo Sánchez Bella 10-69/6-73	Fernando de Liñán e Zofio 6-73/1-74	Pio Cabanillas Gallas 1-74/10-74	León Herrera Esteban 10-74/12-75	Adolfo Martín Gamero 12-75/7-76	Regueira Guajardo 7-76/7-77
SUBSECRETARIO	Pio Cabanillas Gallas	José María Hernández-Sampelayo	José María Hernández-Sampelayo	Marcelino Oreja	José María Sánchez Ventura, Manuel Jiménez	Galvilo Cañadas	Sabino Fernández Crespo
DIRECTOR XERAL	Carlos Robles Piquer	Enrique Tomás	Ricardo de la Cierva	Ricardo de la Cierva	Miguel Cruz Hernández	Miguel Cruz Hernández	Miguel Cruz Hernández
SUBDIRECTOR XERAL	Jaime Delgado	-Manuel Branco -Alejandro Muñoz -Carlos de Meer	Joaquín de Entrambasaguas	Joaquín de E.	Joaquín de E.	Joaquín de E.	Joaquín de E.
RESPONSABLE DO LECTORADO	Faustino Sánchez Marín	Faustino Sánchez Marín	Faustino Sánchez Marín	Antonio Barbadillo	Antonio Barbadillo	Antonio Barbadillo	Antonio Barbadillo

<sup>208</sup> Non foi posible contactar con el, aínda que probablemente estivese falecido, segundo o seu compañeiro Gregorio Solera, por canto xa era unha persoa maior cando traballou como censor. No seu caso, escapara da Guerra Civil e chegou a ser un alto mando do Exército ruso; non obstante, por non querer renunciar á súa nacionalidade e por pensar que podería colaborar coa División Azul, deportárono a Siberia. Sobreviviu grazas á súa preparación física. Ao volver a España custoulle atopar traballo aínda que, finalmente, lle ofreceron traballar no Ministerio como lector de ruso.

<sup>209</sup> Falecido hai uns anos.

<sup>210</sup> No momento en que se contactou con el (abril de 2003), estaba vivo, pero padecía Alzheimer. Ademais, curiosamente, asegurou ter sufrido a censura en carne propia. Como todos os demais, compaxinaba este traballo con outros. No seu caso, era profesor de secundaria e escribía libros. O primeiro que se ía editar non logrou pasar a censura, polo que se exiliou en Francia. Declarou estar moi resentido por este tema e non quixo comentar nada, ademais de que asegurou non recordar gran cousa.

<sup>211</sup> O único censor vivo dos catro en condicións de aportar o seu testemuño foi o que achegou a información aquí recollida sobre o traballo no Servizo de censura.



No caso da produción fonográfica, os lectores contratados xa viñan desempeñando unha actividade similar en relación á censura de libros. Para a súa contratación tívose en conta o seu nivel de estudos, con especial atención a se sabían idiomas. O traballo presentóuselles como a posibilidade de gañar algún diñeiro extra, pero sen comentarlles cal sería o seu labor exactamente. Unha vez comprobadas as súas aptitudes, pasaron a traballar no Ministerio.

En principio, todos os expedientes de textos en inglés, francés e italiano -estes dous últimos idiomas representaban unha proporción ínfima en relación ao inglés- llos deixaban a Gregorio Solera. Todos os textos en castelán, catalán e, posiblemente tamén, en vasco, eran supervisados por Eusebio Ceballos. A estas dúas persoas axudábanos con outros idiomas Hermógenes Rodríguez Rodríguez e Carlos Colorado. Cando lles ofreceron este traballo foi a principios dos 70 e non consta que antes houbera ninguén facendo esta función na Dirección Xeral de Cultura Popular<sup>212</sup>.

## *1.2. A Igrexa*

Ademais das súas orientacións a través de documentos pontificios ou Comisións de estudos, a Igrexa participou activamente incorporándose dende os seus inicios aos órganos estatais do franquismo encargados de aplicar a censura. Así quedou reflectido con respecto a, por exemplo, a censura cinematográfica ou do libro. Sabendo que había sempre polo menos un censor da Igrexa no organismo encargado da censura de libros, da que foron recrutados os censores discográficos, pódese sinalar que participaron nela dalgunha forma.

Entre os documentos conservados, atopouse un caso que así o reflicte en 1971. En concreto, trátase do expediente motivado pola solicitude de autorización de varias cancións de George Brassens, entre elas “A legenda da nonne” (“A lenda da monxa”)<sup>213</sup>. Neste caso, ante a dúbida, o censor require a participación do ‘asesor relixioso’:

---

<sup>212</sup> Segundo o testemuño achegado por Gregorio Solera en entrevista celebrada en abril de 2003.

<sup>213</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67381, Top. 73/45.702-46.101. (Documento 7)

“Canción sobre versos de Víctor Hugo. Ten dous reparos. Un o verso que di:

“Coma se non se é fea, se ten o dereito de dedicarse a Deus”

E o outro é a sedución da monxa, polo bandido (‘brigand’). Aínda que o raio purificador abrasa os dous cando se ían atopar. Ver opinión de asesor relixioso antes de autorizar”.

### 1.3. *A sociedade*

En principio, a sociedade é o suxeito pasivo sobre o que recae a acción da censura, pero ten tamén a posibilidade de exercela de dúas formas. A primeira, rexeitando un disco, non comprándoo, co que as compañías entenden que a sociedade non os acepta e, polo tanto, non os volven editar ou impiden que unha nova referencia sexa publicada.

A segunda, mediante denuncias privadas sobre aqueles produtos que poidan ofender os bos costumes da comunidade ou participando no proceso de censura, ben a través dos órganos que a exercen ou como parte de asociacións que representan a grupos sociais determinados<sup>214</sup>.

### 1.4. *As empresas discográficas: autocensura. O álbum de Charles Manson*

As empresas fonográficas, produtoras e distribuidoras dos discos buscan obter beneficios a partir da creación artística dun autor. Por iso son as primeiras interesadas en que se publiquen dentro das condicións establecidas polo goberno que exerce o poder en cada momento concreto para poder asegurarse o seu beneplácito, que non se lles imporán sancións e que o terán ao su favor.

Polo tanto, a súa censura empresarial empezaría polo control do produto que pensaban gravar e editar, sempre que se tratase dun álbum ideado e realizado en España. Das empresas depende a elección do intérprete, contratando a uns e deixando sen voz a outros, o repertorio, optando polas cancións que lles parecen terán mellor saída comercial ou non xerarán problemas, a súa gravación, con máis ou menos medios segundo como se queira

---

<sup>214</sup> Non se atopou no Arquivo da Administración ningún caso de expediente iniciado por denuncia privada, aínda que cabe a posibilidade de que a Administración os iniciase de oficio tras a correspondente denuncia, que puidese ser mesmo anónima.

difundir e a que público, e a selección das carpetas dos discos e casetes, optando por unhas e desdeñando outras.

Polo que respecta aos discos editados no estranxeiro, hai numerosos casos de discos que non chegaron a distribuírse, e sempre quedará a dúbida de se aqueles discos publicados noutros países que nunca foron remitidos ao Ministerio de Información e Turismo para a súa comprobación e visado fórono porque se intuía que non terían saída comercial, por non ternin tan siquera chegado á súa distribuidora española ou polo seu contido previsiblemente problemático, extremo este último no que si se podería falar dun caso de autocensura.

A este último respecto convén mencionar que as empresas fonográficas sempre podían optar por enviar os textos das cancións á Dirección Xeral correspondente para o seu visado, sen temor a posibles represalias, por canto só estaba castigada con multa a súa publicación sen autorización. O mesmo sucedía coas carpetas dos vinilos e casetes que se pretendían publicar.

Como exemplo do referido, é sintomático o expediente iniciado en xuño de 1973 contra a empresa Ariola Eurodisc, S.A.<sup>215</sup>, tras ter coñecemento da difusión do disco coas cancións “Big Fat Oranguman” (“Grande e gordo Oranguhombre”) e “Neasden Melody” (“A melodía de Neasden”), de Jungle Jim, sen contar coa preceptiva autorización, é dicir, sen solicitar o correspondente visado do texto e da carpeta, sen reflectir o pé de imprenta e sen cumprir co trámite de entregar dúas copias deste para o seu depósito na Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión.

Tras o prego de descargos da discográfica, no que se achaca todo ao descoñecemento da normativa vixente dun empregado alemán recentemente contratado, e despois da instrución do correspondente expediente administrativo por parte da Dirección Xeral de Cultura Popular, a resolución impón á empresa unha multa de 6.000 pesetas.

O que si se sabe é que as discográficas someteron os seus produtos a consulta previa de forma sistemática. A Orde de 1970, que falaba dun visado da Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos<sup>216</sup>, posta en relación coa consulta previa establecida

---

<sup>215</sup> Expediente 731-1973. AGA, Sig. (3) 52.117, Cartapacio 71/12.070. (Documento 8).

<sup>216</sup> Orde do 8 de xuño de 1970 (BOE nº 144, do 17 de xuño, páxinas 9.486 a 9.487), pola que se modifica a de 6 de outubro de 1966 sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos.

pola Lei de prensa e imprenta de 6 anos antes, sumado á maior carga de traballo da Dirección Xeral dende finais dos 60, levou a que se convertese no procedemento habitual a remisión a comprobación previa dos textos por parte das compañías discográficas.

A outra posibilidade utilizada nas relacións entre o Ministerio e as editoras era a chamada “autocensura”, segundo a cal as empresas discográficas enviaban unha parte da súa produción previamente filtrada por estas, co fin de evitar un control máis estrito. Así, por exemplo, pódese comprobar en dúas relacións de envío de data 5 de febreiro e 15 de marzo de 1972<sup>217</sup>.

Na primeira, do 5 de febreiro de 1972, a resposta da Administración recorda que se deben presentar os textos que se pretendan gravar, mecanografados ou impresos, na lingua na que vaian ser gravados, suspendéndose o trámite da solicitude ata que non se cumpra o requisito indicado. Na segunda, do 15 de marzo, indícaselle á empresa discográfica Polydor que se aceptan as gravacións presentadas como autocensuradas, sen prexuízo da resolución administrativa á que houbese lugar en caso de que algúns dos textos se considerasen improcedentes ao realizar con posterioridade o seu visado.

Esta práctica foi dando pé a que as discográficas enviasen listados amplos de cancións autocensuradas. Neste caso, a resposta do 3 de febreiro de 1973 por parte do Ministerio de Información e Turismo a unha solicitude da empresa CBS<sup>218</sup> na que se remitía 397 títulos autocensurados, serve tamén para coñecer máis en profundidade esta forma de actuar e os requisitos que debía reunir unha gravación para ser admitida como ‘autocensurada’.

“Contestando á instancia de Discos CBS... coa que presenta relación de 397 títulos gravados en idioma estranxeiro, que declara autocensurados, e examinado a devandita relación, obsérvase que a súa maioría non reúne as condicións esixidas para aceptalos como autocensurados, xa que existen moitos deles con antecedentes de ser presentados a visado por outras empresas fonográficas, acompañados dos textos literarios correspondentes, o que proba que non existe

---

<sup>217</sup> Instancias presentadas ante o Negociado de Edicións Sonoras da Subdirección Xeral de Acción Cultural e do Libro da Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos. (Documento 9). AGA, Sig. (3) 49.21/67640, Top. 73/45.702-46.101.

<sup>218</sup> Escrito remitido polo responsable de Repertorio Internacional do Negociado de Edicións Sonoras da Subdirección Xeral de Acción Cultural da Dirección Xeral de Cultura Popular ao Director de Discos CBS o 9 de febreiro de 1973. (Documento 10). AGA, Sig. (3) 49.21/67674, Top. 73/45.702-46.101.

dificultade para a prescrición literaria destes no idioma orixinal, e outros moitos que, aínda que non haxa antecedentes destes, é de supoñer que tampouco existiría unha dificultade insuperable para a súa transcrición, tendo en conta, ademais, que a empresa gravadora do orixinal pode facilitar o texto literario correspondente.

É de supoñer que a presentación dunha relación tan extensa de títulos autocensurados estará motivada polo descoñecemento das instrucións que no seu día se deron para facer uso da declaración de autocensura de títulos polas empresas fonográficas, polo que lle participo o seguinte:

1º A declaración pola empresa fonográfica dun título coa cualificación de autocensurado soamente se autoriza cando o texto correspondente figure nun idioma estranxeiro e este ofrezca dificultades que fagan imposible a súa transcrición literal.

2º Quedan tamén incluídos na consideración de autocensurados aqueles títulos que conteñan exclusivamente música instrumental, sen participación de voces humanas, por ser necesario que se notifique a súa gravación como requisito previo a esta e á presentación posterior dos dous exemplares da gravación fonográfica, que determina o artigo 9º da Orde do 8 de xuño de 1970, antes de proceder á súa difusión.

3º A instancia que acompaña a relación de títulos declarados autocensurados deberá facer constar, de xeito expreso, que a dificultade que presentan os seus textos literarios fai imposible a súa transcrición. En caso de que os títulos correspondan a música instrumental, farase constar esta circunstancia”.

Noutra comunicación dese mesmo ano<sup>219</sup>, engádese outro parágrafo máis.

“4º A Dirección Xeral resolverá sobre a aceptación de tal cualificación, comunicándoo ao solicitante, sen prexuízo da determinación a que houbese lugar cando algún dos textos declarados autocensurados se considerase improcedente ao realizar con posterioridade a comprobación das gravacións”.

Fronte a estes exemplos de títulos autocensurados que non son aceptados polo Ministerio, outras moitas relacións si contaron co beneplácito dos organismos de censura. É o caso, por exemplo, de dúas relacións remitidas pola compañía Polydor en maio de 1972<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Escrito remitido polo Director Xeral de Cultura Popular a Acropol-Discos Fonográficos o 30 de febreiro de 1972. (Documento 11). AGA, Sig. (3) 49.21/67.651, Top. 73/45-46.

<sup>220</sup> Escrito remitido polo Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos a Polydor o 30 de maio de 1973. (Documento 12). AGA, Sig. (3) 52.23/72.070, Top. 23/30.403-30.508.

A pesar da dificultade de indagar na posibilidade de autocensura das propias empresas, hai un caso documentado por escrito<sup>221</sup>. Trátase do disco *LIE: The Love & Terror Cult (MENTIRA: O culto ao amor e ao terror, 1970)* de Charles Manson<sup>222</sup>. A discográfica americana Paradiso, Inc. diríxese por escrito á compañía española que pode facerse cargo da distribución do álbum, ofrecéndolle a posibilidade da súa edición en España<sup>223</sup>. Este era o seu contido traducido:

“Fomos encargados de negociar os dereitos exclusivos para os territorios de ultramar do disco de Charles Manson, que será lanzado en Los Angeles.

O LP inclúe bo material moderno, vocal e instrumental, gravado por Charles Manson e a súa “familia” antes de que fosen detidos polos asasinatos de Sharon Tate en Los Angeles.

Debido á intensa publicidade que recibiu este home -e que segue recibindo durante o seu actual proceso- as súas gravacións terán unha inmensa aceptación entre o público comprador. Os produtores desexan, polo tanto, recibir un anticipo bastante importante, a conta de futuros royalties. As demais condicións de licenza serán as normais. O primeiro LP está disposto para ser lanzado e estase a preparar máis material. Os produtores concederán ao licenciado o dereito de primeira opción, dentro do contrato de licenza.

Se están Vds, interesados, pregámoslles nos cablegrafien coas condicións e o anticipo a conta de royalties que Vds. aceptarían. É urxente”.

A resposta do Director Internacional da compañía Hispavox produciuse tres días despois<sup>224</sup>, na que queda clara que a propia compañía renuncia á súa edición en España de acordo cos seus ‘escrúpulos morais’:

“Os nosos escrúpulos morais nos impiden considerar en absoluto a oferta que Vd. nos fai.

Por outra parte consideramos unha inmoralidade que dun asunto tan noxento como a serie de asasinatos nos cales está involucrado Charles Manson poidase facer un negocio e sinceramente lamentamos que unha

---

<sup>221</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/64.950, Top. 72/28.110-28.302. (Documento 13).

<sup>222</sup> Charles Milles Manson foi o fundador e líder “da Familia”, un grupo que perpetrou varios asasinatos, entre eles, o macabro asasinato de Sharon Tate (muller de Roman Polanski) e os seus convidados en 1969.

<sup>223</sup> Carta remitida o 11 de agosto de 1970 polo Vicepresidente de Paradiso Inc. á atención do Presidente de Hispavox en España.

<sup>224</sup> Resposta de Luis Calvo, Director Internacional de Hispavox en España, remitida o 14 de agosto de 1970 ao Vicepresidente de Paradiso, Inc. en Norwalk, Connecticut

Compañía sería como a de Vds. estea envolvida, repetimos, nun asunto tan sucio como o que nos propoñen”.

Porén, o caso non remata aquí e, precisamente por iso, chegou ata os nosos días a súa existencia. A discográfica quixo dar conta da súa forma de actuar ao Ministerio de Información e Turismo, de forma que quedase claro que a compañía en determinados casos se encargaba xa de facer de filtro previo antes de envialos ao seu previo visado, mediante escrito do 22 de agosto<sup>225</sup>:

“Unha compañía fonográfica norteamericana, chamado Paradiso, Inc, ofreceunos, para a súa explotación en España, un disco LP interpretado por Charles Manson, aproveitando a intensa publicidade que este criminal está a recibir por parte de toda a prensa internacional. Ao propio tempo, anuncian máis LPs.

Á carta recibida do Vicepresidente da devandita Compañía, a fotocopia da cal acompañamos, así como unha tradución ao español, permitímonos contestalo en forma negativa, invocando os nosos escrúpulos morais, ao mesmo tempo que reprochándolle a inmoralidade que supón basear un negocio sobre un asunto tan repugnante como é a serie de asasinatos cometidos polo mencionado individuo e o seu grupo, pois consideramos que con iso contribuiríamos a estimular, indirectamente, a repetición destes incualificables crimes, a proporcionar fondos e recursos económicos aos seus autores.

Independentemente da nosa actitude individual, sometemos á consideración de V.I. a nosa postura, por se considera conveniente tomar as medidas oportunas para evitar a radiodifusión destas gravacións, aínda no caso, que non creemos, de que a súa publicación en discos fose autorizada.

Paralelamente dirixímonos tamén ao Ilmo. Sr. Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos, expoñéndolle o noso punto de vista, por se considera tamén oportuno tomar as medidas axeitadas, para evitar a publicación en España de discos de tan vergonzosa procedencia”.

O máis interesante deste documento é que, aínda tendo en conta que xa non hai a intención de publicar o disco en España, a compañía fonográfica envía os textos das cancións para que se considere a súa postura e se evite a publicación e radiodifusión deste en España.

O censor da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión sométeo á súa comprobación non como un caso máis, senón como un especial que merece toda a súa atención, mesmo maior

---

<sup>225</sup> Carta dirixida o 22 de agosto polo Conselleiro-Delegado de Hispavox, J. M. Vidal Zapater, ao Director Xeral de Radiodifusión e Televisión.

que a que lle dedica a outras cancións. Se nos partes desta Dirección Xeral aos que se tivo acceso case nunca constan os motivos da cualificación dun tema como ‘non radiable’, neste si que están claramente explicados, canción por canción.

Como na parte superior da primeira folla consta que hai “iniciado expediente por Cultura Popular”, pode que este censor estivese facendo o traballo dos seus compañeiros, algo do que tampouco hai antecedente ningún. A segunda posibilidade, que a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión tivese un especial interese neste caso, viría motivada por unha explicación que non consta por escrito e para a que non se nos ocorre unha razón especial. En calquera caso, aquí están recollidos os textos das cancións traducidos e, a continuación, as anotacións do censor:

Nº 1. “Look At Your Game Girl”: “Hai un tempo para vivir, pero este tempo voa. Nena, cres que amas, pero o que fas é chorar. Cres que eses sentimentos ou sensacións son verdadeiros? Atende ao teu xogo, nena. Que triste é a desilusión; vivir na equivocación, a frustración. Pero, pode un vivir sen eles? Que xogo máis triste e odioso. Podes dicir que o amor que sentes non che abonda? Se non es sincera, non fas máis que burlarte de ti mesma. Se non sentes nada, se as túas sensacións non son reais, é mellor que deixes de intentalo. Así é este xogo. Este triste e odioso xogo”.

Nota. - Alude á cópula e dubida que a súa compañeira sinta efectivamente o “amor”; polo que lle aconsella que se está a finxir, é preferible que cese.

Nº 2. “Ego”. “Uns din que o amor está na superficie, no material; outros din que está no fondo, no espiritual; iso que chaman o subconsciente. Acórdate de Freud: na superficie está o computador; iso é o que eu chamo o antigo “ego”. Pero o “ego” é excesivo. Así acabarás burlándote de ti mesma, ou avergonzada de ti mesma. Crerás que es outra persoa distinta, e acabarás sucumbindo á complicación que ti mesma inventaches. Iso farache desexar voar, fuxir, mentir, facer trampa. Pero eu te sacarei desta lea. Tes medo a portarte como un pallaso, e enfuréceste cando alguén te somete (sentido sexual). O teu corazón latexa con forza, e a túa demencia exáltase. Ten coidado; aquel antigo “ego” é excesivo. Cando todo parece marchar ben, o antigo “ego” empeza a poñerche trabas. Entón volve dubidar. Pero pronto poderás librarte da túa conciencia”.

Nota. - Aconsella á súa compañeira que se desprenda dos prexuízos da súa conciencia que non lle permiten gozar plenamente o amor.

Nº 3. “Mechanical Man”: “Son un home mecánico, e fago o mellor que podoo, porque teño familia. Son un neno mecánico. Son o xoguete da miña nai, e ás veces xogo no patio de casa. Frustrado, confuso; confusión nas desilusións. E as prohibicións non rematan nunca! O



meu “mono” morreu. Entra e téndete. Aquí vén o teu compañeiro da selva. A ponte de Londres derrúbase. Eh, ese non é o camiño, Sam”.

Nota. - Proseguen as alusións ao acto sexual. El quéixase de que hai demasiadas prohibicións; que o “mono”, é dicir, o home que obedece aos seus instintos naturais, desapareceu. Despois di “entra e téndete. O teu compañeiro da selva vén xa. A ponte de Londres derrúbase”, etc.

Nº 4. “People Say I’m No Good”. “A xente di que non son bo. Pero nunca din por que o mundo está tan embarullado, nin como chegou a poñerse así. As xentes pregan o cello ao mirarme. É que en realidade parezo tan raro? Estou seguro de que se se mirasen a si mesmos, tamén queren cambiar. Din que un non é bo cando non se comporta como eles opinan que debera. É que hai que comportarse como eles? Espero eu que eles se comporten como eu? Espera alguén que un parvo se decate do que é? Nas vosas casas do modelo ficheiro, nos vosos coches modelo de bote de conservas, pensades quizais onde estades metidos. Eses pendentes de diamantes son todos iguais, e preguntádevos quizais de quen é a culpa. Mirádevos a vós mesmos. Non pertencedes a ninguén. Coas vosas medicinas maravillosas conseguistes ter máis enfermidades. Inventastes curas para o cancro da mente?”

Nota. - Non é máis que unha catilinaría que pretende ser feroz, aínda que nada orixinal, contra a sociedade constituída.

Nº 5: “Home Is Where You’re Happy”. O fogar é onde un é feliz; non onde un é libre. O fogar é onde un pode ser o que é, posto que un naceu para facelo. As xentes ensinaranvos os seus castelos e os seus diamantes; pero non ensinarán a paz da súa conciencia, porque non saben como ser libres. Polo tanto, queimade as vosas pontes; abandonade a vosa vida pasada. Ti podes facer o que queiras facer, se te sentes forte na túa conciencia. Onde queira que vaias, podes consideralo o teu fogar, mentres teñas amor no corazón. Nunca estarás soa”.

Nota. - Prosegue a catilinaría e un canto ao libre albedrío, sen trabas morais, ao parecer.

Nº 6: “Arkansas”: “Alá abaixo en Arkansas vivía un intruso moi testán. Tiña o nariz curvo e avermellado, e as patillas grises. Tocaba o violín todo o día e toda a noite. Chegou un viaxeiro que lle pregunto onde podía atopar albergue. E un funcionario do Goberno chegou e díxome (ao parecer, o viaxeiro era o mesmo autor) que tiña que ir ao colexio para aprender a ser un cochínés imbécil. Eu era o meu pai e a miña nai. O funcionario do Goberno e o whiskey... Véxote en todas as partes. Sorrí”.

Nota. - O viaxeiro parece ser o autor mesmo. Parece indicar que estaba solo, desamparado, pois di que “era o meu pai e a miña nai”. O final da canción, que parece incongruente, parece expresar sensacións baixo os efectos do whiskey ou dun tóxico.

Nº 7: “I’ll Never Say Never To Always”: “Sempre é sempre para sempre. Dentro de ti ou dentro do teu pai, todo é amor; todo é un. O tempo volverá aparecer detrás de ti. A ilusión non foi máis que un soño. No val da morte, alí te atoparei. A cuestión é saber cando; e nun raio de sol.

Así pois, leva alí todas as túas perfeccións, pois alí estarei eu, con toda seguridade. Sen frío, sen medo, sen fame. Podes imaxinártelo”.

Nota. - Sensacións ao espertar dun sono producido polo alcohol, ou ao rematar a copulación. Parece indicar que nesta vida todo é ficticio e que tras a morte atópase a verdadeira felicidade; por iso aconséllalle a “ela” que leve alí todas as súas perfeccións.

Nº 8: “Garbage Dump”: “Esterqueira. Oh! Esterqueira. Por que te chaman así? Poderíase alimentar ao mundo enteiro con esta esterqueira. Iso converteríao todo nunha mesma masa (materia). Cando un vive na estrada e ás veces cre que vai morrer de fame, vaite amigo meu, e rebusca entre as latas baleiras da esterqueira. Mentres haxa latas baleiras, non me importa que me vexan, como non me importa quen gaña a guerra. Eu estarei coas latas, na esterqueira, que é a miña tenda preferida. Reclamo todas as esterqueiras en nome de todos os buscadores de lixos de América. Ábrea, úlea, pufff “!

Nº 2 B: “Don’t Do Anything Illegal”: “Non fagas nada ilegal. Gárdate da aguia que estará ás túas costas (a policía). Ténenche collido, e miras de esguello. Non podes dicir, agora, “Cornos! Non quero facer iso”. Cada vez que vou á tenda teño que levar o meu documento de identidade, para que “eles” vexan o que queren. Para andar vagabundeando pola estrada, hei de levar o meu documento de identidade. E se “eles” din “Non”, entón non podes vir comigo”.

Nº 3 B: “Sick City”: “Xente inqueda da cidade enferma; queimaron as súas casas para que o ceo brillase máis. Que podo facer eu? Non son máis que unha persoa. Isto é o que sempre se oe dicir. Un estase quieto; as cousas pónense peor; e mentres tanto, miramos a televisión e bebemos cervexa. Eu sigo marchando só, sen ir a ningunha parte. Parece ser que a ninguén lle importo nada. Inquedo como o vento, esta cidade me está a matar. Teño que acabar co sufrimento da inquietude. Eu non son máis que un deses homes inquedos que nunca están satisfeitos da vida nesta vella cidade enferma. Pode que xa sexa tarde para dicirlle adeus. E pode que sexa tarde para vela morrer”.

Nota. - Crítica a indiferenza dos homes ante a gravidade da situación no mundo. Amargura ao comprobar que a sociedade se desentende del, e parece lamentarse de que non vivirá o suficiente para vela destruída.

Nº 4 B: “Cease To Exit”. “Rapaza deliciosa, deliciosa, deliciosa, deixa de existir. Ven cara a min, sinxelamente, e dime que me amas. Abandona o teu mundo. Eu son da túa mesma especie. Imos comprobalo. Anda, adiante, ámote, rapaza deliciosa. A miña vida é túa e teu é o meu mundo. Nunca aprendín a lección, pero sei que a todos nos toca a quenda. Eu ámote; nunca aprenderei a non a amarte. A submisión é unha dona. Adiante, anda, dállo ao teu Irmán. O amor e o entendemento son para darllos un a outro. Eu son da túa mesma especie; son o teu irmán”.

Nota. - É evidente que solicita a entrega da rapaza a quen fala.

Nº 5 B: “Big Iron Door”: “A grande porta de Ferro daba golpes. Puxéronme nunha cela que tiña chan de cemento. Na mesma cela había

outros nove homes, murmurando contra o seu destino. Moi temperán pola mañá, ao amanecer, espertábanos co toque de pon, pon, pon. A formar para a lista. Roemos o noso pan e bebemos café negro, sempre con ese zunido na cabeza. O xuíz díxome: “Esta vez gañáchela”.

Nº 6 B: “Eyes Of A Dreamer”: “Todo está nos ollos de ensonador, do home. Todas as cousas que fixemos na vida, todas as que proxectamos. Será o mundo tan malo como parece? Que foi da esperanza dos homes? Que foi das ilusións dos homes? Xa se cantaron todas as cancións, e aforcouse a todos os santos. Lamentáronse todos os choros e todas as guerras. Todas as xentes foron encarceradas. O mundo é teu, amor meu; teu para empezar ou para rematar... nos ollos do soñador. Toma nada por nada, irmán. Todo é igual, pois o gañador é o perdedor, e non hai por que acusar a ninguén. É o final do xogo. O momento sempre está presente na mente. A onde queira que mires, o cego guía o cego. Esta é a ocasión de escapar desta lea. Non hai razón e non hai concordancia en nada; as perturbacións que provocades é a perturbación que provocades. Unha cousa é sempre a mesma nos ollos de ensonador, nos ollos do home”.

Tras acompañar ao seu estudo as letras traducidas de todas as cancións do álbum e as súas consideracións particulares sobre unha boa parte destas, o censor finaliza o seu traballo cunha conclusión conxunta na que cualifica a obra como non radiable polo seu carácter inmoral, escéptico e demoledor:

“Trátase dunha serie de cancións que pretenden ser como unha autobiografía do autor, aínda que o conxunto é bastante incongruente. Considerando que o conxunto é altamente inmoral, escéptico e demoledor, propónse todo o disco como non radiable, e moi especialmente as cancións número 1, 2, 3, e 4 A. A personalidade do autor, famoso polos seus asasinatos e outros delitos polos que xa foi condenado a morte, ademais do mal gusto que reflicte a súa composición, o rancor estúpido contra unha sociedade que nin sabe que existe, e que en definitiva non expresa máis que o dereito ao pateo, non fan aconsellable a audición deste disco nin en privado, especialmente tendo en conta que as mesmas circunstancias do autor fan este disco tanto máis solicitado pola xuventude”.

## 2. *A quen se censura*

No caso da censura fonográfica, a censura recae sobre a canción e o disco. Polo tanto, o suxeito pasivo son, en primeira instancia, as empresas fonográficas de produción e distribución. Ao seu carón, os autores das cancións, que sofren as medidas preventivas, como a censura dos textos das súas obras, e, tamén, as represivas, como a non autorización da súa publicación ou a

negativa á súa difusión pública nos medios de comunicación, especialmente radio e televisión.

### *3. Sobre quen recae os efectos da censura*

O suxeito pasivo indirecto e xeneralizado da censura é o público, a audiencia potencial da obra represaliada. Neste caso, a diferenza das empresas fonográficas, que poden reclamar por vía indirecta ou mediante os recursos pertinentes -no seu momento-, o público non ten un procedemento taxado para mostrar a súa desconformidade coa obra cercenada. É máis: descoñece, na súa práctica totalidade, que o que compra ou consume pasou por un procedemento previo no que se decidiu por el se lle convén ou non ese produto e se conserva a súa integridade tal e como foi concibido.

## **B. Elementos obxectivos**

### *1. Que se censura*

Como xa se mencionou con anterioridade, na produción fonográfica durante o franquismo, o censurado foi as cancións e os discos ou casetes que lle servían de soporte. Na Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión cualificábanse como radiables ou non radiables os textos das cancións, mentres que na Dirección Xeral de Cultura Popular o obxecto da censura foron os textos das cancións e as carpetas do soporte físico no que presentaban, polo menos dende 1970, xa que entre 1960 e 1970 ese labor tamén a desempeñaba a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión. Ambos os dous serán obxecto de estudo no próximo capítulo.

### *2. Con que criterio se censura*

Os criterios concretos cos cales se exerceu a censura non foron sempre os mesmos nin no espazo nin no tempo, polos distintos intereses do goberno en cuestión e pola evolución progresiva da sociedade. As normas legais e as medidas coercitivas vanse adaptando ás circunstancias e os distintos intereses. En función da normativa vixente, os criterios dos órganos censores coa súa interpretación flexibilizan ou fan máis ríxidas esas pautas.

Por iso a súa aplicación depende sempre dos coñecementos, as instrucións, a experiencia e a valoración de cada unha das persoas encargadas de exercela, sen que sexa posible determinar que dúas persoas o vaian interpretar da mesma forma. A normativa adoita ser clara, mentres que os criterios adoitan carecer de coordinación e adoitan ser indeterminados.

Tras a finalización da contenda civil en 1.939, e dada a dificultade de atender a unha dispersa e complicada variedade de disposicións, o responsable de Ordenamento Editorial da Dirección Xeral de Propaganda ata xaneiro de 1941, Juan Beneyto Pérez, formulou a principios de marzo de 1940 unha compilación ou codificación de normas que facilitasen o labor dos censores<sup>226</sup>. Estes son os criterios que recollía:

“1-º Debe vixiarse especialmente o que se refira a xuízos sobre o Alzamento, suprimíndose toda valoración desorbitada da intervención de distintos elementos en forma que poida dar lugar a desvirtuar o sentido unitario no militar e político.

2º Debe vixiarse así mesmo canto poida resultar molesto ás institucións militares, civís, eclesiásticas ou políticas.

3º O que vaia contra o Réxime actual, inclusive no sentido da interinidade dos poderes do Caudillo.

4º O que ataque a constitución social de unidade do pobo, de clases e de terras.

5º O que contradiga o réxime económico de interese común.

6º O que poida danar a nosa política internacional.

7º Cuanto ofenda ao dogma e á moral católicas, sen prexuízo da debida tolerancia das relixións protestante e musulmá.

8º As interpretacións o estilo da F.E.T. e das J.O.N.S. e canto se refira á Doutrina dos 26 Puntos cos seus antecedentes e textos complementarios. (Ata aquí normas da Delegación de Salamanca sintetizadas e modificadas por oficio do Xefe do Servizo Nacional de Propaganda e Subsecretario do Ministerio de Interior con data 1º de setembro de 1938).

9º Os idiomas rexionais deben prohibirse cando non sirvan propiamente a un maior ambiente ou a unha particular maior esfera de divulgación

---

<sup>226</sup> Esta proposta de codificación de normas foi recollida polo seu propio autor, Juan Beneyto Pérez, no artigo “A censura literaria nos primeiros anos do franquismo. As normas e os homes”. Diálogos hispánicos de Ámsterdam, nº 5, páxinas 169 a 180.

dos principios do Movemento e da obra do Goberno (Oficio da subsecretaría 16 de marzo de 1939).

10° A circulación de libros de aqueles autores cuxa *opera omnia* rozamento principios ou orientacións do Movemento debe ser prohibida, sen prexuízo da autorización dalgún libro concreto que se mostre de acordo cos principios do Movemento Nacional (Oficio do Subsecretario do Interior 16 de marzo de 1939).

11° O Escudo Nacional non pode ser modificado en forma ningunha (Nota da Secretaría Política do 30 de agosto de 1938).

12° Os textos dos discursos do Caudillo deben confrontarse polo Laboratorio de Documentos, suprimíndose o que non concorde (Nota da Secretaría Política do 30 de agosto de 1938).

13° Non procede autorizar os textos de carácter meramente ocasional das circulares e programas dos primeiros tempos do Movemento que estean en desacordo cos principios difundidos posteriormente. Atribúese á Xefatura de Propaganda a apreciación do que en cada caso proceda emitir (Oficio do Subsecretario do Interior do 13 de agosto de 1938).

14° Exención de censura de Boletíns e instrucións de tipo pastoral e parroquial (Orde comunicada polo Ministerio do Interior por oficio da Subsecretaría do 28 de decembro de 1938).

15° Para autorizar unha glosa orgánica aos 26 Puntos, deberase coñecer o nome do autor e resolver segundo establece o oficio do Subsecretario encargado de Prensa e Propaganda de 3 de abril de 1939 e nota interior do 8 de abril de 1939.

16° Polo solo feito de tratarse dun autor que se considere desafecto ao Movemento Nacional e viceversa, que se considere afecto, non pode darse ditame desaprobatorio ou aprobatorio respectivamente, senón prescindindo de quen sexa o seu autor, examinar libro por libro obxectivamente. Cando se trata de autores que sexan tan coñecidamente contrarios aos principios do Movemento que a aparición das súas obras no mercado produza escándalo ou confusión, aínda que se trate de libros que non teñan nada censurable, deben condicionarse á observancia do máis absoluto recato prohibindo a súa exhibición en escaparate e postos de libros, e a súa propaganda publicitaria. En todo caso, aínda con esa salvidade, a sospeita de que no autor poida recoñecerse responsabilidade esixible conforme ao Decreto nº 108 da Xunta de Defensa Nacional, a concesión do permiso de introdución ou venda da súa obra obriga o Departamento de Censura a dar conta diso a este Ministerio, para que á súa vez, se comunique á Xunta Central de bens incautados ou ao Goberno Civil que corresponda (Oficio da subsecretaría do 12 de novembro de 1938). As obras científicas, de mérito relevante ou de carácter singular, orixinais de autores inimigos do noso Movemento, deben ser permitidas sempre que o nome do autor figure en lugar pouco visible (Oficio do Departamento de Edicións do 28

de xullo coa conformidade da subsecretaría). Exclúense dende logo os libros didácticos dos que existan outros producidos por autores nacionais (Oficio do 10 de xullo de 1939).

17º Todos aqueles editores vermellos que contribuíran á difusión de libros contrarios ao Movemento poden quedar suxeitos ás mesmas medidas, é dicir, non exhibición dos libros aínda que se trate de autores non sospeitosos e comunicación a efecto de incautación aos organismos respectivos (Oficio da Subsecretaría do 12 de novembro de 1938).

18º Nos casos de responsabilidade de determinadas editoriais, propostos con data 11 de marzo de 1939 sobre a Casa Maucci e Bauzá, a Subsecretaría aprobou o parecer da Xefatura do Servizo para a aplicación do procedemento previsto pola Lei de responsabilidades políticas (Oficio da Subsecretaría do 16 de marzo de 1939). A Subsecretaría considerou o editor Bergua de xeito especial como autor desafecto (Oficio do 19 de novembro de 1938).

19º En canto á difusión de biblias protestantes informou o Departamento de Edicións no sentido de que debe prohibirse, considerando que as organizacións protestantes de zona vermella se declararon a favor da Fronte Popular (Oficio do 28 de xuño de 1939). Por orde verbal do Sr. Riveras de la Portilla tendeu a admitir a circulación e autorización de biblias por considerar os servizos que o protestantismo estranxeiro rendeu ao Movemento Nacional. Por orde verbal do Sr. Ministro prohibese a publicación de biblias (marzo 1940)”.

Esta compilación das distintas normas en materia de censura serviu para que se preparase un modelo ou guión que figurará a partir de 1941 na cabeceira dos impresos destinados aos “informes de lectura” ata o momento da desaparición dos servizos de censura en 1976<sup>227</sup>. En concreto, neste guión formulábanse as seguintes preguntas:

“ Ataca á moral e ao dogma?  
Á Igrexa e aos seus ministros?  
Ao réxime e ás súas institucións?  
Ás persoas que colaboran ou colaboraron co réxime?  
As pasaxes censurables, cualifican o contido total da obra?”

As fichas elaboradas polos censores seguindo este modelo levaban tamén os seguintes apartados: “valor literario ou artístico”, “valor documental”, “matiz político”, “riscaduras en caso de autorización” e “outras observacións”. Sen unha suma positiva de todas elas, non se chegaba a unha resolución aprobatoria, que sinalaba “autorizada a reserva de galeradas” ou

---

<sup>227</sup> Segundo se recolle no artigo de Manuel L. Abellán “Censura como historia”. Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne, nº 11-12, 1990, pp. 26 a 33.

“autorizada a reserva de censura eclesiástica”. Neste caso, indicábase ademais a seguinte advertencia:

“Os impresos autorizados non poderán ser postos en circulación sen o previo envío a esta oficina de cinco exemplares para os efectos de comprobación. Queda prohibido poñer *visado pola censura*”<sup>228</sup>.

A ausencia dunha concreción escrita das pautas da censura favoreceu que, independentemente do criterio arbitrario empregado polos encargados de exercela, se emitisen algunhas circulares nas que se intentaban sistematizar os criterios a ter en conta. Así, por exemplo, a circular atopada con data 28 de abril de 1942<sup>229</sup>:

1<sup>a</sup> Non será autorizado ningún texto referíndose a España que, baixo calquera aspecto, o faga nun sentido irrespectuoso, pouco veraz ou tendencioso.

2<sup>a</sup> Queda terminantemente prohibido todo escrito que, máis ou menos directamente, sexa contrario ou interprete confusa ou equivocadamente os principios fundamentais do Estado ou do Partido.

3<sup>a</sup> Non se autorizarán escritos que ao referirse ao Caudillo, non o traten co máximo respecto; o mesmo que ao Exército, Institutos Armados, Milicias do Partido ou as súas representacións; así como as insignias, emblemas e palabras de significado, sentido ou representación nacional.

4<sup>a</sup> Non será autorizado ningún escrito que atente ou sexa irreverente cos dogmas da Igrexa Católica ou os seus representantes.

5<sup>a</sup> Non se autorizará escrito que trate de forma inconveniente aos países amigos, as súas crenzas, institucións e costumes.

6<sup>a</sup> Non será autorizado ningún texto que confunda aos Gobernos inimigos da Patria, da Relixión e da Civilización, coa Nación ou o Pobo. De igual forma, tampouco se admitirá que ao referirse aos inimigos, se incorra na expresión plebea ou de mal gusto, que os distinga a eles.

7<sup>a</sup> Non se autorizará ningún escrito que por anticipado comente futuras medidas lexislativas; salvo cando a campaña difusora se ordene pola Delegación Nacional de Propaganda.

8<sup>a</sup> En xeral, todo texto que trate sobre calquera materia, deberá estar redactado, para poder autorizarse, nunha forma correctamente

---

<sup>228</sup> Álamo Felices, Francisco. *A novela social española. Conformación ideolóxica, teoría e crítica*. Universidade de Almería, 1996, páxinas 79 a 107.

<sup>229</sup> Circular do Conselleiro Nacional en funcións da Delegación Nacional de Propaganda remitido ás Delegacións Provinciais co encabezado “Normas para a censura das emisións de radio”. AGA, Sig. (3)49.01-21/1462.



gramatical e nun ton acordo co asunto de que trate. Non será admitida ningunha bufonada, xogo de palabras, ou frases cómicas, máis que nos escritos que teñan como fin un humorismo san e admisible.

9ª Calquera dúbida poderá ser consultada directamente coa Delegada Nacional de Propaganda, a través dos Xefes deste servizo”.

Nun sentido similar pódese tomar un manual para censores, peza única no seu xénero, confeccionado polo Delegado Provincial de Educación Popular de Huesca<sup>230</sup> para a súa remisión ás Delegacións Comarcais da súa competencia. Entre outros ámbitos, considérase tamén a “Censura dos programas musicais” coas seguintes indicacións:

“1ª Queda terminantemente prohibido transmitir por medio de discos ou por especialistas e orquestinas que actúen ante o micrófono conectado cos altosfalantes a chamada música “negra” os bailables “swing<sup>231</sup>” ou calquera outro xénero de composicións que teña as letras en idioma estranxeiro ou por calquera concepto poidan rozar a moral pública ou o máis elemental bo gusto.

2º A exacta definición do concepto de *música negra* en canto na súa prohibición debe supeditarse a un amplo criterio comprensivo.

3º O puro folclore afrocubano, e as obras sinfónicas transcendentais, “sinfonía novo mundo” de Drotak, “Creación do Mundo” de S. Milhand, “Sonatina Traslántica” de Taschsuran, están plenamente xustificadas polo seu valor e beleza dentro de calquera programa. A prohibición tende só a desterrar aquelas obras de jazz que pola súa antimusicalidade, polas súas estridencias e polo seu ritmo desenfreado, tende a “bestializar” o gusto dos auditores. Por outra parte a revalorización do tradicional baile español aconsella diminuír as emisións de fox e outras danzas exóticas.

4º En canto á diferenza, do jazz melódico e o rítmico, esixe un tacto exquisito xa que tan deformadora pode ser unha melodía decadente, docemente pernicioso como disonante algarabía compasada.

5º Que por música negra non debe entenderse aquelas obras de indiscutible valor musical amparadas no “folclore africano”, senón

---

<sup>230</sup> En concreto, trátanse dunhas extensas “Normas xerais confeccionadas pola Delegación Provincial de Huesca para as Delegacións Comarcais dependentes desta, regulando as súas actividades de propaganda”, emitida o 21 de xaneiro de 1944 e asinada polo Delegado Provincial en cuestión, Luis Torres. Este documento aparece recollido en: *Censura e creación literaria en España* de Manuel L. Abellán. Península. Barcelona, 1980, páxinas 247 a 283. Máis especificamente, o apartado referido á censura dos programas musicais foi tomado da Circular 157 da Vicesecretaría de Educación Popular do 1 de decembro de 1942, segundo se sinala na edición do libro *A colmea* de Camilo José Cela. Castalia. Madrid, 2001, nota 22, páxina 344. Con iso pódense entender as normas da Delegación de Huesca como unha recompilación de circulares da Vicesecretaría remitidas ás Delegacións Provinciais de toda España.

<sup>231</sup> “Sving”, así, no orixinal.

aqueles bailes de “jazz” que pola súa estridencia e antimusicalidade atentan contra o máis elemental bo gusto.

6º As rumbas, sons e danzas cubanas poden ser toleradas, aconsellándose se coide a súa selección.

7º O mesmo terase en conta para a música crioula e típica dos demais países hispanoamericanos.

8º As óperas poden emitirse libremente e sen limitación de ningunha clase, calquera que sexa o idioma en que estea redactada a súa letra.

9º Nas emisións especiais de música estranxeira, realizadas para as colonias que habitan no noso país, só poderá radiarse a música intrascendente a que se refire o apartado c) do nº 7 da circular citada.

Os Delegados Comarcais da Vicesecretaría de Educación Popular guiados por un criterio persoal e artístico darán cumprimento a esta circular resolvendo as circunstancias que dela se deriven pregándose en todo o posible ás normas precedentes.

#### Música prohibida

Coidarán igualmente os Delegados Comarcais de Educación Popular de que non sexan interpretadas aquelas pezas musicais prohibidas pola Delegación Nacional de Propaganda; trasladarase esta resolución para tal fin por esta Delegación Provincial en cada caso aos Delegados Comarcais debendo estes inmediatamente comunicala aos posuidores de equipos de alt falantes conectados con micrófono para emitir concertos musicais de orquestinas, ou por medio de discos”.

Se ata agora se veron tres documentos elaborados baseándose en distintas comunicacións e feitos case a nivel particular, a primeira norma relevante cuns criterios de censura propiamente ditos non chegará ata os anos 60. Ademais, a falta dunha propia para a censura fonográfica, pode servirnos de aproximación ás razóns que levaban ao réxime de Franco a censurar unha obra neses anos, polo que moi ben puideron servir de indicación aos censores de discos. Trátase dunha Orde do 9 de febreiro de 1963<sup>232</sup> e os criterios que fixa son os seguintes:

“Primeira: Cada película deberase xulgar, non só nas súas imaxes ou escenas singulares, senón de modo unitario, en relación coa totalidade do seu contido e segundo as características dos distintos xéneros e estilos cinematográficos. Se unha película, no seu conxunto, se considera gravemente perigosa, será prohibida antes que autorizala con alteracións ou supresións que a modifiquen de xeito substancial.

---

<sup>232</sup> Orde do 9 de febreiro de 1963 (BOE nº 58, do 8 de marzo, páxinas 3929 a 3920) polo que se aproban as “Normas de censura cinematográfica”.

Segunda: O mal pódese presentar como simple feito ou como elemento de conflito dramático, pero nunca como xustificable ou apetecible, nin de maneira que suscite simpatía ou esparte desexo de imitación.

Terceira: A presentación das circunstancias que poidan explicar humanamente unha conduta moralmente reprochable deberá facerse de forma que esta non apareza ante o espectador como obxectivamente xustificada.

Cuarta: A película debe conducir, loxicamente, a unha reprobación do mal, considerado, polo menos, como atentado contra os principios da moral natural, pero non é necesario que esa reprobación se mostre explicitamente na pantalla se se dan elementos abondos para que poida producirse na conciencia do espectador.

Quinta: A reprobación do mal non se asegura sempre de xeito abondo cunha condena nos últimos planos ou feita de modo accidental ou marxinal; tampouco esixe, necesariamente, o arrepentimento do delincuente nin o seu fracaso humano ou externo. É conveniente que o mal estea contrapesado polo ben durante o desenvolvemento da acción.

Sexta: Non hai razón para prohibir a presentación das lacras individuais ou sociais, nin para evitar o que produza malestar no espectador ao mostrarlle a degradación e o sufrimento alleos, se se obedece aos principios dunha crítica rectamente feita e non se atenta ao disposto nestas Normas.

Sétima: Non hai razón para prohibir un cinema que se limite a formular problemas auténticos, aínda que non lles dea plena solución, con tal que non prexulgue unha conclusión inaceptable, segundo estas Normas.

Oitava: Prohibirase:

1º. A xustificación do suicidio.

2º. A xustificación do homicidio por piedade.

3º. A xustificación da vinganza e da dor. Non se excluírá a súa presentación como simples feitos en relación con costumes sociais de épocas ou lugares determinados, sempre que se evite unha xustificación obxectiva e xeral.

4º. A xustificación do divorcio como institución, do adulterio, das relacións sexuais ilícitas, da prostitución e, en xeral, de canto atente contra a institución matrimonial e contra a familia.

5º. A xustificación do aborto e dos métodos anticonceptivos.

Novena: Prohibirase:

1º. A presentación das perversións sexuais como eixe da trama e aínda con carácter secundario a menos que neste último caso estea esixida polo desenvolvemento da acción e esta teña unha clara e predominante consecuencia moral.

2º. A presentación da toxicomanía e do alcoholismo, feita de xeito notoriamente indutivo.

3º A presentación do delito en forma que, polo seu carácter excesivamente pormenorizado, constitúa unha divulgación de medios e procedementos delituosos.

Décima: Prohibíranse aquelas imaxes e escenas que poidan provocar baixas paixóns no espectador normal e as alusións feitas de tal maneira que resulten máis suxestivos que a presentación do mesmo feito.

Undécima: Respetarase a intimidade do amor conxugal, prohibindo as imaxes e escenas que a ofendan.

Duodécima: Prohibíranse as imaxes e escenas de brutalidade, de crueldade cara a persoas ou animais, e de terror, presentadas de xeito morboso ou inxustificable en relación coas características da trama e do xénero cinematográfico correspondente, e, en xeral, as que ofendan á dignidade da persoa humana.

Décimo terceira: Prohibíranse as expresións coloquiais e as escenas ou planos de carácter íntimo que atenten contra as máis elementais normas do bo gusto.

Décimocuarta: Prohibíranse:

1º A presentación irrespectuosa de crenzas e prácticas relixiosas.

2º A representación denigrante ou indigna de ideoloxías políticas e todo o que atente dalgún xeito contra institucións ou cerimoniais. En canto á presentación dos personaxes, ten que quedar suficientemente clara para os espectadores a distinción entre a conduta dos personaxes e o que representan.

3º O falseamento tendencioso dos feitos, personaxes e ambientes históricos.

Décimo quinta: Prohibíranse as películas que propugnen o odio entre pobos, razas ou clases sociais ou que defendan, como principio xeral, a división e o enfrontamento, na orde moral e social, duns homes contra outros.

Décimo sexta: Prohibíranse as películas con teses que neguen deber de defender a Patria e o dereito a esixilo.

Décimo sétima: Prohibírase canto atente dalgún xeito contra:

1º. A Igrexa Católica, o seu dogma, a súa moral e o seu culto.

2º: Os principios fundamentais do Estado, a dignidade nacional e a seguridade interior ou exterior do país.

3º A persoa do Xefe do Estado.

Décimo oitava: Cando a acumulación de escenas ou planos que en si mesmos non teñan gravidade, cree, pola reiteración, un clima lascivo, brutal, groseiro ou morboso, a película será prohibida.

Décimo novena: Cando as películas se vaian proxectar exclusivamente ante públicos minoritarios, as anteriores Normas interpretaranse coa amplitude debida, conforme o grao de preparación presumible nos

devanditos públicos. As películas blasfemas, pornográficas e subversivas prohibiranse para calquera público.

Vixésimo novena: En casos excepcionais prohibiranse os títulos das películas que en si mesmos vulneren o disposto nestas Normas ou que desorienten os espectadores, con dano moral destes, sobre o contido real das películas”.

Doce anos despois, pouco antes da morte de Franco, o Ministerio de Información e Turismo dita unha nova Orde Ministerial que aproba un novo código de censura cinematográfica<sup>233</sup>. Aínda que a súa redacción é máis concisa, as pautas seguirán sendo similares ás da norma anterior:

“1. Toda película deberá xulgarse non só por os seus planos ou secuencias singulares, senón especialmente como un conxunto unitario, en relación coa totalidade do seu contido e segundo as características dos distintos xéneros e estilos cinematográficos.

2. Se a acumulación de imaxes, que illadamente puidesen ser aceptables, crease un clima contrario ao espírito das presentes normas, a obra poderá ser rexeitada.

3. Poderán presentarse, como secuencia illada ou como eixe do conflito dramático, actitudes contrarias á conciencia colectiva, sempre que non traten de xustificarse moralmente, nin se presenten en forma tal que esperten adhesión mimética no espectador. A tal efecto, a presentación das circunstancias que poidan explicar humanamente unha conduta moralmente reprobable, deberá facerse de forma que esta non apareza ante o espectador como obxectivamente xustificada.

4. A película deberá conducir á reprobación de toda actitude contraria á conciencia colectiva; pero abundará con que a devandita reprobación poida producirse na conciencia do espectador normal, sen que sexa necesario que a mesma se mostre explicitamente na pantalla, se produza o arrepentimento do delincuente, ou o seu fracaso individual ou social.

5. A obra cinematográfica poderá presentar feitos ou propugnar teses sobre calquera clase de temas ou problemas, dentro do respecto debido a:

a) A verdade, non admitíndose o falseamento tendencioso de feitos, personaxes ou ambientes históricos ou actuais, debendo quedar en todo caso suficientemente claro para o espectador normal a distinción entre a conduta dos personaxes e o que os mesmos representan.

b) Os Principios e Leis fundamentais do Estado español.

---

<sup>233</sup> Orde Ministerial do 19 de febreiro de 1975 (BOE nº 52, do 1 de marzo, páxinas 4313 a 4314) pola que se establecen normas de cualificación cinematográfica.

- c) A dignidade da persoa humana, non admitíndose en particular a presentación de imaxes e de escenas de excesiva brutalidade ou crueldade.
- d) As máis elementais normas do bo gusto na expresión plástica e verbal.
- e) As esixencias da defensa nacional, da seguridade do Estado, da orde pública interior e da paz exterior.
- f) As crenzas, prácticas e sentimentos relixiosos, e, en especial, os da Igrexa Católica, o seu dogma, a súa moral e o seu culto.

6. Considerarase contraria a unha recta conciencia colectiva, sempre que traten de xustificarse como tese lícita, a presentación cinematográfica de:

- a) O suicidio e o homicidio por piedade.
- b) A vinganza e a violencia como medios de solucionar os problemas sociais e humanos.
- c) A prostitución, as perversións sexuais, o adulterio e as relacións sexuais ilícitas.
- d) O aborto e canto atente á institución matrimonial e á familia.
- e) A toxicomanía e o alcoholismo.

7. Admitirase a presentación de lacras individuais ou sociais, aínda que poida producir malestar nalgún espectador ao mostrar a degradación e o sufrimento alleos, sempre que non se subvertan os principios da orde natural e do ben común e se obedeza a unha crítica rectamente feita.

8. Admitirase a presentación do delito en calquera das súas formas, sempre que non se trate de xustificarse como tese lícita nin que o excesivo detalle desta poida constituír unha divulgación indutiva de medios e procedementos delituosos.

9. Admitirase o nu, sempre que estea esixido pola unidade total do filme, rexeitándose cando se presente con intención de espertar paixóns no espectador normal, ou incida na pornografía.

10. Rexeitaranse os títulos e a publicidade de películas que vulneren o disposto nestas Normas ou que desorienten os espectadores sobre o contido real daquelas.

Artigo segundo. - Respecto ás películas que haxan de presentarse exclusivamente ante públicos minoritarios, estas Normas interpretaranse coa debida amplitude, conforme ao grao de preparación presumible nos devanditos públicos. No caso de cinema para menores farase sempre con especial adecuación á súa mentalidade”.

Lémbrese que estes criterios estaban pensados para a censura cinematográfica, aínda cando puidesen ser utilizados polos censores da produción fonográfica. De feito, estes nunca tiveron un código normativo como os xa vistos ao seu servizo e nunca contaron cunhas disposicións vixentes polas que se guiar, así que en caso de dúbida ben podían servir-lles de oreintación.

Tal e como sinala Manuel L. Abellán<sup>234</sup>, o primeiro que salta á vista é a absoluta falta de coherencia no tratamento ao que foron sometidos os expedientes censurados polos lectores de libros -e discos-<sup>235</sup>. En ningún outro corpo do Estado se bota tanto de menos a falta de normas ou criterios obxectivos como entre os funcionarios do Servizo de Orientación Bibliográfica, ou, a non menos púdica, aínda que máis tecnocrática denominación última: Servizo de Ordenación Editorial.

Trátase dun deliberado intento do Estado por filtrar e mediatizar non só a información e connotacións que o libro -ou disco- conteña, senón tamén a difusión de valores estéticos xulgados contrarios ao difuso proxecto franquista de sociedade. Esta carencia débese a que os censores “sentíronse obrigados a acollerse a unha divisa innominada que só a posteriori cabe ir recompoñendo” en tanto en canto “a natureza do delito político, moral e mesmo literario dun texto non é doada de fixar nun marco de normas”<sup>236</sup>. Aínda máis: segundo Neuschäfer, “talvez nin sequera “podía habelas”<sup>237</sup>.

Polo tanto, sen código de censura claro, o que si se pode asegurar é que dende os inicios do franquismo a censura se ativo ás directrices vixentes na censura eclesiástica. Basicamente, partiuse das normas establecidas no Índice romano, subordinando a censura estatal aos criterios da doutrina católica, co fin de non regresar á situación de decadencia superada grazas á guerra civil, sobre a cal o novo réxime fundamentou boa parte da súa ideoloxía política e do seu ordenamento social e económico.

Non se trataba tanto de impoñer unha concepción propia do que había que facer, senón máis ben tratar de evitar custase o que custase que calquera outra ideoloxía ou forza política contraria puidese destacarse. A censura foi a réplica case exacta do xogo político franquista: a censura é fundamentalmente arbitraria porque representa a vertente “administrativa” dun determinado modo de sentir os valores da cultura española, o paradigma da

---

<sup>234</sup> Abellán, Manuel L. “Censura e práctica censoria”. Sistema, nº 22, 1978, páxinas 29 a 52.

<sup>235</sup> Manuel L. Abellán refírese á censura literaria, pero a reflexión é totalmente aplicable á censura fonográfica, xa que eran lectores de libros os que, en horario de tarde, censuraban os discos, encadrándose o persoal de ambas as dúas censuras no mesmo Servizo.

<sup>236</sup> Abellán, Manuel L. *Censura e creación literaria en España (1939-1965)*. Península. Barcelona, 1980, páxina 87.

<sup>237</sup> Neuschäfer, Hans-Jörg: *Adeus á España eterna. A dialéctica da censura. Novela, teatro e cinema baixo o franquismo*. Anthropos. Barcelona, 1994, páxina 49.

cal, nun principio, se fundou nas normas da moral e principios do dogma católicos.

Agora ben, a censura tivo que evolucionar á medida en que o facía a sociedade española, se ben mantivo como eventual aparato represaliador todo o caduco arsenal xurídico que o franquismo acumulara dende as súas orixes. Por iso, pódese deducir que a censura franquista non tivo uns criterios firmes e obxectivos porque para cumprir a súa función como dique de contención non os necesitaba.

Durante moitos anos houbo convivencia perfecta entre o modelo social e o político da sociedade que o franquismo proxectaba e a que podía derivarse dos supostos doutrinais da teoloxía moral católica. A sociedade española, a visión da Igrexa “fronte ao mundo” e o propio franquismo foron distanciándose cada vez máis co paso dos anos. A censura, exercida xa case unicamente para protexer as periclitadas estruturas políticas do réxime, aplicouse como instrumento de disuasión, e foi susceptible de ser eficaz só na medida en que foi arbitraria, é dicir, mentres foi instrumento discrecional e represaliador en mans do poder político.

Aínda así, pode significarse que os criterios aplicados pola censura tenderon a protexer ás institucións, recíproca e solidariamente, contra o inimigo común: o secularismo foráneo, fose este “vermello” ou “liberal”. Seguindo a Manuel L. Abellán<sup>238</sup>, os criterios que pautaron a actuación censorial poden resumirse como segue:

- “1) Criterios implícitos e explícitos do Índice romano.
- 2) Crítica á ideoloxía ou práctica do réxime.
- 3) Moralidade pública.
- 4) Choque cos supostos da historiografía nacionalista.
- 5) Crítica da orde civil.
- 6) Apoloxía de ideoloxías non autoritarias ou marxistas.
- 7) En principio, prohibición de calquera obra de autor hostil ao réxime”.

Noutro estudo posterior, Manuel Abellán situou catro criterios fixos de censura nos que se podería resumir todo o anterior<sup>239</sup>:

- “1. *Moral sexual*: entendendo como tal a prohibición da liberdade de expresión que implicase, dalgún xeito, un atentado ao poder e aos bos

---

<sup>238</sup> Abellán, Manuel L. “Censura e práctica censoria”. Sistema, n° 22, 1978, páxinas 29 a 52.

<sup>239</sup> Abellán, Manuel L. “Censura e produción literaria inédita”. Illa, n° 359, outubro de 1976, páxina 3.



costumes en todo o relacionado co sexto mandamento e, en estreita unión coa devandita moral, abstención de referencias ao aborto, homosexualidade e divorcio.

2. *Opiniós políticas*: intocabilidade e respecto ao sistema institucional implantado polo franquismo, os seus principios ideolóxicos ou as súas presuntas fontes de inspiración e as leis que tendían a configurar unha sociedade acorde con estes.

3. *Uso da linguaxe* considerada indecorosa, provocativa e impropia dos bos modais polos que se debe rexer a conduta das persoas que se autodefinin como decentes.

4. *A relixión* como institución e xerarquía, depositaria de todos os valores divinos e humanos e inspiradora da conduta humana arquetípica”.

Estes criterios ben poden reducirse a tres, seguindo a Hans-Jörg Neuschäfer<sup>240</sup>. Segundo a súa opinión, aínda que nunca existiron criterios obxectivos nin normas concretas de aplicación, na práctica a censura orientábase de acordo cuns canons que permaneceron invariables durante as case catro décadas de ditadura de Franco. A prioridade cambiou durante os anos e, ao aplicarse con minuciosidade, ofrecía amplas posibilidades de interpretación para inclinarse cara á benevolencia ou a severidade; mesmo un veto presentado como dun tipo -moral ou relixioso- podía tratarse realmente dun doutro tipo -político, por exemplo-. En calquera caso, eses criterios poderían xerarquizarse como segue:

“1. Choca o proxecto presentado cos bos costumes, sobre todo coa “moral sexual”, é dicir, coa lei da pureza da venerable opinión?

2. Repugna ao dogma católico ou ofende ás institucións relixiosas e aos seus servidores?

3. Socava os principios políticos fundamentais do réxime? Ataca as institucións ou os seus colaboradores?”

Por último, só queda comprobar con que mentalidade se traballaba dende dentro. Segundo a explicación dada por Gregorio Solera<sup>241</sup>, un dos catro censores da produción discográfica, os expedientes presentados a censura deixábanse enriba dunha mesa, distribuíanse entre os ‘lectores’ e eran

---

<sup>240</sup> Neuschäfer, Hans-Jörg: *Adeus á España eterna. A dialéctica da censura. Novela, teatro e cinema baixo o franquismo*. Anthropos. Barcelona, 1994.

<sup>241</sup> Segundo as palabras recollidas en entrevista persoal con Gregorio Solera realizada en Madrid o 23 de abril de 2003.

xulgados por estes. De aí pasaban ao superior xerárquico que lles daba o visto bo ou censuraba o que antes eles valoraran. En calquera caso, os lectores se curaban en saúde antes, censurando todo o que crían que non pasaría o filtro do seu superior.

Podería pensarse, loxicamente, que existiron criterios aos que os lectores-censores do departamento en cuestión, como calquera corpo burocrático do Estado, se atiñan á hora de censurar un disco, coas súas directrices, pautas e indicacións sobre como exercer a súa actividade, e que estes puidesen evolucionar co tempo.

Porén, estes lectores, que traballaban baixo contrato, que non pertencían ao corpo de funcionarios do Estado e que nin tan siquiera eran persoas relacionadas coas instancias do réxime, non tiñan ningunha instrución ao respecto. As coordenadas do seu traballo marcábanas os contidos da Lei de prensa. Así, “o elemento máis relevante era o propio xuízo. Censurábase todo aquilo que se considerase obsceno, que atentase contra a moral, contra a relixión ou contra a orde política”<sup>242</sup>.

Polo tanto, en consonancia con todo o visto nos parágrafos anteriores, e en sintonía co recollido nunha obra similar ao presente traballo<sup>243</sup>, poderíanse englobar os distintos criterios recollidos anteriormente en catro temáticas, que é a sistematización que se empregará no seguinte capítulo: moral, relixiosa, política e social.

### **C. Elementos formais**

#### *1. Como se censura?*

O procedemento de censura seguiu dende o seu inicio unha tramitación administrativa, burocrática mesmo, que estaba perfectamente regulada. As empresas remitían os textos das cancións que se pensaban editar ou gravar e as carpetas coas que pretendían revestir o seu produto. Esa instancia formalizada polo representante da empresa fonográfica daba inicio a un expediente que no seu reverso incluía a relación de textos para os que se solicitaba autorización, os seus autores e o xénero musical.

---

<sup>242</sup> De novo, segundo as palabras recollidas en entrevista persoal con Gregorio Solera realizada en Madrid o 23 de abril de 2003.

<sup>243</sup> Añover Díez, Rosa. *A política administrativa no cinema español e a súa vertente de censura*. Universidade Autónoma de Madrid. Madrid, 1990.

A continuación, os censores -ou lectores- emitían o seu informe, que ás veces era modificado polos seus superiores, e no que se facía constar case sempre o número de instancia, os datos da canción, os textos que se pretendían gravar (traducidos, de ser o caso) e, finalmente, a cualificación e/ou a resolución, así como as observacións que estimase pertinentes, moito menores ou practicamente inexistentes no caso da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión.

Esta resolución enviábase aos selos discográficos e, se era denegatoria, cabía a posibilidade de recorrer a resolución da Dirección Xeral en alzada. Alí estudábase de novo o texto e emitíase unha segunda resolución asinada polo Subsecretario. De ser de novo denegatoria, só cabía a posibilidade de interpoñer recurso contencioso-administrativo no prazo de dous meses ante a Sala correspondente do Tribunal Supremo.

De todos os xeitos, aínda que este foi o procedemento vixente nos últimos anos do franquismo, e o que incumbe á censura exercida na Dirección Xeral de Cultura Popular (cos seus varias denominacións ao longo dos anos), antes de 1967 non era posible recorrer ante a xurisdición contencioso-administrativa as súas resolucións, xa que quedara excluída a súa censura polo artigo 2º da Lei do 18 de marzo de 1944<sup>244</sup> ao considerar que eran actos discrecionais do Goberno:

“Quedan excluídas, como pertencentes á orde pública ou de goberno as resoluciones que a Administración dictare en aplicación e execución de Leis e disposicións referentes a depuración, responsabilidades políticas, desbloqueo, Prensa e Propaganda e Abastecementos”.

Nesta liña, a Lei da xurisdición contencioso-administrativa de 1956<sup>245</sup> volvía excluír á censura no seu artigo 40:

“Non se admitirá recurso contencioso-administrativo respecto de...

b) Os actos ditados en exercicio da función de policía sobre a prensa, radio, cinematografía e teatro”.

Sería finalmente a Lei 46/67<sup>246</sup>, do 22 de xullo, a que derogase estas disposicións, pasando dende ese momento a ser

---

<sup>244</sup> Lei do 18 de marzo de 1944 (BOE n° 83, do 23 de marzo, páxinas 2405 a 2407) sobre restablecemento da xurisdición contencioso-administrativa.

<sup>245</sup> Lei do 27 de decembro de 1956 (BOE n 363, do 28 de decembro, páxinas 8138 a 8158) reguladora da xurisdición contencioso-administrativa.

fiscalizables ante a xurisdición contencioso-administrativa as resolucións emitidas sobre os expedientes presentados a censura.

Como exemplo dun destes recursos de alzada presentados pódese analizar o de data 14 de abril de 1972 contra unha resolución do a Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos<sup>247</sup>. Tras iniciar a correspondente solicitude de autorización para a edición do álbum *Familia dividida*, a discográfica Productora de Gravacións ve como algunhas das súas cancións son denegadas o 23 de marzo dese ano porque, segundo a opinión do censor Eusebio Ceballos, “parecen filocomunistas, aínda que no texto non hai claridade de pensamento”.

En concreto, na primeira de elas, “African Man” (“Home africano”), dedicada á figura de Patrice Émery Lumumba<sup>248</sup>, o censor subliña a frase “Por que o martelo? Por que a cadea?” Na segunda, “Russia The Dark” (“Rusia a escura”), a liña destacada é “Rusia a luz, 1924”. En “Just Two Windows Light” (“Só dúas fiestras de luz”) o censor marca as palabras “vermellas ideas” e “Mao tse tung, Mao tse tung”. E na última, “Man Of A Legless World” (“Home dun mundo coxo”), o resaltado é “aceiro estilo Stalin”.

Contra esta denegación, o Director Xeral de Productora de Gravacións. S.A. presenta recurso de alzada baseado en varios motivos, entre os que aquí se reproducen os máis interesantes, que mesmo poñen en tea de xuízo a -ríxida- censura nunha etapa que cualifica como de “apertura”:

“A Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos autorizou no seu día a gravación sonora dos textos literarios correspondentes aos seis primeiros personaxes históricos... denegando pola contra, en virtude da resolución que agora se recorre, a autorización dos textos literarios que corresponden aos catro restantes personaxes: Lenin, Stalin, Lumumba e Mao Tse Tung, aos que se refiren, respectivamente, as cancións

---

<sup>246</sup> Lei 46/1967, do 22 de xullo (BOE n° 175, do 24 de xullo, páxina 10460), sobre normas sancionadoras en determinadas materias da competencia propia do Ministerio de Información e Turismo.

<sup>247</sup> Este expediente n° 453/72 foi iniciado o 25 de febreiro de 1972, cando a compañía Productora de Gravacións presenta no Negociado de Edicións Sonoras da Subdirección Xeral de Acción Cultural e do Libro da Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos a solicitude de autorización para editar un álbum. AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. (Documento 14).

<sup>248</sup> Patrice Émery Lumumba foi un líder anticolonialista e nacionalista congolés, o primeiro en ocupar o cargo de Primeiro Ministro da República Democrática do Congo entre xuño e setembro de 1960, tras a independencia deste Estado da tutela belga. Tras ser asasinado, foi nomeado heroe nacional en 1966.

censuradas “Just Two Windows Light”, “Russia The Dark”, “African Man” e “Man Of A Legless World”.

Do resto das cancións censuradas non se infire intención nin finalidade política. Como se deduce da súa lectura obxectiva e desapaixonada son composicións literarias que, a través da súa forma poética, teñen un sentido histórico ou didáctico e que en ningún caso poden interpretarse como uns textos panexíricos, de proselitismo ou eloxio. Os textos censurados, por outra parte, non atentan contra a moral, nin contra a Xustiza, nin contra a familia, nin quebrantan a orde pública, nin van contra as Institucións, nin contra os principios do Movemento.

Se acudimos á non moi douda nomenclatura dos anos 30, que distingue entre “dereitas” e “esquerdas”, vemos que a obra completa *Familia Dividida* contempla dez figuras históricas encadradas nunha e outra tendencia. Deles todos faleceron, agás Mao Tse Tung que, aínda vivente, pasou xa á Historia Universal. Trátase, polo tanto, de personaxes do que a súa vida é de todos suficientemente coñecida.

Se á prensa gráfica e diaria se lle permite falar de todos eses personaxes, por extrema e adversa que sexa a súa tendencia, se se permite a publicación e difusión de obras literarias que recollen con minuciosidade, non só os datos meramente biográficos, senón a ideoloxía de cada un deles, non hai razón para que se siga outro criterio no momento de censurar este medio de difusión gramofónica.

O signo que no mundo predomina hoxe nas relacións internacionais dirixese a borrar as barreiras sociais, culturais, políticas e relixiosas que xurdiron como herdanza perniciosa da segunda guerra mundial. Paralelamente, no noso ámbito interno véñse falando de “apertura”, isto é, tolerancia, comprensión, amplitude de xuízo, conceptos que certamente non son compatibles coa rixidez de actuación da censura.

Por último... os textos censurados están redactados en idioma inglés. Esta mesma circunstancia atenúa -elimina- os efectos difusores no ámbito nacional, suposto un mínimo de efecto pernicioso, que nós rexeitamos totalmente, aínda que claramente se insinúe no reproche oficial que combatemos.

A obra completa *Familia Dividida* na que sen distinción de ideoloxías e tendencias se recollían as figuras históricas antes aludidas, queda así cercenada ao ser denegada a autorización para a gravación de catro das cancións.

Esta Empresa realizou cuantiosos gastos para montar e concibir a obra censurada e sofre o quebranto moral e material de ver frustrado pola resolución que agora se recorre un proxecto no que tiña cifradas as seus máis caras esperanzas, ante a masiva acollida presaxiada por detidos estudos do mercado discográfico”.

O recurso prosegue expoñendo os fundamentos de dereito, invocando a seguridade xurídica fronte á arbitrariedade das

resolucións da censura e afirmando mesmo que no presente caso se produciu unha desviación de poder:

“A falta de norma que regule a actividade administrativa en todos os seus aspectos non quere dicir que a Administración sexa dona de “discrecionalidade de actuación” nin menos de “discrecionalidade de xuízo”. Non é libre para decidir a través dun proceso volitivo de discrecionalidade, senón que realizando un “xuízo de valor” debe aterse necesariamente ás circunstancias reais que debe cualificar, aplicando a Lei ao mundo dos feitos, mediante un acto susceptible de fiscalización xurisdiccional”.

Máis adiante, o recurso presentado expresa claramente a indefensión das compañías fonográficas ante a arbitrariedade dunha norma que non concreta criterio ningún polo que se rexer:

“Para a produción fonográfica reguláméntase a autorización e visado dos textos literarios das gravacións mediante as normas da orde do 7 de xuño de 1.970, se ben limitada ao procedemento, xa que nos seus preceptos non se achan conceptos orientadores do criterios a seguir.

Esta falta de norma leva consigo que semellante autorización non se atope suxeita a unha regra determinada. Pero iso non pode concibirse... como a antiga noción do libre arbitrio na decisión excluída de xustificación, senón que necesita asentarse nun criterio fundamental razoable atemperado polo menos ao sentido xenérico da lexislación, fóra de todo trato subxectivo ou discriminatorio.

A resolución que se recorre non expón as razóns que determinaron a denegación da autorización, limitándose a expresar que o contido dos textos literarios non reúnen as condicións requiridas, co que se fixo uso arbitrario, excluído de xustificación, da potestade discrecional e incorreuse en manifesta desviación de poder”.

A continuación, o Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos eleva o seu informe ao Subsecretario do Ministerio de Información e Turismo o 19 de maio de 1972 para que este poida resolver o recurso de alzada. Nel empeza sistematizando as alegacións do recorrente nos seguintes puntos:

- “1º. - Que os textos non autorizados formaron parte dunha obra completa *Familia Divina* dedicada ás devanditas figuras internacionais.
- 2º. - Só denegan as cancións “Lenin”, “Stalin”, “Lumumba” e “Mao Tse Tung”.
- 3º. - Que do texto das cancións enumeradas non se infire intención, nin finalidade política, nin atentan contra a moral, xustiza, familia, Institucións, Principios do Movemento nin quebrantan a Orde Pública.
- 4º. - Que das devanditas figuras se ocupan os medios de comunicación.
- 5º. - As relacións internas e política interna aconsellan apertura.
- 6º. - Que os textos están en inglés.

7º. - Que se cercena a obra completa.

8º. - Prexuízo económico.

9º. - Como fundamento de dereito, a desviación de poder, por falta de regulamentación e notificación da resolución”.

Continúa despois o Director Xeral expoñendo os motivos que argumentan a que debe ser, ao seu xuízo, desestimación do recurso. Primeiro, fala da conduta dolosa da discográfica ao presentar con títulos distintos cancións que xa foran denegadas, proceder que se corresponde coas posibles vías das discográficas ante unha denegación: o recurso ou presentar de novo a súa solicitude ata que fose aceptada, ás veces con subterfuxios, como se pode comprobar no presente caso.

En canto a parte das alegacións (en concreto a primeira, terceira, cuarta, quinta, sexta, sétima, oitava e novena), manifesta a Dirección Xeral que son meras apreciacións subxectivas do recorrente, sen molestarse en xustificar a súa apreciación. Ademais, asegúrase que o recorrente carece de proba, algo habitual na presentación dos recursos por parte das compañías fonográficas. Por último, reconece implicitamente a “arbitrariedade” da denegación e a ausencia duns criterios claros para a censura coa seguinte xustificación:

“A Administración obrou dentro das facultades que lle corresponden, e polo tanto non se produciu desviación de poder”.

Por último, con data 31 de xaneiro de 1973 o Subsecretario do Ministerio de Información e Turismo resolve o recurso de alzada. Os motivos do recurso de alzada presentados pola empresa fonográfica condénsaos en catro:

1º Que a resolución que se recorre non expón as razóns que determinaron a denegación da autorización sendo así que necesita asentarse en criterio fundamental razoable atemperado ao sentido xenérico da lexislación e que do texto das cancións non se infire intención nin finalidade política.

2º Que á prensa gráfica e diaria permíteselle falar de todos eses personaxes e non hai razón para que se siga outro criterio no medio de difusión gramofónica.

3º Que os textos están redactados en inglés, o cal atenúa ou elimina calquera efecto pernicioso no ámbito nacional.

4º Que a denegación supón un grave quebranto moral e material”.

Unha vez expresados os motivos do recurso, a resolución desestimatoria do Subsecretario baséase nos catro puntos que a continuación se expoñen.

“Que no que ao primeiro motivo se refire, hai que facer constar que é tan clara a causa da denegación que a mesma empresa recorrente demostrou a súa consciencia ao pretender unha nova autorización mediante o cambio dos títulos en vez de utilizar os remedios legais contra a primeira resolución denegatoria. Trátase de catro cantos a outras tantas figuras que son caracteristicamente representativos e ata simbólicos dunha ideoloxía que predica a subversión social como medio de obter os seus obxectivos políticos, o cal é contrario ao VIII dos Principios do Movemento Nacional contidos na Lei do 17 de maio de 1958 que constitúen un límite á libre expresión das ideas establecido polo artigo 12 do Foro dos Españois, e impide a concesión da autorización solicitada.

Que procede desestimar o segundo dos motivos enumerados, xa que o feito de que a prensa e a literatura informe dunhas realidades obxectivamente existentes, é cousa moi distinta á apoloxía dunhas figuras e, polo tanto, da ideoloxía que simbolizan, que é o que resulta das cancións a autorización das cales se denegou.

Que procede desestimar o terceiro dos motivos enumerados, que se basea nun concepto pexorativo e paisano dos españois que non responde á realidade, pois son moitísimos os que coñecen e dominan o inglés á perfección; independentemente de que, aínda que así non fóra, resultaría depresivo autorizar uns cantos a figuras representativas dunha ideoloxía declarada ilegal polos nosos principios fundamentais, baseándose na súa falta de eficacia perniciosa pola ignorancia da poboación.

Que procede desestimar o cuarto e último dos motivos enumerados, pois aínda sendo moi sensible o prexuízo económico que a Empresa recorrente poida sufrir, trátase de intereses privados que deben ceder ante o interese público que a Administración está obrigada a protexer con carácter preferente”.

Con esta resolución queda claro que, a pesar de emitirse en 1973, a dous anos da morte de Franco e nunha etapa de suposta “apertura”, como indica o recorrente, nos motivos da denegación séguese asociando o comunismo a unha ideoloxía subversiva, invocando ademais o interese público que a Administración debe protexer e os principios do Movemento Nacional de 1958 como límite da libre expresión que recolle o Foro dos Españois.

Tamén se establece na resolución unha diferenza entre falar da realidade da vida pública internacional nos medios de comunicación, asegurando que estes medios xa contan con liberdade para facelo, a facelo nun álbum de música pop, algo que implicitamente reconece non estar autorizado.



## **4. CASOS DE CENSURA NA PRODUCCIÓN FONOGRAFICA DA MÚSICA POP DURANTE O FRANQUISMO**

### **4.1. CASOS DE CENSURA POR PARTE DA DIRECCIÓN DE RADIODIFUSIÓN E TELEVISIÓN**

Xa co comezo das emisións radiofónicas en España se empezaron a promulgar distintas disposicións que obrigaron a certo control das mesmas. Unha circular do 6 de novembro de 1925 pedía xa tutela das intervencións orais nas estacións de radiodifusión. Máis tarde, en 1933, outra circular do 16 de outubro requiría o permiso da autoridade gubernativa competente para radiar conferencias ou actos políticos.

Dende o ano 1939<sup>249</sup> as emisoras españolas estiveron baixo control das Xefaturas Provinciais ou Locais da Delegación Xeral de Propaganda, organismo que dependía da Vicepresidencia de Educación Popular. Na orde ministerial de 1939 que a regulaba estipulábase que se sometía a censura previa de Falanxe Española e das JONS a programación das emisoras privadas de radio e ademais outorgaba a Radio Nacional de España a exclusiva dos servizos informativos.

No Ministerio de Educación Popular créase a mediados dos anos 40 a Rede Nacional de Radiodifusión (REDEIRA), que se encarga de comprobar todo o que se programa nas radios españolas. Xa nos anos 50, o Ministerio de Educación Popular pasa a denominarse Ministerio de Información e Turismo<sup>250</sup>, pasando a ser a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión a encargada de vixiar e comprobar as emisións radiofónicas.

Aínda que a radio naceu cunha programación basicamente musical, con orquestras ou cuartetos que interpretaban obras de música clásica ou actuais, é a partir de a aparición dos discos de microsuco en 1957 que substitúen ás vellas lousas de 78 revolucións por minuto, cando se produce unha considerable expansión de música programada en emisoras de radio, dada a súa maior facilidade no manexo, a súa mellor disposición e o

---

<sup>249</sup> Orde do 6 de outubro de 1939 (BOE nº 280, do 7 de outubro, páxina 5.628) relativa á regularización de emisores radiofónicas.

<sup>250</sup> Decreto-Lei do 19 de xullo de 1951 (BOE nº 201, do 20 de xullo, páxina 3.446) polo que se reorganiza a Administración Central do Estado, e Decreto do 15 de febreiro de 1952 (BOE nº 55, do 24 de febreiro, páxinas 851 a 853) orgánico do Ministerio de Información e Turismo.

crecemento de artistas e cancións que querían ser editadas. Lémbrase que os discos de lousa só permitían incluír catro minutos de duración por cada cara, ademais de que o seu prezo nunha época de carencias económicas facía que a súa expansión fose moi limitada.

Os microsucos, prensados en vinilita (de aí a súa denominación de 'vinilos'), permitían unha duración maior nas súas estrías, de ata 22 minutos por cara, ademais de poder prescindir da bucina que servía para poder escoitar os antigos discos de lousa. Certo desenvolvemento económico e social durante os anos 60 axudaría tamén ao interese progresivo da poboación por contar cun tocadiscos, aparecendo tamén as primeiras tendas especializadas na venda de discos.

A todo iso contribuíu tamén a expansión da radio musical en FM, a imaxe e semellanza das emisoras de radiofórmula musical que nacen en Estados Unidos durante a década dos anos 50, como unha necesidade da xente nova que quería escoitar, repetidamente, as cancións e os temas que máis lles gustaban.

Radio Nacional levaba dende 1957 emitindo por unhas antenas súas de Frecuencia Modulada programación musical durante catro horas diarias, pero a base de concertos, e con moi poucos oíntes. Dous anos despois comezaba a emisión en F.M. da base norteamericana de Torrejón de Ardoz, que se podía escoitar dende determinadas zonas de Madrid.

En 1960 iníciase na cadea SER o programa *Discomanía* e, ao mesmo tempo, Radio Peninsular empeza as súas emisións co slogan "da máis musical", na que Ángel Álvarez (piloto de Iberia e que, polo tanto, podía traer doutros países discos non publicados en España) conduciría a partir de 1963 o seu programa *Voo 605*. Nese ano tamén comezan as súas emisións *Nocturno de Barcelona*, en Radio Barcelona, e *O gran musical*, emitido pola Onda Media da SER.

De todos os xeitos, foi no ano 1965 cando se lle deu o respaldo definitivo á programación musical. O Ministerio de Información e Turismo decretou que todas as emisoras españolas que estaban en Onda Media debían abrir unha segunda antena na modalidade de F.M. Era unha obriga que empezaron a cumprir de mala gana as emisoras comerciais, posto que supoñía un novo gasto nun momento en que ninguén tiña receptores e, polo tanto, non había

oíntes. Porén, a calidade do son en estéreo era notablemente superior á Onda Media.

Pouco a pouco, aqueles programas foron atopando outros que incorporaron máis oíntes, estendéndose tamén esa programación á Onda Media, co cal o réxime franquista foi sendo cada vez máis consciente do papel crecente e influente da música pop na formación das novas xeracións.

Deste modo, a entrada daqueles microsucos nas distintas emisoras para o seu arquivo nas fonotecas, discotecas ou arquivos sonoros, en especial Radio Nacional de España, representou unha pequena revolución que iría acompañaría da referencia de ‘censurado’ ou ‘non radiable’ tan pronto como se empezou a realizar o seu control e, tamén, trouxo consigo as relacións oficiais de cancións non radiables a partir de 1960.

### ***Textos gramofónicos cualificados como non radiables e autorizados tras a súa reconsideración***

#### *A. Textos gramofónicos cualificados como “non radiables” pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión*

Con esta expresiva denominación se prohibiron para a súa radiación pública, dende o 16 de setembro de 1960 ata o 9 de outubro de 1977, 4.343 cancións en España<sup>251</sup>. Durante ese tempo, a censura na Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión foi evolucionando segundo os Ministros que estivesen no cargo, as cancións presentadas, as novas inquietudes da sociedade manifestadas a través dos seus cantantes...

As listas elaborábanse a partir das copias dos discos gravados enviados á Dirección Xeral en cumprimento da norma 4<sup>a</sup> da Circular emitida o 6 de xuño de 1960 e remitida a todas as compañías discográficas que obrigaba a entregar dúas copias dos discos editados para os efectos da súa comprobación e visado<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> O número total calculouse sumando as cancións dos 98 listados atopados no Arquivo da Administración de Alcalá de Henares e que se recollen no Apéndice e este traballo. AGA, Sig. (3) 49.25/64.949, Top. 72/28.110-28.302.

<sup>252</sup> A xeito de exemplo, seis documentos de distintas discográficas e datas nos que consta a remisión das copias requiridas por esa Circular. A primeira, do 12 de xullo de 1963. (Documento 15). AGA, Sig. (3) 49.12/44.073, Top. 23/72.308. A segunda, do 31 de decembro de 1970. (Documento 16). AGA, Sig. (3) 49.12/44.074, Top. 23/72.308. A terceira, do 12 de novembro de decembro de 1970. (Documento 17). AGA, Sig. (3) 49.12/44.075, Top. 23/72.308. A cuarta, do 4 de xaneiro de 1969. (Documento 18). AGA, Sig. (3) 49.12/44.077, Top. 23/72.308. A quinta, do 5 de maio de 1970, correspondente ao

Unha vez comprobados os discos, as listas enviábanse multicopiadas a todas as emisoras do país. Xa nas emisoras, as formas que tiñan cada unha delas de evitar a difusión deses discos eran de diversa índole, especialmente en Radio Nacional: dende escribir enriba da portada do disco e na etiqueta interior as palabras ‘non radiable’ ou ‘prohibido’ ata relar o vinilo cun punzón, facéndoo practicamente inservible, ou, tamén, pegándolle enriba fita adhesiva. Como exemplo, o single de The Doors “Touch Me” (“Tócame”), no que queda ben claro, tanto por unha etiqueta adhesiva colocada enriba coma polo texto escrito a man, que estaba prohibido.



The Doors: “Touch Me” (single de 1968 prohibido en España)

Esas listas constitúen unha fonte única para intentar comprender os mecanismos da censura. Non é posible saber as xustificacións da censura que se levaba a cabo na Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión<sup>253</sup>, pero si que quedaron rexistradas que cancións eran as que non podían ser radiadas.

A importancia destas listas radica en que a censura dos textos só é comprobable a partir de 1970, coa creación do Negociado de Lectorado dentro da Sección de Ordenación Editorial da

---

disco *Let It Be* de The Beatles. (Documento 19). AGA, Sig. (3) 49.25/45.865, Top. 73/27.305-27.507. A sexta, do 1 de outubro de 1.970, cunha canción, “Shake It & Break It”, do disco *Future Blues* de Canned Heat, composta por Alan Wilson, cualificada como NR (non radiable). (Documento 20). AGA, Sig. (3) 49.11/44.000, Top. 23/69.303-72.308.

<sup>253</sup> En case ningún dos documentos custodiados no Arquivo da Administración de Alcalá de Henares que corresponden á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión consta ningunha explicación por escrito do censor respecto aos motivos da prohibición de radiar unha canción.

Subdirección Xeral de Acción Cultural e do Libro da Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos<sup>254</sup>.

Polo tanto, dende 1960, data na que se oficializa a remisión das listas ás emisoras de radio, ata 1970, na que aparecen xa os primeiros partes dos censores do Negociado de Lectorado da Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos, a única fonte para coñecer as cancións censuradas son esas listas, aínda que non inclúan explicación ningunha sobre as causas da súa prohibición.

O 16 de setembro de 1960, baixo o mandato de Arias Salgado, Ministro de Información e Turismo, emítese a primeira destas relacións baixo a denominación de “Relación de textos gramofónicos cualificados como non radiables por esta Dirección Xeral”, denominación que repetirían unha tras outra as seguintes 97 relacións.

A primeira canción desa lista titulábase, curiosamente, “Cariñosamente”, e é sintomática dunha primeira etapa na que as cancións censuradas teñen que ver co contacto físico -inocente aínda- entre os personaxes das cancións (por exemplo, a coñecida “Bícame moito”), todo o relacionado coa noite (“A última noite”) ou aspectos relacionados coa personalidade dos protagonistas (“Que morran os feos” de Los Sírex).

A última relación vén datada o 9 de outubro de 1976, un ano antes da promulgación do Real Decreto que establecía a liberdade de expresión para as gravacións sonoras<sup>255</sup>. “En ela, a última canción desa lista, “E niso chegou Fidel”, de Carlos Pobo, tamén é representativa da última etapa da actividade censora, máis preocupada polos temas de índole político e social ou cantados en galego, catalán ou euskera que polos motivos máis intrascendentes que motivaban a prohibición das cancións 16 anos atrás.

A esas 98 relacións hai que sumarllas, a partir de 20 de setembro de 1966, outros 42 listados que chegan tamén ata o 9 de outubro de 1976 e que baixo a denominación de “Relación de textos

---

<sup>254</sup> Decreto 836/1970, do 21 de marzo (BOE nº 80, do 3 de abril, páxinas 5.164 a 5.168), polo que se modifica o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro, de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

<sup>255</sup> Real Decreto 3470/1977, do 16 de decembro (BOE nº 22, do 26 de xaneiro de 1978, páxinas 1.948 a 1.950), sobre liberdade de expresión a través de fonogramas e sobre rexistro de empresas fonográficas.

gramofónicos que sendo obxecto de revisión, deben considerarse excluídos das respectivas relacións de ‘non radiables’, inclúen 564 cancións que, tras ser reconsideradas polos censores da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, son definitivamente amnistiadas e poden ser radiadas a partir do momento en que aparecen nos correspondentes listados.

A primeira canción da lista das 564 amnistiadas, o 20 de setembro de 1966, é “Bícame moito”, unha vez máis representativa da primeira etapa da censura no Ministerio de Información e Turismo. Pode que a última canción da última lista de cancións autorizadas tras a súa reconsideración, o 9 de outubro de 1976, “Whole Lotta Shakin’ Goin’ On” (“Sacudida continua”, coñecida na versión de Jerry Lee Lewis), non sexa a máis relacionada coa última etapa da actividade censora, pero se se repara no resto de cancións, entre as outras 12 si se atopa unha maioría que teñen máis que ver con motivos políticos ou sociais: “Fame”, “Unha noite que cantamos”, “Lemos na prensa”, “Ten o meu sultán”, “Malas linguas”, “Resiste”, “Se cala o cantor”...

Destas relacións pódese extraer unha evolución durante os 17 anos que se censuraron cancións na Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión en relación aos espazos temporais en que os distintos Ministros de Información e Turismo ocuparon a carteira<sup>256</sup>, que foron os seguintes:

- Rafael Arias-Salgado e de Cubas: do 16 de xuño de 1960 ao 9 de xullo de 1962 (estivo once anos no cargo, dende o 19 de xullo de 1951, pero só os últimos 22 meses houbo relacións de discos ‘non radiables’).
- Manuel Fraga Iribarne: do 10 de xullo de 1962 ao 28 de outubro de 1969.
- Alfredo Sánchez Bella: do 29 de outubro de 1969 ao 10 de xuño de 1973.
- Fernando de Liñán Zofio: do 11 de xuño de 1973 ao 2 de xaneiro de 1974.
- Pío Cabanillas Gallas: do 3 de xaneiro de 1974 ao 28 de outubro de 1974.
- León Herrera Esteban: do 29 de outubro de 1974 ao 10 de decembro de 1975.

---

<sup>256</sup> A sistemática é a mesma que utilizou o Equipo 3 (pseudónimo baixo o que se ocultaba Adolfo Gros) no seu artigo “Dezasete anos de música prohibida”, publicado na revista Gaceta ilustrada, nº 1085, do 24 de xullo de 1977.

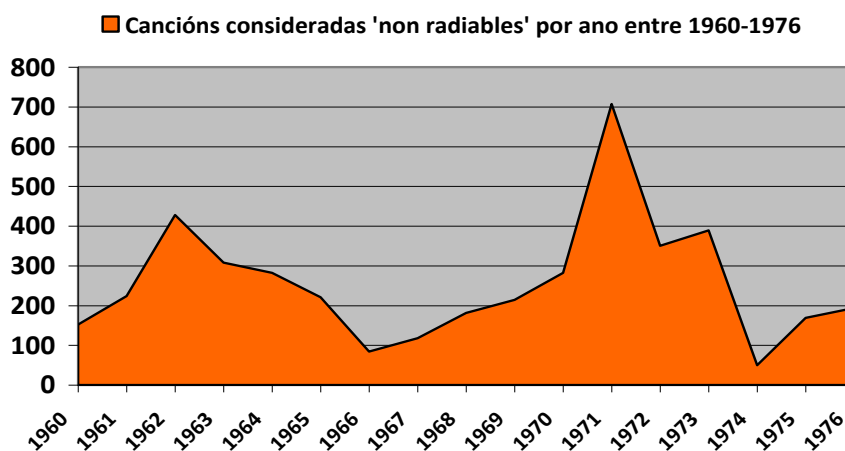
-Adolfo Martín-Gamero González-Pousada: do 11 de decembro de 1975 ao 6 de xullo de 1976.

-Andrés Reguera Guajardo: do 7 de xullo de 1976 ao 9 de outubro de 1976 (estivo 12 meses no cargo, ata o 4 de xullo de 1977, pero só os tres primeiros houbo relacións de discos ‘non radiables’).

En principio, considerarase as “Relacións de textos gramofónicos cualificados como non radiables por esta Dirección Xeral”. Un recuento por anos dános os seguintes resultados de cancións censuradas:

- 1960: 152	- 1969: 214
- 1961: 224	- 1970: 282
- 1962: 428	- 1971: 707
- 1963: 308	- 1972: 350
- 1964: 282	- 1973: 389
- 1965: 211	- 1974: 50
- 1966: 84	- 1975: 169
- 1967: 118	- 1976: 194
- 1968: 181	

**Táboa 1**



Como se pode apreciar no gráfico<sup>257</sup>, tras un inicio ascendente entre 1960 e 1962, o número de cancións ‘non radiables’ vai diminuindo progresivamente ata 1966. Tras a promulgación da Lei de prensa e imprenta nese ano, increméntase gradualmente ata chegar ao seu momento de maior intensidade en 1971, coincidindo coa construción paulatina dun aparato administrativo que servise para a aplicación desta Lei e dos instrumentos xurídicos que a desenvolveron en relación coa

<sup>257</sup> Táboa 1, Cancións consideradas “non radiables” por ano entre 1960 e 1976.

gravación e radiación pública dos discos fonográficos. Tras o número máis alto de 707 cancións censuradas en 1971, a continuación a cifra empeza a decrecer.

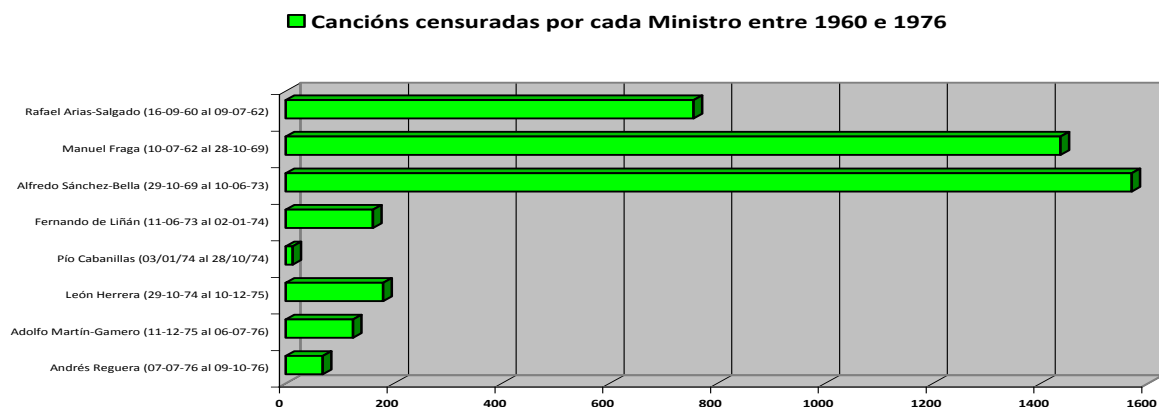
Esa caída, cun número de temas non autorizados practicamente igual en 1972 e 1973, é realmente importante no ano 1974, ano no que só se consideraron 'non radiables' 50 cancións, coma se a tendencia fose desaparecer. Porén, os últimos meses de Franco no poder, en 1975, a censura volve recuperar un sentido ascendente, seguindo con esa tendencia en 1976, unha vez desaparecido o ditador a finais do ano anterior. A conclusión evidente é que a dúbida pola situación política derivada da agonía e morte de Franco incitaba os censores a un control máis represivo na autorización de cancións.

Se se consideran as cancións consideradas 'non radiables' durante o mandato de cada un dos oito Ministros dos anos nos que se enviaron esas relacións ás emisoras radiofónicas de todo o país, os resultados serían os seguintes:

- Rafael Arias-Salgado e de Cubas: 689
- Manuel Fraga Iribarne: 1497
- Alfredo Sánchez Bella: 1537
- Fernando de Liñán Zofio: 207
- Pío Cabanillas Gallas: 41
- León Herrera Esteban: 178
- Adolfo Martín-Gamero González-Pousada: 125
- Andrés Reguera Guajardo: 69



**Táboa 2**



De novo, como se pode comprobar<sup>258</sup>, é a principios dos 60 e, sobre todo, a finais dos 60 e principios dos 70, tras a promulgación da Lei de prensa e imprenta, cando baixo o mandato dos Ministros que estaban no poder nesas datas se produce un maior número de cancións non autorizadas.

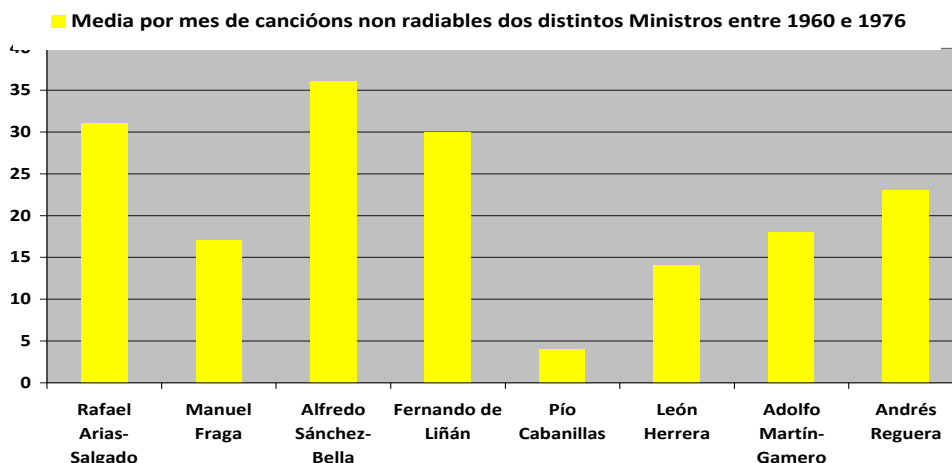
Porén, estes datos non estarían correctamente considerados se non se tivese en conta o tempo de permanencia no cargo de cada un deles, utilizando entón a media resultante de dividir os temas non autorizados entre os meses que ocuparon a súa carteira para obter uns resultados máis aquilatados. Desta forma, o resultado sería o seguinte:

- Rafael Arias-Salgado e de Cubas: 689 cancións consideradas non radiables en 22 meses, cunha media de 31 por mes (tómase como referencia a data da primeira relación para calcular o número de meses no cargo).
- Manuel Fraga Iribarne: 1497 cancións consideradas non radiables en 88 meses, cunha media de 17 por mes.
- Alfredo Sánchez Bella: 1537 cancións consideradas non radiables en 43 meses, cunha media de 36 por mes.
- Fernando de Liñán Zofío: 207 cancións consideradas non radiables en 7 meses, cunha media de 30 por mes.
- Pío Cabanillas Gallas: 41 cancións consideradas non radiables en 10 meses, cunha media de 4 por mes.
- León Herrera Esteban: 178 cancións consideradas non radiables en 13 meses, cunha media de 14 por mes.

<sup>258</sup> Táboa 2: Cancións censuradas por cada Ministro entre 1960 e 1976.

- Adolfo Martín-Gamero González-Pousada: 125 cancións consideradas non radiables en 7 meses, cunha media de 18 por mes.
- Andrés Reguera Guajardo: 69 cancións consideradas non radiables en 3 meses, cunha media de 23 por mes (tómase como referencia a data da última relación para calcular o número de meses no cargo).

**Táboa 3**



Á vista destes datos<sup>259</sup>, o maior número de cancións ‘non radiables’ foron consideradas como tales baixo o mandato do Ministro Alfredo Sánchez Bella, que ocupou o seu cargo entre o 29 de outubro de 1969 e o 10 de xuño de 1973. Tras el sitúanse, cunha media practicamente idéntica, os mandatos de Rafael Arias Salgado e de Fernando de Liñán. A pauta repítese, xa que Alfredo Sánchez Bella e Fernando de Liñán ocuparon os seus cargos inmediatamente despois da entrada en vigor da Lei de prensa e imprenta.

Indagando máis na estatística, a media por mes máis elevada que segue á de Alfredo Sánchez Bella é a de Rafael Arias-Salgado, é dicir, a principios dos anos 60. Tendo en conta que non existe rexistro anterior neste campo a 1960, é lóxico que o número sexa alto por canto se trata dos primeiros anos a partir da chegada ao poder de Franco nos que se rexistran de forma oficial cancións censuradas.

<sup>259</sup> Táboa 3: Media por mes de cancións non radiables dos distintos Ministros entre 1960 e 1976

Neste punto debese recordar tamén que esta estatística afecta só á censura na Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, xa que ata 1970 non se ten constancia ningunha delas censura na Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos. Polo tanto, sumando a censura a partir de 1970 das dúas Direccións Xerais, o número de cancións censuradas baixo Alfredo Sánchez Bella sería aínda moito maior.

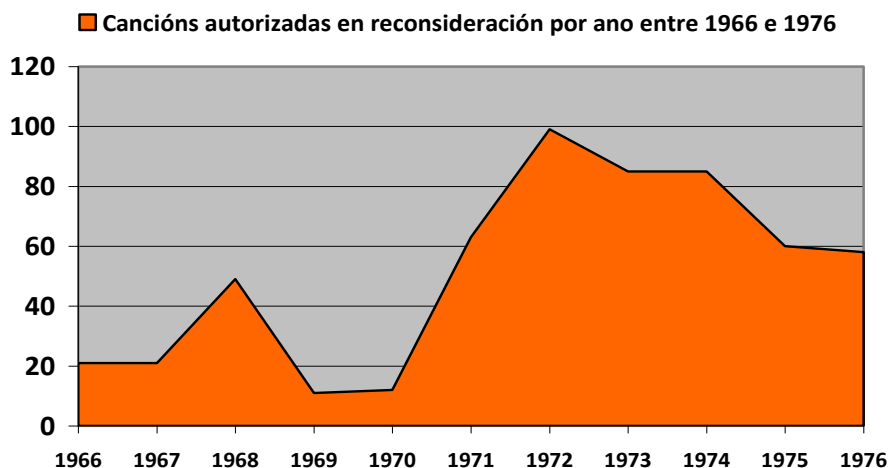
Tamén se volve comprobar que tras o pico alcanzado con Alfredo Sánchez Bella, iníciase un progresivo descenso ata o mandato de Pío Cabanillas, no que a media por mes é a máis baixa, practicamente inexistente, para volver tomar un sentido ascendente cos tres últimos Ministros de Información e Turismo dos Gobernos de Franco, xusto os que ocuparon o seu cargo entre 1974 e 1976, unha vez desaparecido o ditador.

*B. Textos gramofónicos que sendo obxecto de revisión, foron considerados excluídos das respectivas relacións de “non radiables”*

Do mesmo modo que se fixo coas cancións consideradas non radiables, verase agora que sucedeu coas cancións autorizadas finalmente tras a súa reconsideración, despois de que se incluísen inicialmente nas relacións de temas non autorizados. Convén recordar, como se veu no apartado anterior, que a primeira relación é do ano 1966, co que os seis primeiros anos nos que se emitiron relacións de cancións consideradas non radiables non houbo ningunha que fose autorizada tras ser reconsiderada. Un reconto por anos dános os seguintes resultados de cancións amnistiadas:

- 1966: 21
- 1967: 21
- 1968: 49
- 1969: 11
- 1970: 12
- 1971: 63
- 1972: 99
- 1973: 85
- 1974: 85
- 1975: 60
- 1976: 58

Táboa 4



Como se pode apreciar no gráfico número 4<sup>260</sup>, ata o ano 1971 o número de cancións amnistiadas non é relevante, aínda que si houbo certo nivel alcanzado en 1968, que é inferior, en calquera caso, a todos os anos que seguen 1971. A partir de aí, alcánzase o maior número en 1972, con 99 cancións reconsideradas, pero que se se compara co número de non autorizadas do ano anterior, en concreto 707, non deixa de ser unha porcentaxe baixa. A partir dese ano, a tendencia é a autorizar menos cada ano, agás en 1974, ano en que se incrementa lixeiramente.

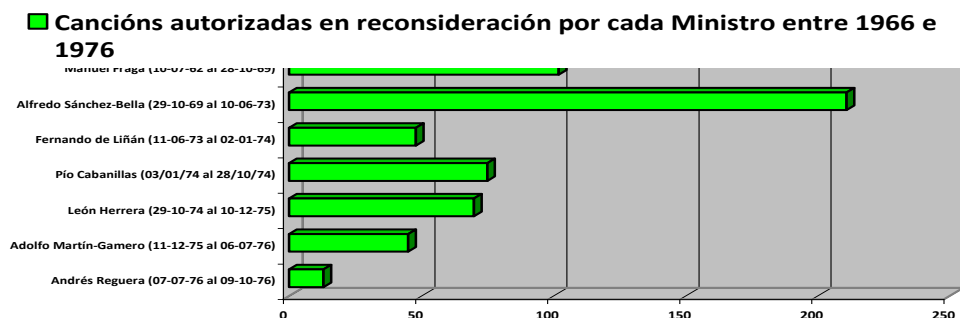
Este incremento a principios dos anos 70 coincide tamén co traballo a pleno rendemento do aparato administrativo construído tras a entrada en vigor da Lei de prensa e imprenta en 1966 para a aplicación desta Lei e dos instrumentos xurídicos que a desenvolveron en relación coa gravación e radiación pública dos discos fonográficos.

Se se consideran as cancións autorizadas tras a súa reconsideración durante o mandato de cada un dos sete Ministros dos dez anos nos que se enviaron esas relacións ás emisoras radiofónicas de todo o país, os resultados serían os seguintes:

- Manuel Fraga Iribarne: 102
- Alfredo Sánchez Bella: 211
- Fernando de Liñán Zofio: 48
- Pío Cabanillas Gallas: 75
- León Herrera Esteban: 70
- Adolfo Martín-Gamero González-Pousada: 45
- Andrés Reguera Guajardo: 13

<sup>260</sup> Táboa 4: Cancións autorizadas en reconsideración por ano entre 1960 e 1976.

**Táboa 5**



Como se pode comprobar<sup>261</sup>, é a finais dos 60 e principios dos 70, tras a promulgación da Lei de prensa e imprenta, cando baixo o mandato dos Ministros que estaban no poder nesas datas se produce un maior número de cancións autorizadas tras ser reconsideradas, diminuíndo posteriormente dunha forma case gradual.

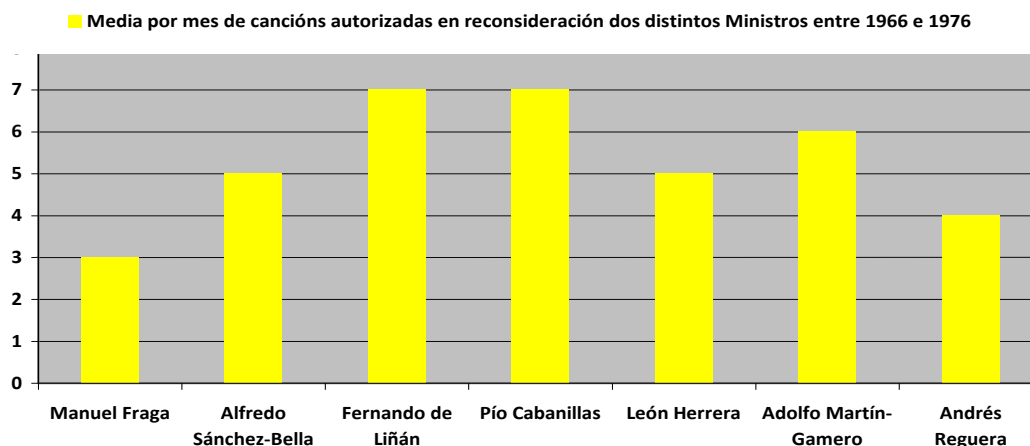
Porén, estes datos deben avaliarse tendo en conta o tempo de permanencia no cargo de cada un destes sete Ministros, como se fixo anteriormente, utilizando entón a media resultante de dividir os temas finalmente autorizados entre os meses que ocuparon a súa carteira para obter uns resultados máis xustos. Desta forma, o resultado sería o seguinte:

- Manuel Fraga Iribarne: 102 cancións amnistiadas en 37 meses, cunha media de 3 por mes (tómase como referencia a data da primeira relación para calcular o número de meses no cargo).
- Alfredo Sánchez Bella: 211 cancións amnistiadas en 43 meses, cunha media de 5 por mes.
- Fernando de Liñán Zofio: 48 cancións amnistiadas en 7 meses, cunha media de 7 por mes.
- Pío Cabanillas Gallas: 75 cancións amnistiadas en 10 meses, cunha media de 7 por mes.
- León Herrera Esteban: 70 cancións amnistiadas en 13 meses, cunha media de 5 por mes.
- Adolfo Martín-Gamero González-Pousada: 45 cancións amnistiadas en 7 meses, cunha media de 6 por mes.
- Andrés Reguera Guajardo: 13 cancións amnistiadas en 3 meses, cunha media de 4 por mes (tómase como referencia a

<sup>261</sup> Táboa 5: Cancións autorizadas en reconsideración por cada Ministro entre 1966 e 1976.

data da última relación para calcular o número de meses no cargo).

**Táboa 6**



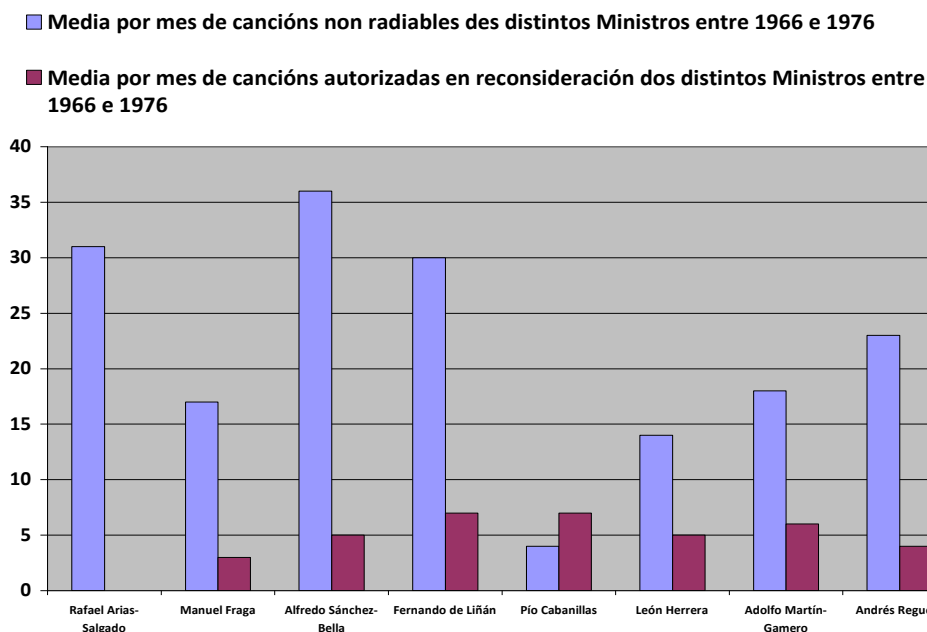
Á vista deste novo gráfico<sup>262</sup>, o maior número de cancións finalmente autorizadas foron considerados como tales baixo o mandato dos Ministros Fernando de Liñán e Pío Cabanillas, entre mediados de 1973 e finais de 1974. Chama a atención tamén que o último Ministro de Información e Turismo, xa ocupando o seu cargo con Franco desaparecido, ten a segunda media máis baixa de cancións amnistiadas. A máis baixa corresponde a Manuel Fraga, co que se desprende que nos primeiros anos de vixencia da Lei de prensa e imprenta se deron as condicións para unha política máis represiva neste ámbito.

### *C. Consideración conxunta de ambos os dous.*

Convén, neste momento, ter en conta os gráficos 3 e 6 conxuntamente, coa media de cancións consideradas non radiables e as finalmente autorizadas tras a súa reconsideración para intentar extraer uns resultados comúns.

<sup>262</sup> Táboa 6: Media por mes de cancións autorizadas en reconsideración dos distintos Ministros entre 1966 e 1976.

**Táboa 7**



Este gráfico<sup>263</sup> ofrece a visión máis axustada da política censora na Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión durante o franquismo. En principio, a etapa de Rafael Arias-Salgado non pode ser comparada ás demais, pois baixo o seu mandato non chegaron a confeccionarse relacións de cancións autorizadas tras a súa reconsideración. Tendo en conta só a media de cancións cualificadas como non radiables durante o tempo que estivo no seu cargo, ata mediados dos 60, pódese dicir que nos primeiros anos de vixencia do sistema de censura dos que se ten constancia, esta foi unha época con grande número de cancións censuradas, aínda que a súa temática estivese aínda lonxe da máis politizada e testemuñal dos anos finais do franquismo.

Convén recordar, á luz deste dato, que por entón a Dirección Xeral de Cultura Popular (baixo as súas diferentes denominacións durante os anos) non exercía censura, y que neses anos tiveron que pasar polo visado de censura todas as cancións anteriores a 1960, o que atenúa un tanto esta primeira conclusión.

Xa entrada a década dos 60, antes da promulgación da Lei de prensa e imprenta e baixo o mandato de Manuel Fraga, o número de cancións non radiables tende a atenuarse, reducindo progresivamente o seu número. Ademais, debe terse en conta tamén que aparece a reconsideración para autorizar cancións

<sup>263</sup> Táboa 7: Media por mes de cancións non radiables dos distintos Ministros entre 1960 e 1976. Media por mes de cancións autorizadas en reconsideración dos distintos Ministros entre 1960 e 1976.

previamente censuradas, o que mitiga aínda máis o labor censora.

Porén, é nos seguintes anos á promulgación da Lei mencionada cando a censura traballa pleno rendemento. Pódese concluír tamén que entre 1967 e 1969 se traballa para aplicar a Lei promulgada, construír un aparato administrativo e censor que o permita e que aplique tamén dúas normas fundamentais neste ámbito que xorden como consecuencia da Lei de prensa e imprenta: as respectivas Ordes ministeriais de 1966 e 1970<sup>264</sup>.

Unha vez que se conta cos instrumentos xurídicos apropiados e coa armazón administrativa para levalo a cabo, o número de cancións consideradas non radiables alcanza a súa maior contía en 1971, baixo o mandato de Alfredo Sánchez Bella, sen que as cancións autorizadas tras a súa reconsideración, nunha media similar a outros períodos, compensen o algarismo tan elevado.

Nos seguintes anos a cantidade de cancións non radiables diminúe progresivamente, ata chegar a un mínimo en 1974, con Pío Cabanillas, quen, curiosamente, ten ao mesmo tempo a media máis alta de temas amnistiados tras a súa revisión. Non só iso, senón que o número de cancións autorizadas finalmente durante o seu mandato, 75, é superior, case o dobre, ás consideradas non radiables, en concreto 41.

Polo tanto, poderíase apreciar unha tendencia a reverter a situación, mesmo na dirección de facer desaparecer a censura na produción fonográfica; non obstante, esa traxectoria modifícase a partir dese momento, xa que se incrementa progresivamente de novo o número das non radiables, ao tempo que se mantén máis ou menos constante, aínda que reducíndose respecto ao mandato de Pío Cabanillas, o número da autorizadas tras ser reconsideradas.

Chama poderosamente a atención, como xa se veu anteriormente, a última etapa da actividade censora nesta Dirección Xeral antes da desaparición das relacións de cancións non radiables en 1976

---

<sup>264</sup> 1966: Orde do 6 de outubro (BOE nº 256, do 26 de outubro, páxina 13.527), relativa á competencia en materia de autorización de discos fonográficos.

1970: Orde do 8 de xuño (BOE nº 144, do 17 de xuño, páxinas 9.486 a 9.487), pola que se modifica a do 6 de outubro de 1966 sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos.



e da definitiva instauración da liberdade de expresión en 1977<sup>265</sup>. Baixo o mandato de Andrés Reguera o número de temas considerados non radiables volve a niveis de finais dos 60, mentres que as cancións amnistiadas tras ser reconsideradas redúcese tamén a niveis case mínimos, non vistos dende os tempos de Manuel Fraga no poder, xusto cando estas reconsideracións se empezaban a levar a cabo.

### ***Casos de censura explícita***

Como xa se sinalou, en case ningún dos documentos que se conservan<sup>266</sup> os censores explican os motivos de cualificar unha canción como non radiable, a diferenza de o que acontece coa Dirección Xeral de Cultura Popular nas súas diferentes denominacións dende a creación do Ministerio de Información e Turismo ata a instauración da liberdade de expresión nos discos gramofónicos coa Constitución Española de 1978.

Porén, si se poden atopar algúns indicios de razóns de censura nesta Dirección Xeral nalgún dos escritos arquivados. Por exemplo, consta unha nota sobre a procedencia de declarar “non radiables” os discos con música de “twist”<sup>267</sup> asinada polo censor Manuel Antonio Zavala Díez na que se expoñen as seguintes razóns:

- “1. O ritmo denominado “twist” suscitou, polas características da súa execución bailable, unha xeral repulsa entre as persoas de bo sentido.
2. Diferentes países estranxeiros condenaron este baile. Ultimamente, o Ministerio de Información do Irán, prohibiuno por inmoral.
3. Recentemente publicáronse opinións médicas, condenatorias, por consideralo tamén perigoso para a saúde física.
4. O Correo da Radio, revista española, realizou unha enquisa sobre este baile e os seus resultados son así mesmo condenatorios. Son diversos os artigos e reportaxes reprobándoo.
5. O “twist” segundo os consellos e ilustracións gráficas que sobre o xeito de bailalo, figuran nalgunhas das fundas dos discos, execútase cos pés quietos e movendo unicamente a cadeira e peito.

---

<sup>265</sup> Real Decreto 3470/1977, do 16 de decembro (BOE nº 22, do 26 de xaneiro de 1978, páxinas 1.948 a 1.950), sobre liberdade de expresión a través de fonogramas e sobre rexistro de empresas fonográficas.

<sup>266</sup> No Arquivo Xeral da Administración.

<sup>267</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52200, Top. 73/38.

6. Persoas nada timoratas formularon queixas ante o Servizo de censura, relativas á improcedencia de autorizar este baile que ao seu xuízo implica concesións perniciosas para a xuventude e para o español sentido do decoro.

7. Declarando estes discos “non radiables” non se atenta contra a liberdade de comercio das casas editoras e expendedores, xa que a súa fabricación e circulación queda autorizada. Só se evita o grande estímulo, que representa a xeneralizada difusión radiada”.

Do mesmo modo, na canción “Es diferente”, composta por A. Guijarro e A. Algueró, tamén se poden apreciar os motivos que levaron á súa non autorización. En principio foi cualificada como non radiable, en concreto por conter a frase “os teus labios bican dun modo distinto”. Tras a substitución desta frase por outra que dicía “os teus labios rin dun modo distinto”, o tema foi cualificado como radiable<sup>268</sup>.

En 1967, entre unha relación doutras tres cancións autorizadas coas letras A/R (autorizada/radiable), aparece unha composta por J. A. Jiménez titulada “Cando o destino” na que o censor escribe A/NR (autorizada/non radiable) e na que subliña determinadas frases que son o motivo da non autorización para a súa radiación pública, en concreto:

“Eu que a Deus lle pedira  
Que che afundise máis que a min  
Deus deume ese capricho  
E vin a verte afundido...  
Que bonita é a vinganza  
Cando Deus nola concede”<sup>269</sup>.

---

<sup>268</sup> Así se recolle no escrito enviado polo Director Xeral de Radiodifusión e Televisión o 7 de setembro de 1960 (saída do 16 de setembro) ao Director da emisora Radio Intercontinental. (Documento 21). AGA, Sig. (3) 49.12/44.011, Top. 23/72.308-74.307.

<sup>269</sup> Solicitude de Sonoplay do 22 de febreiro de 1.967, contestada tres días despois. (Documento 22). AGA, Sig. (3) 49.25/45.860, Top. 73/27.305-27.507.

## **4.2. CASOS DE CENSURA POR PARTE DA DIRECCIÓN DE CULTURA POPULAR**

### ***A) Censura nos textos das cancións***

Como vimos, a Orde Ministerial de 1966<sup>270</sup> establecía a división de competencias entre dúas direccións xerais á hora de autorizar os contidos dos discos fonográficos: á Dirección Xeral de Información atribuíaselle o visado e a autorización dos contidos a gravar, así como a posterior comprobación, mentres que á Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión se lle atribuíu a autorización para a súa radiación e difusión pública.

En 1970 vólvese facer esta mesma distinción, pasando a ser exercidas as competencias da Dirección Xeral de Información pola Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos. Porén, e a pesar de que a norma xa o establecía claramente en 1966, ata 1970 non existe constancia escrita da censura exercida nesta Dirección Xeral, a diferenza da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión, que si exerceu as competencias atribuídas xa en 1966.

Sería en 1970 cando se crea o aparato administrativo dentro da Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos para exercer as súas atribucións e é, a partir dese momento, cando se empezan a reflectir por escrito as denegacións de autorización para á súa gravación e publicación, así como os motivos en boa parte de casos. Eses expedientes son os que se estudan nos seguintes apartados.

A partir dese ano tamén queda constancia dos subterfuxios empregados polas compañías discográficas para que os textos das cancións non fosen censuradas. Unha das máis habituais era enviar os textos mal traducidos a propósito ou sen traducir, coa intención de que fose o lector en cuestión a quen lle correspondese comprobar o texto o que tivese que facer ese traballo, podéndoselle escapar algo que, se llo daban xa previamente traducido, era máis doado descubrir.

Como exemplo pódese tomar un escrito de 1973 da Dirección Xeral de Cultura Popular<sup>271</sup> no que se recorda que varios títulos

---

<sup>270</sup> Orde do 6 de outubro de 1966 (BOE nº 256, do 26 de outubro, páxina 13.527), relativa á competencia en materia de autorización de discos fonográficos.

<sup>271</sup> Escrito do 30 de xaneiro de 1973 enviado á discográfica Polydor. (Documento 23). AGA, Sig. (3) 49.25/52.776, Top. 73/38.706-39.104.

en inglés (“School’s Out”, “Black and White”, “I’m on My Way”, “Bottoms Up”, “Thunder and Lightning” e “Let’s Dance”) non son admitidos pola seguinte razón:

“Non reunir os requisitos establecidos para esta clase de cualificación (grandes dificultades para a súa tradución); por conseguinte, debe presentar os textos para o seu visado, de conformidade co disposto pola Orde do 8 de xuño de 1970”.

### **A.1 Censura moral**

Inmoral, obsceno, de mal gusto, erótico, pornográfico... A censura moral dos textos da produción fonográfica durante o franquismo centrouse case exclusivamente no sexo e todo aquilo que tiña que ver coas relacións de parella. A diferenza do cinema e a literatura, os dous ámbitos máis estudados en relación coa censura franquista, nas cancións da música pop hai menos referencias ás relacións extramatrimoniais -todo son relacións, sen circunscribilas ao matrimonio sen máis-, a violación, o aborto, o adulterio ou o divorcio, pero si se manteñen aquelas que teñen que ver con todo tipo de relacións íntimas, a homosexualidade, o masoquismo, a prostitución ou palabras inapropiadas que tivesen que ver con todo iso.

#### *A inmoralidade*

Esta definición serviría para calquera dos expedientes analizados neste capítulo, pero circunscibirémolo a aqueles que aborden máis dun único aspecto ou que non sexan doadamente encasillables nun en concreto. Con catro cancións escrutadas polo censor, o caso sintomático sería o disco *Tapestry* (*Tapiz*, 1971) de Carole King<sup>272</sup>. Foron, en concreto, as seguintes:

- “ – “I Feel The Earth Move” (“Sento a terra moverse”): “canción lixeira, aínda que as palabras non son reprobables, o seu clímax, moi apaixonado, pode facer que a interpretación resulte forte”.
- “It’s Too Late (“É demasiado tarde”): “as palabras teñen dobre interpretación, o que o fai perigoso”.
- “Where You Lead” (“Onde me guíes”): “remata na última estrofa citando en forma moi directa relacións íntimas”
- “Will You Love Me Tomorrow” (“Amarasme mañá?”): “inmoral”.

---

<sup>272</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.389, Top. 73/45-46. 13 de xaneiro de 1972. (Documento 24).

Tras a súa denegación, a empresa discográfica presenta, a continuación, unha petición de revisión cos textos das cancións traducidos. O censor ratifica de novo a súa primeira opinión nos seguintes termos:

“En primeiro lugar, a tradución ao castelán que remite a casa gravadora dos textos que, en versión inglesa, foron denegados no seu día, non responde literalmente ao orixinal en inglés senón que é unha versión especialmente suavizada en aqueles versos ou frases de sentido equívoco, ata o punto de que a letra traducida ao castelán pode parecer totalmente inocente na súa intención cando en inglés está cargada de erotismo e sensualidade. Ver as frases subliñadas en ambas as dúas versións e comprobarase que non se corresponden exactamente senón que está ‘arraxada’ a tradución ao español, precisamente para eliminar o sentido escabroso do seu significado. En consecuencia estimamos que, posto que se trata dunha gravación que se pretende facer en lingua inglesa, é o texto en inglés o que hai que axuizar, o cal está cheo de sentido e intención erótica e inmoral. Polo tanto, estimamos procede confirmar o criterio da anterior lectura e denegar os textos propostos”.

En concreto, o censor compara na canción “I Feel The Earth Move” a liña que se podería traducir como “só teño que terte, nena” coa tradución da discográfica, que di “só sei que te necesito”. En “It’s Too Late” contrapón “deixamos de intentalo” con “perdemos o interese” e “aínda que realmente intentamos facelo” con “a pesar de que realmente o intentamos”, do texto orixinal e a tradución da discográfica, respectivamente.

Pola súa banda, en “Where You Lead” pide que se compare “necesitas que estea contigo” con “se necesitas a miña compañía” e “podería conseguir satisfacción dun solo home” con “podería ser feliz cun só home”, do texto orixinal e a tradución da discográfica, respectivamente. Porén, a tradución presentada pola compañía de “Will You Love Me Tomorrow” si corresponde co texto orixinal.

Ante unha nova petición de reconsideración da discográfica, o censor volve insistir en que as letras traducidas “se suavizaron precisamente as expresións de maior intención erótica”. Finalmente, autorízase a gravación de “I Feel The Earth Move” para long play e casete, solicitando nun novo escrito a discográfica que se autorice tamén para single.

Tamén ían en contra da moral que ao réxime lle interesaba promover, en opinión do censor asignado, dúas cancións do álbum *Black Moses* (*Moisés negro*, 1971) de Isaac Hayes: “For The Good Times”, (“Polos bos tempos”) “porque a frase subliñada é

franca e crudamente inmoral” (sendo a frase subliñada “Mantén o teu quente e tenro corpo xunto ao meu”), e “Good Love” (“Bo amor”) por ser “lixreira, de intención moral”<sup>273</sup>. En concreto, respecto desta última, o censor sinala expresamente os seguintes versos:

“Non se trata do ben que o faga  
Trátase de como o fago ben...  
30 anos de experiencia en amar a rapazas doces chámase bo amor  
69969  
Son o rei do mundo das mulleres...  
Bo amor 69969”.

No caso do disco *Libérate* (1971) do grupo español Los Canarios, liderado por Teddy Bautista<sup>274</sup>, varias das súas cancións foron censuradas por distintos motivos, riscando o lector en cuestión todo o texto íntegro dos seguintes temas con cruzamentos: “Words Of The Lord” (“Palabras do Señor”), “Magna” e “Free Yourself” (“Libérate”), por ter “textos moi tendenciosos”; e “She Brought The Blues” (“Ela trouxo o blues”)<sup>275</sup> polo seu “texto derrotista e erótico”. Pola contra, “Eh, charlatán, onde está a esperanza?” foi autorizado a pesar dun texto “moi pesimista, aínda que intrascendente”.

A inmoralidade podía afectar só a España segundo o xuízo da censura, como se desprende da denegación do tema “Long Necked Lady” (“Muller de colo longo”) pertencente o álbum *Bump ‘N’ Grind* (*Golpear e machucar*, 1972) do grupo Jackson Heights<sup>276</sup>. O censor déixao claro no seguinte parágrafo:

“Collérono facendo cousas indecentes con algunhas señoras no Sur de España”.  
Creo que non é moi censurable esta canción polo contido, se non fose porque indica que esa oportunidade a atopa precisamente no Sur de España”.

No mesmo disco censurouse tamén “Public Romance” (“Amorío público”) porque “fala dunha exhibición erótica dunha muller en plena rúa”, segundo o censor, que destaca as seguintes frases:

“Cando a dama se tendeu no chan  
Movementos seguros para satisfacer...  
Aplaudiron cando quitou as bragas

---

<sup>273</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 20 de xaneiro de 1972. (Documento 25)

<sup>274</sup> Teddy Bautista é o hoxe o Director da SGAE

<sup>275</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 28 de xullo de 1971. (Documento 26)

<sup>276</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.755, Top. 73/46. 10 de decembro de 1973. (Documento 27)

O número do cogombro trouxo moitos berros...  
Exhibición de corpo, xogo erótico  
O que vostede viu foi...  
Era a natureza orixinal e bruta”.

Tamén como inmoral foi cualificada unha canción de Joan Baez titulada “Love Song To A Stranger” (“Canción de amor a un estraño”) incluída no seu disco *Come From The Shadows* (*Veño das sombras*, 1972)<sup>277</sup> pola súa “tendencia demoledora e inmoral”. Esta é a tradución proporcionada no expediente que motivou a devandita resolución:

“Cánto tempo fará que non paso unha noite enteira nunha cama de matrimonio cun estraño  
Cos seus brazos todo arredor de min  
Toda a túa historia ten pouco que ver coa túa cara  
Ti es sobre todo un misterio con violíns que enchen o espazo  
Quedaches nu diante do espello  
E colliches unha rosa do floreiro  
E volviches deitarte ao meu lado  
E observaches na almofada como se murchaba a rosa  
Afundinme e durminme na penumbra  
Só coa preocupación de saber se, cando amencese,  
Ti estarías ao meu lado  
Por unha vez, as horas pasaron devagar  
A túa fidalguía pousouse sobre min  
E paréceme que che di as grazas  
Cando me obrigaches a entregarme  
Non falamos de nada para despois dos días  
Que pronto pasarían  
Non me falaches de amor eterno  
Só de apaixonados estraños (descoñecidos)  
Que queren esquecer as súas preocupacións  
Se o amor é eterno, sen esperar nada a cambio,  
Entón espero que se me dará outra vida para aprender  
Tomei tantas cousas de ti  
Que case non podo crer que puidesen ser miñas  
Só che di os meus escuros ollos  
Que facían á túa alma soñar cun lugar no que quixeses estar”.

Obscena é a outra cualificación empregada en casos similares, como sucedeu co disco *Absolutely Free* (*Totalmente libre*, 1967) de Frank Zappa<sup>278</sup>, do que foron censuradas as seguintes cancións: “Duke Of Prunes” (“O duque das ameixas”), por ser “lixeira e con expresións que tomadas en sentido figurado poden ser procaces en demasía”, e “Brown Shoes Don’t Make It” (“Zapatos marróns

---

<sup>277</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.765 Top. 73/38.706-39.104. 10 de xuño de 1972. (Documento 28)

<sup>278</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.395, Top. 73/45-46. 22 de decembro de 1971. (Documento 29).

non o fai”), por ser “lixreira e canción protesta que deriva ao final en termos obscenos”.

Da primeira, o censor subliña as seguintes estrofas:

“Un raio de luz de lúa a través das árbores revela o teu peito.  
Vexo as túas fermosas mamilas.  
E no máxico cochiño mordo o teu colo”.

Da segunda sublíñanse estas frases:

“O sono dunha nena duns trece anos, sen roupa e na cama,  
Onde acaricia o que a el lle gusta toda a noite...  
De volta na cama, a súa raíña adolescente móvese e actúa  
obscenamente...  
Enferma na cama...  
Ten unha mente nova e sucia...  
Gustaríame facerlle facer algo indecente na Casa Branca”.

Similar sería o caso do tema “I’ve Got Love If You Want It / I’m A King Bee” (“Teño amor se o queres / Son o rei *abázcaro*”) do disco School Punks (*Mocosos de colexio*, 1974) da banda Brownsville Station<sup>279</sup>, que o censor denega cos seguintes razoamentos:

“As frases subliñadas teñen sentido obsceno, aínda que as palabras normalmente entendidas non dirían nada:

“Eu son unha abella rei, nena, zumbando arredor do teu enxame,... Bo, eu podo producir mel, déixame entrar dentro”.

En “slang”, como se ve que é isto, “hive” significa as partes pudendas femininas; dito isto queda comprendido o sentido de “enxame” e conseguintemente explícase todo o parágrafo, que non pode ser máis obsceno”.

As dúbidas polo seu contido inmoral xurdíronlle ao censor con “I Will Find A Way” (“Atoparei un camiño”) do disco *Maybe Tomorrow (Talvez mañá*, 1971) de The Jackson 5<sup>280</sup>, da que resalta que contén “insinuacións remotamente perigosas contra a moral”. As frases sinaladas no texto son as seguintes:

“Cariño, non teñas medo.  
Abre o teu corazón e déixame estar, e atoparei un xeito.  
Intentar achegarme a ti é como intentar facer baixar a un gatiño dunha árbore”.

---

<sup>279</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.837, Top. 73/46. 12 de setembro de 1974. (Documento 30)

<sup>280</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.646, Top. 73/45.702-46.101. 13 de abril de 1972. (Documento 31)



Aínda así, o censor aclara que “dado que o texto está en inglés, a considero autorizable, pero en última instancia a Superioridade decidirá”. Despois das alegacións da seu discográfica, foi finalmente autorizada.

Noutros supostos, foron as palabras malsoantes, a xuízo do censor, as que motivaron a súa denegación. Así sucedeu, por exemplo, coas cancións “Tu me dis jamais rien” (“Non me dis nada”) e “A solitude” (“A soidade”) do álbum *A solitude (A soidade)*, 1971) do cantante francés Léo Ferré<sup>281</sup>, non autorizadas “por conter expresións inaceptables”. Na segunda, en concreto, subliñouse a palabra “mexo”, mentres que na primeira estes foron os versos que motivaron tal xuízo:

“As menores escarvando nos seus ventres quentes  
Suxeitadores...  
Vexo rapazas perdidas que se ispen ao oír o veludo da túa voz”.

### *Erotismo*

Diríase que o criterio adoptado en todo aquilo que tivese que ver coas relacións entre os amantes nas cancións durante o franquismo, ao igual que noutros ámbitos da cultura, era o da Lei seca no amor. Non había sitio para tales referencias, e os autores e as compañías discográficas intuían que calquera texto neste sentido sufriría os recortes ou a denegación da censura.

Aínda que xa se citou nas liñas precedentes entre outros aspectos censurados, o erotismo foi a principal causa de censura nas letras da produción da música pop, tendo en conta que a temática amorosa era tamén o motivo principal dos textos. Hai numerosos casos, de entre os que se extraen uns cantos a xeito de exemplo, empezando por aquel que en lugar de erotismo se prefere utilizar a palabra sensualidade, como sucedeu coa prohibición de “The Resurrection Shuffle” do álbum *Resurrection Shuffle (O baile da resurrección)*, 1970) de Ashton, Gardner & Dyke<sup>282</sup>, denegada pola súa “marcada sensualidade”, segundo o censor.

Discreto, en palabras do censor, era un tema da cantante francesa Sylvie Vartan titulado “Annabel”, que ocupaba a cara A

---

<sup>281</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.652, Top. 73/45.702-46.101. 14 de xuño de 1972. (Documento 32)

<sup>282</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 13 de setembro de 1971. (Documento 33)

do seu single de 1970 compartido coa canción “Parle moi de ta vie” (“Cóntame da túa vida”)<sup>283</sup>. O lector asignado indicaba que “relata a sedución dunha moza, pero en termos tan discretos que podería autorizarse”. A pesar diso, o seu superior anota a man “erótica; denegar”.

A canción “O.K. Alright” (“De acordo, ben”) do single de Big Secret compartido coa canción “Samson And Delilah” (“Sansón e Dalila”, 1972)<sup>284</sup> foi censurada en principio porque “parece demasiado erótica”, segundo o censor. Neste caso, a pesar desta consideración, o single foi finalmente autorizado. As frases sinaladas no texto eran as seguintes:

“Ven, agárrame forte. Abrázame toda a noite”.

A partir de aquí, o termo erotismo é o empregado unha e outra vez. É o caso de, por exemplo, “Rock Steady” (“Rock continuamente”) do álbum *Young, Gifted & Black (Nova, dotada e negra*, 1971) de Aretha Franklin<sup>285</sup>, canción censurada por “erótica”, aínda que sen aclarar que frases son as problemáticas, sen que no texto se atope nada que faga pensar en tal cualificación de non ser o convite a “mover as cadeiras”. Tras a petición de reconsideración e a presentación da letra traducida, na que a empresa discográfica suxire que se pode tratar dun erro de apreciación no título por parte do censor, autorízase finalmente a súa gravación.

Os parágrafos denegables si se especifican en moitas outras cancións, como é o caso do tema “The Queen” (“A raíña”) do disco homónimo (1972) do grupo Bang<sup>286</sup>, censurada polo seu “contido erótico”, segundo o censor, que traduce así os versos considerados improcedentes:

“Onte ela correu a unha casa,  
Lactar compradores de cousas vergonzosas...  
Con pulso apresurado e coxas ardentes  
Ela lévao á súa cama “...

Similar é o caso das cancións “It’s So Hard” (“É tan duro”) e “Oh Yoko!” (Oh, Yoko!) do disco *Imagine (Imaxina*, 1971) de John

---

<sup>283</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.639, Top. 73/45.702-46.101. 11 de xaneiro de 1972. (Documento 34)

<sup>284</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.645, Top. 73/45-46. 11 de abril de 1972. (Documento 35)

<sup>285</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.395, Top. 73/45-46. 30 de novembro de 1971. (Documento 36)

<sup>286</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.647, Top. 73/45-46. 18 de maio de 1972. (Documento 37)

Lennon<sup>287</sup>, censuradas por eróticas polo superior ao censor que, en primeira instancia, decidira autorizalas. Da primeira, o responsable do servizo resalta:

“Oh, Yoko! O meu amor acenderache no medio do baño”.

Da segunda, os versos sinalados son estes:

“Tes que ter satisfeita a túa muller  
Pero é tan duro, realmente é duro”.

A aparentemente inocente canción “The First Time Ever I Saw Your Face” (“A primeira vez que vin o teu rostro”), composta por Ewan MacColl e incluída no disco *First Take (Primeira toma, 1969)*, de Roberta Flack<sup>288</sup>, foi censurada por “incluír unha última estrofa de marcado erotismo”. Esa estrofa, a sinalada polo seu censor, ten a seguinte tradución:

“A primeira vez que me deitei contigo  
E sentín o teu corazón latexar xunto ao meu  
Pensei que noso gozo enchería o mundo  
E duraría ata o final dos tempos, o meu amor”.

Similar é o caso da canción “It Never Was My Style” (“Nunca foi o meu estilo”) do single de 1971 de Sam, que contiña na cara B a canción “There Was A Time” (“Érase unha vez”)<sup>289</sup>, denegada polo seu “contido erótico”, segundo o censor, que subliña expresamente as seguintes liñas da súa letra:

“E nunca foi o meu estilo esperar por un home  
Que rompa con outra persoa e logo veña a min...  
E nunca foi o meu estilo ofrecer un bico  
A alguén para o que non signifique nada...  
Para ti simplemente foi cuestión de escoller...  
Pola mañá estarei lonxe  
Nunca me amaches, de calquera modo”.

Pola súa banda, o tema “Breakfast In Bed” (“Almorzo na cama”), contido na edición internacional de *Something Else (Algo máis, 1971)* da cantante galesa Shirley Bassey foi censurada por ser “lixeramente erótica”<sup>290</sup>, sen maior explicación. A posterior solicitude de reconsideración tampouco achega argumento algún, salvo a tradución ao español. Aquí o lector, habituado a

---

<sup>287</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 20 de novembro de 1971. (Documento 38).

<sup>288</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 21 de setembro de 1971. (Documento 39)

<sup>289</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.641, Top. 73/45-46. 16 de febreiro de 1972. (Documento 40)

<sup>290</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 9 de novembro de 1971. (Documento 41)

triquiñuelas semellantes, descubre que a tradución achegada non se corresponde co texto orixinal:

“Como acontece xeralmente nestes casos, a tradución ao castelán que presenta a casa discográfica ao solicitar reconsideración sobre a canción titulado “Breakfast In Bed” non corresponde exactamente ao orixinal en inglés, alterando o seu sentido e suprimindo mesmo algún verso (ver o subliñado). Estas pequenas diferenzas, aparentemente sen importancia, cambian a intención do texto disimulando o seu maior significado erótico”.

En concreto, onde a discográfica traduce “e eu pecharei a porta”, debería dicir “e eu vixiarei a porta”; fronte á tradución achegada de “hai tanto tempo que estiveches aquí”, o orixinal dicía “podes deixala esperar, o meu amante, hai tanto tempo que te tiven aquí”.

Tamén James Brown contou cunha canción súa censurada nun principio, o popular “Get Up (I Feel Like Being A) Sex Machine” (“Levántate (Séntome como unha) máquina sexual”)<sup>291</sup>, single que se pretendía editar en España en 1971, por ser “marcadamente erótica”.

Semanas máis tarde, a empresa fonográfica encargada da súa edición no noso Estado, que non recorrera no seu momento, solicita a súa revisión por razóns estritamente económicas<sup>292</sup>, dado o enorme éxito conseguido internacionalmente, e que o seu autor a interpretara en Televisión Española, sendo estes os argumentos que finalmente conseguiron a súa autorización:

“En aquela ocasión esta empresa non formulou ningunha solicitude de reconsideración, polo que a gravación non se levou a efecto; non obstante o éxito comercial da mesma en Europa e, sobre todo, o convencemento de que o texto non ten un contido realmente grave, aparte da desafortunada expresión “sex machine” lévannos a solicitar a súa reconsideración.

Que, posteriormente, concretamente o día 28 de outubro pasado, Televisión Española no seu programa dominical “Tarde para todos”, de amplísima audiencia como é sabido, reproduciu integramente esta gravación interpretada en directo polo artista James Brown”.

O grupo formado polos irmáns The Osmonds, adolescentes cando comezaron, tamén se atopou cunha das súas cancións censuradas, concretamente “She Makes Me Warm” (“Ela ponme

---

<sup>291</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 9 de setembro de 1971. (Documento 42)

<sup>292</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.755, Top. 73/45-46. 16 de novembro de 1972. (Documento 43)

quente”) do disco *Homemade (Feito na casa, 1971)*<sup>293</sup>, polo seu “sentido marcadamente erótico”, segundo o censor. Neste caso subliñanse varias liñas que se repiten unha e outra vez no texto:

“Ela entrégase completamente  
Ela ponme quente, ponme quente, ponme quente “...

Judy Garland, cantante que gravara en décadas anteriores, tamén sufriu os embates da censura ao pretender editarse en España en 1972 un disco recompilatorio seu que incluía a canción “Put Your Arms Around Me Honey” (“Pon os teus brazos ao meu arredor, cariño”)<sup>294</sup>, neste caso porque “contén palabras eróticas”, segundo o censor, que subliña expresamente uns parágrafos que se poderían traducir así:

“Cupido é unha chamada de cada Jack e Jill  
Xa é hora de facer o amor...  
Abrázame forte  
Arrímate e apértate a todos os que poidas...  
Abrázame forte  
Arrímate e apértate”.

A banda sonora da película española *Un, dous, tres... ao escondedoiro inglés* (1969), composta por Vainica Dobre e dirixida por Iván Zulueta, foi, en principio, censurada, dada a letra da súa canción principal<sup>295</sup>. Esta dicía así:

“O avión chegará  
Chegará  
Ata a miña nación  
De alá  
Traerá  
Rapazas nórdicas  
A xogar  
Sen parar  
Veñen elas xa  
Sen dubidar xogarán  
Un, dous, tres  
Ao escondedoiro inglés

Antolín  
Ansiará  
As súas maneiras in  
“Querubín”  
Diralles

---

<sup>293</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 6 de setembro de 1971. (Documento 44)

<sup>294</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. 21 de marzo de 1972. (Documento 45)

<sup>295</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.385, Top. 73/45-46. 13 de abril de 1971. (Documento 46)

Elas rirán  
Máis despois  
Flirtearán  
E, á fin, clinclin  
Gañará o malandrín  
Un, dous, tres  
Ao escondedoiro inglés

Da tempa  
Aos pés  
Broncearanse  
Con amor  
Vivirá  
Sempre xunto a el  
Diralle  
Diralle  
É o amor  
Ti saberás picarón  
Un, dous, tres  
Ao escondedoiro inglés!

Vacación  
No mar  
Será xunto a el  
A soñar  
Aprende  
No noso país  
E tamén  
A xogar  
Con Antolín  
Ay que ben o ensinou  
Un, dous, tres  
Ao escondedoiro inglés “!

Tras a petición de reconsideración por parte da compañía discográfica correspondente, o censor asignado a este expediente informou que a canción non contiña nada rexeitable, polo que foi autorizada finalmente.

Non sucedeu así no caso da canción “Dorothy’s Daughter” (“A filla de Dorothy”), que sería a cara B dun single compartido coa canción “Sweet America” (“Doce América”, 1971) do cantante Barry Greenfield<sup>296</sup>, que foi denegada, ademais de conter varios puntos suspensivos na letra que impedían ao censor xulgala na súa integridade, polos seguintes motivos:

“É de contido marcadamente erótico, na que se fala de compartir a hamaca cunha serie de mulleres entre as que destaca Dorothy”.

---

<sup>296</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 21 de setembro de 1971. (Documento 47)

“A Taste Of Honey” (“Un sorbito de mel”) é unha canción composta por Bobby Scott e Rica Marlo e versionada por, entre outros, artistas como The Beatles, Peggy Le, Quincy Jones, Julie London, Chet Baker, The Ventures, Brenda Le, Herp Albert, The Supremes ou Cliff Richard<sup>297</sup>. O tema foi censurado en España polo seu “sentido marcadamente erótico”, segundo o censor, que subliña frases que se traducirían desta forma:

“Chego a algo doce, ti pechas a túa tenda de caramelos  
Se queres probar o mel que tes para chegar á seguinte abella  
Será mellor que deixes de murmurarme ao oído  
E que me deas o teu amor”.

Pola súa banda, o baixista do grupo The Who, John Entwistle, sufriu a censura na súa canción “The Window Shopper” (“O comprador de escaparates”), pensada para ser incluída no seu disco *Whistle Rymes (O asubío rima, 1972)*<sup>298</sup>, por conter “toda ela alusións picarescas, que non chegan a ser eróticas”. En concreto, as frases sinaladas son:

“Non teño diñeiro para comprar libros sucios  
Con señoritas nus e grandes peitos  
Non podo pagarme unha muller para pasar a noite quente  
Pero iso non quere dicir que non teña interese...  
Estou a esperar nun canto do xardín  
Esperando que apagues a luz  
Sen preocuparme que o teu marido estea alí  
Non peches as cortinas  
Pois eu non vou durmir esta noite”.

Igualmente denegada foi a canción “Dirty Work” (“Traballo sucio”), do álbum *Can’t Buy A Thrill (Non se pode comprar unha emoción, 1972)*, o debut do dúo Steely Dan<sup>299</sup>, por “erótica”. Segundo o censor, estas serían as frases obxectables:

“Cando necesites un pouco de amor (físico)  
Porque o teu home está fóra da cidade  
Este é o tempo de ir eu correndo  
Son un tolo por facer este sucio traballo  
Oh, si, eu non vou facer este sucio traballo ningunha vez máis”.

O cantante de blues Sony Boy Williamson tamén viu unha das súas cancións denegadas, en concreto “One Way Out” (“Só hai

---

<sup>297</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 6 de setembro de 1971. (Documento 48)

<sup>298</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.723, Top. 73/46. 30 de xaneiro de 1973. (Documento 49)

<sup>299</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.726, Top. 73/46. 20 de febreiro de 1973. (Documento 50)

unha saída”), composta por Elmore James e Marshall Sehorn, dun disco recompilatorio de 1972<sup>300</sup>, por “erótica”, segundo o censor, que traduce así o parágrafo denegable:

“Só hai unha saída, nena.  
Apenas podo saír pola porta.  
Ti sabes que só hai unha saída, muller.  
Eu vexo un home abaixo, pode ser o teu home, eu non o sei.  
Agora tesme atrapado, muller, no segundo piso”.

“I’ll Be Your Baby Tonight” (“Eu serei o teu home esta noite”), composta por Bob Dylan e pensada para ser incluída no disco *Live At The Desert Inn (En directo dende o Hotel Deserto, 1971)*, de Bobby Darin, foi denegada polo seu “contido erótico”<sup>301</sup>. Aínda que o censor recorda que xa fora autorizada noutras ocasións, sinala que “agora foi aumentada cunha estrofa, que é precisamente a obxectable”:

“Rapaza, quita os zapatos, non temas  
Ven ti mesma cálida ao outro lado de aquí  
Eu serei o teu rapaz esta noite  
Ti sabes que eu son  
Eu serei o teu rapaz esta noite  
Non quites todas as cubertas...  
Eu serei o teu rapaz esta noite”.

The Rolling Stones tamén viron como unha das súas cancións era denegada polo seu “contido erótico”. Trátase, máis concretamente, de “Star, Star” (“Estrela, estrela,”), tema que aparecía na edición internacional do seu disco *Goats Head Soup (Sopa de cabeza de carneiro, 1973)*<sup>302</sup>, destacando o censor como motivo as seguintes estrofas:

“Cariño, fáltanme as túas dúas clases de bicos  
As pernas apertándome arredor  
Vou facerte berrar toda a noite”.

Pola súa banda, a canción “Just Squeeze Me” (“Simplemente abrázame”) foi prohibida para a súa edición nun disco recompilatorio de Duke Ellington (1972)<sup>303</sup>, por “demasiada carga erótica”, segundo o censor, que destaca expresamente uns parágrafos que se poderían traducir así:

---

<sup>300</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. 8 de maio de 1972. (Documento 51)

<sup>301</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.732, Top. 73/46. 12 de abril de 1973. (Documento 52)

<sup>302</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.747, Top. 73/46. 19 de setembro de 1973. (Documento 53)

<sup>303</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.645, Top. 73/45-46. 11 de abril de 1972. (Documento 54)



“Cando me digas boas noites, abrázame  
Pero non te burles.  
Estou en éxtase, así que abrázame”

O álbum *Band Of Gold* (*Banda dourada*, 1970) de Freda Payne atopou con que tres das súas cancións eran denegadas, “Rock Me In The Cradle”, “Love On Borrowed Time e “This Girl Is A Woman Now”<sup>304</sup>, “todas as tres con forte sentido erótico”. Da primeira, “Rock Me In The Cradle” (“Méxeme no berce”), o censor subliña os seguintes versos:

“Ven e méxeme no berce dos teus amorosos brazos unha vez máis...  
Máis profundo neste idilio....  
Dáme un momento máis de esplendor  
Un último momento para a lembranza  
Menéame, amor  
Ven e estreméceme  
Amei cada momento que compartimos  
E non teño remordementos  
Doce recordos de amor”.

No segundo dos temas, “Love On Borrowed Time (Amor en tempo prestado) as estrofas remarcadas son as seguintes:

“No cuarto 27  
Do segundo piso do motel...  
Amarnos en segredo é todo o que sabemos...  
Oh, cando el está comigo  
Aínda non é meu  
Trátase só de amor en tempo prestado”.

Do último tema analizado deste disco, “This Girl Is A Woman Now” (“Esta nena é agora unha muller”) apúntanse, como razón da prohibición, estas frases:

“Entón unha noite o seu mundo cambiou...  
Aprende como vivir...  
Aprendendo a bicar  
Esta nena probou o amor...  
Unha nena morreu  
Unha muller naceu”.

Outro grupo que viu como as súas cancións eran censuradas polas súas “frases eróticas” foi a banda holandesa George Baker Selection, que se atopou coa denegación para publicar o single “Tonight” (“Esta noite”), con “Suzanna” (“Susana”) na cara B<sup>305</sup>,

---

<sup>304</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.641, Top. 73/45-46. 23 de febreiro de 1972. (Documento 55)

<sup>305</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.395, Top. 73/45-46. 3 de decembro de 1971. (Documento 56).

tema que aparecería posteriormente no seu disco *Now* (*Agora*, 1972), censurada neste caso pola seguinte referencia no seu texto:

“Clubs nocturnos,  
Espectáculos de streap-tease...  
Esta noite estarás alí  
E descansarás na miña cama”.

No caso de “Sleep Song” (“A canción do sono”), incluída no álbum *Songs For Begginers* (*Cancións para principiantes*, 1971) de Graham Nash<sup>306</sup>, foi censurada, unha vez máis, por “erotismo”, subliñando o censor como a razón da súa denegación en concreto as seguintes estrofas:

“Cando espertei  
Descubrín que estivera a soñar  
Parte da roupa da miña cama  
Estaba aínda no chan  
Mirei arredor  
E dinme conta de que me deixabas  
Vin a parte de atrás do teu vestido  
Ao saír pola porta  
E cando volva  
Bicareite cos labios totalmente abertos  
E quitarei a roupa  
E deitareime ao teu lado”.

Ante a petición de revisión, o censor xustificase cos seguintes argumentos:

“Ao presentala a reconsideración non se cambiou en nada o texto primitivo. E examinando detidamente este, é imposible anular o devandito erotismo quitando algunha frase ou palabra. É todo o texto no seu conxunto o que adoece do defecto sinalado”.

Tamén tivo revisión o disco *Choral Spectacular* (*Coral espectacular*, 1962) de Norman Lubogg, do que foron censuradas as cancións “Come Dance With Me” (“Ven a bailar comigo”) e “That Old Black Magic” (“Esa vella maxia negra”)<sup>307</sup> por “eróticas”, segundo o censor, que subliña especialmente as seguintes frases desta última:

“Eses dedos xeados percorrendo a miña espiña dorsal arriba e abaixo.  
Unha lapa con tal desexo ardente  
Que só o teu bico podería apagar o lume.

---

<sup>306</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 17 de xullo de 1971. (Documento 57).

<sup>307</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.389, Top. 73/45-46. 4 de setembro de 1971. (Documento 58)

Es o amante que esperaba  
A Eva para a que o destino me creou.  
E cada vez que os teus labios atopan cos meus  
Cariño, máis abaixo vou  
Dando voltas baixo este enmeigo.  
Amo este enmeigo no que estou  
Baixo a vella maxia negra chamada amor”.

Tras a petición de reconsideración, a primeira canción é autorizada. Porén, respecto de “That Old Black Magic”, da que a compañía discográfica asegura que “se atopa no mercado en infinidade de versións gravadas por diferentes compañías e intérpretes, entre eles Sammy Davis Jr, Frank Sinatra, Tom Jones ou Ella Fitzgerald”, o que demostra unha vez máis a arbitrariedade da actuación da censura, o censor reafirmase na súa posición:

“Contén un evidente e intencionado sentido erótico e, en consecuencia, é desaconsellable”.

Un caso curioso é o da canción “Je t’aime... moi non plus” (“Ámoche... eu tampouco”), single compartido por Jane Birkin e Serge Gainsbourg<sup>308</sup>, e que foi un escándalo en toda Europa polos xadeos da súa cantante feminina. En España, ao chegar todas as cancións para ser visados pola censura cos seus textos, autorizábanse sempre as que fosen instrumentais. E iso é o que pasou neste caso; no expediente queda claro que “se aceptan como autocensuradas, a reserva da audición do disco”. Unha vez publicado o disco, e despois de descubrirse os seus xadeos, foi retirado da circulación.

### *Relacións íntimas*

As referencias ás relacións íntimas estiveron vetadas pola censura sen excepción. Por exemplo, a canción “Into Your Life” (“Na túa vida”) do single compartido con “Won’t You Be My Lady” (“Non serás a miña señora”, 1972) de Dave Clark Five<sup>309</sup>, foi censurada de novo por “erótica”, aínda que o lector aclara que a tradución do parágrafo denegable ten que ver con esas relacións, subliñando unha frase moi clara:

“...de paso fareiche o amor (acto físico)”.

---

<sup>308</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/63.593, Top. 72/26309-26509. 26 de xaneiro de 1974. (Documento 59)

<sup>309</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.648, Top. 73/45-46. 4 de maio de 1972. (Documento 60)

Outro caso no que tamén se especifica unha liña parecida é o da canción “Bony Moronie”, composta por Larry Williams e que ía formar parte do disco *Live At Caesars Palace (En directo no Pazo do César, 1971) de Tom Jones*<sup>310</sup>, censurada nun primeiro momento por “erótica”, sen que conste outra aclaración. Posteriormente, ao presentarse a reconsideración, sinálase que “segue sen rectificar e merece polo tanto o anterior xuízo de denegable”. Nesta ocasión si se sinala a liña conflictiva:

“Facendo o amor debaixo da maceira”.

Explícita era tamén a referencia en “I Make Love” (“Fago o amor”), do disco homónimo do grupo Jo Jo Gunne (1972), que non foi autorizada por “erótica”<sup>311</sup>. Ademais do título, o censor subliña expresamente uns parágrafos que se poderían traducir así:

“Fago o amor, fago o amor  
Non me importan os teus xemidos  
Non me importa a túa chamada  
Pero non me veñas con parvadas de debutantes  
Iso sería levar as cousas demasiado lonxe  
Fago o amor  
Imos, imos”.

Outra cantante, Nina Simone, viu tamén censuradas as súas cancións “Angel Of The Morning” (“Anxo da mañá”) e “Just Like A Woman” (“Xusto como unha muller”, composta por Bob Dylan) do seu disco *Here Comes The Sun (Aquí chega o sol, 1971)*<sup>312</sup>, porque, en palabras do lector correspondente, “teñen un sentido fortemente erótico”. En concreto, respecto da segunda, o censor sinala expresamente as frases:

“E ela fai o amor xusto como unha muller...  
Toma como unha muller  
Si, fágoo  
E fago o amor como unha muller”.

Mencións similares motivaron a denegación para a súa edición en España da canción “Come On Baby (Shift That Log)” (“Imos rapaza (cambia de rexistro)”) contida no álbum *New Masters*

---

<sup>310</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. 21 de marzo de 1972. (Documento 61)

<sup>311</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. 23 de marzo de 1972. (Documento 62)

<sup>312</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.642, Top. 73/45-46. 10 de marzo de 1972. (Documento 63)

(*Novos mestres*, 1967) de Cat Stevens<sup>313</sup>. Esta foi, en concreto, a explicación do censor:

“Denegable pola expresión:

“Non hai ninguén na casa de madeira. Por que pois non te vés á cama comigo “?”

O cantante francés Michel Delpech atopouse así mesmo cun tema que pasou por diversas situacións administrativas, máis concretamente “Pour un flirt” (“Por un galanteo”) do seu álbum *Olympia Live (En directo no Olympia, 1972)*<sup>314</sup>, denegada pola Dirección Xeral de Cultura Popular, posteriormente autorizada, de novo denegada e finalmente autorizada tras a petición de reconsideración, a pesar de que o censor a consideraba non autorizable tras traducir o seu texto:

“Por un galanteo contigo  
Eu faría calquera cousa  
Estaría disposto a todo  
Por unha simple cita contigo  
Por un nada  
Un só día entre os teus brazos  
Por dar unha volta entre as túas sabas  
Eu podería abandonalo todo  
Por un só bico roubado  
Fariame o namorado por engatusarte  
Eu faría tolerías por chegar ata a túa cama  
Por un galanteo contigo”.

“Shame On The Family Name” (“Vergoña sobre o nome da familia”) era unha das cancións incluídas no álbum *I’m Not Blind, I Just Can’t See (Non estou cego, simplemente non podo ver, 1972)* do cantante cego de soul Calvin Scott<sup>315</sup>, tema que foi censurado en España, onde o lector correspondente ditaminou a súa denegación baseándose nas seguintes estrofas que retrataban a vida dunha familia cunha irmá de vida licenciosa:

“A irmá trae cada noite á casa un home distinto  
Eu estou no meu cuarto e podo oír como actúan”.

Máis relacións deste tipo aparecen en “Willy Of Winsbury” (“Willy de Winsbury”) do disco *Solomon’s Seal (O selo de Salomón, 1972)*

---

<sup>313</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.659, Top. 73/45.702-46.101. 19 de xullo de 1972. (Documento 64)

<sup>314</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.775, Top. 73/38.706-39.104. 5 de xuño de 1972. (Documento 65)

<sup>315</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.661, Top. 73/45-46. 9 de setembro de 1972. (Documento 66)

de Pentangle<sup>316</sup>, censurada por conter uns versos que o censor considerou obxectables e que eran os seguintes:

“A Miña filla Janet, por que estás pálida?  
Estiveches a durmir cun home?  
Quita o camisón que eu vexa...  
Se estás virxe ou non...  
Ela quitou o camisón,  
A súa dianteira (os seus peitos) estaba caída,  
As súas cadeiras redondas...  
Foi con Willy, eu non podía resistir máis”.

Este tipo de relacións aparecen tamén no tema “Don’t You Know” (“Non sabes”) de Ray Charles, contido na edición internacional do disco *The Ray Charles Story (A historia de Ray Charles, 1962)*<sup>317</sup> que o censor denega coas seguintes xustificacións:

“A pesar de todos os rayajos que ten debaixo, non a encontro tan mala.  
Di:

“Apaga a túa lámpada...  
Por favor, apaga a túa lámpada...  
Imos, nena  
Ama ao teu papá durante toda a noite.  
Se me amas como eu te amo  
Podemos facer todas as cousas que adoitamos facer”.

Hai que entender que este ‘papá’ non se refire ao seu pai, senón ao seu amante. Esta linguaxe é corrente e atópase moi estendido entre os ‘hippys’, que se chaman entre eles rapaces e rapazas ‘mamas and papas’ ou ‘daddies and mummies”. Por iso entendo que o que quere dicir é que durma con el ‘toda a noite’ e as súas consecuencias”.

No caso de “Diddyboppin”, tema de The J. Geils Band incluído no álbum *Ladies Invited (As damas están invitadas, 1973)*<sup>318</sup>, o censor non puido atoparlle unha tradución ao título, aínda que ante as sospeitas que lle infundía preferiu denegala:

“Non conseguín aclarar a expresión tan repetida, polo tanto creo que debería pedírselles que expliquen o sentido da palabra, non por aproximación, senón indicando a orixe da palabra e onde se pode atopar. Porque entendo que ten sentido obsceno, dado que os últimos versos din:

“A algúns (ou algunhas) gústalles suave, a outros duro  
A algúns gústalles enterrallo no seu patio traseiro”.  
(Non será que a algúns lles gusta que lles dean por cu?)  
“Algúns queren que sexa devagar, outros prefírenos á présa  
Algúns queren conseguilo

---

<sup>316</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.666, Top. 73/45-46. 13 de outubro de 1972. (Documento 67)

<sup>317</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.758, Top. 73/46. 14 de xaneiro de 1974. (Documento 68)

<sup>318</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.758, Top. 73/46. 14 de xaneiro de 1974. (Documento 69)

E asegurarse de que sexa duradeiro”  
Paréceme sospeitosa e polo tanto denegable”.

Menos dúbidas suscitou para o censor dende o primeiro momento a canción “Hi, Hi, Hi” (“Ola, ola, ola,”) do álbum *Rede Rose Speedway (Pista de carreiras da rosa vermella, 1973)*, gravada por Paul McCartney & Wings<sup>319</sup>, que denegou por erótica achegando a seguinte tradución:

“Eu vou facercho  
Vou facerche doce banana (acto sexual)  
Ti nunca fuches amada”.

Noutros casos pediase directamente a substitución ou supresión de determinados parágrafos, algo que só era posible se se trataba de artistas españois ou hispanoamericanos previamente á gravación das súas cancións. É o que lle sucedeu ao arxentino Sabú co tema “Volvo vivir, volvo cantar” (1972)<sup>320</sup>, da que os organismos de censura lle comunicaron que podería ser autorizada “logo de supresión ou substitución” do que sinalaran, que era:

“O teu corpo ao meu sabe completar, amor  
Pequena pel non che volva ir”

Tamén os títulos foron motivo de denegación cando se lles atopou un sentido erótico. Así sucedeu con “Long Lovin Man” do disco *A Lot Of Bottle (Moita botella, 1970)* de Climax Chicago Blues Band<sup>321</sup>, censurada por “erótica”. Porén, o censor aclara que podería autorizarse cambiando o seu título, que significa en galego “Amante de longa duración”.

Outro exemplo sería a canción “I Just Wanna Make Love To You” (“Só quero facerte o amor”) de Willie Dixon<sup>322</sup>, denegada por “erótica”, segundo o censor, que sinala que se repite o parágrafo denegable, que non é outro precisamente que o título, e que traduce así:

“Pero eu xustamente necesito facerte o amor (acto físico)”.

---

<sup>319</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.725, Top. 73/46. 12 de febreiro de 1973. (Documento 70)

<sup>320</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.765, Top. 73/38.706-39.104. 31 de xaneiro de 1972. (Documento 71)

<sup>321</sup> AGA, Sig. (3) 49.23/67.369, Top. 73/45.305-45-401. 17 de xaneiro de 1972. (Documento 72)

<sup>322</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.647, Top. 73/45-46. 31 de maio de 1972. (Documento 73)

## *Relacións con menores*

Como subapartado do anterior se podería contemplar este tipo de relacións con menores de idade, dos que se atopou un caso denegado pola censura, concretamente a canción “Memphis Tennessee”, incluída no disco Golden Hits (*Éxitos dourados, 1967*) de Chuck Berry<sup>323</sup>, segundo este ditame do censor:

“De contido amoroso dirixida a unha nena de seis anos. Se quen canta é un neno, a canción é inocente, pero se quen canta é un home, a canción é denegable”.

## *Pornografía*

Aínda que polo seu contido ben poderían estar nos apartados precedentes, nalgún caso o censor empregou expresamente o termo pornográfico, probablemente como sinónimo de erótico. Por exemplo, no caso de “Freedom” (“Liberdade”) dos discos Cry Of Love (*Berro de amor, 1971*) e Isle Of Wight (*Illa Wight, disco en directo de 1971*)<sup>324</sup>, ambos os dous de Jimi Hendrix por “conter algúns versos de carácter pornográfico”, segundo o censor. Os versos remarcados son estes:

“Estás a flirtear coa miña muller...  
Só queres facerme sangrar  
Mellor pasa as túas noites con outra persoa”.

Tamén “Mary’s Tread On Air” (“A pegada de María no aire”, 1970), single do dúo indonesio formado por Sandra Reemer e Andres Holten<sup>325</sup>, enfrontouse a unha prohibición similar. Do expediente, no que había outras catro cancións denegadas (“Je t’aime, je t’aime, Zangra”, “Let Us Pray Together” e “Devil’s Answer”), despréndese que todas foron autorizadas en reconsideración agás a mencionada ao principio por ser “abertamente pornográfica”. En concreto, o censor subliñou os seguintes versos:

“Todas as rapazas perseguen como os cazadores cazan unha lebre...  
Vai ter sexo con seis...  
Pode coller...  
Todas as rapazas perseguen como os cazadores cazan unha lebre “...

---

<sup>323</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.767, Top. 73/38.706-39.104. 15 de febreiro de 1972. (Documento 74)

<sup>324</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 12 de abril de 1971. (Documento 75)

<sup>325</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 21 de setembro de 1971. (Documento 76)



## *Masoquismo*

Do mesmo modo, unha referencia foi atopada nos expedientes do Arquivo Xeral da Administración por alusións ao masoquismo. Trátase, máis concretamente, de “Venus In Furs” (“Venus das peles”), recollida no álbum *The Velvet Underground & Nico* (1967) de The Velvet Underground<sup>326</sup>, censurada segundo as seguintes indicacións do censor:

“Inspirada esta canción na Venus das peles de Sacher Masoch, o motivo polo que encontro censurable esta canción é precisamente por ser a representación dunha escena de pracer masoquista”.

As estrofas sinaladas polo primeiro lector asignado ao caso son estas:

“Azouta a nena ás cegas  
Golpea a súa querida e cura o seu corazón  
Saborea o látigo  
Agora sangrante por min”.

No mesmo álbum, a canción “I’m Waiting For My Man” (“Espero ao meu home”) tamén atopou reticencias, aínda que finalmente foi autorizada porque o superior ao censor que estudou o expediente indicou que non atopaba “nada obsceno nin pornográfico para que haxa que denegala”. Curiosamente, aquel censor malinterpretara o tema, que fala dun adicto ás drogas que espera a que o seu provedor o surta, confundíndoo con algo totalmente distinto:

“O contido refírese a unha rapaza que espera sempre o seu home vinte e seis dólares na man. Sempre ten que esperalo. Todos os outros a ‘pican’, pero el ten un doce sabor”.

## *Prostitución*

A censura prestaba especial atención a calquera referencia á prostitución nos textos das cancións, como era de supoñer, prohibindo calquera mención, máxime tendo en conta que nin sequera eran ben vistas as relacións sexuais dentro do matrimonio e, moito menos, fóra.

---

<sup>326</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.758, Top. 73/46. 19 de decembro de 1973. (Documento 77)

Sen ir máis lonxe, o tema “Moving Into Hip Style-A Trip Child!” (“Movéndose nun estilo de moda - Un neno de viaxe”) do álbum *Nuff Said (Dixose suficiente, 1971)* de Ike and Talla Turner<sup>327</sup> foi denegado polas seguintes razóns:

“Resulta inmoral polo desexo que mostra de prostituírse”.

Do mesmo disco tamén foron prohibidas “Damn It” (“Maldita sexa”), por ser “lixreira e con texto moi provocativo e a pouco que a música e a interpretación axuden, resulta francamente inmoral”, e “What You Don’t See” (“O que ti non ves”), “por lixeira, ten algo de ofrenda libre e sen condicións, que permite supoñelo todo”.

En “Willie The Pimp” (“Willie o chulo”) do disco *Hot Rats (Ratas quentes, 1969)* de Frank Zappa<sup>328</sup> o tema da prostitución víase dende a perspectiva dos que explotan ás mulleres, sendo censurada por tratarse, segundo o censor, dunha “canción xocosa sobre un chulo, aínda que non ten intención, é de tema inmoral”. A letra pódese traducir do seguinte xeito:

“Son un pequeno chulo co pelo gaseado  
Un par de pantalóns kaki co meu zapato negro brillante  
Teño unha pequena dama... pasea por esa rúa  
Dicíndolle a todos os rapaces que é a mellor  
Vinte dólares (pódote poñer en orde)  
Atopámonos na esquina, rapaz, e non tardes  
Un tío con traxe e paxarita  
Quero comprar un gruñido con cheque de terceira parte  
Nun soportal no Hotel Lido  
Ás pendonas do vestíbulo encántalles como vendo:  
Carne quente  
Ratas quentes  
Gatos quentes  
Bonecos quentes  
Raíces quentes  
Grans quentes”.

No caso da canción “Bitch” (“Putá”), composta por Mick Jagger e Keith Richards que aparecería no disco *Canarios Vivos (1972)*, do grupo español Los Canarios<sup>329</sup>, ademais do título, o censor denégaa subliñando especialmente a parte que se pode traducir por “Nai amor, é unha puta” e, curiosamente, outra en principio

---

<sup>327</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 2 de decembro de 1971. (Documento 78)

<sup>328</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.391, Top. 73/45-46. 13 de outubro de 1971. (Documento 79)

<sup>329</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.760 Top. 73/38.706-39.104. 21 de xuño de 1972. (Documento 80)

intranscendente que se traduce por “Rapaza, cando me chames...”

Pola súa banda, un single de Candi Staton sufriu a censura das súas dúas cancións. A primeira, “Stand By Your Man” (“Permanece co teu home”, 1969)<sup>330</sup> foino porque, de acordo co censor, “é netamente unha manifestación propia de muller prostituída, e por ende non procede a súa difusión”. Coa segunda, “He Called Me Baby” (“Chamoume nena”), fíxose o propio seguindo estes razoamentos:

“Constitúe unha clara expresión de erotismo inicial que implica na forma e no fondo unha deshonestidade que ofende o pudor e os bos costumes, polo que así mesmo non procede a súa difusión”.

No mesmo expediente, outro single de The Matchmakers titulado “Lover’s Congregation” (“A congregación dos amantes”, 1969), foi tamén censurado. Estas foron as razóns do censor para a súa negativa:

“Implica unha propaganda insidiosa do amor libre que atenta aos principios morais da nosa sociedade e iso aínda prescindindo da actitude en certo modo recriminatoria da postura do Papa respecto aos sacerdotes”.

Dous foron as cancións que o censor relacionou coa prostitución no álbum *Breezy Stories (Historias despreocupadas, 1973)*, de Danny O’Keefe. A primeira, “The Edge” (“O fío”), que o censor cualificou como “de ambiente de barrio chinés” en función da seguinte liña:

“A prostituta cazou o pallaso”.

A segunda das súas cancións denegadas, “Mad Ruth / The Babe” (“A tola Ruth / A nena”), contaba, segundo o lector en cuestión, “tamén con escenario de prostitución”. Nesta ocasión a frase destacada foi:

“Ruth xustamente ama a prostitución”.

No mesmo expediente aparecen igualmente censuradas outras dúas cancións pertencentes a outro disco *In April Came The Dawning Of The Red Suns (Con abril chegou a alborada dos soles vermellos, 1973)*, segundo álbum de Ramatam<sup>331</sup>. A primeira,

<sup>330</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 10 de maio de 1971. (Documento 81)

<sup>331</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.745, Top. 73/46. 4 de setembro de 1973. (Documento 82)

“Push A Little” (“Empurra un pouco”) denegouse polo seu “ambiente inmoral, erótico”, opinión baseada nas seguintes liñas:

“Oh, rapaz, faino máis longo  
Hei, ti fasme sentir máis forte  
Continúa e trata  
Eu vou tomarte máis apertada”.

En canto ao segundo tema, “Downrange Party” (“Festa cara ao chan”), tamén foi denegado polo contido “erótico” reflectido nas seguintes estrofas:

“Queres atraparme, tendida debaixo?  
Queres que a respiración sexa só son?”

“Red Light Lady” (“A dama da luz vermella”), canción do grupo Nazareth incluída no seu disco debut homónimo (1971)<sup>332</sup>, no que se narra a primeira experiencia sexual dun rapaz cunha prostituta, atopouse dende o principio con reticencias por parte da censura, que considerou que era denegable polo seu “contido total”; o lector traduciu os parágrafos que el considerou máis fortes, aínda que, na súa opinión “en realidade é o contexto total o que se denega, sen que haxa frases claramente eróticas”:

“Na casa da luz vermella...  
Ti atoparala....  
Eu era un rapaz cando fun á casa da luz vermella...  
E sentei na súa brillante cama de latón...  
Caín en amor da dama, que me deu o primeiro amor...  
Sete días por semana ti podes atopala  
Na casa da luz vermella”.

Ante a súa denegación, a empresa discográfica presentou recurso de alzada baseado nos seguintes argumentos:

“1) O texto está redactado en inglés, o que fai que un limitadísimo número de persoas en España poida entender o que o intérprete di. Ademais, o intérprete canta, non le, o que fai aínda máis difícil a comprensión do tema.

2) O contido do texto refírese ao amor dunha persoa cunha muller dedicada á prostitución. Dito así parece evidente que debe denegarse a gravación. Porén, está expresado de tal maneira que para comprendelo foi necesario recorrer aos servizos especiais de nativos en lingua inglesa, dado o dobre sentido da expresión das palabras que nela se contén. É dicir, nin aínda sabendo inglés se pode comprender a

---

<sup>332</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.655, Top. 73/46. 25 de novembro de 1972. (Documento 83)

expresión gravada nin, polo tanto, pode producir un efecto inmoral ou perturbador en quen a escoita.

3) Non é que o texto estea de xeito obsesivo expoñendo o tema. Como dicíamos no noso escrito de reconsideración á Dirección Xeral, a idea está tratada dun xeito superficial, que non é posible que poida chamar a atención a quen a escoitei no disco, xunto con doce cancións máis. Ademais, soamente en contados momentos, fala da “casa da luz vermella”.

4) Que a liberdade de expresión está consagrada no artigo 12 do Foro dos Españois, o cal proclama que “todo español poderá expresar libremente as súas ideas mentres non atenten aos principios fundamentais do Estado”; dereito este fundamental, regulado de forma máis que concreta polo artigo 12 da Lei de prensa, o cal establece que a liberdade de expresión non terá “máis limitación que a imposta polas leis”, establecendo a continuación, entre outras, como limitación o respecto á verdade e á moral.

Que creemos que fora a falta de respecto á moral a que induciu á Dirección Xeral a denegar a gravación obxecto deste escrito.

Que entendemos, polas razóns antes expostas, que non pode considerarse que no texto denegado haxa ningún ataque que menosprece ou atente aos principios morais tradicionais da nosa sociedade e que se se aprecia este atentado, nunca podería selo en tal grao que supoña a prohibición dun dereito tan fundamental como o consagrado polo artigo 12 do Foro dos Españois.

O informe realizado pola Dirección Xeral de Cultura Popular, e enviado ao Gabinete Administrativo do Ministerio de Información e Turismo para a resolución do recurso presentado pola empresa discográfica, sinala que o mesmo debe ser desestimado baseándose nas seguintes consideracións:

“2) O texto do título “Red Light Lady” (incorpórase a fotocopia existente no expediente), redactado en inglés, expresa frases dun contido que, sen ter un carácter erótico, pornográfico acusado, encerran un marcado acento inmoral por referirse á visita dun rapaz á “casa da luz vermella” (distintivo en Inglaterra das casas de mala nota) e alude ao acto sexual que se realiza.

3) Solicitada a reconsideración da resolución antes indicada... alegando que, por tratarse dun texto cantado en inglés e facer alusións dun xeito superficial, en libros escritos en castelán e difundido en películas cinematográficas, a Dirección Xeral, mantendo o criterio sustentado na primeira resolución, acordou desestimar a reconsideración solicitada, denegando a petición de autorización...

4) Que no recurso que se informa non aparece fundamentación xurídica ningunha, nin se alega infracción do ordenamento xurídico, nin sequera que a resolución recorrida incorrera en desviación de poder, polo que se

estima que o escrito non ten o carácter de recurso, xa que toda impugnación debe basearse en causas concretas legalmente determinadas.

5) Que o recurso carece de fundamentación e de relevancia xurídica para modificar a resolución recorrida”.

Baseándose neste informe, o Secretario Xeral do Ministerio desestimou o recurso, aínda que foi máis prolixo á hora de desmontar os argumentos aducidos pola representante en España da empresa editorial. Este escrito é un dos máis relevantes da época por canto informa bastante claramente de ata onde chegaba para o réxime franquista, xa nos seus últimos meses, a suposta liberdade de expresión consagrada no Foro dos Españois e de que forma a moral do réxime estaba sustentada na moral católica:

“1) Que procede desestimar o primeiro dos motivos enumerados, xa que se basea nun concepto campesiño dos españois que non responde á realidade, pois afortunadamente son moitísimos os que coñecen o idioma inglés e moitos os que o dominan á perfección en virtude dos actualmente moi frecuentes intercambios e cursos de perfeccionamento en Inglaterra; pero aínda que así non fóra, resultaría improcedente que os españois admitisen e repetisen ignorantemente en inglés o que en castelán é oposto aos bos costumes e que un bo día se lles aclarará o que estaban a cantar.

2) Que procede desestimar o segundo dos motivos enumerados, xa que se trata dunha opinión subxectiva do recorrente, pois se é sabido que a “luz vermella” é o distintivo en Inglaterra das casas de prostitución, o simple título da canción “Red Light Lady” é traducible por “prostituta”, e o texto enxalza a súa figura a través da primeira experiencia carnal dun suxeito, exaltación que é indubidablemente contraria ás concepcións españolas que, como di o Tribunal Supremo,... “permanecen, non precisamente anquilosadas, senón con vixencia tradicional orientada por un sentido de pudor sincero”.

3) Que procede desestimar o terceiro e último dos motivos enumerados, pois se certamente a liberdade de expresión está consagrada no artigo 12 do Foro dos Españois, non é menos certo que todo dereito ten os seus límites, entre os que está o respecto á moral, “concepto que por ser... abstracto, relativo e variable, que poden ser diversos nos distintos países, debe modularse e concretarse en cada Estado conforme ás súas leis fundamentais e, en consecuencia, como polo que a España se refire, tanto as Leis de principios do movemento nacional e de sucesión na Xefatura do Estado, como o Foro dos Españois consagran a confesionalidade católica do Estado, a conciencia nacional debe formarse conforme aos principios da Moral católica, que debe inspirar a actuación dos órganos estatais para velar polo mantemento dos bos costumes, polo que, inspirándose no fin espiritual da especie humana,

debe reprobarse, por contrario á moral, canto propenda ao triunfo das paixóns corporais sobre o espírito, á ofuscación da intelixencia pola sensualidade”.

Porén, como se pode comprobar noutro caso, se o texto presentado a consulta voluntaria mostraba desautorización cara ao oficio, entón lograba a autorización. Así sucedeu con “Jaded Strumpet” (“Prostituta hastiada”) do álbum *For Ladies Only (Só para señoras, 1972)* do grupo Steppenwolf<sup>333</sup>, que se autorizou, xa que como di o censor, “fala dunha prostituta, pero con desprezo e por iso podería autorizarse”. No mesmo disco estaba tamén “Tenderness” (“Tenrura”), que aínda que o lector a autorizara, o seu superior denégaa cualificándoa de “erótica”, sen maior aclaración.

### *Homosexualidade*

Se a censura non permitía alusións a relacións sexuais nos textos das cancións, con maior motivo perseguía as mencións a calquera tipo de relación homosexual, moitas veces interpretando e lendo entre liñas. Así sucedeu, por exemplo, con “Your Song” (“A túa canción”) e “Your One Man Band” (“A túa banda dun só home”), de, respectivamente, os discos *It Ain't Easy (Non é doado, 1970)* e *Naturally (Naturalmente, 1970)* do grupo Three Dog Night<sup>334</sup>. A primeira foi censurada directamente por ser “homosexual”, sen especificar en que se basea tal cualificación; polo que respecta á segunda, o argumento foi o seguinte:

“Se se toma en sentido ambiguo e dando á palabra *band* (banda) a súa peor significación, pode interpretarse como homosexual”.

No álbum *Back To The Roots (De volta ás raíces, 1971)* de John Mayall, ademais da prohibición de “Marriage Madness” (“Loucura de matrimonio”), por ser unha “canción lixeira, contra o matrimonio e que enxalza o amor libre”, censurouse tamén “Looking At Tomorrow” (“Mirando ao mañá”)<sup>335</sup>, que aínda que non aclaraba tampouco cales eran as frases nas que se baseaba esa opinión, si tiña unha cualificación clara por parte do censor:

“Canción lixeira, pero moi ambigua, que pode ser interpretada como homosexual”.

---

<sup>333</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.639, Top. 73/45.702-46.101. 11 de xaneiro de 1972. (Documento 84).

<sup>334</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 25 de outubro de 1971. (Documento 85)

<sup>335</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 28 de xuño de 1971. (Documento 86)

Do mesmo modo, “Teachers” (“Profesores”), incluída no álbum *Songs Of Leonard Cohen (Cancións de Leonard Cohen, 1968)* do cantante canadense do mesmo nome<sup>336</sup>, foi censurada porque, en palabras do censor asignado, “contén estrofa que pode ter matiz homosexual”. Esta estrofa sería a seguinte:

“Atopei un home que perdeu a súa cabeza  
Nalgún lugar perdido que tiven que encontrar  
‘Sígueme’, díxome este sabio home  
Pero el camiñou detrás de min”.

No caso do álbum *California Grapevine (Vide de California, 1971)*, de Freddie Hart<sup>337</sup>, un dos seus temas, “Brother Bluebird” (“Irmán paxaro azul”) foi censurado polo seu “claro sentido homosexual”, sen maiores explicacións. E outra das súas cancións, “Easy Loving” (“Amor suave”) viuse prexudicada pola anterior denegación:

“Lixeira, aínda que polo seu sentido é inocua, o seu sentido é ambiguo, pode referirse igualmente a home que a muller. E sendo do mesmo autor que a anterior e do mesmo disco, resulta perigosa”.

Estas opinións podíanse sustentar tamén en textos incompletos que, incomprendiblemente, non se pedía que se presentasen na súa integridade. É o caso de “Theme From Shaft” (“O tema de Shaft”) da banda sonora da película *Shaft* (1972), de Isaac Hayes<sup>338</sup>. Aínda que o censor reconece que é “un pouco ao Diógenes, busca un home”, opina que non é censurable. Porén, o seu superior anota a man que “ten un claro matiz homosexual ou polo menos de erotismo, que a fai NON AUTORIZABLE<sup>339</sup>”. Suponse que tal criterio ten que ver coa seguinte frase:

“Quen é o home que arriscaría o seu pescozo polo do seu irmán?”

Porén, este xuízo faise sobre un texto presentado pola compañía discográfica no que falta unha parte substancial da canción que, de tela, probablemente variaría a interpretación, por canto o protagonista é presentado como unha máquina sexual para as mulleres aínda que, seguramente, sería igualmente censurada. Esta sería a tradución completa:

---

<sup>336</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.392, Top. 73/45-46. 5 de outubro de 1971. (Documento 87)

<sup>337</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 22 de novembro de 1971. (Documento 88)

<sup>338</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 18 de novembro de 1971. (Documento 89)

<sup>339</sup> Así, en maiúsculas no documento orixinal “



“ Quen é o pene privado negro  
que é unha máquina do sexo para todas as rapazas?  
Shaft!  
Exactamente!

Quen é o home que poría en risco o seu colo  
polo seu irmán?  
Shaft!  
Podes crelo?

Quen é o tipo que non se asusta  
cando hai perigo?  
Shaft!  
Xusto!

Din que este tipo Shaft é un mala nai  
Pecha a boca!  
Falo de Shaft.  
Entón podes crelo!

É un home complicado  
Pero ninguén o entende senón a súa muller  
John Shaft “!

Do mesmo modo, os puntos suspensivos foron os causantes da denegación do corte titulado “Texas”, incluído no álbum *Electric Church (Igrexa eléctrica, 1969)* de Buddy Miles Express<sup>340</sup>. Eses puntos suspensivos poderían ser un estrataxema da discográfica para que non se coñecese o verdadeiro -e presumiblemente denegable- texto ou, tamén, que o encargado de transcribir os textos non puidese entender o que cantaba o artista. Neste caso, segundo o censor, tratábase dunha “canción de amor, pero, ao parecer, o amor sexual. Os puntos suspensivos fanse moi sospeitosos”:

“Penso que vou ter que usar...  
Xa o metín, ti sabes...  
Non coñeces o meu...”

No mesmo disco tamén se prohibiron “Wrap It Up” (“Levántao”), porque “parece que lle invita a levantarse as faldas”, e “Destructive Love” (“Amor destrutivo”), sobre a que o censor mostraba as súas dúbidas en función de como fose a carpeta que acompañase ao álbum:

---

<sup>340</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 17 de setembro de 1971. (Documento 90)

“A letra en si é autorizable pero haberá que coidar como aparecen as pastas en que virá o disco, xa que podería interpretarse como amor homosexual”.

Máis puntos suspensivos acompañaban os textos achegados pola discográfica en cuestión respecto do álbum *Our World (O noso mundo, 1970)* do grupo Blue Mink<sup>341</sup>. Aínda así, e sen especificar as frases que motivaban a denegación dos textos, dúas das súas cancións foron censuradas: “Cat House” (“Casa de gatos”), porque “pode interpretarse en sentido homosexual” e “Jubilations” (“Celebración”), coa seguinte explicación xa vista con anterioridade:

“Se a canta unha muller pode pasar, pero cantada por un home préstase a equívocos”.

No expediente iniciado para a autorización do álbum *L.A. Woman (Muller de Los Angeles, 1971)* de The Doors<sup>342</sup> pódense ver claramente as contradicións nas interpretacións dos censores. O primeiro en estudalo só denegou “Crawling King Snake” (“O rei das serpes que reptan”) por ser “inmoral”, sen máis. O seu superior engadiu tamén “Hyacinth House” (“A casa de Xacinto”) por “posible interpretación de homosexualismo”<sup>343</sup>.

Tras a posterior petición de reconsideración, o censor propón a súa denegación de novo polos motivos que se indican a continuación:

“Crawling King Snake”: O seu contido é marcadamente sensual, centrado principalmente na última estrofa, onde se pide a unha muller que se ‘refregue’ sobre o protagonista (a casa -discográfica- traduce o concepto como ‘reptar’).

“Hyacinth House”: Na tradución que remite a casa discográfica omítese deliberadamente o adxectivo ‘brand’, e a súa tradución pode ser ‘ardente’, que cualifica a ‘calidade’ do amigo que se invoca e o que máis claramente define o carácter homosexual da letra como se indicou no informe anterior”.

Porén, o superior que revisou este informe, decide autorizalas sen que, ao seu entender, atope motivo para denegalas:

“A primeira fala do Rei das serpes, e é natural que as serpes repten. Darlle ao verbo ‘crawl’ a interpretación de refregarse parece excesivo.

---

<sup>341</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 21 de xullo de 1971. (Documento 91)

<sup>342</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.390, Top. 73/45-46. 22 de setembro de 1971. (Documento 92)

<sup>343</sup> Así escrito en orixinal a man.

En canto á segunda, o adxectivo ‘brand’ ou, mellor dito, o substantivo ou o que sexa, unido a new, é dicir, brand new, como di a canción, significa flamante, sen estrear, e non parece que se lle poida dar ningún sentido homosexual máis que esaxerando a interpretación”.

Tamén foi autorizada finalmente “While My Guitar Gently Weeps” (“Mentres a miña guitarra chora suavemente”) composta por George Harrison e interpretada por The Beatles, que se ía editar no disco *1967-1970* (recompilación dobre de 1973)<sup>344</sup>, e que foi denegada en principio polas seguintes razóns:

“Contén frases demasiado crúas que a volven inaceptable:  
“Tí estabas pervertido tamén  
Eu non sei como estabas (ou eras) invertido  
Ninguén me preveu”.

A solicitude de reconsideración da súa discográfica<sup>345</sup> foi decisiva para a súa autorización, por canto na resolución final non se recolle ningún criterio que o xustificase máis alá dos argumentos esgrimidos pola compañía, que foron dous: a errónea interpretación da letra e que o texto xa se autorizara con anterioridade.

“Parece evidente que a palabra ‘inverted’ (7ª liña da segunda estrofa) foi interpretada cun sentido ao cal é allea, atentos ao carácter marcadamente romántico da peza, que fora orixinalmente publicada tamén en España nesta mesma versión en 1968, permanecendo 2 anos en catálogo. É case seguro que o emprego desta (aclaramos na nota ao pé o seu máis probable sentido) se debeu sobre todo á necesidade poética de rimar con ‘diverted’ (dous versos máis arriba).

Ademais, aínda cando se persistise en atribuírlle a significación que sen dúbida orixinou esta denegatoria, debe terse en conta que esta canción está incluída entre moitas outras nun álbum de dous discos de longa duración; e, a maior abundamento, trátase dunha reedición antolóxica, circunstancia que atenúa sensiblemente as posibilidades de que a banda afectada alcanzase unha siquera estimable difusión radiotelefónica”.

### *Palabras malsoantes*

As palabras groseiras, tacos, blasfemias e irreverencias tamén chocaron frontalmente coa acción da censura cando as atopaban nos textos das cancións. É o caso, sen ir máis lonxe, dunha

---

<sup>344</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.733, Top. 73/46. 18 de abril de 1973. (Documento 93)

<sup>345</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.740, Top. 73/46. 7 de xuño de 1973. (Documento 94)

canción de Bob Dylan, “Chimes Of Freedom” (“Campás de liberdade”), do álbum *Another Side Of Bob Dylan (Outra faceta de Bob Dylan, 1964)*<sup>346</sup>, que motivou as suspicacias do censor:

“Sería autorizable simplemente con que se suprimise a palabra ‘prostitute’; fóra diso a canción non ten nada”.

No mesmo expediente aparecen tres cancións do álbum *Chicago VI (1973)*, das que unha delas tamén motivou as dúbidas do censor, en concreto “What’s This World Coming To” (“A que está a chegar este mundo”), que finalmente é autorizado tendo en conta os seguintes razoamentos:

“É unha canción que invita ao amor universal no sentido fraternal, non erótico. Nese contexto a expresión ‘making love feels a whole lot better’ debe traducirse unicamente por ‘practicar o amor fai sentirse moito mellor’. Hai que ter en conta que en inglés a palabra make e a expresión make love teñen un sentido moito máis ambiguo que a tradución facer o amor, que propiamente non é española e naceu da tradución da expresión noutras linguas, como o francés ou o inglés”.

Non correron a mesma sorte dúas das cancións do álbum *Muscle Of Love (Músculo do amor, 1973)* de Alice Cooper<sup>347</sup> por canto foron finalmente denegadas mesmo tras a súa reconsideración. A primeira delas era “Crazy Little Child” (“Neno tolo”):

“Non vexo nada importante para denegar esta canción, se non é a palabra ‘bitch’ = cadela, pero que referíndose a unha muller pode significar ‘puta’ como na expresión “son of a bitch” que non hai que entender como ‘fillo de can” senón como ‘fillo de puta”. Pero se se quere, nesta canción pódese traducir por ‘lagarta, mala muller...”

A segunda das cancións deste disco non autorizadas tiña por título “Never Been Sold Before” (“Nunca fun vendida antes”). Tamén aquí o lector correspondente daba a súa tradución dunha palabra inglesa que motivaba a súa denegación:

“Porén nesta canción non se pode facer concesión á palabra whore que significa puta nada máis. Di o texto: ‘non podo volver ser a túa vil puta’ e non ‘vil muller’ como di a benigna tradución que manda a casa discográfica”.

Outro tema de título tan inocente como “You’re Breaking My Heart” (“Estasme a romper o corazón”), incluída na edición internacional do disco *Son Of Schmilsson (Fillo de Schmilsson,*

---

<sup>346</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.757, Top. 73/46. 10 de decembro de 1973. (Documento 95)

<sup>347</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.761, Top. 73/46. 19 de xaneiro de 1974. (Documento 96)

1972) de Harry Nilsson<sup>348</sup>, foi denegado porque contiña a expresión “so fuck you” (“pois fódete”), o que conduciu a que o disco fose editado en España sen ese corte.

O mesmo sucedeu coa canción “Confessions Of A Male Chauvinist Pig” (“Confesións dun macho porco e chauvinista”, 1972) do álbum do mesmo título de Artie Kaplan<sup>349</sup>, xa que o seu texto non foi considerado autorizable polas palabras que contiña, de acordo coa tradución proporcionada:

“Entón, que foi de todas as putas?  
Aquelas rapazas tan encantadoras  
Todos os encantitos que eu coñecín  
Que foi de todas as putas?  
Volvín aos barrios de mala nota  
Que eu coñecía ben  
Pero alí non queda nada  
Que foi de todas as putas?  
É que se remataron os bos tempos?  
Non saben eles que son invencible?  
Que podo facelo ata o amanecer?  
Que foi de todas aquelas putas?  
Telefonei a Sharon  
Casou e non quere saber nada disto  
Bárbara foise hai tempo  
Carole está rica  
Entón, que foi de todas as putas?  
Todas eran amigas miñas  
Eu dispoñía delas en calquera momento  
Porque todas elas me amaban  
Que tempos aqueles!”

Polo que respecta a “The Screw” (“O po”), contida no disco *Gluggo* (1973) de Spencer Davis Group<sup>350</sup>, a súa posible interpretación non se lle escapou ao censor, que a denegou con esta xustificación:

“O título soamente significa ‘o parafuso’. Pero como verbo ten esa palabra distintas acepcións e como verbo aparece no texto. O sentido cambia de acordo co complemento, por exemplo, ‘to screw the truth’... “sacar a verdade”... Pero cando o complemento é unha persoa, se é unha muller, e non hai ningún complemento máis na frase, adoita significar realizar a cópula sexual, polo tanto a tradución obvia sería “.....” Vdes. xa saben. Ademais o rapaz engade que non pode esperar máis”.

---

<sup>348</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.660, Top. 73/46. 28 de xullo de 1972. (Documento 97)

<sup>349</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.796, Top. 73/38.706-39.104. 27 de abril 1973. (Documento 98)

<sup>350</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.756, Top. 73/46. 10 de decembro de 1973. (Documento 99)

Unha referencia aos órganos sexuais masculinos foi motivo abondo para que en xaneiro de 1977, trece meses despois de desaparecido Franco, a canción “She’s Got Balls” (“Ela ten pelotas”) do álbum *High Voltage* (*Alta voltaxe*, 1976) da banda australiana AC/DC<sup>351</sup> tivese que enfrontarse a problemas coa censura. Aínda que finalmente foi autorizada, neste caso o censor, que destaca precisamente a frase que lle dá título, achega os seguintes argumentos:

“Sinxelamente é unha expresión malsoante, porque aínda que se pode entender como que é unha rapaza valente, en realidade o que di é que ten “pelotas”, o cal significa no argot corrente que “ten c...” Creo mellor denegala”.

### *O caso especial de Blonde On Blonde de Bob Dylan*

No álbum *Blonde On Blonde* (*Louro sobre louro*, 1966)<sup>352</sup> de Bob Dylan foron censuradas en principio varias cancións, entre elas tres polas posibles referencias homosexuais das letras, aínda que nada máis lonxe da intención do seu autor. Seguramente, descoñecendo a intención e datos sobre o compositor dos temas, o censor preferiu curarse en saúde. Por contar cun número maior de cancións denegadas do habitual e por tratarse dun disco especialmente relevante na historia da música pop, paga a pena deterse con máis atención neste álbum.

A primeira das cancións que non pasou a primeira criba da censura, “Temporary Like Achilles” (“Temporalmente como Aquiles”), foi censurada por “lixreira, posible homosexualismo”, sen máis explicacións. O seu texto traduciríase así:

“De pé sobre a túa fiestra, cariño  
Si, estiven aquí outras veces.  
Sentíndome tan inofensivo  
Mirando a túa segunda porta  
Por que non me envías bos desexos?  
Sabes que quero o teu amor  
Cariño, por que es tan dura?

Fincado de xeonllos baixo o teu teito  
Si, creo que estarei aquí un anaco  
Estou a tratar de interpretar o teu retrato, pero  
Estou desamparado, como o fillo dun home rico

---

<sup>351</sup> AGA, Sig. (3) 52.23/72.018, Top. 23/30.403-30.508. 12 de xaneiro de 1977. (Documento 100).

<sup>352</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 27 de novembro de 1971. (Documento 101)

Por que mandas alguén a que me faga encerrar?  
Sabes que quero o teu amor  
Cariño, por que es tan dura?

Como un pobre tolo na súa xuventude  
Si, sei que podes oírme camiñar  
Pero, está o teu corazón feito de pedra, ou de cal  
Ou de rocha granítica?  
Ben, entro apresuradamente no teu vestíbulo  
Apóíome na túa porta de veludo  
Observo o teu escorpión  
Que se arrastra polo teu piso de circo  
Que cres que tes que gardar?  
Sabes que quero o teu amor  
Cariño, pero es tan dura

Aquiles está na túa canella  
Non quere que eu estea aquí  
Ponse a fanfarronear  
Apunta ao ceo  
E está famento, como un arrastrado  
Por que tes alguén así para protexerte?  
Sabes que quero o teu amor  
Cariño, pero es tan dura”.

A segunda, “Obviously Five Believers” (traducida como “Naturalmente cinco crentes”), censúrase por conter un “texto indefinido de ampla ambigüidade, susceptible de ser interpretado como homosexualista”. De novo, non se fai mención a que versos motivan a súa denegación. Esta sería a súa tradución:

“Pola mañá temperán  
Pola mañá temperán  
Estou a chamarte  
Estou a chamarte  
Por favor, volve á casa  
Si, creo que podería apañarmas sen ti  
Se non me sentise tan só

Non me deixes plantado  
Non me deixes plantado  
Eu non te deixarei plantada  
Eu non te deixarei plantada  
Non, non o farei  
Sabes que podo facelo se ti podes, cariño  
Pero, cariño, por favor, non

Teño un can negro ladrando  
Un can negro ladrando  
Si, agora  
Si, agora

Fóra do meu patio  
Si, podería dicirche o que quere dicir  
Se non me custase tanto

A túa nai está a traballar  
A túa nai está a rosar  
Está a chorar, sabes?  
Estao intentando, sabes?  
Máis vale que te vaias agora  
Ben, diríache o que ela quere  
Pero non sei como facelo

Quince estafadores  
Quince estafadores  
Cinco crentes  
Cinco crentes  
Todos vestidos de homes  
Dille á túa nai que non se preocupe porque  
Son amigos meus

Pola mañá temperán  
Pola mañá temperán  
Estou a chamarte  
Estou a chamarte  
Por favor, volve á casa  
Si, creo que podería apañarmas sen ti  
Se non me sentise tan só”.

Polo que respecta á terceira das cancións censuradas, “I Want You” (“Quéroche”) a súa prohibición debeuse, segundo o lector, ao seu “sentido homosexual posible na intención”, de novo sen identificar os versos nos que motivaba a súa decisión. A tradución do texto denegado sería a seguinte:

“O culpable sepultureiro suspira  
O solitario organilleiro chora  
Os saxofóns de prata din que debería rexeitarte  
As campás fendidas e as bucinas sen ton  
Sopran na miña cara con desprezo  
Pero iso non vai acontecer  
Non nacín para perderte  
Quéroche, queroche  
Quérote de mal xeito  
Cariño, queroche

O político borracho lánzase dun salto  
Sobre a rúa onde as nais saloucan  
E os redutores que están profundamente durmidos  
Espérante  
E eu espérolles para que me impidan  
Que beba da miña copa rota



E me pidan  
Que che abra a porta de entrada  
Quéroche, queroche  
Quérote de mal xeito  
Cariño, queroche

Agora todos os meus pais foron de mal en peor  
Estiveron a vivir sen verdadeiro amor  
Pero todas as súas fillas humíllanme  
Porque non penso niso

Regreso á Raíña de Espadas  
E falo coa miña doncela  
Sabe que non teño medo  
De mirala  
Ela é boa comigo  
E non hai nada que non entenda  
Sabe onde me gustaría estar  
Pero non importa  
Quéroche, queroche  
Quérote de mal xeito  
Cariño, queroche

Entón o teu fillo bailarín co seu traxe chinés  
Rifoume, quiteille a frauta  
Non, non fun moi amable con el  
Verdade?  
Pero se o fixen foi porque mentiu  
Porque te enganou  
E porque o tempo estaba da súa parte  
E porque eu...  
Quéroche, queroche  
Quérote de mal xeito  
Cariño, queroche”.

Ademais desas tres cancións nas que o censor viu connotacións homosexuais, censuráronse outras tres. A primeira, “Leopard-Skin Pill-Box Hat” (traducida como “Sombreiro de pel de leopardo en forma de caixa de píululas”) por conter unha “frase de sentido obsceno”, en concreto aquela que di “vinlle facéndote o amor”, e sobre a que o censor insiste nun segundo informe que debe ser eliminada para conseguir a súa autorización.

En canto á segunda, “4th Time Around” (“A cuarta vez”), o motivo da súa denegación, segundo o censor, é que se trata dunha canción “lixreira, inmoral”. A súa tradución sería a seguinte:

“Cando ela dixo  
“Non malgastes as túas palabras, non son máis que mentiras”,  
Berreille que estaba xorda

E ela seguiu traballando o meu rostro ata romperme os ollos  
Logo dixo, “Que máis che queda?”  
Entón erguinme para irme  
Pero ela dixo, “Non esquezas que  
Todo o mundo debe pagar algo a cambio  
De algo que recibiu”.

Quedei alí de pé murmurando  
Dei uns golpiños no seu tambor e pregunteille como é posible?  
E abrochouse a súa bota  
E alisou o seu vestido  
Logo dixo, “Non te fagas o gracioso”  
Así que metín as mans nos petos  
Furguei cos polgares  
E galantemente entregueille  
A miña última goma de mascar.

Botoume á rúa  
Quedei alí no sucio chan por onde todos camiñaban  
E despois, ao darme conta  
De que esquecera a camisa  
Regresei e chamei á porta  
Esperei no vestíbulo, mentres ela a ía coller  
E tratei de achalo sentido  
A unha fotografía túa na túa cadeira de rodas  
Que está apoiada contra...

O seu ron xamaicano  
E cando ela chegou, pedinlle un pouco  
Díxome, “Non querido”  
Díxenlle, “As túas palabras non son claras  
Máis vale que chuspas a goma de mascar”  
Púxose a berrar ata poñerse vermella  
Logo derrubouse no chan  
E tapeina, e entón  
Decidín ir mirar no seu caixón  
E cando rematei  
Enchín o meu zapato  
E leveicho  
E ti, ti leváchesme dentro

E amáchesme entón  
Non perdiches o tempo  
E eu nunca abusei  
Nunca che pedín a túa muleta  
Así que non me pidas a miña”.

4

Por último, “Just Like A Woman” (“Exactamente como unha muller”), foi censurada por conter “frases cun dobre sentido que, dentro da intención da canción, resultan obscenas”. Así se traduciría:

“Ninguén sente ningunha pena  
Esta noite mentres estou baixo a chuvia  
Todo o mundo sabe  
Que Nena ten vestidos novos  
Pero ultimamente vexo que as súas fitas e os seus lazos  
Caeron dos seus rizos  
Ela conquista exactamente como unha muller, si, o fai  
Fai o amor exactamente como unha muller, si, o fai  
E sofre exactamente como unha muller  
Pero desfaise exactamente como unha nena.

A Raíña María é a miña amiga  
Si, creo que irei vela outra vez  
Ninguén ten que adiviñar  
Que Nena non pode ser bendicida  
Ata que finalmente comprenda que é como todas as demais  
Coa súa confusión, a súa anfetamina e as súas perlas  
Ela conquista exactamente como unha muller, si, o fai  
Fai o amor exactamente como unha muller, si, o fai  
E sofre exactamente como unha muller  
Pero desfaise exactamente como unha nena.

Chovía dende o principio  
E eu estaba alí a morrer de sede  
Así que entrei aquí  
E a túa longa maldición doe  
Pero o que é peor  
É esta dor que sento aquí dentro  
Non podoo quedar aquí  
Non está claro que  
Non podoo adaptarme?

Si, creo que é hora xa de deixalo  
Cando nos atopemos de novo  
Presentados como amigos  
Por favor, non soltes que me coñeches cando  
Estaba famento e ese era o teu mundo  
Ah, ti finxes exactamente como unha muller, si, falo  
Fas o amor exactamente como unha muller, si, falo  
Entón dóenche as cousas exactamente como a unha muller  
Pero desfaste exactamente como unha nena”.

Tras a denegación de autorización para estas seis cancións, dende a compañía discográfica alégase que foron enviadas nunha primeira ocasión aténdose á norma do 6 de xuño de 1960, declarando, en función desta, os títulos das cancións, o idioma, os autores e o xénero, sinalando tamén como argumento a data da súa publicación no seu país de orixe (Estados Unidos, 1966) en relación coa promulgación das normas de censura fonográfica:

“Cando chegaron as letras das cancións de aquel país xa existían as normas en vigor, por medio das cales todas as compañías teñen a obriga de pasar aos organismos de censura todos os textos gravados en idioma estranxeiro que estivesen dispoñibles”.

Finalmente, cabe sinalar que foron autorizadas tres delas, baseándose, segundo se recolle no expediente, “na dificultade de entender o slang -xerga- en que se expresa o autor”. No caso de “Just Like A Woman”, queda constancia de correspondencia entre o censor (Eusebio Ceballos) e o seu superior (Sr. Crespo), na que se lle pide ao primeiro que comprobe se o texto presentado coincide co doutra solicitude presentada por outra compañía para a mesma canción que constaba como autorizada. O censor explícalle ao seu superior que, aínda que el a censurou en principio por pornográfica, outro superior autorizouna “con máis alto criterio e talvez por ser un texto en inglés”.

## **A.2 Censura relixiosa**

A nivel relixioso, para entender a actuación da censura, débese ter en conta a estreita relación que existiu entre a Igrexa Católica e o Estado Franquista. Dende o comezo da Guerra Civil, a Igrexa apoiou a Franco, identificándoo co ben e á fronte Popular co mal, formulando a guerra civil como unha loita entre Deus e o Demo, e non como persoas de ideoloxía distinta.

Rematada a Guerra Civil, coa vitoria dos nacionais, o Vaticano, co Papa Pío XII na cúspide, deu a súa bendición ao réxime de Franco. Nos primeiros anos do franquismo, a relación Igrexa-Estado plasmouse no convenio entre o Vaticano e Franco, asinado o día 7 de xullo de 1941, no cal o Estado Español se comprometíase a respectar os catro primeiros artigos do Concordato de 1851, polos que se establecía a confesionalidade do Estado, concedía privilexios económicos á Igrexa Católica e deixaba nas súas mans todo o relacionado coa educación; ademais, o Estado comprometíase a defender o dogma católico nos asuntos de carácter público, incluíndo representantes eclesiásticos naqueles organismos que tivesen, como xa vimos, relación coa moral pública, en especial os encargados da censura<sup>353</sup>.

---

<sup>353</sup> Añoover Díez, Rosa. *A política administrativa no cinema español e a súa vertente de censura*. Tese da Universidade Autónoma de Madrid, 1990, páxina 617.

## *A relixión católica*

Cos antecedentes descritos, non é de estrañar que a censura fíxese maior fincapé nos temas relacionados coa relixión e a moral católica. Así, o disco *Aqualung* de Jethro Tull, na súa primeira consideración polos lectores do servizo correspondente, contou con ata cinco dos seus temas como inapropiados para ser publicados, sendo a maior parte dos seus argumentos motivados polo contido relixioso de determinadas frases que se resumiron nun par de frases:

“Todas estas cancións parecen proceder da seita EXÉRCITO DE SALVACIÓN que ten o seu concepto da relixión particular. Mellor que vexan o punto do dogma e do respecto”.<sup>354</sup>

O censor repara en principio en “My God” (“O meu Deus”) por tratarse, segundo as súas palabras, dunha “canción protesta, con motivos relixiosos moi ousados”. No presente caso non se conserva no expediente a tradución de ningún dos textos, aínda que tamén puidese suceder que a discográfica non fíxese entrega deles e o censor fíxese o seu traballo sobre o orixinal en inglés. A primeira das cancións que o censor sinala traduciríase así:

“Xente que é o que fixeron encerrándoo na súa gaiola dourada  
Fixérono dobrarse á túa relixión, resucitárono da tumba  
El é o Deus de nada se é todo o que podes ver  
Ti es o Deus de todo, El é parte de ti e eu  
Así que inclínate sobre el xentilmente e non o chames para salvache  
Das túas grazas sociais e dos pecados que lavas para repudiar  
A sanguenta Igrexa de Inglaterra nas cadeas da historia  
Solicita a túa presenza terreal na vicaría para tomar o té  
E a estatua de ti-sabes-quen o ten fixo  
Co seu crucifixo de plástico confundíndome sobre o quen e onde e o por  
que  
Así como de como recibe as súas patadas  
Confesando o pecado eterno os eternos sons dos xemidos  
Rezaslle ata o próximo Xoves por todo o Deus que poidas contar”.

En canto á segunda das cancións nas que o censor repara, “Hymn 43” (“Himno 43”), non se proporciona motivo ningún para a súa denegación, salvo que é “igual que a anterior, difícil de determinar”. Ou sexa que, ante a dificultade de discernir se hai razón abonda para a súa prohibición, simplemente se prohibe. Esta sería a súa tradución:

---

<sup>354</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/64.951, Top. 72/28.110-28.302. 9 de xuño de 1971. (Documento 102)

“Pai noso que estás nos ceos sorrí ao teu fillo  
Que está ocupado cos seus xogos monetarios, as súas mulleres e a súa  
pistola  
E o heroe descoñecido do Oeste matou a un ou tres indios  
E fixose famoso en Hollywood por liberar o home branco  
Se Xesús nos salva, bo, debería salvarse  
Dos ensanguentados buscadores de gloria  
Que usan o seu nome na morte  
O vin na cidade e nas montañas da lúa  
A súa cruz estaba tan ensanguentada  
Que El non podía xirar a súa pedra”.

A terceira das cancións denegadas, “Slipstream” (“Regueiro deslizante”), parece selo nunha revisión posterior do propio censor do seu traballo feito con anterioridade, por canto neste caso a anotación faise a man, ou si acaso do seu superior, a diferenza das anteriores mecanografadas. Segundo a súa opinión, trátase dunha “canción de desespero contra Deus”. Así sería a súa tradución:

“A succulenta separación envólveche e os produtos da riqueza  
Empúrranche cara á reverencia dos propios seres sen morrer e sen  
espírito  
E premes na mesa de Deus a túa última moeda mentres che pasa a  
conta  
E xiras no regueiro deslizante sen razoar eternamente  
Chapoteando en toda a confusión”.

“Wind Up” (“Concluíndo”) é censurada por ser, en palabras do censor, “parecida a “Preguntitas a Deus” española, denegada pola súa irreverencia”. Presúmese que o censor se refire á canción “Preguntitas sobre Deus” de Atahualpa Yupanqui<sup>355</sup>, e que, ao

---

<sup>355</sup> A canción de Atahualpa Yupanqui tiña a seguinte letra:

“Un día eu preguntei: Avó, onde está Deus?  
O meu avó púxose triste, e nada me respondeu  
O meu avó morreu nos campos, sen rezo nin confesión  
E enterrárono os indios frauta de cana e tambor  
Ao tempo eu preguntei: Padre, que sabes de Deus?  
O meu pai púxose serio e nada me respondeu  
O meu pai morreu na mina sen doutor nin protección  
Cor de sangue mineiro ten o ouro do patrón!  
O meu irmán vive nos montes e non coñece unha flor  
Suor, malaria e serpes, é a vida do leñador  
E que ninguén lle pregunte se sabe onde está Deus  
Pola súa casa non pasou tan importante señor  
Eu canto polos camiños, e cando estou en prisión  
oío as voces do pobo que canta mellor ca min  
Se hai unha cousa na terra máis importante que Deus  
é que ninguén chuspa sangue pa’ que outro viva mellor  
Que Deus vai polos pobres? Talvez si, e talvez non  
O seguro é que El xanta na mesa do patrón”.

igual que aquela, a denega pola súa irreverencia, que neste caso estaría baseada na seguinte tradución da súa letra:

“Cando era novo, enviáronme á escola e ensináronme como non debería xogar o xogo  
Non me importou que me desexasen o éxito, ou me dixesen que era un parvo  
Así que me fun pola mañá co seu Deus baixo o meu brazo  
Os seus medios sorrisos de merda e o seu libro de regras  
Así que lle fixen a este Deus unha pregunta e me respondeu dun xeito firme  
Dixo que non era do tipo de persoa que se rebobina os domingos  
Así que isto vai para o meu antigo director de escola (e a quen lle interese)  
Antes de rematar quixera dicir as miñas pregarías  
Non che creo: telo todo ao revés, non es a clase de xente que se rebobina os domingos  
Ben, pódenme excomungar no meu camiño ao colexio dominical  
E que todos eses bispos harmonicen estas liñas  
Como se atreven a dicirme que son o fillo do meu pai  
Cando iso foi só un accidente ao nacer  
Prefiro tratar de compoñer unha mellor canción  
Porque esa é a honesta medida do meu valor  
Na túa pompa e toda a túa gloria ti es máis pobre ca min”.

Por último, foi denegada e efectivamente suprimida da edición española do álbum, substituíndoa pola inédita “Glory Row” (“Paseo da gloria”), a canción “Locomotive Breath” (“Respiro locomotivo”) por ser unha “canción alusiva á vida que non para, con conceptos duros e crus”. A súa tradución sería a seguinte:

“Na evasiva loucura do respiro locomotivo  
Corre o tipo máis perdedor de todos os tempos  
Temerario cara á súa morte  
Sente ao pistón raspar o vapor que rompe na súa cella  
O vello Charlie rouboulle o manubrio e o tren non se deterá  
Non hai forma de baixar a velocidade  
El vai aos seus nenos saltando as estacións unha por unha  
A súa muller e o seu mellor amigo na casa e divertíndose  
Arrastrándose polo corredor nas súas mans e os seus xeonllos  
O vello Charlie rouboulle o manubrio e o tren non se deterá  
Non hai forma de baixar a velocidade  
Escoita ao silencio que berra que atrapa anxos mentres cae  
E o gañador de todos os tempos teno polas bólas  
Levanta a Biblia de Gedeón abrindo na primeira páxina  
O vello Charlie rouboulle o manubrio e o tren non se deterá  
Non hai forma de baixar a velocidade”.

Pola súa banda, o grupo Jobriath encontrouse que o tema “World Without End” (“Mundo sen fin”), do seu álbum debut titulado co

seu nome (1973)<sup>356</sup>, foi censurado por conter “expresións irreverentes e irrelixiosas”, segundo o lector, que destaca como os versos que non podía admitir os seguintes:

“As revelacións do ano un volveron de novo  
Vannos invadir como antes  
Pois non queda nada novo no almacén  
Mata aos cristiáns  
Queima ás bruxas  
Persegue os xudeus  
Senta e observa unha revolución...  
Fere os teus amantes  
Escraviza os teus irmáns  
Rite dos santos e dos parvos “...”

En canto a “Mother Nature” (“Nai natureza”), incluído no disco *Home (Fogar, 1973)* do grupo holandés The Cats<sup>357</sup> foi censurada porque ao censor lle parecía “blasfema”. Neste caso destácase a seguinte frase:

“Só é cuestión de tempo  
E declararemos que a aventura de Deus foi unha grande equivocación”.

No mesmo disco denegouse, pola súa temática “francamente obscena”, “totalmente erótica”, o tema “Madam Gordin”, da que o censor explica o seu contido:

“Unha señora vai á casa dun veciño novo que está só. Dille que o seu marido é moi vello e non lle vale na cama. Total, que fan o amor,... e a canción vai describindo detalles como a nudez da señora, os suspiros, etc.”

De novo centrado na temática relixiosa, o tema “Rolling With My Baby” (“Enredándome coa miña rapaza”) do grupo Silverhead no seu álbum homónimo de 1972<sup>358</sup> foi censurado porque “manifesta, con alarde, a súa irrelixiosidade nestas palabras”:

“Non necesito Salvador, nena, non necesito sacerdote”.

Por razóns semellantes foi denegado tamén o corte titulado “We’re Not Going To Take It” (“Non o imos tragar”) do grupo The Who, incluído no seu disco *Tommy* de 1969<sup>359</sup> que, en palabras do

---

<sup>356</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.762, Top. 73/46. 29 de xaneiro de 1974. (Documento 103)

<sup>357</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.758, Top. 73/46. 19 de decembro de 1973. (Documento 104)

<sup>358</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.667, Top. 73/46. 31 de outubro de 1972. (Documento 105)

<sup>359</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.673, Top. 73/46. 3 xaneiro de 1973. (Documento 106)



censor, “sen explicar nin a razón nin o fin e desligado do contexto hai este dito”:

“Non necesitamos, non, relixión”.

Outro exemplo sería “Stealing In The Name Of The Lord” (“Roubando no nome do Señor”), do debut homónimo do canadense David-Clayton Thomas (1972)<sup>360</sup>, “canción irrelixiosa xa dende o título”, segundo o censor, que ademais desa frase remarca outras como a causa da súa denegación:

“Chega o tempo da confesión  
Isto é, o tempo de roubar a túa mente  
Sentará na súa cadeira cómoda  
E escoitará a túa confesión  
Cando remate  
Porá os seus brazos nos teus ombros  
E dirache que todo está perdoado, irmán  
Ese home non podería ser máis frío”.

En canto a este título, a empresa discográfica encargada da súa comercialización presentou, tras a súa denegación, unha solicitude de reconsideración acompañada dunha tradución cotexada polo Departamento de Linguas do Ministerio de Asuntos Exteriores<sup>361</sup>, mantendo na súa defensa que “a letra é moi ambigua e por iso non cremos que poida ser obxecto de censura”. Porén, a diferenza doutras ocasións en que este tipo de traducións foron decisivas para lograr a autorización, neste caso mantívose a denegación.

Tamén o grupo alemán Lucifer’s Friend tivo que sufrir a amputación da canción “Rose On The Vine (“Rosa na vide”) da edición española de *Where Groupies Killed The Blues (Onde as groupies mataron o blues, 1972)*<sup>362</sup> porque “contén frases irreverentes e blasfemas”, segundo o censor, que destacou a seguinte liña:

“Ovos nunha cesta Inmaculada contraconcepción”.

Pola súa banda, a canción “On ira tous au paradis” (“Todos iremos ao Paraíso”) do álbum *Polnarevolution (Polnarevolución, 1972)* do cantante francés Michelle Polnareff<sup>363</sup> foi censurada

<sup>360</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.742, Top. 73/46. 27 de xuño de 1973. (Documento 107)

<sup>361</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.748, Top. 73/46. 7 de setembro de 1973. (Documento 108)

<sup>362</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.656, Top. 73/46. 7 de xullo de 1972. (Documento 109)

<sup>363</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.766, Top. 73/38.706-39.104. 20 de novembro de 1972. (Documento 110)

porque, en opinión do lector asignado, “se burla, dende principio a fin, de dogmas católicos: inferno, gloria, xustiza de Deus, etc.” nas seguintes frases:

“Todos iremos ao Paraíso  
Que un sexa bendito ou maldito  
Cos santos, os asasinados, as mulleres de mundo, as prostitutas...  
Que se crea en Deus ou non se crea  
Todos iremos ao Paraíso...  
Que fagamos o ben ou o mal  
Cos cristiáns, os pagáns, cos cans e as quenllas, etc.”

O grupo británico If incluía no seu segundo disco, *If 2 (Se 2, 1971)* unha canción titulada “Your City Is Falling” (“A túa cidade esborrállase”)<sup>364</sup>, que foi censurada por ser “de tipo filosófico relixioso, expresando dúbida de valores diversos. Non saca consecuencias...” As frases que dan motivo á opinión do censor serían estas:

“... con ollos que sorrín por entre mentiras e o odio  
Burlas medio relixiosas que máis ben me repugnan  
Tira “...”

Máis contundente é a opinión do censor no expediente presentado para a edición do álbum *Long John Silver (O longo John Silver, 1972)* do grupo californiano Jefferson Airplane<sup>365</sup>. O resumo final, nas súas palabras, é que “como pode supoñerse, ambas as dúas son denegables”. Nas liñas que preceden a esta conclusión explica os motivos:

“Das dúas cancións tituladas “The Son Of Jesus” (“O fillo de Jesús”) e “Easter” (“Pascua”), talvez nin sequera leron o texto antes de envialo, pois é inconcibible que se atrevan a presentar ambas as dúas letras, cheas de blasfemias e irreverencias. Véxase esta tradución:

“O fillo de Xesús  
Xesús tivo un fillo con María Magdalena...  
Así, ti pensas que o novo Xesús Cristo nunca sorriu a unha dama...”

En “Pascua”:

“Douradas roupas de veludo sobre o Papa Pablo  
El fala aos demos da carne  
Conduce polas rúas en vez de andar a pé  
Penso que a súa Sagrada historia é un rancho  
Soamente un verdadeiro Santo Libro na súa man  
Cantando en latín que ninguén comprende  
Laminando delgado papel hostia

<sup>364</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.387, Top. 73/45-46. 4 de xuño de 1971. (Documento 111)

<sup>365</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.666, Top. 73/46. 23 de outubro de 1972. (Documento 112)

Ah, necio cristián, non é isto sublime?  
O Papa Pablo toma todo o teu diñeiro...  
Non hai cerebros nos cristiáns”.

### *As Sagradas Escrituras*

A referencia máis clara ás Sagradas Escrituras estaría nunha canción de The Secrets do ano 1972 titulada precisamente así, “Holy Writ” (“Sagradas Escrituras”)<sup>366</sup>. Dada a súa temática, foi denegada, aínda que neste caso o lector simplemente anotou tal cualificación a man, sen explicar os motivos, que se sobreentenden ao constatar a tradución da súa letra:

“Sagradas Escrituras  
Escrituras mortais  
Con velas de cor vermella sangue acendidas

Sagradas Escrituras  
Escrituras falsas  
Padre da hipocrisía

Cada século viu comedores de lume, con Biblias nas súas mans,  
E só utilizaron as súas mans para cubrir  
Ás mans asasinas, mans crueis

Máis de mil exéxetas explicaron as guerras  
Con símbolos nebulosos  
Mans baleiras na néboa esvaecéronse agora  
Deus, como rezo”.

A segunda referencia ás Sagradas Escrituras atópase, entre alusións tamén a relixiosos, nunha canción de Elton John do seu disco *Empty Sky (Ceo baleiro, 1969)* e titulada “Hymn 2000” (“Himno 2000”)<sup>367</sup>, que foi denegada por “irrespectuosa coa relixión”, segundo o censor, sinalando como a razón en concreto aquelas estrofas que se poden traducir do seguinte xeito:

“O Vicario é máis delgado  
E podo ver a través del  
Que fai unha colección de himnos  
E unha colección de moedas  
Cos seus cánticos cardinais  
E quen escribiu a Biblia?  
Foi Xudas ou Pilatos?

---

<sup>366</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.760, Top. 73/38.706-39.104. 11 de abril de 1972. (Documento 113)

<sup>367</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. 23 de marzo de 1972. (Documento 114)

Ben, un limpa as súas mans  
Mentres que o outro colga  
Pero continúa de pé”.

Por un motivo similar foi denegada a canción “I Will Not Be Led” (“Non me deixarei guiar”), incluída no disco *Exercises (Ejercicios, 1972)* do grupo Nazareth<sup>368</sup>, xa que, segundo o censor, se trataba dun corte de “contido antirrelixioso” no que destaca as seguintes estrofas:

“Falade da fe e a segregación  
Predica mal do pecado e da fornicación  
Ti escolles a cruzada que levas  
Eu non creo no que o teu santo libro di  
Ti dis que debo arrepentirme...  
Pero eu son un home e non debo ser guiado”.

En canto á canción “Everybody” (“Todo o mundo”) do álbum *Diamonds In The Rough (Diamantes nos matorrais, 1972)* do cantante John Prine<sup>369</sup>, as mencións ao Evanxeo aparecen tamén entre citas a Xesucristo, producindo para o censor unha letra “irreverente e ata blasfema” debido ás seguintes estrofas:

“Eu saltei cara ao Salvador  
El díxome perdóame  
Eu dixen: ‘Xesús parece canso’  
El dixo: ‘Xesús así fai para ti  
Senta pois che teño que mascar unha ganga’...  
Sentamos unha ou dúas horas  
Xustamente comendo un emparedado de Evanxeo”.

A banda sonora da película e o musical *Jesus Christ Superstar (Xesucristo Superestrela, 1971)*, composta por Andrew Lloyd Weber e Tim Rice<sup>370</sup>, atopou reticencias en catro das súas cancións. A primeira desas cancións, “Heaven On Their Minds”, foi cualificada como “canción moderna, aínda que de tipo relixioso, o seu final é moi subversivo”. En concreto, o final aludido di así:

“Esqueciches o decepcionados que estamos?  
Todos os teus seguidores estaban cegos  
Demasiado ceo nas súas cabezas  
E machucarannos se imos demasiado lonxe”.

---

<sup>368</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.788, Top. 73/38.706-39.104. 28 de xullo de 1973. (Documento 115)

<sup>369</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.666, Top. 73/46. 19 de outubro de 1972. (Documento 116)

<sup>370</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.392, Top. 73/45-46. 15 de outubro de 1971. (Documento 117)

A segunda, “King Herod’s Song” (“A canción do Rei Herodes”) foi descualificado polo censor cos seguintes argumentos:

“Canción moderna, que repite a escena do Pazo de Herodes da Paixón coma se o que canta fose Herodes. E como este, ao final, condena a Jesús”.

En canto a “I Don’t Know How To Love Him” (“Non sei como amalo”), o censor denegaba a súa autorización desta forma:

“Presentada xunto coas anteriores e do mesmo autor, parece insistir sobre o tema relixioso. Pero se a tomamos separadamente, sería homosexual. Por iso, aínda de carácter relixioso resulta inconveniente”.

Tras a primeira petición de reconsideración por parte da discográfica, baseada no que o tradutor que habitualmente realizaba esas traducións non atopara nada dentro dos textos que xustificase esa denegación e, ademais, que se atopaba á venda un disco similar dende había tres meses, o censor expón de novo os seus argumentos:

“King Herod’s Song”: irreverente e, ao final, mesmo insultante para a figura de Xesucristo.

“I Don’t Know How To Love Him”: de motivo homosexual.

“Heaven On Their Minds”: Irreverente ao noso xuízo pois, ao igual que a primeira canción anteriormente citada, trata a figura de Cristo con pouca deferencia, destacando a súa raza xudéa por enriba de divindade. Ademais, ao final, resulta tendenciosa pois pide a Xesús que defenda os da súa raza<sup>371</sup>“.

Porén, co criterio do superior, a segunda é autorizada. Neste caso, a diferenza de todos os demais vistos, prodúcese unha segunda petición de reconsideración por parte da discográfica das dúas cancións aínda denegadas, baseándose nos seguintes razoamentos:

a) Que se trata dunha ópera moderna completa que se está a representar actualmente en diversos puntos do mundo.

b) Que imos editar a obra completa nun LP, nunca estes dous títulos separados en discos sinxelos.

c) Que este LP na súa versión orixinal idéntica xa se atopa á venda en España dende hai varios meses.

d) Que se trata de gravacións adquiridas no estranxeiro, e non podemos alterar nós aquí os textos co noso conseguente prexuízo económico”.

---

<sup>371</sup> Anotación feita a man polo censor no expediente orixinal “

Chama a atención o último dos argumentos utilizados se se empregase por si só, xa que valería para lexitimar toda a produción foránea censurada en España. Ademais, como se verá máis adiante, noutros casos editáronse discos sen os temas conflictivos ou coas frases conflictivas tapadas por asubíos. Este e os dous argumentos anteriores son rebatidos polo censor cunhas xustificacións que indican claramente algúns dos criterios que informaban a súa actuación, en especial, que lles preocupaba a influencia destes textos sobre a xente pouco formada, o 'vulgo' nas súas palabras, e que coñecían o tráfico de discos importados sen autorización a través das fronteiras. Curiosamente, a pesar de ser mantido o ditame, este conduce finalmente á súa autorización nun último parágrafo bastante enrevesado:

“Aducen, para reconsiderar as devanditas denegacións, que as devanditas cancións forman parte dun todo que é unha ópera moderna representada actualmente en todo o mundo. Nada pode haber en contra, pero tamén *Hair* se representa en moitos países e é inadecuada para ser representada en España.

Que van editar un disco de longa duración, con toda a ópera e non discos soltos, coas cancións incriminadas. Neste caso e como conxunto pode cambiar o criterio anterior. Os insultos de Herodes a Xesucristo, en boca de Herodes e nunha ópera e as dúbidas e incongruencias do que recita “Heaven On Their Mind”, así poden pasar, sempre e cando se manteña o texto en inglés, que o fai menos alcanzable ao vulgo pouco formado e que nunca se tome esa autorización para edicións en separado dos devanditos temas.

Que o feito de que existan discos da devandita ópera en circulación, pasados sen dúbida pola alfándega por turistas ou españois que estiveron no estranxeiro, pode considerarse normal, aínda que non quere dicir que pola perigosidade que se atope nos devanditos textos puidese tomarse esa difusión de curto alcance dos discos así importados para autorizar a súa total difusión, cunha edición nacional.

Con estas reservas e aínda que mantendo o informe inicial de que as devanditas cancións conteñen no seu texto unha carga perigosa para xente pouco formada e que poden ser reproducidas illadamente e, sobre todo, cantadas ou entendidas parcialmente, constituír unha blasfemia ou unha intención antirrelixiosa e contraria á predicación de Xesucristo, base e esencia da nosa Relixión, pode reconsiderarse a decisión primitiva e autorizar a inclusión das devanditas cancións nun disco de longa duración que conteña a totalidade da ópera proposta e só neste caso”.

Este mesmo álbum tamén contou con dúbidas dos censores no caso de “Superstar” (“Superestrela”), aínda que nun expediente

separado<sup>372</sup>. Estudada por dous censores, o primeiro denégaa porque “se presta doadamente a deformacións teolóxicas”, subliñando as seguintes liñas:

“Esa morte túa, dime ti para que...  
Mira, escóitame, que quedou da túa obra?  
Pido solución, arranca todo o que sobra...  
Oh, Jesús, Superstar...  
Di, por que viñeches hai case dous mil anos  
En lugar de hoxe?  
Aforrariásnos tantos anos”.

Tras a solicitude de reconsideración por parte da empresa discográfica que pretendía a comercialización do álbum no noso Estado, a canción é autorizada en reconsideración cos seguintes argumentos:

“A canción tomada literalmente contén por un lado fermosas invocacións a Xesús en demanda de luz, de fe e de amor, de remedio para o noso mundo, e, por outro lado, contén expresións pouco reverentes e ortodoxas. Na primeira estrofa e no coro exprésase certo escepticismo sobre a eficacia da redención; na última estrofa parece indicarse que para que fose eficaz esa redención tería que repetirse hoxe; no coro chámasele ‘superstar’ ou superestrela.

Pero todo iso hai que enténdelo tendo en conta o seu xénero literario. A canción é un clamor de angustia ante os males do noso mundo, un clamor apaixonado no cal as imprecisións ditas resultan nada máis que un xénero literario ou licenzas poéticas para expresar en realidade a grande confianza que se pon en Xesús para remediar males tan fondos, confianza que aparece sobre todo nas invocacións do coro e do retrouso final.

Por conseguinte creo que en conxunto e como canción este texto é positivo dende o punto de vista relixioso e que se pode considerar como autorizable”.

### *A Santísima Trinidad*

A soa mención á Santísima Trinidad ao igual que as Sagradas Escrituras no apartado anterior, era tamén motivo suficiente a censura de cancións, como aconteceu con “American Pie” (“Torta americana”)<sup>373</sup> do disco *American Pie* (1972) de Don McLean. O censor pide neste caso que supriman “ao final os 2 versos e os

---

<sup>372</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.385, Top. 73/45-46. 3 de febreiro de 1971. (Documento 118)

<sup>373</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.397, Top. 73/45-46. 14 de xaneiro de 1972. (Documento 119)

tres - - - O Pai - - -". Cos guións, ao que o lector en cuestión se refire é á mención na letra a "O Pai, O Fillo e o Espírito Santo".

De seguido, o censor anota a man que foi "comunicada verbalmente a corrección que se debe facer". Non hai constancia escrita de que se tratou en concreto entre o servizo de censura e a empresa discográfica, pero é doado deducilo por canto o single foi publicado finalmente en España cun asubío cubrindo precisamente esa mención, de forma que se puidese distribuír contando coa pertinente autorización. Queda claro que a compañía discográfica preferiu a opción de publicalo co devandito asubío ao non ser posible modificar unha gravación que viña dada tal cal e que fora feita noutro país.

Mencións a Deus e Xesús aparecen tamén no tema "Louie The Hook" ("Louie o gancho") do álbum *O'Keefe* (1972) de Danny O'Keefe<sup>374</sup>, denegada polo seu "contido blasfemo". Neste caso, o censor sinala os seguintes versos como a súa razón:

"Algúns amigos descolgaron a Xesús  
Algúns descolgaron a Deus  
El non estaba morto, cabeceaba  
Louie, o gancho, tiña un violento xeito na súa alma  
Daría no branco, se o Inferno fose o seu destino".

### *Xesucristo*

Como era de esperar, calquera mención ás figuras claves do catolicismo era escrutada ao máis mínimo detalle polos censores, empezando por Xesucristo. Así sucedeu, por exemplo, coa canción "Last Years' Man" ("Home do último ano") do disco *Songs Of Love & Hate (Cancións de amor e odio, 1971)* do cantante canadense Leonard Cohen<sup>375</sup>. Este tema foi censurado por ser "irrespectuosa con Cristo", segundo a anotación feita a man polo censor, que sinala en concreto como causa desta o verso que se traduciría así:

"Cando Xesucristo era a lúa de mel  
E Caín non era máis que un home".

Similar é o caso da canción "Tiny Dancer" ("Pequena bailarina") do álbum *Madman Across The Water (Home tolo cruzando a auga,*

---

<sup>374</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.666, Top. 73/46. 19 de outubro de 1972. (Documento 120)

<sup>375</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 10 de decembro de 1971. (Documento 121)



1971, título que tamén podería referirse a Xesucristo aínda que o censor non o entendeu así ou non se lle pasou pola cabeza) de Elton John<sup>376</sup>, que foi censurada por, segundo as palabras do lector en cuestión, conter “frases irrespectuosas”. Os versos resaltados nesta ocasión no orixinal inglés son, traducidas, as seguintes:

“Xesús tolea na rúa,  
Vendendo billetes para Deus”.

Outro exemplo sería “There Must Be A Reason” (“Ten que haber unha razón”), tema incluído no disco *All Day Music (Música todo o día, 1971)* da banda War<sup>377</sup>, que foi denegada polo censor coa única cualificación de “irreverente”. De todos os xeitos, a tradución do texto lévanos á conclusión de que a alusión á figura de Xesucristo foi o motivo da súa denegación:

“Debe haber un motivo polo que, non sei  
Paso a miña vida na miseria  
Xesús  
Xesús deu a miña vida para dar, non para ti  
Perdín a miña alma  
Perdín a miña alma no 68, onde estabas ti?  
Razón  
Debe haber un motivo polo que, non sei”.

Máis mencións deste tipo atópanse en “Buddah” (“Buda”) aparecida no disco *Messin’ (Tonteando, 1973)* de Manfred Mann’s Earth Band<sup>378</sup>, que, segundo o censor, mostra un “contido irrespectuoso cara a Deus” reflectido na súa mención a Xesús nas seguintes liñas do seu texto:

“Vin a Xesús no 65  
Dixo: ‘Oh, fillo aínda estás vivo’  
El estaba nunha zona de motín  
Dixo: ‘Oh, home, por que non te vas á casa  
El dixo eu nunca serei...  
Vin o Salvador no cadafalso, míroume  
Eu era ignorante  
Míroume e dixo:  
‘Ti vas continuar e a esquecerte de min’  
Porque eu nunca era e nunca serei”.

---

<sup>376</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 16 de novembro de 1971. (Documento 122).

<sup>377</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 11 de novembro de 1971. (Documento 123)

<sup>378</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.788, Top. 73/38.706-39.104. 21 de setembro de 1973. (Documento 124)

De similares características é o caso de “Restrictions” (“Restricións”), incluída no álbum do mesmo título do grupo Cactus (1971)<sup>379</sup>, desautorizada co comentario de que contén unha “irreverencia innecesaria”, subliñando o lector a seguinte frase:

“O fillo de Deus quen na súa bañeira teme que exista un inferno  
Así que fai do seu temor unha cuncha de tartaruga”.

Maior relevancia ten “Jesus Christ” (“Xesucristo”) do disco *Bound For Glory (Elixido para a gloria*, do ano 1958, que se pretendía editar en España en 1972) de Woody Guthrie<sup>380</sup>, e que tivo que ser eliminada da edición española do álbum polas seguintes razóns, segundo o censor:

“Deforma os textos evanxélicos no seu sentido, facéndolles falar mesmo da loita de clases. É unha canción de sentido netamente marxista, máis en inglés que en español, onde isto queda un pouco atenuado”.

En concreto, o censor presta especial atención ás seguintes estrofas:

“Xesucristo... dixo ao rico, “Dá os teus bens ao pobre”  
Entón puxeron a Xesucristo na tumba...  
Non veño a traerlles a paz, senón unha espada  
E mataron a Xesucristo  
Un día Xesús parouse á porta dun home rico  
“Que debo facer para ser salvado “?  
“Debes coller todos os teus bens e darllos ao pobre”  
Entón ese día puxeron a Xesús na súa tumba...  
Cando o amor do pobre un día se converta en odio  
Cando a paciencia dos traballadores ceda  
“Sería mellor para ti rico se nunca naceses”  
Entón puxeron a Xesucristo na súa tumba”.

No caso de “so You Won’t Have To Die” (“Así que non terás que morrer”) do álbum *Phoenix* (1972) de Grand Funk Railroad<sup>381</sup>, estas referencias mestúranse co tamén prohibido tema para a censura franquista do control da natalidade. No texto da canción, o censor destaca as seguintes liñas como motivo da súa denegación:

“Xesús faloume...

---

<sup>379</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 9 de novembro de 1971. (Documento 125)

<sup>380</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.639, Top. 73/45.702-46.101. 15 de xaneiro de 1972. (Documento 126).

<sup>381</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.763, Top. 73/38.706-39.104. 31 de outubro de 1972. (Documento 127)

Dixo que a superpoboación é o problema de hoxe  
Hai demasiados nenos na terra e moitos máis en camiño  
Se ti non empezas o control de nacementos”.

Noutra ocasión, unha letra xa autorizada foi denegada ao presentarse de novo para ser editada noutro álbum. Trátase de “Suzanne” (“Susana”) do cantante e poeta canadense Leonard Cohen, que en 1972 pretendía publicarse dentro do disco *Stones (Pedras, 1971)* de Neil Diamond<sup>382</sup>, e sobre a que o censor expón as súas dúbidas, por canto xa tiña permiso previo, pero que o seu superior decidiu denegar:

“O mesmo título foi autorizado a Hispavox (exp. 238/72), pero cos versos colocados en distinta orde. Neste texto de Movieplay a diferente colocación destes fai cambiar o significado, poñendo frases denegables:

“El (Jesucristo) tocou o teu perfecto corpo (o de Susanne) coa súa mente”.

A devandita expresión parece blasfema e polo tanto denegable. Tamén as frases subliñadas son novelescas e irrelevantes. Porén, coas frases aquí denegables, foi autorizada a R.C.A. (exp. 1003/71) con outro censor. A superioridade, con máis elevado criterio, decidirá”.

Outro expediente iniciado para a publicación da canción “My Sweet Lord / Today Is A Killer” (“O meu doce Señor / Hoxe é un asasino”), dentro do álbum *Emergency Ward! (Sala de urxencias!, 1973)* de Nina Simone<sup>383</sup> foi denegado a pesar de que as dúas cancións por separado contaban con autorización.

“Hai que facer estas advertencias. Co título “My Sweet Lord” está autorizada unha canción (exp. 1267/72) do mesmo autor, pero moi breve, con só algúns versos dos aquí presentados. Agora fonde dous títulos nun, “My Sweet Lord” e “Today Is A Killer”, e aínda que separadamente poderían ser ambos os dous autorizados, ao xuntarse unen dous versos irreconciliables: ‘Quen es ti, Señor? Ti es un (asasino) matador’. É pois, na súa estrutura actual, denegable”.

O debut de homónimo de David Bowie en 1967 incluía algunhas cancións que tamén foron censuradas<sup>384</sup>. Dous delas tiñan contido relixioso que se considerou inaceptable. A primeira, “We Are Hungry Men” (“Somos homes famentos”), foi axuizada así polo lector correspondente:

---

<sup>382</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.675, Top. 73/45.702-46.101. 10 de xaneiro de 1973. (Documento 128)

<sup>383</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.666, Top. 73/45-46. 14 de outubro de 1972. (Documento 129)

<sup>384</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.740, Top. 73/46. 5 de xullo de 1973. (Documento 130)

“Irreverente chamada ao Mesías polos problemas do mundo, propondo para a superpoboación ‘legalizar os abortos, dar píulas gratuítas, facer a vida gorda sobre os infanticidios’, etc.”

En canto á segunda das cancións denegadas, “The Gospel According To Tony Day” (“O góspel segundo Tony Day”), o censor sinala que “parece pouco reverente, aínda que non hai ataque ningún á relixión, ao repetir con insistencia burlesca? humorística?:

“Evanxeo segundo Tony Day, Evanxeo segundo Brenda, Evanxeo segundo Pat, Evanxeo segundo Mariam, etc.”

A terceira das cancións non autorizadas, “If Loving You Is Wrong (I don’t Want To Be Right)” (“Se amarte está mal (eu non quero facer o correcto)”), foino por un motivo distinto, cal é, segundo o censor, que “aínda que non contén parágrafos claramente eróticos, toda a canción é unha gaba á infidelidade matrimonial”:

“Se amarte é non ter razón, eu non necesito ter razón  
Estou equivocada en caer tan profundamente en amor contigo?  
Sabendo que tes muller e tres pequenos, que soamente dependen de ti  
Estou equivocada en dar o meu amor a un casado  
E estou equivocada por tratar de reterte  
A mellor cousa que nunca tiven”.

Aínda así, ao censor parécelle que “ao final rectifica a liña inicial, onde repite ‘se amarte é equivocarse, eu non necesito ter razón”, co que lle queda a dúbida de se esa loucura que aparece ao final sería suficiente para redimir todo o contido anterior do tema.

### *Os relixiosos*

As alusións ao clero ou aos integrantes de ordes relixiosas foron tamén controladas polo exercicio da censura. Sen ir máis lonxe, a canción “Sinister Minister” do disco *Bullet Proof (A proba de balas, 1972)* do grupo Hard Stuff<sup>385</sup> foi censurada por “anticlerical”. Aínda que o censor non aclara que frases son as reprochables, o título xa dá unha idea de que pode ser o que lle pareceu reprochable:

“Sinistro Ministerio”.

---

<sup>385</sup> AGA, Sig. (3) 49.23/67.369, Top. 73/45.305-45-401. 8 de xaneiro de 1972. (Documento 131)

Pola súa banda, a canción “Mari Lola” non apareceu finalmente na versión comercializada do disco *Vidas exemplares* (1973) do grupo español Desde Santurce a Bilbao Blues Band<sup>386</sup>, dado que foi denegada a súa autorización. O seu texto, que se reproduce a continuación, describía o ensino nun colexio de monxas. As frases subliñadas son as que o censor marcou así no texto dando a entender que esas son as que motivaron a súa prohibición.

“Aburrida na clase  
A mirada perdida  
Na clase de ciencias  
Mari Lola dorme  
Sor Tesouro arrubia  
Ante certa lección  
Que desvela misterios  
Sobre a procreación  
Así se reproducen  
Estes invertebrados  
Estes libros modernos  
Explican demasiado  
En sonos Mari Lola  
Ve a un anxo que se achega  
E que bica a súa fronte  
Mari Lola... Esperta  
Mari Lola ese anxo  
Parécese a Mick Jagger  
Mari Lola ese anxo  
É demo, non peques  
Sor Tesouro sorprende  
A Mari Lola ausente  
Cópieme vinte veces  
A lección precedente  
Mari Lola  
Que viva o pop e morra  
A xeoloxía  
Mari Lola  
Que viva o pop e morra  
A bioloxía  
Sacrifica o teu corpo  
Que nada representa  
A carne é só carne  
A alma é o que conta.  
Mari Lola o rosario  
A mortificación  
Escolle entre o cilicio  
E os Rolling Stones.  
O cinema é perigoso  
O baile non, é pecado

---

<sup>386</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.650, Top. 73/45.702-46.101. 19 de maio de 1972. (Documento 132)

Un anxo da garda  
Sempre estará ao teu lado  
E soña co seu anxo  
Cabeleira dourada  
Que tomou a guitarra  
A cambio da espada  
Sor Tesouro sorprende  
O seu xesto embelesado  
Mari Lola e o seu anxo  
Hoxe serán castigados  
Mari Lola  
Que viva o pop e morra  
A bioloxía.  
Mari Lola  
Que viva o pop e morra  
A xeografía”.

### *O feito relixioso*

Noutras ocasións, os censores parecen querer salvagardar calquera cita problemática nos textos das cancións que pareza referirse ás crenzas relixiosas de calquera tipo, que afecten a calquera relixión, aínda que o motivo último que apareza tras esas denegacións sexa a posibilidade de que a relixión mencionada e/ou criticada sexa a relixión católica.

Sería o suposto, por exemplo, do tema “Yonder Stands The Sinner” (“Alá está o pecador”) do álbum *Time Fades Away* (*O tempo esvaécese*, 1973) do cantante canadense Neil Young.<sup>387</sup> Neste caso, o censor xustifica a súa decisión en que “aínda que non especifica a que relixión se refire, é un canción-parodia do feito relixioso”, citando expresamente os seguintes versos:

“Ben, ti oíches ao Gran Farsante?  
Eu estiven a escoitalo e seguir o seu xogo  
Alí están os pecadores  
El pronuncia o meu nome sen son  
As campás da igrexa cantan cando el di que o home  
Alí están os pecadores  
Adiviño que oíches algo sobre o Gran Farsante  
Eu fun velo e non era el mesmo”.

Neste mesmo disco denegouse tamén a autorización para editar outra das súas cancións, “Love In Mind” (“Amor na mente”)<sup>388</sup>,

---

<sup>387</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.790, Top. 73/38.706-39.104. 18 de outubro de 1973. (Documento 133)

<sup>388</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.749, Top. 73/46. 18 de outubro de 1973. (Documento 134)

neste caso polas súas referencias a Xesucristo, xa que segundo o censor, “aínda con erros de sintaxe por mala transcripción queda clara a parodia”:

“As igrexas predicán longamente  
O sexo está equivocado  
Jesús, onde perdiches a natureza “?”

### **A.3 Censura política**

*‘Veleno en doses camufladas’*

Aínda que non garde relación co mundo da música pop, pódese iniciar o repaso dos textos censurados polo seu contido político por unha serie de cancións do cantante flamenco Manuel Gerena, xa que son sintomáticas da desconfianza dos censores cando non tiñan moi clara a intención dos compositores.

Neste caso, unha relación de 19 cancións, con títulos como “Será pola fame”, “Á morte”, “Eu canto e perdón non dese”, “O ouro que dá este barro” ou “Reúnense e pregoan”<sup>389</sup> son autorizadas polo censor, aínda que a súa opinión deixa entrever as dúbidas e, sobre todo, como cando non había versos claramente censurables nas cancións era o seu ton as que facía desconfiar aos servizos de censura. Concretamente, o censor pregúntase o seguinte:

“Nestas e en case todas as letras de Manuel Gerena hai unha sibilina alusión vingativa contra algo: Os políticos? Os que mandan? Os patróns?”, para ao final concluír que “o veleno vai en doses camufladas”.

Entrando xa na música pop, é similar ao sucedido co disco *Love Songs For Friends And Foes (Cancións de amor para amigos e inimigos*, editado orixinalmente en 1956 e presentado a censura en 1972) de Pete Seeger, por canto dúas das súas cancións, “Listen Mr. Bilbo” (“Escoita Señor Bilbo”) e “Passing Through” (“Atravesando”)<sup>390</sup>, foron censuradas sen que se aclare o motivo. Ante unhas letras que tiñan contido tanto político, como relixioso ou social, o censor curouse en saúde e optou por denegalas. A tradución de “Listen Mr. Bilbo”, que conta a historia dun

---

<sup>389</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.674, Top. 73/45.702-46.101. 6 de decembro de 1972. (Documento 135).

<sup>390</sup> AGA, Sig. (3) 49.23/67.369, Top. 72/45.305-45.401. 15 de xaneiro de 1972. (Documento 136).

emigrante norteamericano que odia outros emigrantes como el, sería este:

“Escoita, Mr. Bilbo, escóitame  
Dareiche unha lección de historia  
Escoita mentres che conto que os estranxeiros que odias  
Son o mesmísimo pobo que fixo América importante  
En 1492, só para ver o que podía ver  
Colón, un italiano, buscaba polo mar algo  
Dixo, Isabella, nena, a terra é redonda  
E os Estados Unidos, están xusto en véspera de ser descubertos  
Un 16-0-9 nun día de verán resplandecente  
A Media Lúa ancorada na Baía de Nova York  
Enrique Hudson, un holandés, tomou boa vista arredor  
Dixo: “Rapaces, iso vai ser un inferno dunha cidade”  
Cando o rei de Inglaterra empezou a retirar os Yankees  
Tivemos un pequeno trastorno en Boston  
Había un valente negro, Crispus Attucks era o home  
O primeiro a caer cando empezou a loita  
Collin Kelly era un piloto, que voaba baixo  
Levin apertou o botón que pon en marcha a bomba  
Afundiron a Haruna no fondo do mar  
Eran estranxeiros como os que gardaron América libre  
Agora, Bilbo, estás a coller unha reixa de sorte  
Os teus bos amigos, os Dupont fóronse de Francia  
Outra cousa que estou certo será nova para ti  
O primeiro Míster Bilbo foi un estranxeiro tamén  
Non queres aos negros, non queres os xudeus  
Se hai algún que queres, seguramente é noticia  
Non queres os polacos, italianos, católicos, tampouco  
Hai algunha admiración, Bilbo, que nós non queiramos como ti?”

En canto á segunda das cancións de Pete Seeger censuradas, “Passing Through” (“Atravesando”), con críticas á guerra entre referencias de tipo relixioso e social, tería a seguinte tradución:

“Vin a Adán saíndo do xardín  
Cunha mazá na man  
Dixo: “Agora ti estás fóra”  
Que vas facer?  
Planta as miñas colleitas e reza para que chova  
Talvez levanta un pouco un asasino  
Son un orfo agora  
E soamente paseando  
Paseando, paseando, algunha vez feliz, algunha vez triste  
Estraño que eu veña a ti  
Dille á xente que me viches paseando  
Vin a Xesús no camiño  
Nese outeiro chamado Calvario  
Odias ao xénero humano  
Polo que eles che fixeron?”



Dixo palabras de amor non de odio  
Cousas que facer, é tarde  
Teño tan pouco tempo e estoume a pasear  
Estreleime con George Washington  
Unha noite no Valley Forge  
Porque os soldados se xean aquí  
Como o fan?  
Dixo que os homes sufrirían, loitarían  
Ata morrer para que sexa correcto  
Ata que saiban  
Que só estamos a pasear  
Foi ao lado de Franklin Roosevelt  
Xusto un anaco antes de que morra  
Dixo que un mundo tiña que vir  
Fose da II Guerra Mundial  
Yankee, ruso, branco ou negro  
Lord, un home é só un home  
Somos todos irmáns  
E só estamos a pasear”.

Un mes despois revísase o expediente<sup>391</sup>, ante a solicitude de reconsideración presentada pola discográfica Edigsa, conseguindo finalmente a autorización para “Listen Mr. Bilbo”, porque segundo o censor, na nova interpretación “parece de sentido humorístico, ahistórico”. “Passing Through”, pola contra, volve a ser denegada “pois deforma o sentido evanxélico”.

As dúbidas dos censores tamén asoman coa canción “War Movie” (“Película de guerra”) do disco *Bark (Estoupido)*, 1971) do grupo Jefferson Airplane<sup>392</sup>, que foi censurada en principio polas seguintes razóns:

“É canción protesta contra Goberno, máis ben gobernantes, Cuarteis xerais e Organismos directores de país e cor política absolutamente indeterminada. Pero como tamén e pola mesma razón, pode aplicarse a calquera país e goberno”.

Tras a petición de reconsideración, o censor estudou de novo o expediente e expresa os seus argumentos:

“A letra desta canción é absolutamente incomprendible. É imposible discernir máis que parece referirse a unha futura guerra en 1975. Probablemente esta letra está tomada de oído dun disco orixinal, e mal tomada e por iso non se entende. O lector que isto subscribe, analizando frase por frase, non atopa sospeitoso máis que na terceira estrofa, as frases seguintes:

---

<sup>391</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.764 Top. 73/38.706-39.104. 18 de febreiro de 1972. (Documento 137)

<sup>392</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.395, Top. 73/45-46. 27 de novembro de 1971. (Documento 138)

“Todo o meu pobo as mans nas mans baixo a chuva...”

“As tropas do Goberno estaban cercadas baixo o fusil do sol...”

Pero como o resto da estrofa non ten sentido, é imposible comprender o que quere dicir ou que significado pode ter”.

Finalmente, o superior emite o seu veredicto, antes de acabar autorizándoa:

“É unha canción confusa, e o seu título *Película de guerra* xa indica algo. Non creo que se poida considerar subversiva. Habería que escoitar a música, pero en principio é intranscendente”.

Xenérica tamén foi a cualificación do censor para a denegación do tema “Peace Frog” (“Ra da paz”) do álbum *Morrison Hotel* (*Hotel Morrison*, 1971) do grupo The Doors<sup>393</sup>, por canto só explica que é tendenciosa. De todos os xeitos, da súa tradución dedúcese que é un canto en contra de todas as guerras e revolucións que entrañan derramamento de sangue:

“Hai sangue nas rúas, chégame aos nocellos  
Sangue nas rúas, chégame ao xeonllo  
Sangue nas rúas da cidade de Chicago  
Sangue en aumento, ségueme

A punto de romper o día  
Chegou ela, despois foise  
Luz do sol no seu pelo

Sangue nas rúas forma un río de tristura  
Sangue nas rúas, chégame ata a coxa  
O río descende polas pernas da cidade  
As mulleres choran vermellos ríos de bágoas

Ela chegou á cidade e despois foise  
Luz do sol no seu pelo

Indios diseminados sangrando na autoestrada do amanecer  
Fantasmas invaden a fráxil mente dun neno.

Sangue nas rúas da cidade de New Haven  
Sangre tingué os tellados e palmeiras de Venice  
Sangue no meu amor no terrible verán  
Sanguento sol vermello da fantástica L.A.

Sangue mana do seu cerebro mentres lle tronchan os dedos  
Sangre manará do nacemento dunha nación  
Sangue é a rosa da misteriosa unión

---

<sup>393</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 8 de setembro de 1971. (Documento 139)

Hai sangue nas rúas chégame aos nocellos  
Sangue nas rúas chégame ao xeonllo  
Sangue nas rúas da cidade de Chicago  
Sangue en aumento, ségueme”.

Nesta introdución xenérica aos casos de censura política nos textos poderíase engadir as dúbidas suscitadas pola canción “Chimes Of Freedom” (“Campás de liberdade”) do álbum *Another Side Of Bob Dylan* (*Outra faceta de Bob Dylan*, 1964)<sup>394</sup>, gravada polo cantante nacido en Minnesota. O texto traduciríase así:

“Entre o final do solpor e o tanxido quebrado  
Da media noite  
Refuxiámonos no portal, tronos resoando en derredor  
Mentres maxestosas campás de barco proxectaban sombras no sol  
Dicindo, poderían ser as campás da liberdade que estalan  
Escintilando polos guerreiros cuxa forza é non loitar  
Escintilando polos refuxiados no seu desarmado camiño de fuxida  
E por todos e cada un dos soldados perdedores na noite  
Observamos as campás da liberdade escintilar  
Na derretida caldeira da cidade inesperadamente reparamos  
Coas caras aquí escondidas mentres as paredes se estreitaban  
En que os ecos das campás de voda ante a chuvia alborotada  
Disolvíanse nas salvaxes remesas de lóstregos  
Si, tañendo polo rebelde, si, tañendo polos machucados  
Tañendo polos desafortunados, os abandonados e desamparados  
Si, tañendo polos proscritos que arden constantemente nas cacharelas  
E observamos as campás da liberdade escintilar  
E entón a través dunha cortina de nubes nunha esquina afastada  
escintilou  
Aí unha hipnótica néboa salpicada disipábase lentamente  
As descargas eléctricas aínda impactaban como frechas  
Disparadas senón polos condenados a deambular ou a que non lles  
deixen deambular  
Tañendo polos que buscan neste segredo sendeiro mudo  
Polos solitarios amantes obsesionados por unha historia demasiado  
persoal  
E por cada corazón novo, por cada alma canalizada extraviada nun  
cárcere  
Si, observamos as campás da liberdade escintilar  
Ben, cos ollos brillantes e rindo, recordo cando nos colleron  
Atrapados por un vello rastro de reverencias para as mans suspendidas  
Mentres escoitamos unha última vez, e contemplamos cunha última  
mirada  
Engaiolados e tragamos saliva  
“Remataron os tanxidos?”  
Si, tañendo polos doridos con feridas que non se poden tratar  
Polos incontables, confundidos, acusados, maltratados, enganados no  
peor dos casos

---

<sup>394</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.812, Top. 73/46. 23 de febreiro de 1974. (Documento 140)

E por cada persoa traumatizada en todo o ancho do universo  
Observamos as campás da liberdade escintilar”.

A compañía editora dos discos de Bob Dylan en España, na súa solicitude de reconsideración, utiliza, no primeiro parágrafo, un argumento contraditorio para pasar, despois, a descualificar o propio autor do tema co obxecto de obter a súa autorización, que finalmente obtivo:

“Cremos que a canción a pesar de que teña un diálogo un pouco cru e realista non reúne suficientes motivos para que sexa denegada a súa posta á venda. Probablemente se Vds. consideran que a linguaxe utilizada é tan dura como para non autorizar a súa audición, pensamos que a edición podería ser reconsiderada por Vds.

Deben tamén ter en conta que Bob Dylan é un cantante escuro en lingua inglesa e ao cal non é demasiado doado entendelo nin aínda sequera polos propios americanos debido á súa dificultade na pronunciación. É por isto polo que recorreremos a Vds. para que teñan a ben reconsiderar a letra desta canción”.

### *Antimilitarismo*

As cancións antimilitaristas, críticas coa guerra, son as máis numerosas neste ámbito. Convén recordar que en aqueles anos os Estados Unidos estaban inmersos na Guerra de Vietnam e que os mozos se mobilizaban constantemente en contra deste conflito, feito que coincidiu coa aparición do movemento pacifista de rápida extensión por todo o mundo.

En consecuencia, estes ideais influíron nos artistas da música pop que se sentían identificados coa súa xeración. Así, a canción “The Medal” (“A medalla”) do disco *I Am What I Am* (*Son o que son*, 1971) de Ruth Copeland<sup>395</sup> foi censurada polo seu “contido antipolítico, aínda que pareza referirse a Norteamérica”. A pesar de que o censor non especifica frase ningunha, pódese aventurar que se trata do lamento dunha muller pola morte da súa parella na guerra de Vietnam en versos como os seguintes:

“Pode esta medalla amarme pola mañá?  
Pode esta medalla substituír os meus sonos e os meus plans?  
Pode esta medalla bicarme nas noites frías?  
Non, a súa medalla de ouro non pode substituír o meu home.  
Que hai diso, Señor Presidente?”

---

<sup>395</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.641, Top. 73/45.702-46.101. 8 de febreiro de 1972. (Documento 141)

En “The Work Is Done” (“O traballo está feito”), canción do disco *Operation (Operación, 1971)* do grupo xermano Birth Control<sup>396</sup>, o lamento é do propio soldado por matar un neno. Este tema foi censurado sen que en ningún momento se aclaren as razóns, aínda que é o superior do censor o que anota a man a súa denegación despois de que o lector non atopase motivo para a súa prohibición. Ademais, aconséllase “referilo soamente en single”.

O álbum non foi editado finalmente en España durante o franquismo, dado o contido da súa portada, como se verá máis adiante. En canto ás razóns da prohibición da canción, non é difícil imaxinarse que se debía ao seu texto antimilitarista, en concreto contra a guerra de Vietnam, algo que queda claro nos seguintes versos:

“O traballo está feito  
Matei un neno  
Sabes, en Vietnam...  
Amo a paz  
Non fixen nada mal  
Faime un favor  
Dáme protección  
Dálle protección, estou preocupado...  
Acabo de matar alguén”.

Outra cantante censurada por un motivo similar foi Joan Baez, á que se lle denegou a autorización para a súa canción “All The Weary Mothers Of The Earth” (“Tódalas nais cansas da terra”) do seu disco *Come From The Shadows (Veño das sombras, 1972)*<sup>397</sup>143). Aínda que non se especifican os motivos, si se subliñan determinadas frases nas que parece estar a razón da súa denegación, frases que se poderían traducir así:

“E entón, os soldados queiman os seus uniformes en todo o mundo  
E as trincheiras nas fronteiras quedarán baleiras.  
Xeneral, cando veñas a pasar revista  
As tropas xa te esquecerían  
E os homes e mulleres do mundo descansarán”.

Tamén Bob Dylan tivo que sufrir a censura nunha das súas cancións, “Masters Of War” (“Señores da guerra”), incluída no seu álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan (O despreocupado Bob Dylan,*

---

<sup>396</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.639, Top. 73/45.702-46.101. 15 de xaneiro de 1972. (Documento 142)

<sup>397</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.650, Top. 73/45.702-46.101. 16 de maio de 1972. (Documento 143)

1963)<sup>398</sup>, cunha lacónica cualificación por parte do censor de “subversiva e violenta”. Na súa solicitude de reconsideración, a compañía discográfica presenta o texto do tema traducido, expoñendo o seguinte:

“Estas letras critican simplemente á guerra e non atopamos ningunha partícula nelas que poida atacar á moral ou a relixión”.

Desta forma daban a entender que para eles eses eran os tres temas que preocupaban especialmente á censura. De todos os xeitos, tampouco así obtivo a súa autorización. A letra traducida sería a seguinte:

“Veñan señores da guerra,  
Vostedes que constrúen todas as armas  
Vostedes que constrúen os avións de morte  
Vostedes que constrúen as grandes bombas  
Vostedes que se esconden detrás de paredes  
Vostedes que se esconden detrás de escritorios  
Só quero que saiban  
Que podo ver detrás das súas máscaras.

Vostedes que nunca fixeron nada  
Agás construír para destruír  
Vostedes xogan co meu mundo  
Coma se fose xogueteño de vostedes  
Poñen unha arma na miña man  
E escóndense dos meus ollos  
E danse volta e corren afastándose  
Cando voan rápidas as balas

Como antes Xudas  
Menten e enganán  
Unha guerra mundial pode gañarse  
(Quérenme facer crer)  
Pero vexo a través dos seus ollos,  
E vexo a través dos seus cerebros  
Como vexo a través da auga  
Que corre polo meu sumidoiro.

Vostedes axustan os gatillos  
Para que outros disparen  
E logo retroceden e observan  
Cando o número de mortos ascende  
Escóndense nas súas mansións  
Mentres o sangue dos mozos  
Escapa dos seus corpos  
E entérrase no barro.

---

<sup>398</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 17 de decembro de 1971. (Documento 144)

Vostedes botaron o peor medo  
Que alguén puido lanzar  
O medo a traer nenos  
Ao mundo  
Por ameazar o meu bebé  
Aínda non nacido nin nomeado  
Non merecen o sangue  
Que corre polas súas veas.

Canto sei  
Como para falar cando non corresponde?  
Vostedes poderían dicir que son novo  
Poderían dicir que non teño educación  
Pero hai unha cousa que sei  
Malia ser máis novo ca vostedes  
Mesmo Xesús nunca  
Esquecería o que vostedes fan.

Déixenme preguntarlles unha cousa  
O diñeiro que teñen é tan bo  
Como para comprarlles o perdón?  
Pensan que tería ese poder?  
Creo que atoparán  
Cando lles chegue a hora da morte  
Que todo o diñeiro que fixeron  
Nunca servirá para recuperar as súas almas.

E espero que morran  
E que a morte lles chegue pronto  
Eu seguirei os seus ataúdes  
Na pálida tarde  
E observarei mentres os baixan  
Ata o seu leito último  
E quedarei parado fronte ás súas tumbas  
Ata asegurarme que estean mortos.

Máis referencias antimilitaristas atopou a censura en “Journey From Eden” (“Viaxe dende o Edén”), canción do disco *Recall The Beginning: A Journey From Eden (Recordando os inicios: unha viaxe dende o Edén, 1972)* de Steve Miller Band<sup>399</sup>. Este tema, segundo o censor, “dá pé a unha interpretación antimilitarista”, do que se subliñan as seguintes estrofas como a causa dese sentido:

“Para os dirixentes que son eternos  
A medida que fan alarde das súas formas guerreiras  
Voando sen fin por enriba do campo de batalla”.

---

<sup>399</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.650, Top. 73/45.702-46.101. 16 de maio de 1972. (Documento 145)

Do mesmo tipo é a canción “This Isn’t What The Government” (“Isto non é o que o Goberno”) do disco *Baby I’m A-Want You* (*Nena, son o que che quere*, 1972), do grupo Bread<sup>400</sup>, censurada en concreto pola súa “forte crítica cara ao Goberno americano”. Nesta ocasión, subliñanse expresamente varias estrofas nas que o seu compositor critica a guerra manifestando o seu desgusto pola forma na que este gasta o diñeiro dos seus impostos:

“Canto máis feixes, máis se levan  
Non parece saír nunca adiante  
Rompes as túas costas para pagar os teus impostos  
Despois non che gusta como o gastan  
Hai tempo decatámonos  
Isto non é o que debe ser o Goberno  
Non sabemos para que serve a guerra”.

Outra canción antimilitarista para a censura foi “You Don’t Have To Be In The Army To Fight In The War” (“Non tes que estar no Exército para loitar na guerra”) do seu disco *You don’t Have To Be In The Army* (*Non tes que estar no Exército*, 1971) de Mungo Jerry<sup>401</sup>, non autorizada co seguinte argumento, segundo o lector:

“Pode ser interpretada como antimilitarista e é polo tanto denegable”.

Ante a petición de reconsideración, o censor especifica máis razóns para a súa denegación:

“Aínda que non se refire directamente ao exército, contén ideas e comparacións de baixa calidade, que non deben estar relacionadas coa misión do soldado; é, polo tanto, denegable. Despois de cada parágrafo onde o vagabundo enumera as súas desditas, propias dun ser sen hixiene nin fogar, repítese o lema:

“Non é necesario que sexas soldado para estar en guerra”.

Esta opinión baséase no texto traducido presentado pola discográfica Ariola, que ao censor lle parece aceptable, ou sexa, fiel ao seu orixinal en inglés, e que é o seguinte:

“Se a túa noiva te invita á súa casa  
Para presentarte aos seus pais  
E se eles din que leva o pelo  
Demasiado longo  
E que non es un bo rapaz para ela

---

<sup>400</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.645, Top. 73/45.702-46.101. 11 de abril de 1972. (Documento 146)

<sup>401</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.650, Top. 73/45.702-46.101. 8 de maio de 1972. (Documento 147)



Cóllente da man  
E bótante da casa  
Non é necesario ser un soldado  
Para loitar na guerra  
Ti traballas moi duro para  
Facer promoción do teu labor  
Pero un día chegas tarde  
Porque perdiches o  
Autobús  
O xefe diche que estas despedido  
Porque a túa puntualidade é pouca  
Non é necesario ser un soldado  
Para loitar na guerra  
Se te vas a un hotel  
Para descansar pola noite  
E dinche que non podes quedar  
Porque a túa camisa non está limpa  
Tes fame, tes sono  
E xa non podes continuar  
Non é necesario ser un soldado  
Para loitar na guerra  
Non tes diñeiro, non tes  
Noiva  
Non tes un teito  
E así quedas no parque  
E quixeses estar morto  
O vixilante di que es un delincuente  
E dáche un porrazo  
Non é necesario ser un soldado  
Para loitar na guerra”.

Polo que respecta ao disco *Songs For Begginers (Cancións para principiantes, 1971)* de Graham Nash, ademais de ser censurada “Sleep Song” (“Canción de sono”) por “erotismo”, tamén o foi “Military Madness” (“Loucura militar”)<sup>402</sup> por “antimilitarista”. Neste caso, o censor pensaba claramente na súa relación co noso Estado:

“Aínda que non se refire a España, é moi indefinida e pode facer dano”.

Ante a petición de revisión, o censor asegura que o texto se mantén sen modificacións e reafirmase na súa primeira opinión:

“Ao presentala a reconsideración non se cambiou en nada o texto primitivo. En canto ao antimilitarismo da canción que motivou a súa prohibición, é imposible disimulalo quitando algunha frase ou palabra. Toda a canción adoece do devandito defecto”.

---

<sup>402</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 17 de xullo de 1971. (Documento 148)

O seu compañeiro no cuarteto Crosby, Stills, Nash & Young, Stephen Stills, tamén se atopou con obxeccións a algunha das súas cancións, como sucedeu no caso de “Relaxing Town” (“Cidade apracible”), contida dentro do disco *Stephen Stills 2* (1971)<sup>403</sup>, que un primeiro censor considerou intranscendente pero que o seu superior, en anotación a man, denegou por “ter unha última estrofa de carácter tendencioso, antimilitarista”. Esta estrofa dicía así:

“Todo o que podo ver é os paifocos  
E os tolos da revolución  
Aluguemos o campo de batalla  
E enfrontemos a Jerry Rubin co Coronel Daley  
Polo beneficio da paz”.

Poucas semanas despois da súa denegación, a compañía discográfica solicitou a súa reconsideración, solicitando que se identificasen as frases que non permitían a súa audición en España para comunicarlhas á marca orixinal americana. Tras esta petición, a canción foi de novo denegada baseándose nestes argumentos<sup>404</sup>:

“Ao noso xuízo, o carácter tendencioso da letra da canción “Cidade apracible” estriba principalmente, á parte doutros detalles, como a suxestión despectiva cara aos soldados, .., na tradución da palabra “Maior” como figura no texto inglés remitido ou “Major” como probablemente será o orixinal, ambos os dous termos foneticamente iguais ou moi parecidos. No primeiro caso significa “alcalde”, como correctamente traduce a tradutora. No segundo caso significa “comandante”, o que nos pon nun Xefe militar loitando grotescamente cun soldado entre a rexouba dos espectadores “en beneficio da paz”. Este dobre significado, nunha interpretación tendenciosa resultaría inconveniente ao noso parecer e en consecuencia non autorizable, como se informou no seu día”.

Outra crítica ao mando militar atopaba na canción “According To Reason” (“De acordo coa razón”) do disco *Ofarima & Winter* (1973) da parella israelí Abi Ofarim e Esther Winter<sup>405</sup>, que segundo o censor se trataba dunha “crítica xeral do mando militar nesta estrofa”:

“Teño piedade do necio que abate outro home  
Protexendo os perversos valores que lle deron un canón  
Ordes son ordes e el está no control  
Pero o cambio por un puñado de dólares non vai cubrir a súa alma”.

---

<sup>403</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.389, Top. 73/45-46. 4 de setembro de 1971. (Documento 149)

<sup>404</sup> Escritos a man no orixinal.

<sup>405</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.732, Top. 73/46. 12 de abril de 1973. (Documento 150)

Do álbum *Old Soldiers Never Die (Os vellos soldados nunca morren, 1973)*, gravada pola banda Heads Hands & Feet, foi censurada a canción “Stripes!” (Franxas!)<sup>406</sup> porque, en opinión do censor, “o texto parece antimilitar”, resaltando como os versos conflictivos os seguintes:

“Capitán, non tes palabras de comandante?  
Perdiches a coraxe no noso tempo de necesidade?  
Xeneral, non hai nada que poidas dicir?  
Queres dar unha orde?  
Os homes hoxe están a morrer  
Xeneral, os nosos canóns están cargados con obuses  
E se nós estamos aquí máis tempo  
Iremos voados ao inferno  
Quixeses ternos a todos pensando  
Nós estaríamos a pensar por nós mesmos”.

O antimilitarismo tamén se podía presentar en forma da obxección de conciencia, algo impensable en España, onde o servizo militar era obrigatorio. Polo tanto, a canción de John Lennon “I Don’t Wanna Be A Soldier” (“Non quero ser un soldado”), do seu disco *Imagine (Imaxina, 1971)*<sup>407</sup> foi censurada por “lixeira, negativa, máis alá da obxección de conciencia non atopa nada digno de ser”, tendo en conta que a súa letra repite unha e outra vez a seguinte frase:

“Bo, non quero ser un soldado, nai, non quero morrer”.

Na mesma liña, “Don’t Want No War No More (“Non quero máis guerras”) do álbum *Resurrection Shuffle (O baile da resurrección, 1970)* de Ashton, Gardner & Dyke<sup>408</sup>, xa que aínda que en principio o lector decidiu autorizala, o seu superior anotou á marxe que “non é autorizable por antimilitarista”, subliñando en concreto na letra da canción os seguintes versos:

“Non me vou enrolar no Exército  
Esperarei e verei  
Nunca me unirei ao Exército  
Non serei militar  
Non me deades todos os papeis  
Non me inmunicedes  
Non me vou enrolar no Exército

---

<sup>406</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.790, Top. 73/38.706-39.104. 26 de abril de 1973. (Documento 151)

<sup>407</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 20 de novembro de 1971. (Documento 152)

<sup>408</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.640, Top. 73/45.702-46.101. 25 de xaneiro de 1972. (Documento 153)

Para combater ‘a situación’...  
Porque se me dades unha arma...  
Vóuvola meter por...  
Non me metades en problemas  
Vietnam, por exemplo  
Non me vou unir ao Exército  
Simplesmente para matar alguén en pantalón curto  
Non, non, non”.

Tamén incidía na figura do desertor unha canción obvia neste sentido dende o mesmo título, “The Deserter” (“O desertor”), incluída no álbum *Songfall / DJM Studios (A caída da canción / Estudios DJM, 1972)* do cantante Phillip Goodhand-Tait<sup>409</sup>, que o censor denegou segundo o manifestado nesta frase:

“Tanto polo título “O desertor” coma polo texto:  
“Non podo loitar guerras de soldados”.

Unha execución, supostamente a mans dun soldado, segundo o censor, foi a causa de denegación dun clásico do blues de Leadbelly nun disco que se pretendía editar en 1971, en concreto o tema “The Blood Done Signed My Name” (“O sangue derramado selou o meu nome”)<sup>410</sup>. As frases resaltadas foron as seguintes:

“Sangue na miña man  
Sangue no muro  
Sangue no ceo  
Mellor que a leven alá onde o seu fusil”.

Nun inciso final, o censor asegura que coa última frase “aquí pode ademais a canción ter a intención de facernos cargar co morto”.

Máis curioso é o caso de “One Man Army” (“Exército dun só home”) do disco *So Long, Bannatyne (Hai tanto tempo, Bannatyne, 1972)* do grupo canadense The Guess Who<sup>411</sup>, censurada pola “posibilidade dunha interpretación antimilitarista”. En principio, a letra traducida foi presentada con só dúas liñas:

“Exército dun só home, mataches alguén?”

Á hora de solicitar a súa reconsideración, a letra preséntase completa, co que o censor conclúe que á vista da nova letra, a causa de denegación deixa de existir:

---

<sup>409</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.669, Top. 73/45-46. 9 de novembro de 1972. (Documento 154)

<sup>410</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 24 de xullo de 1971. (Documento 155)

<sup>411</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.397, Top. 73/45-46. 17 de febreiro de 1972. (Documento 156)

“Non ten nada que ver con aquela idea sospeitosa, eliminando, ao noso xuízo, toda intención tendenciosa e, polo tanto, a causa de denegación”.

Queda por mencionar un caso rechamante, por canto o cambio de opinión no censor se xustifica cunha explicación enrevesada. En principio, o tema “Mary In The Morning” (“María pola mañá”), dun single que se pretendía editar en 1971<sup>412</sup>, fora denegado por “antimilitarista” ao incluír unhas estrofas que se traducirían así:

“Non me avisaron  
Tiven que coller unha arma e unirme á loita  
Dixéronme que tiña que facer a súa guerra  
Pero non me quero ir...  
Deixo a María pola mañá  
Non sei contra que home loitarei  
Pero estou seguro de que somos o mesmo  
Cada un ten unha María pola mañá  
Que poida que non volva ver nunca máis”.

Tras a petición de reconsideración, o censor autorízaa co seguinte argumento:

“Relido o texto e considerando o aspecto sinalado, hai que notar que en todo el non aparece rebeldía nin sentimentos atopados a quen ordena a mobilización, nin ao feito da guerra en si. É máis ben un canto contra o fatalismo que obriga a tomar parte nestas accións e á dor que causa aos deudos, que neste caso son as esposas ou noivas dos que teñen que ir”.

### *Forzas de seguridade do Estado*

Se toda crítica ao Exército non era aceptada polo réxime franquista, tampouco a eran as diatribas contra outras forzas de seguridade do Estado. Por exemplo, a policía, mencionada en “Help I’m A Rock” (“Socorro, son unha rocha”), do *disco Freak Out (Tolear, 1966)*, de Frank Zappa<sup>413</sup>, que deu lugar a que fose censurada por “ofensas á policía”. O censor remarca especialmente estas frases:

“Axúdeme, son un policía  
É unha lata ser un policía”.

Outro exemplo sería a canción “Ohio” do disco *4-Way Street (Rúa de catro direccións, 1971)* do cuarteto norteamericano Crosby,

<sup>412</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.392, Top. 73/45-46. 22 de outubro de 1971. (Documento 157)

<sup>413</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.396, Top. 73/45-46. 22 de decembro de 1971. (Documento 158)

Stills, Nash & Young<sup>414</sup>, que foi eliminada da edición española pola súa crítica ante a actuación policial do Goberno Nixon que desembocara na morte de catro universitarios nunha manifestación en Ohio en contra da guerra de Vietnam. Así o manifesta tamén o censor, que a cualifica de “canción protesta sobre intervención do Exército en represión de disturbios en Ohio”. O seu texto traducido dános unha idea do seu contido:

“Soldadiños de chumbo e Nixon que chega  
Á fin estamos sos  
Este verán oín os tambores  
Catro mortos en Ohio

Hai que ir ao gran  
Os soldados estannos a tombar  
Isto tíñase que facer hai moito tempo  
Que pasaría se resulta que a coñecías e a atopases morta no chan?  
Como podes fuxir cando a coñeces?”

No caso da banda sonora de *Sacco And Vanzetti* (*Sacco e Vanzetti*, 1971), interpretada por Joan Baez sobre música de Ennio Morricone, a súa canción “The Ballad Of Sacco And Vanzetti” (“A balada de Sacco e Vanzetti”)<sup>415</sup> foi denegada. O censor expoñía os seus argumentos no correspondente expediente:

“A canción denegada fala hostilmente da policía, aínda que se refire á americana, posta ao servizo do ouro”.

Porén, a empresa discográfica presenta a continuación un texto completamente distinto, en dúas partes, que obtén finalmente autorización, quedando constancia, nas palabras do censor, de que “na actual presentación poden ser autorizadas”.

O cantante francés Maxime le Forestier sufriu a censura na canción “Parachutiste” (“Paracaidista”) do seu álbum *Mon frère* (*O meu irmán*, 1972)<sup>416</sup>, por ser “totalmente antimilitarista”, en palabras do lector correspondente, que aseguraba que o texto presentaba “ao paracaidista como asasino, ... que ao final se mete policía”.

Pola súa parte, a canción “Vírao ao revés” do cantante dominicano Johnny Pacheco, que aparecía na edición

---

<sup>414</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 13 de xullo de 1971. (Documento 159)

<sup>415</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 15 de abril de 1971. (Documento 160)

<sup>416</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.838, Top. 73/46. 14 de setembro de 1974. (Documento 161)

internacional do disco *Tres de café e dous de azucre* (1973)<sup>417</sup> foi denegada por conter unha “frase burlona sobre o policía”, cal é:

“Eu coñezo un policía que lle gusta o mamurcillo”.

A posterior petición de reconsideración da súa compañía fonográfica baseouse nos seguintes argumentos:

“Que pola forma de cantar tan característica deses latinos, sobre todo neste caso, unha canción rápida de ritmo, non doadamente intelixible polo que están a dicir polo seu peculiar deixe, e porque é unha canción que en América figurou nos hits co número 1 na escala de éxitos, e outrosí, ao suprimila do contido total deixaría inservible o devandito LP polos poucos minutos de que constaría o disco”.

Aínda que o censor asignado explica que o texto vén “sen rectificación ningunha” e que “continúa como denegable”, alguén, a man, seguramente o seu superior, decide finalmente autorizala.

Outra referencia deste tipo censurada, con mencións ao servizo de policía, atopaba no álbum homónimo do grupo de soul Dells (1973), en concreto a canción “I Hear Voices” (“Escoito voces”)<sup>418</sup>, que o lector xustifica deste xeito:

“Hai unha frase que di:

“Falando de policías que disparan á xente a pracer”.

O resto da canción é un lamento acerca das desgrazas do mundo. Se non fose pola frase subliñada, nada habería que obxectar á canción, pero con esa frase paréceme denegable”.

Tampouco os ataques máis xenéricos, contra a autoridade, eran ben recibidos. “Just Like Tom Thumb’s Blues” (“Como o blues de Polgarcíño”, composta por Bob Dylan), aparecida na versión internacional do disco *To Love Somebody (Amar alguén, 1969)* de Nina Simone<sup>419</sup>, foi censurada porque “contén referencias despectivas cara á autoridade”. En concreto, o censor chama a atención sobre o seguinte parágrafo:

“Agora todas as autoridades se pasean e presumen  
De como chantaxearon ao sarxento de garda para que deixase o seu posto  
E nomearon Anxo que acababa de chegar da costa  
Ao principio parecía que estaba tan ben pero semellaba un fantasma cando se foi”.

---

<sup>417</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.826, Top. 73/46. 6 de setembro de 1974. (Documento 162)

<sup>418</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.821, Top. 73/46. 9 de maio de 1974. (Documento 163)

<sup>419</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.390, Top. 73/45-46. 21 de setembro de 1971. (Documento 164)

## *Os poderes do Estado*

Non só o poder lexislativo e o executivo eran coidadosamente mimados pola censura. No álbum *Harmony* (*Harmonía*, 1971) de Three Dog Night se atopaba a canción “Murder In My Heart For The Judge” (“Teño o asasinato no meu corazón por culpa do xuíz”)<sup>420</sup> que non puido ser distribuída dentro daquel disco en España polo seu ataque ao poder xudicial, aínda que nun principio o censor asignado decidise autorizala; non obstante, o seu superior fixo unha anotación manuscrita á marxe na que sinala que “non é autorizable por tendenciosa contra a xustiza”, subliñando en concreto na letra da canción os seguintes versos:

“E ese vello e mal xuíz non me faría cambiar de opinión...  
E ese vello e gordo vermello estaba imitando a xustiza  
E un avogado empezou a machucar...  
Teño o asasinato no meu corazón por culpa do xuíz”.

Na mesma liña censurouse “Machine Gun Kelly” (“Kelly metralleta”), contida na edición internacional do disco *Mud Slide Slim And The Blue Horizon* (*Tobogán de fino barro e o horizonte azul*, 1971) do cantante de Massachusetts James Taylor<sup>421</sup>, por ir “contra a xustiza governamental”, sinalando o censor as seguintes estrofas:

“Os homes do Goberno viñeron a por Metralleta  
E leváronse o pobre rapaz  
Metérono nun burato no cárcere de Leavenworth”.

Nese mesmo álbum tamén foi denegada a autorización para o tema “Soldiers” (“Soldados”), polo seu “carácter tendencioso (polo subliñado), como antimilitarista, menosprezando a misión do soldado”. En concreto, o destacado era estas liñas:

“Alí onde rompen as douradas e verdes augas  
Nove soldados con sorte rematarán  
De saír da noite  
A metade deles feridos  
E vivos de milagre  
Só nove de vinte volvían á casa  
Con once historias tristes que contar”.

---

<sup>420</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.640, Top. 73/45.702-46.101. 25 de xaneiro de 1972. (Documento 165)

<sup>421</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 4 de setembro de 1971. (Documento 166)



## *Cancións subversivas*

No mesmo disco de Nina Simone citado -*To Love Somebody (Amar alguén, 1969)*- estaban tamén outras dúas cancións, “Revolution Rock Part 1” (“Revolución Rock Parte 1”) e “Revolution Rock Part II” (“Revolución Rock Parte 2”)<sup>422</sup>, compostas por Irvine & Simone, censuradas “por subversivas”. Na primeira sublíñanse as seguintes frases:

“E agora temos unha revolución...  
Estou aquí para falarche da destrución  
De todo o diabólico que terá que rematar...  
É unha loita diaria permanecer vivo  
Cantando sobre unha revolución...  
Tes que limpar o cerebro  
E a única forma que podemos facelo é permanecer en grupo”.

Da segunda, “Revolution Rock Part II”, o censor destaca os seguintes versos como causa da súa denegación:

“Pronto se rematará, sabes?  
1-2-3 Que ves agora?  
4-5-6 Teño a miña arma  
Cres que sabes cando poderá ser?”

A mesma cualificación se lle deu á canción “Burn Down The Mission” (“Queimade a misión) do disco *Tumbleweed Connection (A conexión da planta rodadora, 1972)*<sup>423</sup> de Elton John, por ser “moderna e subversiva”, segundo o censor, que risca todo o seu texto cunha cruz, dando a entender que non hai nada permisible nel. A súa tradución sería a seguinte:

“Vostede dime que hai un anxo na súa árbore  
Dixo que viñera a chamarme a min?  
As cousas na nosa casa estanse a volver desesperadas  
Vivindo na veciñanza da xente inqueda que coñezo  
Trae a túa familia á beira do río  
Mira cara ao Leste para ver onde se oculta a graxa  
Detrás de catro paredes de pedra o rico dorme  
É hora de poñer o facho en lapas á súa propiedade

Queimade a misión  
Se queremos seguir con vida  
Veremos o fume negro voar cara ao ceo  
Veremos a luz de cor vermella iluminar o ceo

---

<sup>422</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.390, Top. 73/45-46. 21 de setembro de 1971. (Documento 167)

<sup>423</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 15 de outubro de 1971. (Documento 168)

Queimade a misión  
Queimádea para seguir con vida  
É a nosa única oportunidade de vivir  
Leva todo o que necesites para vivir dentro

Nas profundidades dos bosques os esquíos saíron hoxe  
A miña esposa chorou cando viñeron a levarme lonxe  
Pero, que máis podo facer que mantela quente  
Que queimar, queimar, queimar, queimar as paredes da misión?”

Subversiva era tamén, segundo a opinión do lector en cuestión, a canción “Power To The People” (“O poder para o pobo”) do single do mesmo título que tiña na cara B a canción “Open Your Box” (“Abre a túa caixa”, 1971), de John Lennon<sup>424</sup>. Neste caso, o tema en cuestión foi censurado polo seu “contido altamente subversivo”. Esta sería a súa tradución:

“O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo, é xusto  
Queremos unha revolución  
Fagámola xa  
Érguete  
E toma a rúa  
Reclamando o poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo, é xusto  
Millóns de traballadores,  
Traballando por nada  
É mellor darlles o que é deles  
Ou te destruírán  
Cando entremos á cidade  
Reclamando o poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo, é xusto  
Preguntareilles, camaradas e irmáns  
Como tratan a súa muller  
Ao regresar á casa  
Ela debe ter a súa propia vida  
E achar a liberdade  
Reclamando o poder para o pobo

---

<sup>424</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 6 de setembro de 1971. (Documento 169)

O poder para o pobo  
O poder para o pobo  
O poder para o pobo, é xusto”.

Do mesmo modo, “Wrote A Song For Everyone” (“Escribín unha canción para todo o mundo”) do disco *Green River (Río verde, 1969)* de Creedence Clearwater Revival<sup>425</sup> foi censurada “por moderna e subversiva”. Así sería a súa transcrición ao castelán:

“Atopei facendo cola para cobrar o subsidio  
Sentíame ao bordo do abismo  
Aí colgado na cola  
Me vin indo á guerra en xuño.  
O único que quero  
O único que quero é compoñerme unha melodía  
Compuxen unha canción para todos  
Compuxen unha canción pola verdade  
Compuxen unha canción para todos  
Pero nin sequera podía falarche  
Fíxenme arrestar, rematei no cárcere  
Richmond estaba a punto de explotar  
Fracasou a comunicación  
Se sabes a resposta, agora é o momento de dicilo  
O único que quero  
O único que quero é que te poñas a rezar  
Vin a xente encadeada miles de anos  
Alguén dixo: agora é diferente  
Pero mira, é o mesmo  
Os faraóns fían a mensaxe, arredor e arredor da verdade  
Poderían salvar un millón de persoas  
Como dicircho?”

No caso do disco de John Mayall *Memories (Lembranzas, 1971)*, dous das súas cancións foron tamén censuradas polo mesmo motivo, en concreto “Back From Korea” (“De regreso de Corea”) e “The Fighting Line” (“A liña da fronte”)<sup>426</sup>. O censor deixa ben claro cáles son as razóns da súa denegación no seu comentario, mesmo manifestando que a súa inclusión entre outras cancións nun disco sería como colocar cigarros de marihuana nun paquete de cigarros:

“Ambas as dúas cancións protesta tratan de problemas de orde interna dun país, que en España non concirnen. Son subversivamente pacifistas. É dicir, condenan a guerra, pero baixo puntos de vista simplemente egoístas, a primeira, e nas súas consecuencias internas no país a que se refire, a segunda. A súa edición para difundilas en España

---

<sup>425</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/64.951, Top. 72/28.110-28.302. 13 de outubro de 1971. (Documento 170)

<sup>426</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 16 de novembro de 1971. (Documento 171)

nin é de crer que poida interesa a ninguén, nin por distracción. A única intención posiblemente válida é a difusión das ideas disolventes que conteñen. Din ademais que son para un disco de longa duración. Non é de esperar que as estean a repetir a través de todo un disco de 33 revolucións de 30 cm. E a súa inclusión entre outras cancións xa autorizadas sería como permitir un cigarro de marihuana en cada paquete de ‘Celtas’”.

Xa o título dunha canción titulada “Revolution” (“Revolución”) presentada a consulta voluntaria non auguraba precisamente a súa autorización. E así foi, a pesar de que a empresa fonográfica ocultou o seu auténtico título, “Revelation: Revolution ‘69” (“Revelación: revolución 69”), do álbum do mesmo título (1968) do grupo The Lovin’ Spoonful<sup>427</sup>, coa esperanza de que así non atopase as mesmas obxeccións. Porén, ao censor non se lle pasou o seu contido:

“Canta a violencia e ademais por inconformista, a revolución, aínda que imprecisa e indeterminada ideoloxicamente”.

Outro suposto máis dentro deste apartado constitúeo o tema “Count Me in” (“Conta comigo”), recollido no álbum *Time Of Change (Tempo de cambio, 1972)* da banda Blue Mink<sup>428</sup>, que para o censor contiña as seguintes “frases subversivas, xeneralizadas”:

“Eles quítannos a liberdade coas súas leis e lexislación  
Encarcerando as nosas vidas con antigas regras e regulacións...  
Continúan alimentándonos con mentiras”.

Tampouco as mencións a revoltas xuvenís contaban co beneplácito da censura. Tal é o caso da canción “Dialogue (Part 1)” (“Diálogo (Parte 1)”), que aparecía no álbum *Chicago V (1972)* da banda Chicago<sup>429</sup>, que, segundo o censor, “non indica en que nación acontece, pero sinala axitación estudantil contra o Poder”. As frases sinaladas no texto son:

“Espero seguir estudando uns anos máis  
Tratarás de cambiar as cousas  
A causa do Poder que temos  
De que Poder falas e que cousas hai necesidade de cambiar?  
Eu sempre pensei que todo ía moi ben  
Non sentes que a represión se está xustamente pechando arredor?”

---

<sup>427</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 14 outubro de 1971. (Documento 172)

<sup>428</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.658, Top. 73/45-46. 11 de xullo de 1972. (Documento 173)

<sup>429</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.740, Top. 73/46. 18 de xuño de 1973. (Documento 174)

## *A política estadounidense*

A finais dos 60 o mercado da música pop nos países anglosaxóns estaba no seu momento álxido. Ao igual que sucedía co cinema, as empresas discográficas pretendían a distribución deses discos en cantos máis países, mellor. Convén recordar, como xa se dixo, que neses anos se vivía unha etapa especialmente convulsa debido especialmente ao conflito de Vietnam no que os EE.UU. achábanse inmersos, así que non é estraño atopar referencias nos textos dos grupos de pop, especialmente sensibles ante a devandita guerra.

Por iso a censura en España, aínda recoñecendo que o conflito e as súas consecuencias non tiñan moita relevancia no noso Estado, sempre tiveron moi en conta calquera crítica á Administración estadounidense do momento. Polo tanto non é de estrañar que se censurasen tres temas dun disco de Tom Clay titulado *What The World Needs Now Is Love (O que o mundo necesita agora é amor, 1971)*<sup>430</sup>: “The Victors” (“Os vitoriosos”), no que simplemente recitaba os nomes de soldados caídos en combate, “For Years” (“Durante anos”) e “What’s Going On?” (“Que está a pasar?”), nas que reclamaba o fin da guerra de Vietnam e criticaba a política do seu país. O censor explicábao do seguinte xeito:

“Non son autorizables ao noso xuízo por tendenciosas unhas e ataque á Administración Nixon outras de forma inconveniente”.

A Administración do Presidente Nixon tamén é o eixe central que motivou a censura do single “Tricky Dicky Rides Again” (“O tramposo Dicky cabalga de novo”, 1973), de Jim Capaldi<sup>431</sup>, por canto o censor opinaba que “é, xa, dende o mesmo título -que el traduce como “Trapacero en tenguerengue cabalga de novo”- e con ocasión do asunto Watergate, ofensiva para o Presidente Nixon,” citando como as frases conflictivas as seguintes:

“Oh Watergate eu ódioche polo pobo ao que ti defraudaches,  
Ti defraudaches  
El vai realmente a poñerse tolo  
Oh rapaz Ricardo, ti sabes o que é ser enganado”.

---

<sup>430</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 13 de setembro de 1971. (Documento 175)

<sup>431</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.743, Top. 73/46. 5 de xullo de 1973. (Documento 176)

Sen mencionalo expresamente, o mesmo Presidente foi a causa da denegación do tema “Compared To What” (“Comparado a que”), composto por Gene McDaniels<sup>432</sup> e gravada por numerosos artistas, que se pretendía editar nun disco en 1972. Neste caso, as frases censurables que a convertían en denegable eran estas, a xuízo do censor:

“O Presidente conseguiu esta guerra  
Que a xente non sabe para que...  
A Igrexa, os domingos, dorme e cabecea  
Tratando de somerxer a ira do ouro...  
As nais solteiras necesitan abortar”.

Máis xenérica é a referencia ao Presidente dos EE.UU. contida na canción “I Want My Love To Rest Tonight” (“Quero que o meu amor descanse esta noite”) do álbum *Approximately Infinite Universe* (*Aproximadamente universo infinito*, 1972), da xaponesa Yoko Ono<sup>433</sup>, que segundo o censor contiña unha “alusión impersoal, pero ofensiva, para o Presidente dos EE.UU”, cal era:

“Todos somos machos cegos e eivados  
Frustrado será o Presidente dos Estados Unidos”.

No mesmo álbum foron denegadas outras dúas cancións. A primeira, “What A Mess” (“Que lea”), por conter “linguaxe indecente cen por cento”:

“Se continúas dando martillazos contra abortos  
Direiche non máis masturbación para os homes  
Cada día estarás a matar por billóns viventes espermas”.

A outra sería “What A Bastard The World Is” (“Que bastardo é o mundo”), censurada polo seu contido indecoroso que, segundo o censor, sería o seguinte:

“Es un bastardo deixándome soa toda a noite, botándoches en falta  
Eu podo conseguir sempre outro porco como ti  
Escoitas os teus sacudimentos, os teus porcos, os teus bastardos...  
Todos nós vivimos da piedade dunha sociedade de machos  
Pensando que o que eles necesitan é a nosa necesidade”.

A referencia á Administración norteamericana do momento é o tema de “What You Think Is A Joke (Is America Today)” (“O que cres que é un chiste (é América hoxe)”), cara B do single “Hang

---

<sup>432</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.662, Top. 73/45-46. 14 de setembro de 1972. (Documento 177)

<sup>433</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.729, Top. 73/46. 21 de marzo de 1973. (Documento 178)

On Sloopy” (1971) de Jonathan King<sup>434</sup>, censurada tamén polos mesmos motivos, segundo as propias palabras do censor:

“Constitúe unha severa crítica de EE.UU. hoxe en día, demasiado dura e mordaz”.

Tamén a banda sonora do musical *Hair (Pelo, 1969)*<sup>435</sup> atopouse con similares obxeccións, en concreto por un corte titulado “Three, Five...” (“Tres, cinco...”) segundo a opinión do lector correspondente (coa aquiescencia do seu superior, que anota a man “conforme co xuízo”):

“Esta canción é de tipo político. Condena a guerra de Vietnam poñendo de relevo aos prisioneiros do Vietcong. É unha canción que pasa por normal en USA pero considero que en España, dado o ambiente, leva unha carga anti-USA, polo que considero non é aceptable”.

Non foi a única canción censurada neste álbum polo seu contido político, aínda que a segunda delas, “Abie Baby” (“O rapaz de Abie”) nos conduce máis atrás no tempo. Segundo o censor, ao que o seu superior confirma o veredicto engadíndolle que se trata dunha “canción de odio racial” non autorizable “por violenta”, os motivos da súa denegación son os seguintes:

“É unha burla demasiado groseira a base de burlarse groseiramente de Lincoln como emancipador”.

Os outros dous cortes denegados neste expediente fórono por distintos motivos. “Black Boys / White Boys” (“Rapaces negros / rapaces brancos”) é “de sentido dubidoso, xa que segundo estamos acostumados o que canta o amor é o home, en cuxo caso é unha canción con claro sentido homosexual. Só é admisible supoñendo que sexa unha rapaza a que canta”, opinión referendada polo seu superior, que a tacha de “francamente ambigua”.

En canto á canción “Hair” (“Pelo”), o censor mantén que “debe suprimirse a palabra ‘low’ que fai referencia aos pelos das partes virís”. O seu superior vai máis alá ao asegurar que todas as cancións do álbum “teñen algo de ofrenda física total, a través do pelo, mesmo como única garantía”.

---

<sup>434</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 21 de xullo de 1971. (Documento 179)

<sup>435</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 21 de maio de 1971. (Documento 180).

## *A política española*

Son escasas as referencias atopadas neste ámbito, debido a que eran tamén escasas na produción fonográfica internacional, con demasiados motivos xa para a súa preocupación, como vimos, e porque os artistas españois tampouco se atrevían a aventurarse niso previndo o que podería sucederlles.

Dúas son as mencións encontradas. A primeira áchase xa no título de “Mr. Spain” (“Señor España”), contida no álbum *Hei Now Hei (The Other Side Of The Sky)* (*Hei agora, hei (o outro lado do ceo)*, 1973) da cantante Aretha Franklin<sup>436</sup>. Chama a atención que no texto presentado a censura, coa intención de sortear a súa acción, Mr. Spain, a súa acepción orixinal, fóra substituído por Mr. Spane. A pesar diso, a canción foi denegada porque “tanto polo nome coma polo contido é unha personificación de España. Hai frases sibilinas”. Estes versos identificados polo censor serían estes:

“Oirás que comprendo o teu berro, comprendo o teu medo  
Por favor, non permitas  
Que a filla de ninguén comprobe a túa vergoña”.

Tras a conseguinte solicitude de reconsideración<sup>437</sup> por parte da empresa discográfica, baseada unicamente en que non tiñan “outro título gravado por Aretha Franklin para a súa substitución”, o censor mantén a súa postura:

“Mentres continúe o equívoco de nomearse o devandito señor Mister Spain segue sendo denegable”.

A segunda referencia aparece nunha canción de contido amoroso, aínda que ao ser mencionado Xibraltar a canción foi denegada. O tema é en concreto “Lover Man (Oh, Where Can You Be?)” (“Amante (Oh, onde estarás?)”), da banda sonora da película *Lady Sing The Blues (A dama canta o blues, 1972)*<sup>438</sup>. En concreto, o censor menciona que non se trata dun tema antipatriótico, pero tal consideración non foi suficiente para a súa autorización:

“Esta alusión a Xibraltar non é antipatriótica:  
“Xibraltar pode caer, pero o noso amor permanecerá”.

---

<sup>436</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.748, Top. 73/46. 21 de setembro de 1973. (Documento 181)

<sup>437</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.751, Top. 73/46. 7 de novembro de 1973. (Documento 182)

<sup>438</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.726, Top. 73/46. 20 de febreiro de 1973. (Documento 183)



Porén, a petición de reconsideración consegue finalmente a súa autorización<sup>439</sup>. Non se sabe se as consideracións expostas nesa solicitude pola empresa discográfica foron suficientes para facer variar a opinión do superior ao censor, pero tampouco hai ningún outro elemento que xustifique ese cambio de parecer, co que se pode concluír que si foron decisivos:

“O texto de “Love Is Here To Stay” é unha canción moi famosa nos anos 20 e a frase “Xibraltar may tumble” -“Xibraltar pode caer”- non ten ningún significado político senón absolutamente figurativo como se pode apreciar polo contido de toda a canción, na cal compara certas cousas aparentemente indestrutibles coa forza do amor”.

### *O comunismo*

Como cabía esperar dunha ditadura militar autoritaria que tiña entre as súas bases o nacionalismo español, o catolicismo e o anticomunismo, calquera referencia ao comunismo era indefectiblemente censurada. Así sucedeu co disco *Future Games (Xogos do futuro, 1971)* de Fleetwood Mac, que viu como se prohibían dúas das súas cancións<sup>440</sup>. A primeira, “Lay It All Down” (“Déixao todo”), con estas palabras de quen a xulgou:

“A consecuencia final de Paraíso na terra ten tendencia filocomunista”.

O segundo dos temas, “Future Games” (“Xogos do futuro”), foi censurado porque “os xogos que indica, o ton todo el desta canción a fai sospeitosa de filocomunista”, aínda que en ningún momento se aclara cal son as estrofas que lle levan a pensar así ao lector. Porén, o superior sinala que “non encerran perigo ningún nin intención tendenciosa, polo que son autorizables”.

Nesta liña, ao grupo español Los No censuráronlle unha canción do seu single “Penso en ti”, concretamente, “O moscovit”, por, precisamente, a súa referencia comunista. Ademais, o grupo tivo problemas para actuar e para editar máis discos, xa que o seu nome apareceu pouco antes dun referendo no que se pedía o si para Franco e entendíase que o seu nome tiña unhas connotacións negativas<sup>441</sup>.

---

<sup>439</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.729, Top. 73/46. 17 de marzo de 1973. (Documento 184)

<sup>440</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.640, Top. 73/45.702-46.101. 25 de xaneiro de 1972. (Documento 185)

<sup>441</sup> Segundo as palabras do guitarrista do grupo, Víctor Portolés, no libro de Salvador Domínguez *Benvido, Mr. Rock. Os primeiros grupos hispanos 1957-1975*. SGAE. Madrid, 2002, páxina 331.

The Kinks sufriron a censura da súa canción “Money And Corruption / I Am Your Man” (“Diñeiro e corrupción / Son o teu home”), que se atopaba na edición internacional do disco *Preservation: Act 1 (Preservación: Acto 1, 1973)*<sup>442</sup>. Segundo o censor, as frases que resaltou motivaban a súa denegación “ polo sentido da expresión estereotipada”, engadindo que en si non tería demasiada importancia, senón é porque foi utilizada esta terminoloxía polos revolucionarios marxistas”:

“Obreiros da nación, unídevos...  
Eu trazarei un plan quinquenal...  
E nacionalizaremos as compañías da riqueza...  
Adiviño un día cando o pobo será libre  
E vivamos nunha sociedade sen clases nin distincións...  
Obreiros da nación, unídevos...”

A referencia comunista aparece así mesmo, segundo o censor, no tema “A Simple Desultory Phillipic” (“Unha filípica simple e inconexa”) do disco *The Paul Simon Songbook (O cancionero de Paul Simon, 1965)*<sup>443</sup>, por medio dun protagonista que “confesa, aínda que voluble, o seu comunismo” e que “non fai loanza ningunha do comunismo, pero a súa soa confesión a fai denegable”:

“Eu estiven marxinado  
Case marcado con ferro porque era comunista  
Eu son da man esquerda  
É dicir, da man que eles usan  
Non importa”.

Tamén figuras identificadas co comunismo estaban proscritas nas cancións da música pop. É o caso do Ché Guevara, mencionado en “Ché”, tema incluído no álbum *The Stories And Other Dreams (As historias e outros sonos, 1973)*<sup>444</sup>, da cantante folk Judy Collins, xa que segundo o censor “esta canción mitifica a Ché Guevara identificándoo con Xesús”. Ademais, identifica tamén os versos nos que basea o seu ditame:

“Unha mañá en Bolivia  
O líder dos partisanos e dous compañeiros víronse obrigados a sobrevoar as montañas.  
Os paisanos sorrían e berraban: ‘Xesús’

---

<sup>442</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.807, Top. 73/46. 4 de febreiro de 1974. (Documento 186)

<sup>443</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.730, Top. 73/46. 14 de marzo de 1973. (Documento 187)

<sup>444</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.790, Top. 73/38.706-39.104. 16 de maio de 1973. (Documento 188)

Berráballes: ‘Non pensedes que vos abandonamos.  
Eles trataron de asustarnos con canóns, pero volveremos’.  
O corpo de Xesús estaba nun jeep que eles explotaron antes de alcanzar  
o avión.  
O sacerdote estaba orgulloso de bendicilo”.

### *Anarquismo*

Polo menos nunha ocasión, un texto foi denegado polo seu carácter “anarcoide”, segundo expresión utilizada polo censor, aínda que co retrouso de que “de todos os xeitos pode non ser comprensible, en cuxo caso sería autorizable”. Trátase de “Walking In The Line” (“Camiñando na liña”), do disco *Refugee* (*Refuxio*, 1971) da banda danesa Savage Garden<sup>445</sup>. Do seu texto, que contén frases como as que aquí se traducen, infírese a interpretación do censor:

“Non necesito que ningunha bóla de cristal  
Me indique onde ir  
Non necesito ningún gran mago  
Que me diga isto e o outro  
Non necesito ningún adiviñador do porvir  
Que me diga cousas que xa sei  
Porque estarei  
Camiñando na liña  
Con todo o mundo  
Camiñando na liña  
Por que non vés  
E camiñas comigo?

Non necesito ningún predicador  
Que me diga que está ben e que está mal  
Teño mellores cousas que facer  
Que sentar e rezarlle a Deus  
Porque estarei  
Camiñando na liña  
Con todo o poder  
Camiñando na liña  
Por que non vés  
E camiñas comigo?

Non necesito rei nin raíña  
Que me digan que facer  
Non necesito presidente  
Que me diga que é verdadeiro  
Porque estarei  
Camiñando na liña

---

<sup>445</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 4 de decembro de 1971. (Documento 189)

Con todo o mundo  
Camiñando na liña  
Con todo o poder  
Camiñando na liña  
Por que non vés  
E camiñas comigo?”

### *A censura censurada*

Un caso curioso atópase no disco *Back To The Roots (De volta ás raíces, 1971)* de John Mayall, talvez a única ocasión en que unha referencia á censura aparecese na produción fonográfica a editar en España e que, en consecuencia, foi censurada. Trátase, máis especificamente, da canción “Mr. Censor Man” (“Señor censor”)<sup>446</sup>, que foi denegada cunha cruz riscando por enriba todo o texto da canción baseándose nas seguintes razóns, segundo a hermética opinión do lector asignado:

“Canción lixeira, que ataca á censura, non en canto censura, senón por limitar o censurable. De todos os xeitos para España resulta impropia”.

### **A.4 Censura social**

Como en anteriores apartados, iníciase a revisión dos textos de cancións censurados polo seu contido social cun que manifesta de novo que, ante a dúbida da intención real do autor, o censor prefería censurar polo que puidese pasar. Concretamente, iso foi o que lle sucedeu ás cancións “Escape-Ism Part 1” (“Escap-Ismo Parte 1”) e “Escape-Ism Part 2” (“Escap-Ismo Parte 2”) do disco *Hot Pants (Pantalóns quentes, 1971)* de James Brown<sup>447</sup>, censuradas coa seguinte explicación:

“Como o seu título indica é canción de evasión, de linguaxe ambigua e sesilvanado, que non quere dicir nada e que pode dicir todo o que se lle ocorra a quen o escoite”.

Esta sería a tradución:

“Tíos, podo meterme?  
Podo meterme?  
Podo tirar da súa saba?  
Podo meterme?  
Podo falarlles do escap-ismo?”

<sup>446</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45-46. 28 de xuño de 1971. (Documento 190)

<sup>447</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 21 de xullo de 1971. (Documento 191)

Non é bo para ti?  
Non é bo para ti?  
Non é bo para ti?  
Non é bo para ti?

Digan Byrd, quérome poñer  
Byrd, necesito poñerme  
Podo poñerme?  
Podo poñerme?  
Podo poñerme?  
Podo poñerme?

Non é bo para ti?  
Non é bo para ti?  
Non é bo para ti?  
Non é bo para ti?  
Non é bo para ti?  
Irmán malo, canta un pouco xusto aquí

Home, sabes que mellor levámolo ao LAM  
Mellor vixía o home  
Digo de novo, irmán, digo de novo, digo de novo  
“Digo que mellor levámolo ao LAM”  
Digo de novo  
“Digo que mellor levámolo ao LAM”  
Mellor vixía ao home

Tes os teus ollos en Fred  
Fred Wesley, déanlle un grande aplauso, Fred Wesley  
Bobby Byrd, irmán Bobby Byrd  
Bobby Byrd, señoras e señores  
Byrd, cres que falamos demasiado alto  
Monta ese barullo

Non teño po  
Bobby Byrd, digo Byrd  
Si  
Podo poñerme co órgano?  
Imos  
Podo poñerme?  
Vente e ponte  
Totalmente  
Totalmente  
Vexo que intentas compracerte [Incomprensible]

Podo poñerme?  
[Incomprensible]  
Vas deixar que me poña  
[Incomprensible]  
Vas deixar que me poña

[Incomprensible]  
Vas deixar que me poña  
Vas deixar que me poña  
Que me poña  
Vas deixar que me poña  
Que me poña”.

### *Crítica social*

Manifestada en distintas formas, como canción protesta, de loita social ou de invectiva contra a sociedade do momento, a crítica social foi prohibida unha e outra vez pola censura franquista. Así sucedía, por exemplo, coas manifestacións, como as mencionadas en “Student Demonstration Time (A hora das manifestacións estudantis)” do álbum *surf’s Up (Arriba o surf, 1971)* de The Beach Boys<sup>448</sup>, canción censurada baseándose nestes motivos

“Fala de violencias en manifestacións estudantis. Pode ser perigosa aínda que aconselle quedar fóra das manifestacións”.

As loitas sociais saían a relucir en “One Tin Soldier” (“Un soldado de chumbo”) do disco *Billy Jack (1974)* de Coven<sup>449</sup>, canción á que o censor denega a súa autorización cun lacónico “tendenciosa”. O seu texto podería traducirse así:

“Escoiten nenos un conto que se escribiu hai moito tempo  
Sobre un reino nunha montaña e a xente do val de abaixo  
Na montaña había un tesouro enterrado baixo a pedra  
E as xentes do val xuraron que o collerían  
Adiante, e odia os teus demais, adiante e engana o amigo  
Faino en nome dos ceos  
Poderás xustificalo finalmente  
Non haberá ningún alboroto de trompetas cando chegue o día do Xuízo  
Esa mañá sanguenta cabalgaban detrás dun soldado de chumbo  
E a xente do val enviou unha mensaxe á do outeiro  
Pedindo o tesouro mesmo, toneladas de ouro, para o cal estaban  
dispostos a matar  
Chegou unha resposta do reino: cos nosos irmáns compartiremos  
Todos os segredos da montaña e toda a riqueza alí enterrada  
E os do val berraron enfurecidos: A cabalo! Enarborade as espadas!  
E mataron os montañeses, así gañaron o seu correspondente premio  
Xa están ao lado do tesouro na montaña escura e vermella  
Envorcan a pedra, alongan a man  
Paz na terra, foi o único que divisaron”.

<sup>448</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 16 de novembro de 1971. (Documento 192)

<sup>449</sup> AGA, Sig. (3) 49.12/44.001, Top. 23/72.308.-74.307. 29 de decembro de 1971. (Documento 193)

Con relación a este expediente, a discográfica envía, case un mes despois de recibir a notificación da denegación, solicitude de reconsideración para que o tema sexa autorizado, explicando, ao seu interesado xeito, o contido da letra, xa que sibilamente lle dan a volta para intentar xustificar que a historia se entende como unha parábola da Paz. Estes son os seus argumentos:

“Nunha primeira lectura, que non entra no contido do devandito texto, só se aprecian algunhas ideas e impresións contra os demais, de guerra entre irmáns, etc.

Que con independencia de que non é ningún segredo que no mundo existen odio e guerras, e que hai xente disposta a matar por apropiarse dos bens alleos, é o certo que a gravación contén unha bonita narración, chea de sabor espiritual e que consiste en explicar a historia de dous pobos, un que vive na montaña e outro no val. No val esténdese a noticia de que os da montaña teñen un tesouro enterrado baixo unha pedra. Os do val decidiron loitar contra os da montaña para arrebatarlles o tesouro (de aquí as expresións de “adiante e odia os teus demais”, etc.) Os da montaña contestaron que estaban dispostos a compartir cos seus irmáns todos os segredos e riquezas que posuían. Pero os do val, cheos de ambición, quixeron para eles toda a riqueza. E mataron os da montaña e chegaron ao tesouro. Envorcaron a pedra, alongaron a man e “Paz na terra foi o único que divisaron”. É dicir, o tesouro e as riquezas duns homes que vivían unidos foi a Paz.

Que, en opinión desta empresa, o triste é que esta interpretación veña cantada en inglés, posto que encerra unha lección pola que se predica o amor e a unión entre os homes e o proclama como auténtico tesouro de vida”.

A xustificación acaba invocando, ademais, na súa parte final, a “data de Nadal que estamos a vivir” para obter a súa autorización, o que finalmente consegue en reconsideración.

Menos motivada estivo a censura da canción “A confusión” do álbum *Triangle (Triángulo, 1972)* do grupo francés Triangle<sup>450</sup>, aínda que da tradución proporcionada pola súa compañía discográfica se desprende claramente que se trata dunha letra de crítica cara á sociedade do momento:

“De rapaz  
Quérenche guiar  
Ao igual  
Que xente maior  
Para ben

---

<sup>450</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.641, Top. 73/45.702-46.101. 7 de febreiro de 1972. (Documento 194)

Da Sociedade.

E despois,  
Terás que aprender  
Do país  
A súa Historia sen fin  
Que escribiu  
Amor e fusil  
Hum...

Os teus ollos reclamarán  
Algo que se comprenda.  
Aos nenos lles hai que falar  
Só coa verdade

Dareite  
Da Humanidade  
A dor  
Do meu corazón  
Que sentín  
Na confusión”.

Outra canción de Kris Kristofferson titulada “Jesus Was A Capricorn” (“Xesús era un capricornio”), do álbum de 1972 do mesmo título<sup>451</sup>, foi tamén censurada polo seu contido antisocial, máis que polas referencias a Xesucristo, tendo en conta os versos que o censor destacou -que son os que se subliñan- no seguinte texto traducido proporcionado pola compañía que pretendía distribuílo en España:

“Xesús era un Capricornio  
Comía alimentos orgánicos  
Cría no amor e a paz  
E nunca levaba zapatos  
Unha melena, barba e sandalias  
E un grupo de amigos estraños  
Creo que o cravarían  
Se volvese baixar

Porque a todo o mundo lle gusta ter alguén a quen poida mirar por  
enriba do ombro  
E crer que son mellores ca eles cando lles apeteza  
A alguén que está a facer algo mal para poder miralo con cello  
Se non podes atopar alguén así podes escollerme a min

Os intelectuais falan mal  
Dos paifocos que falan mal  
Dos hippys polo seu pelo  
Outros rinse dos estreitos

---

<sup>451</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.824, Top. 73/46. 18 de maio de 1974 (Documento 195)



Que se rin dos moi estraños  
Que se rin dos conservadores  
Algunhas persoas odian aos brancos  
Que odian aos negros  
Que odian ao Ku Klux Klan  
A maioría de nós odiamos calquera cousa  
Que non entendemos

Escólleme a min, irmán  
Escollérme a min, nenos  
Escólleme a min, reverendo”

Joan Baez tamén viu como o seu disco *Grazas á vida* de 1974 sufría a censura nunha das súas cancións, “Twelfth Canto From The Heights of Machu Picchu” (“O duodécimo canto dende as alturas de Machu Picchu”)<sup>452</sup> por ser “incitante á revolución social”. A letra non se acompaña pola discográfica nin tampouco é reclamada polo lector asignado, pode que porque o texto non era máis que un recitado de Joan Baez do poema de Pablo Neruda “Alturas de Machu Picchu”, que di así:

“Sobe a nacer comigo, irmán  
Dáme a man dende a profunda  
Zona da túa dor diseminada  
Non volverás do fondo das rochas  
Non volverás do tempo subterráneo  
Non volverá a túa voz endurecida  
Non volverán os teus ollos tradeados  
Mírame dende o fondo da terra  
Labrador, tecelán, pastor calado  
Domador de guanacos tutelares  
Albanel da estada desafiada  
Aguador das bágoas andinas  
Xoieiro dos dedos machucados  
Agricultor tremendo na semente  
Oleiro na túa greda derramado  
Traede a copa desta nova vida  
As vosas vellas dores enterradas  
Mostrádeme o voso sangue e o voso suco  
Dicídeme: aquí fun castigado

Porque a xoia non brillou ou a terra  
Non entregou a tempo a pedra ou o gran  
Sinaládeme a pedra en que caestes  
E a madeira en que os crucificaron  
Acendédeme os vellos pedernais  
As vellas lámpadas, os látigos pegados  
A través dos séculos nas chagas  
E os machados de brillo ensanguentado

---

<sup>452</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.820, Top. 73/46. 29 de abril de 1974 (Documento 196)

Eu veño a falar pola vosa boca morta  
A través da terra xuntade todos  
Os silenciosos labios derramados  
E dende o fondo faládeme toda esta longa noite  
Coma se eu estivese convosco ancorado  
Contádeme todo, cadea a cadea  
Elo a elo, e paso a paso  
Afiade os coitelos que gardastes  
Poñédeos no meu peito e na miña man  
Como un río de raios amarelos  
Como un río de tigres enterrados  
E déixame chorar, horas, días, anos  
Idades cegas, séculos estelares

Dádeme o silencio, a auga, a esperanza

Dádeme a loita, o ferro, os volcáns

Apegadme os corpos como imáns

Acudide ás miñas veas e á miña boca

Falade polas miñas palabras e o meu sangue”.

Nese álbum de Joan Baez tamén foron censuradas “Non nos moverán”, por “incitante á folga” (destacando o censor o retrouso que di “Unidos na loita, non nos moverán. Unidos na folga, non nos moverán. Como unha árbore firme xunto ao río, non nos moverán”) e “As nais cansas” por “antipatriótica, antimilitarista”. Nesta última, o censor destaca as seguintes liñas:

“E os agricultores xa descansarán

Os traballadores doentes da terra  
Outra vez o himno tan resoante cantarán  
Xa non seremos os pobres!  
Xa non viviremos en escravitude!  
E os traballadores logo cantarán

Cando os soldados as súas garitas deixarán  
E nas trincheiras os seus uniformes queimarán  
Oh o meu xeneral, as túas fieis tropas  
Xa te esquecerían  
E a xente do mundo xa descansará “!

Unha canción que non chegou a ver a luz, eliminada da edición final do disco *Vidas exemplares* (1973) do grupo español Desde

Santurce a Bilbao Blues Band, foi “Antropoides”<sup>453</sup>, un tema que contiña tamén unha irónica crítica social. O texto da canción, coas partes que o censor resaltou subliñadas, é o seguinte:

“Antropoides con gravata  
E outros co peito cheo  
De cacharros de folla de lata  
Antropoides, humanoides  
Con tendencias esquizoides  
Grandes monos con carteira  
Gorilas con cartucheiras.  
Pobre Darwin, pobre Darwin  
Pobre Darwin, se vivise  
Tecnócratas platirrinos  
Grandes monos asasinados  
Chimpancés consumidores  
E mandrís entre flores  
Agora é un mono xibón  
Quen preside a reunión  
E promete... Que promete?  
Aumentar os cacahuetes  
Vinte monos con diarrea  
Reunidos en asemblea  
Discutindo con desgana  
O déficit de banana  
Monos que dirixen cinema  
Ou fabrican calcetíns  
E monas de exportación  
Que van á Eurovisión  
Cuadrúmanos que á súa vez  
Fan todo cos pés  
Mentres que o mono nu  
Sofre a lei do embude  
A humanidade oprimida  
Por mil simios oprimidos  
E Tarzán que non fai nada  
Por evitar as súas monadas  
Non fai nada, non fai nada, non fai nada “...

A pesar das súas referencias á sociedade do momento e ao réxime no poder, o censor sinala unicamente as frases destacadas, polo que ese sería o motivo da súa denegación: unha referencia a un peito e aos ‘monicreques’ que se enviaban ao Festival de Eurovisión. Nese disco mencionado saíron finalmente publicadas outras dúas cancións que, en principio, ao censor lle parecían

---

<sup>453</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67,650, Top. 73/45.702-46.101. 19 de maio de 1972 (Documento 197)

denegables, pero que finalmente foron autorizadas. Así, en “Os fantasmas” subliñase a última estrofa, que di:

“Xa están aquí os fantasmas  
Todos son moi fantasmas  
E que non o recoñeza  
É un...”

Esta canción, dirixida aos progreses de salón que formaban parte do seu público, cantábana en directo coa palabra ‘cabrón’ ao final. No outro tema autorizado finalmente, “As cousas van cambiando”, máis claramente dirixido á inmovilidade do réxime, o censor subliña as seguintes liñas:

“Nada se pode facer... aquí non cambia nada  
Se non o fas cambiar  
Non deixes que te enganen  
Co seu novo disfrace  
Que xa fai moito tempo que dura o carnaval”.

Máis destrutiva pareceulle aos censores unha canción do álbum *Imagine* (*Imaxina*, 1971) de John Lennon. Ademais de censurar “Give Me Some Truth” (“Dáme algo de verdade”), coa única anotación de que falaba da “droga”, o censor presta a súa atención especialmente a “Imagine” (“Imaxina”)<sup>454</sup>:

“Canción totalmente negativa, que suprime todo, mesmo a relixión, coa esperanza de que rematen todos uníndose á idea”.

Esta sería a súa tradución:

“Imaxina que non existe o Ceo  
É doado se o intentas  
Sen o Inferno debaixo noso  
Arriba noso, só o ceo  
Imaxina toda a xente  
Vivindo o hoxe...  
Imaxina que non hai países  
Non é difícil de facer  
Ninguén por quen matar ou morrer  
Nin tampouco relixión  
Imaxina toda a xente  
Vivindo a vida en paz...

Podes dicir que son un soñador  
Pero non son o único  
Espero que algún día te unhas a nós

---

<sup>454</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 23 de novembro de 1971. (Documento 198)

E o mundo vivirá como un

Imaxina que non hai posesións  
Quixera saber se podes  
Sen necesidade de gula ou fame  
Unha irmandade de homes  
Imaxínate toda a xente  
Compartindo o mundo.

Podes dicir que son un soñador  
Pero non son o único  
Espero que algún día te unhas a nós  
E o mundo vivirá como un”.

Outro álbum, *Refugee (Refuxiado, 1971)*, do grupo Savage Rose<sup>455</sup>, atopouse con tres cancións denegadas. A primeira, “Walking In The Line” (“Camiñando en liña”) seguiría esta liña de crítica social, por canto o censor a definiu como “lixeira, derrotista, indicando a solución dunha liña non definida, que pode acomodarse a todas as salsas”. “Dreamland” (“A terra dos sonos”) non foi autorizada por ser “pesimista; parece incitar ao suicidio como solución”. A terceira, “And I Dream” (“E eu soño”), foi denegada por distintos motivos, de tipo moral: “interpretada tal e como está redactada, por voz masculina, resultaría homosexual”.

Tamén por varios motivos foron denegadas ata cinco cancións do álbum *Blows Against The Empire (Sopra contra o imperio, 1970)*, o debut de Paul Kanter & Jefferson Starship<sup>456</sup>. A primeira, “A Child Is Coming” (“Nace un neno”) por “antisocial”, destacando o censor como causa as seguintes frases:

“Non levarei o neno do Goberno...  
Non é cuestión do Goberno quen entra ou sae do meu corpo”.

O segundo tema, “Hi Jack” (“Hola Jack”), non foi autorizado por que “enxalza a corrupción”, aínda que máis acertado fose dicir que se trata tamén dunha canción crítica co sistema social. En concreto, o lector asignado subliña estes versos:

“Sabes que recordo o 23 de novembro  
No abismo de Chicago podes ver os porcos de arame de espiño ao redor  
dunha grande nada  
Os cazadores de bruxas vagan e ladran, arquexan e tratan de  
conducirnos ao seu veneno...”

---

<sup>455</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 27 de novembro de 1971. (Documento 199)

<sup>456</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 25 de xaneiro de 1971. (Documento 200)

E as nosas parellas voarán núas polas cidades do universo  
Mentes libres, corpos libres, droga gratis, música gratis  
O día está a chegar, o día é noso”.

“Sunrise” (“Amañecer”) foi cualificado de “blasfema” por incluír unha frase que dicía “maldita gloria”, mentres que “Starship” (“Nave espacial”) foi denegada por conter unha “descrición erótica”, a xa habitual “facer o amor”. A quinta e última das cancións denegadas deste álbum foi “Mau Mau Amerikon”, “por enxalzar o uso das drogas”; do seu texto o censor destaca estas dúas frases:

“Así que tira as túas fodidas bombas...  
Pedindo ácido, cocaína e herba”.

Outro tipo ben diferente de comentario social -e político- ácido, é o que levaba a canción “Penúltimo tango”, que non apareceu finalmente na versión comercializada do disco *Vidas exemplares* (1973) do grupo español Desde Santurce a Bilbao Blues Band<sup>457</sup>, dado que foi denegada a súa autorización. Neste caso, o grupo formulaba no seu texto unha visión -irónica- da sociedade que coincidía coa do franquismo de España como reserva espiritual de Occidente, fronte á inmoralidade de máis alá dos Pireneos onde se proxectaban películas como *O último tango en París* (de aí o título da canción).

“Os Pireneos  
Fronteira natural  
Antes separábanos  
Da inmoralidade  
Ninguén pasaba  
A secular fronteira  
Salvo en caso de extrema necesidade  
Pois sabíase  
Que ao outro lado  
Axexaba o pecado  
Funesto e corruptor  
Máis as cousas  
Son hoxe tan diferentes  
Que resulta corrente  
Viaxar sen ton nin son  
E animados por lúbricas visións  
Desatan as súas paixóns  
O progre e o burgués  
E ata honestos  
Cabezas de familia

---

<sup>457</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.736, Top. 73/45.702-46.101. 10 de maio de 1973. (Documento 82).

Adquiren manteiga  
Do Rosellón  
E vanse ver  
A Marlon Brando  
Con todo ao aire  
Bailando o tango  
En Perpiñán  
E é que o Bertolucci  
Ese é nefando  
Un anarquista  
E un descarao  
Xa non somos  
Reserva de Occidente  
Nin cabeza de ponte  
Do espiritual  
Pois o obsceno  
O erótico, indecente  
Socava lentamente  
A nosa moralidade  
Se é preciso  
Que pechen as fronteiras  
Que se alcen as barreiras  
Contra a liviandade  
Manteiga  
Non hai mellor manteiga  
Que a de Santander  
É a pura a boa manteiga  
Que non está adulterada  
Pola perversidade  
É a pura, a honesta manteiga  
Que se unta sobre o pan”.

### *As drogas*

Mencionadas xa nun par de casos nos parágrafos anteriores, calquera aparición das drogas nunha canción foi motivo recorrente da súa denegación. Así, como se verá máis diante de novo no capítulo das carpetas censuradas, a canción “Sister Morphine” (“Irmá morfina”) do disco *Sticky Fingers (Dedos pegañentos*, 1971) de The Rolling Stones<sup>458</sup> non foi autorizada en España por ser “un canto á droga”, en palabras do censor, que ratifica a súa opinión riscando cunha cruz todo o texto<sup>459</sup>, aparecendo no seu lugar no álbum “Let It Rock”, que non estaba no disco orixinal.

---

<sup>458</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 30 de abril de 1971. (Documento 202)

<sup>459</sup> A tradución da letra se atopa no capítulo dedicado á Censura das carpetas da produción fonográfica.

“Cocaine Shuffle” (“A evasión da cocaína”), canción do grupo 60.0000.000 Buffalo recollida no seu *disco Nevada Jukebox (A máquina de música de Nevada, 1972)*<sup>460</sup> foi prohibida polo censor ao “referirse a estupefacientes”, subliñando en concreto na letra os seguintes versos:

“Señor, a túa forma de vivir desordenada méteche nunha lea  
Seguro que si  
Non é verdade?  
Fala de relixión que ninguén escoita  
Ata que están de xeonllos  
Alguén sacou o mellor diso  
Dobrándose á caricia do dólar  
Non sentas pracer ao pechar os ollos  
Machuca a tristura ata que desapareceu  
Non importa o que penses que conseguiches  
Unha pistola de dous dólares...  
Mantén o nivel cun tiro de cocaína, cariño...  
Non hai regras  
Confundícheste cando ninguén está a mirar, fillo...  
Todo o que sei vai de porta a porta  
Mantén altas as túas esperanzas  
E a túa cabeza baixa”.

O grupo holandés Kayak viu como a súa canción “Hope For A Life” (“Esperanza dunha vida”) do seu álbum *See See The Sun (Ver, ver o sol, 1973)*<sup>461</sup> era censurada porque, segundo a opinión do lector correspondente, “me parece irreverente a frase subliñada”:

“De feito non hai diferenza entre a droga e o Papa”.

Outro grupo holandés, The Cats, sufriu unha censura similar na súa canción “If You’ll Be My Woman” (“Se foses a miña muller”) do seu *disco One Way Wind (Vento dunha dirección, 1971)*<sup>462</sup>. Neste caso, o censor só anotou como causa da denegación a palabra ‘droga’. De todos os xeitos, do seu texto queda claro que o motivo foi o retrouso, que se traduciría así:

“Faremos unha viaxe á terra prometida  
Onde a herba crecerá tan alta  
Serei o cantante dun grupo dun só home  
Si, chegaremos ao ceo  
Se ti foses a miña muller”.

---

<sup>460</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. 24 de marzo de 1972. (Documento 203)

<sup>461</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.812, Top. 73/46. 7 de marzo de 1974. (Documento 204)

<sup>462</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 24 de novembro de 1971. (Documento 205)



O mesmo sucede co tema “Smoke Signal” (“Sinal de fume”), incluído no disco *Cahoots* (*Socios*, 1971), do grupo The Band<sup>463</sup>, censurado coa única anotación de constituír “propaganda de droga”. No seu texto atópanse as claves:

“A doncela india plantará a semente  
E cultivará unha nova variedade  
De sinais de fume sobre a túa cabeza...  
Vivindo na sombra dunha dúbida hoxe  
Esperando que a nube de fume se aclare”.

No caso de “The London Boys” (“Os rapaces londinienses”) do disco homónimo do cantante inglés David Bowie (1967)<sup>464</sup>, a motivación é máis explícita:

“Describindo a mentalidade dos rapaces londinienses, remata con esta inaceptable frase:  
“Soamente de 17 anos  
Pero pensas que creciches no mes que estiveches fóra dos teus pais.  
Ti tomas demasiadas pímulas”.  
Denegable, ben por aludir a drogas ou a anticonceptivos”.

No mesmo álbum tamén se denegou “My Thing” (“A miña cousa”) por considerar o censor que era “de contido erótico, obsceno” pola seguinte frase que el traduce así:

“A Miña doce cousa, tenro amor e machihembrada cousa”.

A banda sonora do musical *Hair* (*Pelo*, 1969)<sup>465</sup> atopouse con similares resistencias, en concreto por un corte titulado “Donna” xa que, segundo o censor, “considero que sería un tremendo erro que os termos das drogas se manipulasen nas cancións coma se fosen o máis natural”. As frases conflitivas neste caso son:

“Haxix, marihuana, opio, LSD, STP, TNT, AMP, IRT  
NBC vaite á casa  
Cigarro, betume para zapatos”.

Na mesma canción o censor subliña tamén o termo “virxe”, deixando claro que esa palabra non era admisible en España:

---

<sup>463</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 16 de novembro de 1971. (Documento 206)

<sup>464</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.741, Top. 73/46. 18 de xuño de 1973. (Documento 207).

<sup>465</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 22 de maio de 1971. (Documento 208).

“Debe suprimirse porque supón unha mentalidade segundo a cal non hai apenas rapazas virxes e pode contribuír a crear ese mesmo ambiente na nosa patria”.

Tamén se censura a canción “Sodomy” (“Sodomía”) do mesmo álbum, por ser “completamente desagradable e obscena”. Esta sería a tradución do seu texto:

“Sodomía  
Sexo oral  
Carnalmente  
Padre, por que estas palabras soan tan desagradables?  
A masturbación pode ser divertida  
Únete á orxía sagrada Komasuka  
Todo o mundo”.

Noutro expediente, a referencia ás drogas vén nunha frase que tamén ten elementos que poderían entrar dentro da censura moral ou política. Trátase, máis concretamente, da canción “Safe And Sound” (“Seguro e son”) do disco *Hotcakes (Pasteis quentes, 1974)* da cantante Carly Simon<sup>466</sup>, denegada por conter “expresións obscenas” como as seguintes:

“As putas de Roma non quixeron buscar outro camiño...  
A droga estableceu a moral dos gardas do Buckingham Palace”.

Estrañamente, esta canción aparece no documento administrativo xunto a outras que pertencen ao disco *Tales From Topographic Oceans (Contos dos océanos topográficos, 1974)*, do grupo de rock sinfónico Yes. Neste caso a razón das dúbidas sobre a autorización das cancións que contiña é moito máis prosaica:

“Polo meu gusto denegaría as que veñen presentadas en letras maiúsculas por estar cheas de erratas, que parece unha linguaxe de tolos. “The Ancient Giants Under The Sun” -”Os xigantes antigos baixo o sol”- está chea de palabras que non aparecen en ningún dicionario e tamén de erratas”.

### *O movemento hippy*

Outra revolución que non gustaba nada á censura era o movemento hippy. “Won’t Get Fooled Again” (“Non me enganarán máis”) do álbum *Who’s Next (Quen é o seguinte, 1971)* de The

---

<sup>466</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.807, Top. 73/46. 26 de febreiro de 1974. (Documento 209).

Who<sup>467</sup> atopou a súa negativa precisamente na súa asimilación cos postulados do movemento:

“Se ben evidentemente non se refire a unha revolución a tiros, si se refire a unha revolución moral de tipo hippy ou algo parecido”.

É curioso que neste caso se permitise unha tradución incompleta da canción, con numerosos ocos en branco, porque, suponse, a persoa encargada de transcribir o texto do orixinal inglés na empresa discográfica correspondente antes de presentala a consulta previa non puido entender (ou non quixo traducir) o que cantaba o vocalista Roger Daltrey. Evidentemente, o censor pensou que o texto era así e non se lle ocorreu pedir a súa transcripción completa. Este foi o texto presentado:

“Estamos a loitar na rúa  
Cos nosos nenos ao lado  
E a Moral a venerarse  
A onde se foi?  
E o home que nos animou  
Sentado a xulgar o noso agravio  
Decidiron que a escopeta... a canción  
Orientei a miña cabeza cara á nova constitución  
Tomei un voto pola nova revolución  
...O cambio en todo  
Collo a miña guitarra e toco  
Igual que onte  
E póño me de xeonllos e ouro  
Non me enganasen máis  
Poño a un lado a min mesmo e a miña familia  
Se acontece que quedamos vivos  
Collo os meus papeis e...  
Oh sei que a hipnose non dura nunca  
... na rúa  
... a min  
E os pregóns...  
E o partido da esquerda é agora o partido da dereita  
E... xa non durante a noite  
Orientei a miña cabeza cara á nova constitución  
Tomo un voto pola nova revolución  
...O cambio en todo  
Collo a miña guitarra e toco  
Igual que onte  
E póño me de xeonllos e ouro  
Pola nova... Igual que o vello”.

A letra completa traducida que non se presentou na súa integridade sería a seguinte:

---

<sup>467</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.382, Top. 73/45-46. 6 de setembro de 1971. (Documento 210).

“Estaremos a loitar nas rúas  
Cos nosos nenos aos nosos pés  
E a moralidade que eles cultivaron iríase  
E os homes que nos impulsaron  
Están sentados xulgando todo o malo  
Deciden e o rifle é quen canta a canción

Inclinarei o meu sombreiro á nova constitución  
E farei unha reverencia para a nova revolución  
Sorrerei e rirei aos cambios por todas as partes  
Tomarei a miña guitarra e tocarei...  
Igual que onte  
Entón axeonllareime e rezarei...  
Non seremos enganados novamente

O cambio, tiña que vir  
Soubémolo todo o tempo  
Fomos liberados do curral, iso é todo  
E o mundo simplemente loce igual  
E a historia non cambiou  
Porque os estandartes ondearán na seguinte guerra

Inclinarei o meu sombreiro á nova constitución  
E farei unha reverencia para a nova revolución  
Sorrerei e rirei aos cambios por todas as partes  
Tomarei a miña guitarra e tocarei...  
Igual que onte  
Entón axeonllareime e rezarei...  
Non seremos enganados novamente  
Non, non!

Mudareime e coa miña familia ao meu lado  
Se acontecese que nos deixasen medio vivos  
Tomarei todos os meus documentos e sorrerei ao ceo  
Aínda que saiba que os hipnotizados nunca menten...  
E ti ?.....

Siiiiii.....

Non hai nada nas rúas  
Que me pareza diferente  
E os slogan serán substituídos... a propósito  
E os que militaban na esquerda  
Agora militan na dereita,  
E as barbas creceron máis longas durante a noite

Inclinarei o meu sombreiro á nova constitución  
E farei unha reverencia para a nova revolución  
Sorrerei e rirei aos cambios por todas as partes  
Tomarei a miña guitarra e tocarei...  
Igual que onte

Entón axeonllareime e rezarei...  
Non seremos enganados novamente.  
Non, non!

Siiii...!

Coñece o novo xefe...  
Igual ao anterior xefe”.

No mesmo sentido, relacionado tamén coa suposta promiscuidade sexual do movemento hippy, interpretouse “Good Vibrations” (“Boas vibracións”), canción composta e interpretada anteriormente por The Beach Boys, cando se presentou a consulta voluntaria formando parte dun disco predominantemente instrumental titulado *Good Vibrations (Boas vibracións, 1971)* do intérprete Hugo Montenegro<sup>468</sup>. Nese álbum só había catro cancións cantadas, entre elas este “Good Vibrations” que foi censurada polo seu “sentido totalmente erótico, no que se subliman as excitacións sexuais”, segundo o censor. A este comentario engadíase o seguinte:

“Esta letra pertence aos ambientes dos grupos USA drogadictos do lumpen: os HIP que teñen a súa filosofía baseada no sexo. A acción sexual segundo os seus efectos determina a bondade ou maldade da acción. De aí que esta subclase USA que está a tratar de cambiar radicalmente a moralidade USA convertérase nunha ameaza social. A letra fala de ‘Good Vibrations’ -boas vibracións- fronte a ‘Bad Vibrations’ -malas vibracións-, que equivale aos actos sexuais. Esta filosofía non é coñecida polo público español pero aínda e todo, se se ten en conta que o disco é para a xuventude e que está nun inglés que se entende demasiado doado a letra e que psicoloxicamente as ‘vibrations’ asócianse inmediatamente ao orgasmo, creo que daría pé a moitísimos rapaces a bailar por parecer graciosos en forma procaz. Considero, ademais, que a súa autorización daría pé ás revistas de tipo musical a ofrecer a letra en castelán. Por todo iso, considero que non debe autorizarse”.

Noutro informe, o censor asegura que “ten indubidablemente un sentido totalmente erótico no que se subliman as excitacións sexuais”. Curiosamente, dende a compañía discográfica asegúrase que “se trata dunha canción existente” no mercado en infinidade de versións”.

Aínda que non o menciona o censor expresamente, a frase emblema do movemento hippy (“Fai o amor, non a guerra”) foi motivo de que se denegase en España a canción “Gemini Suite”

---

<sup>468</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.381, Top. 73/45.401-45.402. 23 de marzo de 1971. (Documento 211)

(“A suite de Géminis”) de John Lord (teclista de Deep Purple, Whitesnake, Paice, Ashton & Lord, The Artwoods e Flower Pot Men), contida no seu *disco Gemini Suite (A suite de Géminis, 1972)*<sup>469</sup>. Neste caso, asegúrase que contén un “slogan pacifista”, sinalando como a razón da súa prohibición a seguinte frase:

“Loita pola paz. Fai o amor non a guerra”.

### *Os marxidados*

Os parias do mundo, identificados neste caso en Bangla Desh, son a materia prima de “Song For Bangladesh” (“Canción por Bangla Desh”), un tema do disco *Come From The Shadows (Veño das sombras, 1972)* de Joan Baez<sup>470</sup>. O lector, ao que non lle gustaba a crueza das súas imaxes, a censura utilizando un termo que poida non sexa o mellor para definir o seu contido, xa que motiva a súa denegación nas súas “descricións macabras”, subliñando como causa desta os seguintes versos:

“Unha vez máis nós estamos ao lado  
E miramos a familias crucificadas  
Vendo os ollos libres dunha nai adolescente  
Cando mira ao seu débil bebé tratando  
De loitar coas chuvias do monzón e as moscas da cólera  
E os estudantes na universidade  
Dormen na tranquila noite apaciblemente  
Os soldados viñeron e disparáronos nas súas camas  
E o terror tomou o dormitorio espertando berros de medo  
E o silencio conxela as formas e as almofadas molladas en vermello  
Vostede leu sobre a petición de funcionarios do exército para doadores  
de sangue?  
Esta foi dada de boa gana  
Por rapaces que as tomaron con agullas das súas veas  
E dos seus corpos cada gota de sangue esgotouse  
Ningún tempo para comprender e había dor pequena  
E entón a historia de Bangla Desh  
É de novo unha antiga que sucede outra vez  
Por todos o que levan a cabo as ordes  
Que flúe fóra das leis nunha nación  
Que di para sacrificar un pobo por unha terra”.

### *A delincuencia*

---

<sup>469</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.396, Top. 73/45-46. 15 de decembro de 1971. (Documento 212)

<sup>470</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.644, Top. 73/45-46. 24 de marzo de 1972. (Documento 213)

Referencias á delincuencia e a marxinação levaron á denegación á canción “We Can Be Together” (“Podemos estar xuntos”) do álbum *The Worst Of... (O peor de..., 1970)* de Jefferson Airplane<sup>471</sup>, así cualificada por ser, segundo o censor, “antisocial”, sen proporcionar máis explicacións, aínda que subliña no texto da canción as estrofas que se poderían traducir así:

“Somos foraxidos aos ollos de América  
Para sobrevivir roubamos, enganamos, mentimos, falseamos, facemos  
tratos  
Somos desagradables, sen lei, insidiosos, perigosos, sucios, violentos e  
novos”.

Nese mesmo álbum outros dous cortes, “Plastic Fantastic Lover” (“Amante fantástico de plástico”) e “Lather” (“Escuma”) foron denegadas por eróticas. Na primeira o censor destacou a frase “Son un amante fantástico de plástico / As rapazas veñen á miña cama”; na segunda subliñou este verso: “Descansar nu na area”.

“Black Queen” (“Raíña negra”), incluída no disco *Unlimited [Wounded Bird] (Sen límite [Paxaro ferido], 1973)* do artista xamaicano Jimmy Cliff<sup>472</sup> foi censurada por un motivo similar: referencias á delincuencia e a marxinalidade. Os dous censores que estudaron o texto sinalaron frases similares, que se poden unificar nas seguintes:

“Raíña negra, debes levantarte e tomar a túa praza...  
Ti es a flor e nata do crime  
Ti tes que facer arraigar a inmoralidade”.

## *Racismo*

Os textos encontrados denegados por problemas raciais teñen que ver tamén cos dous apartados anteriores, xa que son aquelas referencias motivadas por protagonistas de cor que van unidos á súa relación cun mundo marxinal e de delincuencia. Así se pode comprobar en varias das cancións do disco colectivo *Wattstax: The Living World Vol. 2 (Wattstax: O mundo vivente Vol. 2, 1973)*<sup>473</sup>, que recollía un concerto celebrado no Coliseo de Los Angeles no verán de 1972. Un dos seus temas, “Arrest - Line Up” (“Arresto - Alíniense”) foi censurado por describir “o maltrato aos

---

<sup>471</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.383, Top. 73/45-46. 24 de xaneiro de 1971. (Documento 214).

<sup>472</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.760, Top. 73/46. 14 de xaneiro de 1973. (Documento 215).

<sup>473</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.755, Top. 73/46. 10 de decembro de 1973. (Documento 216).

negros”, supostamente pola policía, dado o seu título, en frases como a sinalada polo censor:

“Fódeo. Fode a este negro. Hum, vou conseguir o teu cu”.

“The Handshake” (“O apertón de mans”) tamén foi denegada por unha frase similar:

“Ti non es un negro nai-puta”.

No tema “Wino Get A Job” (“Wino consegue un traballo”), do mesmo álbum, identificáronse varias frases que motivaron que non se lle concedese o permiso para a súa autorización. Dous censores estudaron o seu contido e resaltaron frases distintas, que, postas en común, serían as que aquí se recollen:

“Que te fodan, Tom...  
Falsificando matrículas  
Vella puta branca con todas esas engurras e demais  
Putearemos o teu traballo, raposa  
Bícame o cu e á túa nai tamén”.

Por último, no corte “Show Me How” (“Ensíname como”) o censor mostra as súas dúbidas revelando que o seu contido pode ir máis alá do seu tenor literal. Propón denegala, aínda que ao final é autorizada. Os seus argumentos para a proposta foron estes:

“Aínda que non hai ningunha expresión obscena, paréceme chea de erotismo esta canción, ademais porque creo que deixa entender máis do que di... Talvez ante a música fôra máis doado deducir o sentido preciso”.

Na mesma liña van as dúbidas suscitadas polo lector asignado tras a análise do disco *Curtis! Live! (Curtis! En directo!, 1971)*, do cantante soul Curtis Mayfield<sup>474</sup>, xa que segundo a súa opinión só autorizaría catro cancións das trece que continúa o disco:

“Aínda que se refire ao problema racial dos EE.UU. teñen a noso entender carácter marcadamente tendencioso e incitan á subversión.

Porén, o seu superior acabaría autorizándoas, manifestando que non chega a atopar nada que xustifique a súa denegación -e que en España non hai persoas de cor nin problemas raciais- aínda que deixa entrever certas suspicacias:

---

<sup>474</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.391, Top. 73/45-46. 30 de setembro de 1971. (Documento 217).



“Ante todo debemos facer constar que estas letras foron probablemente tomadas dos discos, e mal tomadas porque conteñen cantidade de frases e expresións inintelixibles. Todas... parecen referirse ao problema racial dos EE.UU. pero non vai nelas carácter subversivo senón máis ben de queixa pola súa situación inferior. Por outra parte en España non hai negros, nin problema racial ningún, nin estas letras cantadas as vai entender ningún español aínda que saiba inglés”.

Máis claro o tivo o lector asignado á análise do disco *Feu et rythme* (*Lume e ritmo*, 1971) da cantante gala Colette Magny<sup>475</sup>, por canto denegou sen dúbida a canción “Brave negre” (“Bo negro”) xa que, segundo a súa opinión, “contén frases ofensivas para os da devandita raza”, que serían:

“Negro negro, negro con seguro  
Negro molesto, negro noxento  
Negro co cu negro”.

---

<sup>475</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.653, Top. 73/45-46. 21 de xuño de 1972. (Documento 218).

## ***B) Censura nas carpetas da produción fonográfica***

Como se viu anteriormente, as carpetas dos discos (singles e álbums) e cassetes tiñan que enviarse a consulta voluntaria do Ministerio de Información e Turismo ou, no seu defecto, ser autocensurados polas propias compañías discográficas e remitir copia do que se pretendía editar previamente o Ministerio para a súa comprobación. Como exemplo, a remisión por parte da compañía EMI-Odeón de seis exemplares de cinco discos singles e cinco discos LPs a visado<sup>476</sup>. En concreto, nesta ocasión autorízanse cinco desas carpetas, denegando unha.

Noutro expediente, iniciado en setembro de 1977<sup>477</sup>, o Xefe do Negociado de Rexistro e Tramitación da Sección de Empresas Discográficas da Dirección Xeral de Cultura Popular certifica que a unha carpeta sometida a consulta voluntaria se lle aplica o silencio administrativo, o que equivalía á súa autorización.

Habitual era, polo que se pode comprobar en varios escritos recordatorios enviados polo Ministerio ás empresas fonográficas, a omisión do requisito do pé de imprenta na carpeta. Así, por exemplo, dous escritos do 21 de febreiro de 1972 e 19 de xaneiro de 1973<sup>478</sup>, nos que se recorda a legalidade vixente, que sinala que nos discos e cassetes deberán constar no pé de imprenta os seguintes datos, tanto no estoxo coma no produto en si:

“Impresor: Nome e domicilio nos talleres do cal fosen elaborados, así como lugar e ano da impresión.

Editor: Nome e domicilio da Empresa editora ou difusora.

En caso de importación de gravacións fonográficas, deberá aparecer nas carpetas de envoltura os datos da Empresa importadora, necesarios para a súa identificación”.

---

<sup>476</sup> Esta relación foi remitida o 3 de marzo de 1977 por Francisco Martínez Rubio, en nome e representación de EMI-Odeón, ao Negociado de Empresas Discográficas e Edicións Sonoras da Dirección Xeral de Cultura Popular. AGA, Sig. (3) 52.23/72.069, Top. 23/30.403-30.508. (Documento 219).

<sup>477</sup> Certificación do 7 de setembro de 1977 dirixido polo Xefe do Negociado de Rexistro e Tramitación da Sección de Empresas Discográficas da Dirección Xeral de Cultura Popular do Ministerio de Información e Turismo á empresa Avui, S.A. AGA, Sig. (3) 52.23/72.069, Top. 23/30.403-30.508. (Documento 220).

<sup>478</sup> O primeiro, do 21 de febreiro de 1972, remitido polo Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos a Acropol-Discos Fonográficos. O segundo, do 19 de xaneiro de 1973, enviado polo Subdirector de Acción Cultural e do Libro desa Dirección Xeral a esta discográfica. (Documento 221). AGA, Sig. (3) 52.23/72.070, Top. 23/30.403-30.508.

Unha vez autorizada a edición dun disco gramofónico, este debía remitirse de novo co formato final editado para comprobar se se axustaban ao previamente autorizado. Así se pode comprobar en numerosos documentos preservados no Arquivo Xeral da Administración<sup>479</sup>.

De todos os xeitos, hai que facer constar que nestes casos, como en todos os atopados no Arquivo Xeral da Administración, non é posible saber a que disco corresponde a carpeta censurada. Non hai constancia de que se conserven as portadas, debido a que o tamaño das portadas dos álbums superaba as dimensións das caixas nas que se conserva toda a documentación proveniente dos servizos encargados de exercer a censura. Ademais, co número de catálogo que se lles daba non foi posible relacionalo cos outorgados logo no depósito legal, co que tampouco é factible identificalos desta forma<sup>480</sup>.

As excepcións son contadas e xeralmente trátase de descoidos. A primeira, denegada, corresponde a un single de James Brown titulado “Hot Pants, Part 1, 2 & 3” (“Pantalóns quentes, Parte 1, 2 & 3”), que proba que as carpetas pasaron fisicamente polos servizos correspondentes do Ministerio. Esta carpeta, de tamaño máis pequeno, ao corresponder a un single, si entra nas caixas do arquivo. Ademais, hai que sinalar que esta carpeta e a documentación que lle acompañaba se encontraba nunha caixa<sup>481</sup> na que o resto de documentación non tiña nada máis relacionado coa actividade de censura na produción fonográfica, así que a sorte de que chegara ata os nosos días seguramente ten que ver co feito de atoparse fose de lugar.

A segunda carpeta atopada corresponde ao grupo The Allman Brothers Band, en concreto o seu álbum *Eat A Peach (Cómete un melocotón, 1972)*, autorizada, e que é identificable unicamente por unha fotocopia que se gardou no expediente xa que na

---

<sup>479</sup> A xeito de exemplo, escrito da compañía Basf Española S.A. remitindo dous discos a comprobación posterior. AGA, Sig. (3) 49.25/63.611, Top. 72/26309-26509. 29 de maio de 1974. (Documento 222)

<sup>480</sup> A xeito de exemplo, a correspondencia entre a compañía Discofon e a Sección de Edicións Sonoras do Ministerio de Información e Turismo na que, en principio, autorizan catro carpetas e denegan unha que, tras a solicitude de reconsideración, é finalmente autorizada. En ningún momento se pode deducir a que disco se refiren. AGA, Sig. (3) 49.21/67.651, Top. 73/45-46. 19 de maio de 1972. (Documento 223)

<sup>481</sup> Expediente nº 666/71 resolto polo Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos denegando a autorización ao single porque “non se considera pertinente a súa edición”. A carpeta do single “Hot Pants” (que se podería traducir como “Pantalóns quentes”) mostra as pernas dunha rapaza de costas ata a altura das nádegas, cubertas por un pequeno pantalón. Unha cruz risca precisamente as pernas. AGA, Sig. (3) 52.23/72.072, Top. 23/30.403-30.508. 9 de novembro de 1971. (Documento 224).

tramitación administrativa tampouco hai ningún dato que a distinga<sup>482</sup>.

O terceiro motivo sinalado como denegado é o póster que acompañaba a edición internacional do disco *Cosmic Wheels* do cantante Donovan<sup>483</sup>, no que se mostraba o torso nu do cantante, que non foi publicado finalmente en España<sup>484</sup>. Neste caso o disco é identificado pola propia compañía na súa correspondencia co Ministerio de Información e Turismo indirectamente<sup>485</sup>, nun escrito no que a verdadeira intención da discográfica é comunicar que se solucionou a denegación dunha das súas cancións<sup>486</sup>.

A cuarta e última carpeta identificada nalgún dos expedientes custodiados no Arquivo Xeral da Administración corresponde ao disco recompilatorio de bandas alemás de kraut-rock titulado *Mama Rock and the Sons of rock'N 'Roll (Mama rock eos fillos do rock'n'roll, 1973)*<sup>487</sup>, un dos casos máis estrambóticos de portadas modificadas pola acción da censura en España. Este foi o ditame a propósito do Negociado de Visado e Comprobación da Sección de Empresas Discográficas e Edicións Sonoras, integrado na a Subdirección Xeral de Promoción e Ordenación Editorial da Dirección Xeral de Cultura Popular do Ministerio de Información e Turismo:

“... Examinado o seu contido, aparecen unhas figuras que non se consideran correctas, polo que non procede autorizar a súa edición”.

Este álbum tiña na súa portada unha moza núa de costas na que o máis visible era un enorme traseiro. En España optouse, para obter a súa autorización, por retocar esa imaxe converténdoo no traseiro dun elefante, coa súa correspondente cola, e cambiándolle tamén as pernas por patas dun paquidermo, co que a muller quedaba convertida nun ser metade muller, metade elefante, e a natureza do deseño en algo incomprendible. Desta forma, a Nai Rock da escena alemá á que facía referencia o título (os fillos do título serían os grupos do recompilatorio) pasaba a ser algo totalmente distinto.

---

<sup>482</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.664, Top. 73/45-46. 26 de setembro de 1972. (Documento 225)

<sup>483</sup> Donovan: *Cosmic Wheels*. Disco publicado en 1973 pola compañía Epic-CBS

<sup>484</sup> Como se verá máis adiante, a letra da canción “The Intergalactic Laxative” foi censurada colocando uns asubios enriba duns versos que o censor non autorizaba.

<sup>485</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.746, Top. 73/46. 1 de agosto de 1973. (Documento 226)

<sup>486</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.816, Top. 73/46. 27 de abril de 1974. (Documento 227)

<sup>487</sup> Varios artistas: *Mama Rock and the Sons of rock'N 'Roll (German Rock Scene)*. Disco publicado en 1973 (en España en 1976) pola compañía Bacilus-CBS



*Mama Rock and the Sons of rock'N 'Roll (portada internacional - portada española)*

Porén, esta posibilidade de identificar as portadas censuradas a partir dos arquivos é certamente excepcional. Polo tanto, só é posible deducir como se exercía a censura sobre as carpetas das casetes e discos a partir das diferenzas atopadas entre as versións publicadas no estranxeiro e as distribuídas en España, cando estas son evidentes.

Con este procedemento de dedución, quedan sen coñecer que carpetas de discos españois enviados a consulta previa houberon de ser modificadas para a súa autorización, xa que só a aparición da remitida en primeira instancia revelaría a diferenza coa finalmente editada (e así sucedeu polo menos nun par de ocasións).

Tampouco é posible aventurar en que casos se exerceu a autocensura por parte das propias discográficas ou se a negativa, pola contra, viña do propio Ministerio, aínda que, como xa se adiantou para o caso dos textos das cancións, a consulta voluntaria non implicaba risco de sanción administrativa, polo que se pode concluir que na súa práctica totalidade os cambios veñen motivados por expresa indicación do aparato administrativo da censura pergeñado polo réxime franquista.

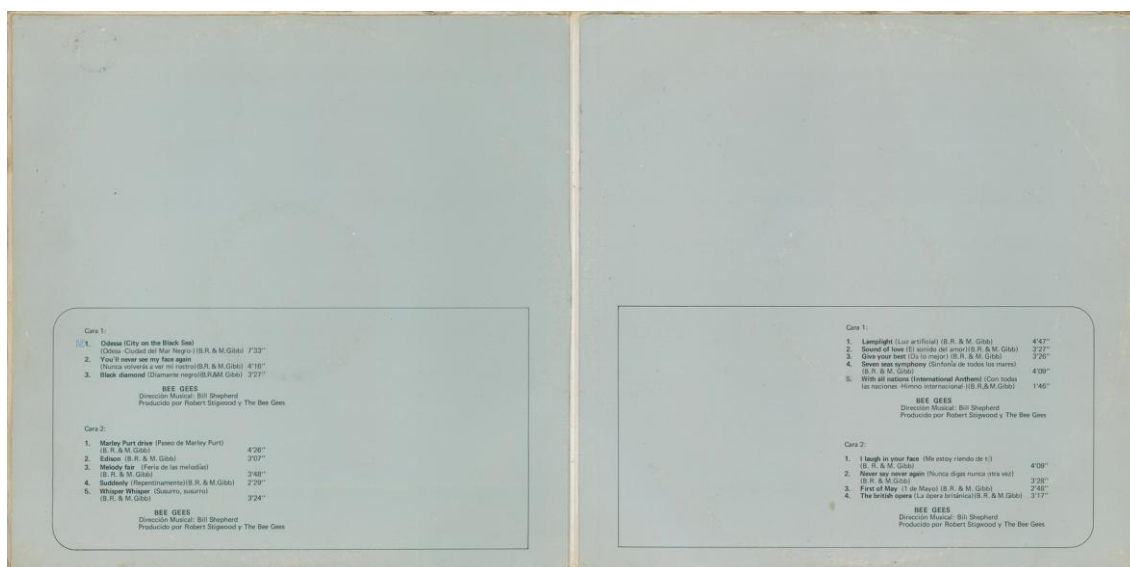
A este respecto, hai que mencionar que se publicaron en España moitos discos sen os encartes despregables interiores ou as fundas interiores, coas súas correspondentes letras ou imaxes, o que non deixa de ser unha censura económica exercida pola propia discográfica que prefería abaratar custos antes de mostrar integramente o produto tal e como fora deseñado orixinalmente. Por iso convén sinalar que só se recollen neste capítulo aquelas

carpetas que se publicaron mutiladas e nas que se atopan motivos evidentes de censura.

Como exemplo de todas esas carpetas que non se publicaron na súa integridade, e ás que non se lles atopa un motivo claro para a súa censura, pódese destacar o despregable interior do disco *Odessa* do grupo Bee Gees<sup>488</sup>. Mentres o orixinal internacional mostraba a representación do afundimento dun barco, a súa edición española escamoteaba esta imaxe, substituíndoa por un fondo gris con unicamente os títulos das cancións. Desta forma, o disco perdía grande parte do seu sentido, por canto a idea inicial do disco era relatar, ao longo das súas dezasete cancións, o naufraxio ficticio do buque Verónica no frío Mar Negro, preto da cidade rusa de Odessa, un 14 de febreiro do ano 1899, día de San Valentín.



BEE GEES: *Odessa* (carpeta interior internacional)



<sup>488</sup> Bee Gees: *Odessa*. Disco publicado en xaneiro de 1969 pola compañía RSO-Polydor

Tan só queda por indicar que tamén noutros países se editaban ás veces dúas ou máis versións da carpeta dun mesmo disco, indicándose así no presente estudo cando se ten constancia diso. Se en España sempre aparecía a menos comprometida de ambas as dúas poderíaa selo tanto porque só chegaba esta última ás empresas españolas, porque as representacións desas discográficas en España se decidisen por aquela que menos problemas tería ao ter que dilucidar entre ambas as dúas ou, tamén, porque a censura era quen decidía en último lugar, sen ofrecer neste caso a máis mínima dúbida ante a posible disxuntiva ofrecida sobre cal delas debía ser a elixida no noso Estado.

### ***B.1 Censura moral***

O capítulo que máis supostos de censura presenta nas carpetas da produción fonográfica é o da censura moral, por canto a maior parte dos casos teñen que ver coa representación do corpo humano nas súas carpetas, especialmente casos de nus, aínda que tamén se deron outros aspectos censurables, como actividades indecorosas ou insinuacións e aparencias que non se correspondían con que o réxime quería que fose mostrado. Por estas últimas se comeza.

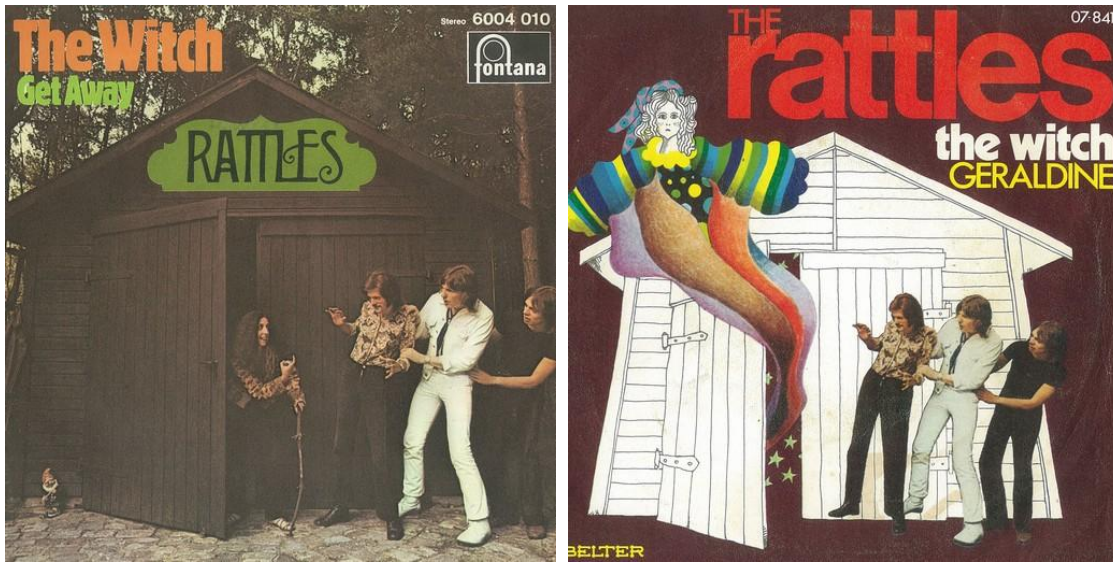
#### *Insinuacións e aparencias*

Da portada do single “The Witch”, do grupo The Rattles<sup>489</sup>, pódese entresacar que á censura non lle gustaban as insinuacións que, presuntamente, escondían algo máis. Neste caso, tratábase do convite dende a portada da compoñente feminina do grupo, a cantante Edna Bejarano, a entrar con ela nunha cabana aos tres compoñentes masculinos. A cara de sorpresa e certo respecto do trío de músicos ante a proposición mantívose na edición española; non obstante, a fotografía da cabana do fondo foi substituída por un debuxo e, en lugar do ofrecemento da cantante, introduciuse unha ilustración dun ser feminino que, supónse, pretendía representar algo que tivese que ver co título do single: “The Witch” (“A bruxa”).

---

<sup>489</sup> The Rattles: “The Witch”. Single publicado en 1970 pola compañía Fontana-Bélter

O estraño da portada española resultante é que, ademais de desaparecer a compoñente feminina do grupo, quedando reducido a trío, os músicos seguen mirando cara a abaixo, onde antes estaba a súa compañeira, mentres que a figura debuxada na edición española se acha moito máis arriba, coa conseguinte sensación de estrañeza que se deriva da composición. Ademais, no single foi substituída a súa cara B, “Get Away”, que no seu retrouso repetía unha e outra vez “Devil’s on the loose” (“O demo anda solto”), pola máis inofensiva “Geraldine”.

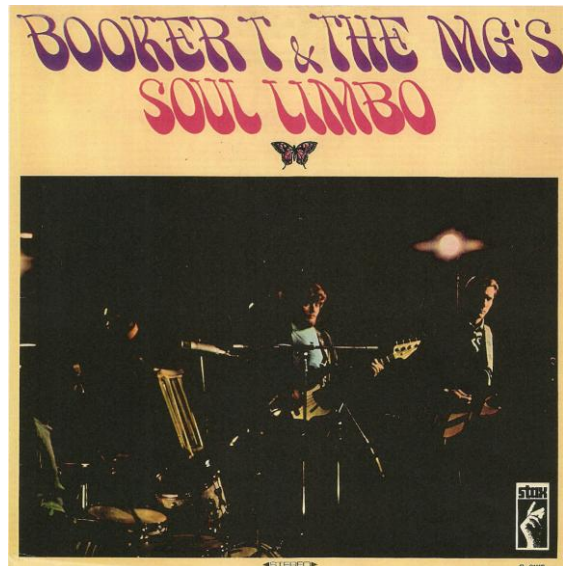


The Rattles: “The Witch” (portada internacional - portada española)

Na mesma liña, a portada do disco *Soul Limbo* de Booker T. And The MG’s<sup>490</sup>, que mostraba unha rapaza de cor en bikini mirando ao resto da banda, imaxe que non foi do agrado da censura e que tivo que substituírse en España por outra da banda tocando en directo.

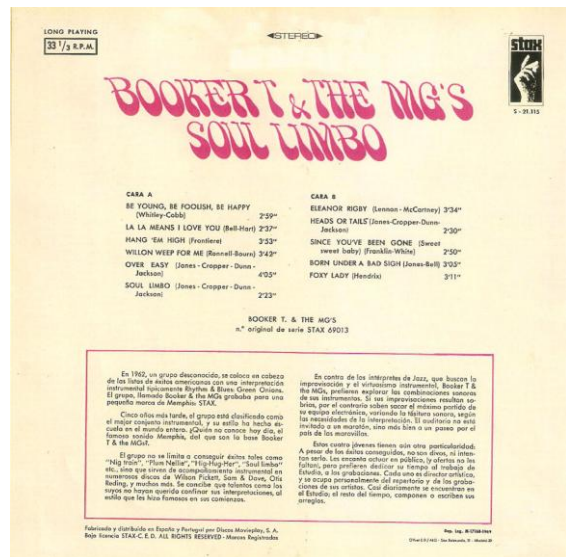
<sup>490</sup> Booker T. & The MG’s: *Soul Limbo*. Disco publicado en 1968 (en España en 1972) pola compañía Stax-Polydor





Booker T. & The MG's: *Soul Limbo* (portada internacional - portada española)

Do mesmo modo, a imaxe da contraportada, na que a mesma modelo paseaba pola praia diante do resto de membros do grupo, que a miraban e seguían dende atrás, foi eliminada na edición española do álbum.

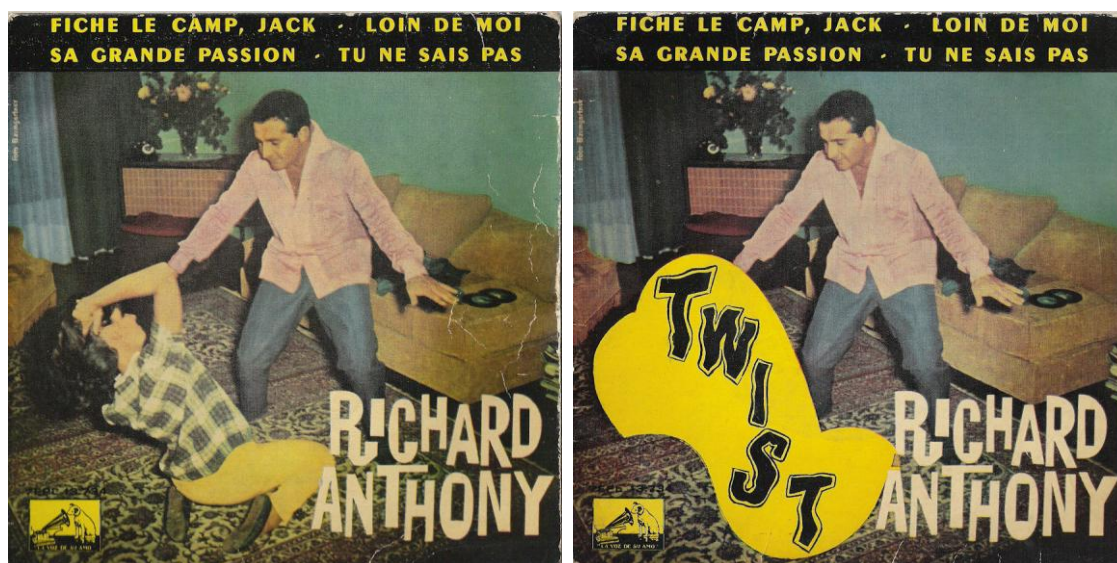


Booker T. & The MG's: *Soul Limbo* (contraportada internacional - contraportada española)

Outra cuberta censurada polas súas insinuacións foi a EP “Fiche le camp, Jack” (“Lárgate, Jack,”) do cantante exipcio Richard Anthony<sup>491</sup>, que data de 1961, converténdose así na portada máis antiga modificada en España dentro do ámbito da música pop da que se ten constancia. Neste caso concreto, unha parella baila nun salón, coa muller agachada diante do home. O seu corpo foi cuberto en España por un borrón amarelo que cubría a silueta da muller na que aparece a palabra ‘twist’, co cal a imaxe se torna

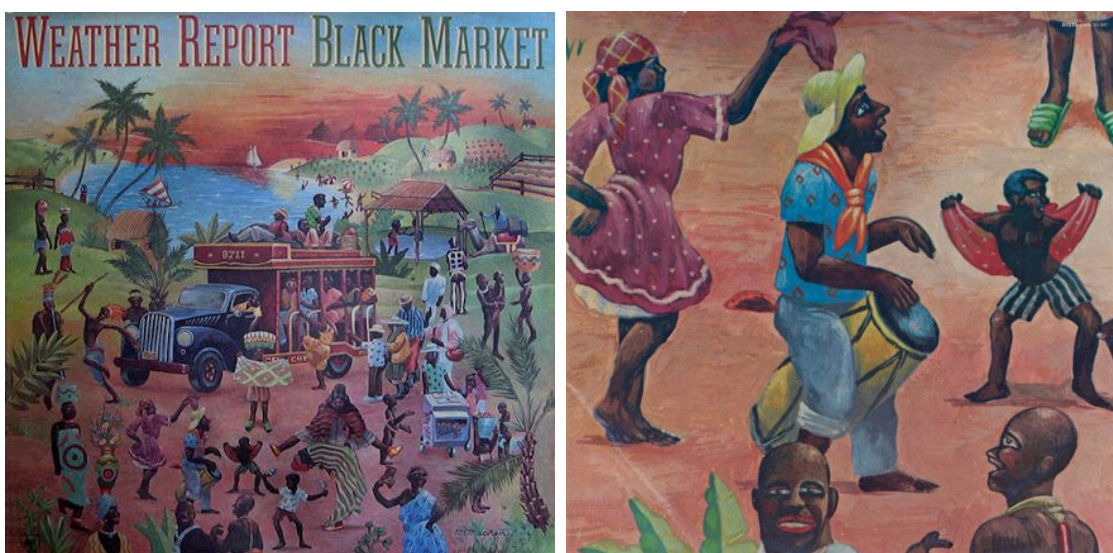
<sup>491</sup> Richard Anthony: “Fiche le camp, Jack”. Single publicado en 1961 pola compañía EMI Columbia-A voz do seu amo.

certamente estraña ao mirar o home cara a unha mancha de cor, dando a impresión de estar máis paralizado pola sorpresa que bailando.



Richard Anthony: “Fiche le camp, Jack” (portada internacional – portada española)

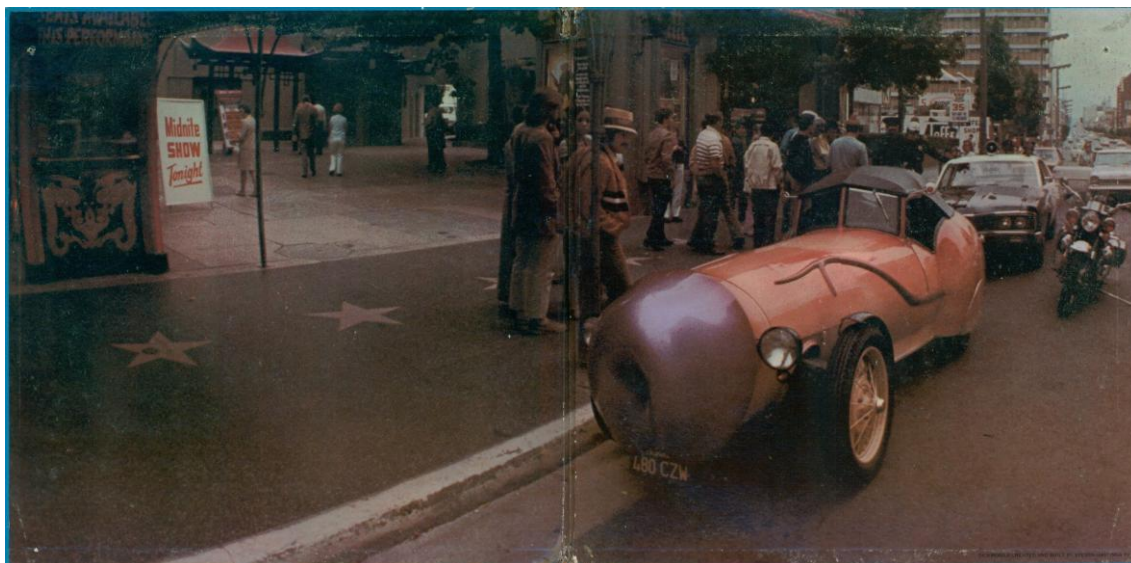
O álbum *Black Market* (*Mercado negro*), do grupo Weather Report<sup>492</sup>, apareceu en España sen a súa funda interior. Nesta podía verse un detalle da súa portada moi ampliado, cunha muller de cor bailando e deixándose levar pola música, con roupa na súa man, xente mirándoa e un neno espíndose. Polo tanto, o que na portada aparecía en pequeno si era aceptable, pero non si aquel motivo era aumentado e podía ser apreciado máis claramente.



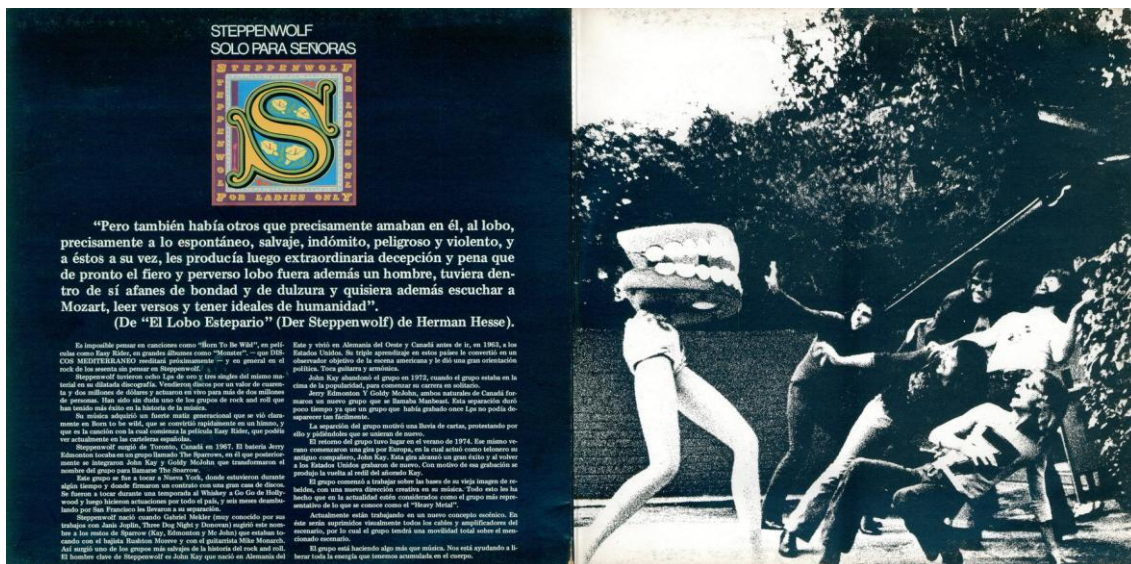
Weather Report: *Black Market* (portada da edición internacional e española - funda interior eliminada en España)

<sup>492</sup> Weather Report: *Black Market*. Disco publicado en 1976 pola compañía CBS

Se as insinuacións vistas anteriormente levaron a modificar distintas portadas, un coche que se podía confundir con outra cousa -tiña, en concreto, unha forma fálica-, conduciu a que a carpeta despregable interior do disco *For Ladies Only* de Steppenwolf<sup>493</sup> fose substituída en España (e Portugal, onde a compañía Discos Mediterráneo tamén distribuía o disco) por outra cunha fotografía do grupo e un texto de presentación. A imaxe intencionada do despregable interior tiña relación co título do álbum (traducible por *Só para mulleres*), perdéndose así ese concepto na edición española.



Steppenwolf: *For Ladies Only* (carpeta interior internacional)



Steppenwolf: *For Ladies Only* (carpeta interior española)

<sup>493</sup> Steppenwolf: *For Ladies Only*. Disco publicado en 1971 (1976 en España) pola compañía Dunhill/ABC-Mediterráneo.

Pola súa banda, o álbum *No Dice* de Badfinger<sup>494</sup> mostraba na súa portada a un travestí, algo que a censura non estaba disposta a permitir. Polo tanto, optouse por mostrar só a parte superior da portada internacional, eliminando a parte inferior ou da contraportada, que en España foi substituída polos créditos do disco e unha fotografía do grupo. Desta forma perdíase a súa relación co título, que en xerga se traduciría como *Non é posible* - suponse que a sorpresa tiña que ver co travestí- título que, ademais, foi eliminado na edición española.

---

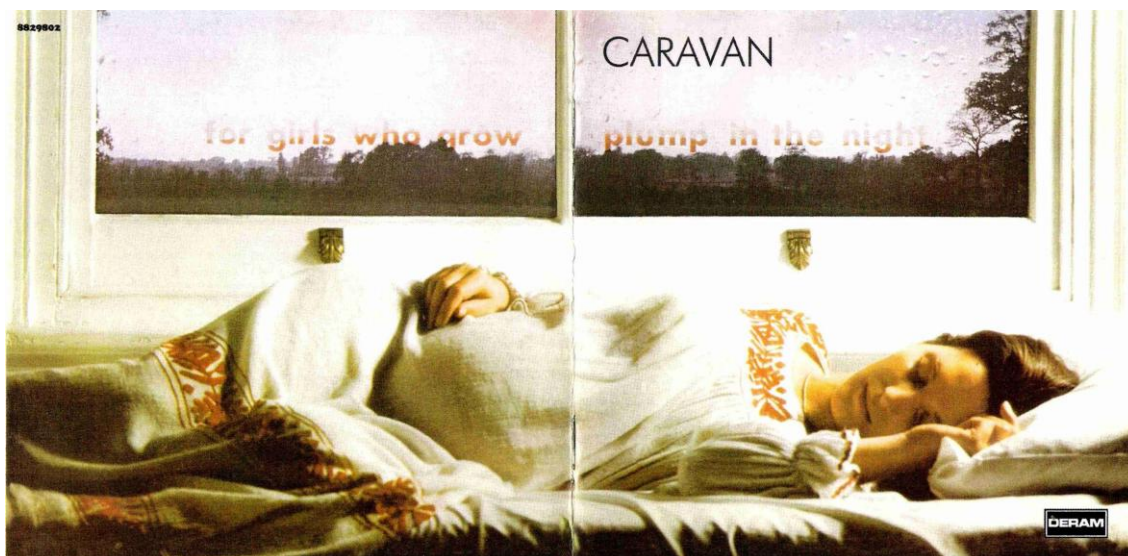
<sup>494</sup> Badfinger: *No Dice*. Disco publicado en 1970 (en España en 1971) pola compañía Apple-Hispavox.



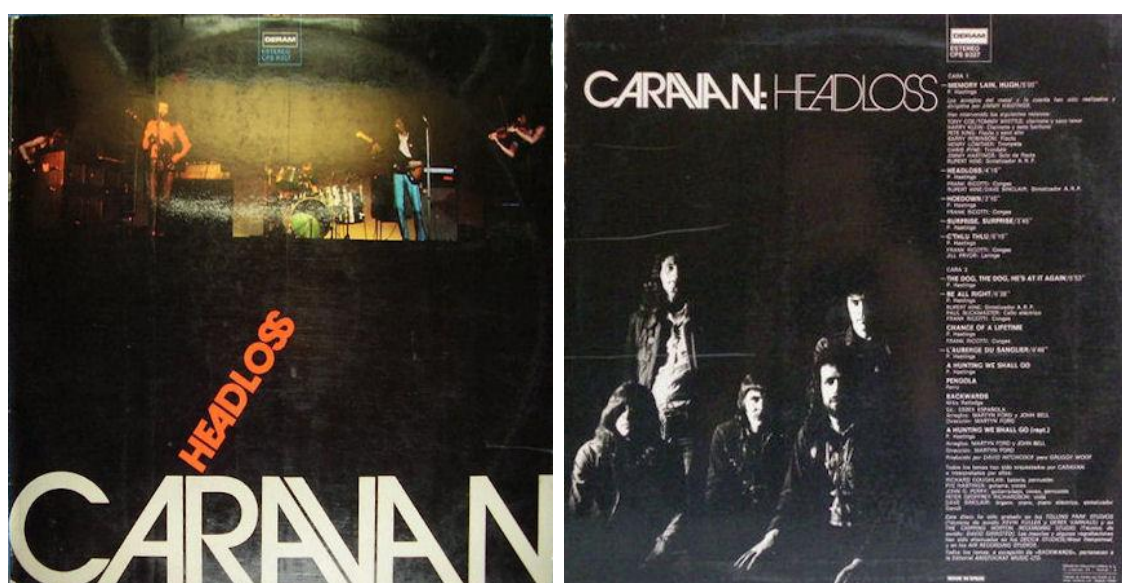
Badfinger: *No Dice* (portada internacional despregada - portada e contraportada españolas)

Tampouco a embarazada que mostraba o disco de Caravan *For Girls Who Grow Plump In The Night*<sup>495</sup> pareceulle procedente á censura polo seu título (traducible como *Para as rapazas ás que lles crece a barriga polas noites*) en relación co mostrado na carpeta despregable da edición internacional, que era unha muller embarazada descansando satisfeita na cama. No seu lugar, a edición española finalmente autorizada mostraba unha fotografía do grupo tocando en directo e o seu título foi substituído polo de *Headloss* (*Cabeza ida*), como unha das cancións que contiña.

<sup>495</sup> Caravan: *For Girls Who Grow Plump In The Night*. Disco publicado en 1973 (en España en 1974) pola compañía Deram-Columbia.



Caravan: *For Girls Who Grow Plump In The Night* (carpeta despregable internacional)



Caravan: *Headloss* (portada e contraportada españolas)

### *A roupa que deixaba ver de máis ou que non se podía mostrar*

Ao igual que sucedeu con outros ámbitos culturais que sufriron o embate da censura, especialmente o cinematográfico, na produción fonográfica tamén se deron varios casos de carpetas nos que pezas de roupa que deixaban ver máis do desexado foron tamén retocadas e/ou prohibidas no noso Estado. Resulta chocante que todos eles se producisen na década dos 70, cando o réxime xa non era tan estrito neste asunto, polo menos noutros ámbitos como o xa mencionado.

Chaman poderosamente a atención os tres primeiros casos, xa que son todos de mediados dos 70. O primeiro, *Rich Man's*

Woman de Elkie Brooks<sup>496</sup>, unha portada que na súa edición orixinal mostraba á cantante nunha postura suxestiva, como bailando, cunhas plumas cubrindo parte do seu corpo e un peito entrevisto. Esta portada orixinal, que se pode relacionar máis doadamente co seu título orixinal (traducible por *Muller dun home rico*) foi substituída en España por outra na que simplemente aparecía a súa autora nunha pose moito máis recatada.



Elkie Brooks: *Rich Man's Woman* (portada internacional - portada española)

Pola súa parte, a carpeta do álbum de Lionel Hampton *Stop, I Don't Need No Sympathy*<sup>497</sup> si mantivo en España a fotografía que acompañaba á súa edición internacional. Neste caso, como seguramente se pensou que o escote da rapaza de cor que ilustraba a portada mostraba máis do desexable, no noso Estado cubriuse parte dese escote cun adhesivo no que se podía ler, coma se dun telegrama se tratase, “Atención! Este L.P. figurou recentemente en todas as listas americanas. Stop”.

---

<sup>496</sup> Elkie Brooks: *Rich Man's Woman*. Disco publicado en 1975 pola compañía Hallmark-A & M. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.

<sup>497</sup> Lionel Hampton: *Stop, I Don't Need No Sympathy*. Disco publicado en 1974 pola compañía Brunswick-Zafiro.



Lionel Hampton: *Stop, I Don't Need No Sympathy* (portada internacional - portada española)

Fronte a aquelas pezas de roupa que deixaban ver demasiado nas carpetas da produción fonográfica, hai outras nas que directamente impediuse en España a visión de determinadas prendas, especialmente se se trataba de roupa interior. Así, o disco *Live* de Velvet Underground with Lou Reed<sup>498</sup> (1974), que levaba na súa portada despregable a parte de atrás das pernas dunha rapaza coa faldras un pouco levantada, co que se deixaba á vista un anaco das súas bragas, non foi editado ata dous anos despois da data da súa publicación no estranxeiro, aparecendo aquí cunha grande franxa azul que cubría a faldras, as bragas e que tapaba ata a metade das pernas da modelo.

<sup>498</sup> Velvet Underground with Lou Reed: *Live*. Disco publicado en 1974 (1976 en España) pola compañía Mercury.





Velvet Underground with Lou Reed: *Live* (portada despregable internacional - portada despregable española)

Ademais, da edición española eliminouse a canción “Heroin”, sobre a adicción dunha persoa á heroína, incluíndo tamén referencias a sentirse “como o fillo de Xesucristo”. O texto que motivou a censura podería traducirse así:

“Xa non sei adonde vou  
 Pero vou intentar ser o rei se é que podo  
 Porque iso me me fai sentir un home  
 Cando me meto un chute na vea  
 Asegúroche que as cousas son moi distintas  
 Cando me largo ben lonxe  
 E síntome o fillo de Jesucristo  
 E paréceme que xa non sei nada  
 E paréceme que xa non sei nada

Tomei unha gran decisión  
 Vou intentar anular a miña vida  
 Porque cando o sangue empeza a fluír  
 Cando sobe polo colo da xiringa

Cando me vou achegando á morte  
Vós non podedes axudarme, tíos  
Nin vós, tampouco rapazas, coas vosas bonitas palabras  
Por min podedes ir todos a paseo  
E parécame que xa non sei nada  
E parécame que xa non sei nada

Gustaríame nacer hai mil anos  
Gustaríame navegar polo mar da noite  
Nun barco a vapor enorme  
Indo dunha terra á outra  
Oh, con traxe e gorra de mariñeiro  
Lonxe da grande cidade onde un home non pode ser libre  
De todos os males deste lugar  
E de si mesmo e dos que o rodean  
E parécame que xa non sei nada  
E parécame que xa non sei nada

Heroína, se a miña morte  
Heroína, é a miña esposa e é a miña vida  
Porque hai unha canle na miña vea  
Que leva a un centro que hai na miña cabeza  
E entón estou mellor que morto  
Porque cando o xaco empeza a fluír  
Xa nada me importa nada  
E vós os pajilleros desta cidade  
E todos os políticos co seu cháchara  
E a xente, sempre machucándose uns a outros  
E todos os cadáveres colocados en montóns

Porque cando teño a heroína no sangue  
E ese sangue chégame á cabeza  
Doulle grazas a Deus por estar feito po  
Doulle grazas ao voso Deus por non me decatar de nada  
E doulle as grazas a Deus porque non me importe nada  
E parécame que xa non sei nada  
E parécame que xa non sei nada”.



Velvet Underground with Lou Reed: *Live* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)



Velvet Underground with Lou Reed: *Live* (detalle da etiqueta internacional - detalle da etiqueta española)

Tamén foron suprimidas as bragas que acompañaban a edición do álbum *School's Out* (*Rematouse a escola*) de Alice Cooper<sup>499</sup>.. Aínda que se respectou a edición coa portada que se abría, simulando ser o pupitre dun escolar con diversos nomes e debuxos tallados sobre a madeira, e cunha navalla, bólas, un cómic e un tirapedras, entre outros obxectos que se atopaban no seu interior, si se censuraron as bragas de papel que cubrían o disco de vinilo na primeira edición internacional.

<sup>499</sup> Alice Cooper: *School's Out*. Disco publicado en 1972 pola compañía Warner Bros.-Hispanavox



Alice Cooper: *School's Out* (disco internacional - disco español)

Máis relevancia tivo o cambio na carpeta de *Sticky Fingers* de The Rolling Stones<sup>500</sup>, talvez o máis coñecido a nivel internacional de todos os que sufriron a censura franquista. O álbum viña envolvido nun deseño do artista Andy Warhol relacionado coa masturbación, algo que congruente co seu título (traducible por *Dedos pegañentos*). A fotografía da portada, tomada ao actor Joe Dallesandro, mostraba a entreperna dun pantalón vaqueiro ao que se lle colocou unha cremalleira real que se podía baixar para así descubrir uns calzóns. Tras a negativa da censura a admitir esa carpeta, deseñouse outra cuns 'dedos pegañentos' -segundo a acepción literal do título- saíndo dunha lata de melaza. O deseño exclusivo, máis macabro que o orixinal, converteu este disco nunha peza de coleccionista cobizada nos mercados internacionais.

<sup>500</sup> The Rolling Stones: *Sticky Fingers*. Disco publicado en 1972 pola compañía Rolling Stones Records-EMI Odeon



The Rolling Stones: *Sticky Fingers* (portada internacional - portada española)



The Rolling Stones: *Sticky Fingers* (funda interior eliminada en España)

Non foi a única mutilación do álbum, aínda que curiosamente a censura deixou pasar “Brown Sugar” (que, ademais de “azucres marrón” tamén se pode traducir como “heroína”), sen decatarse das súas referencias á heroína. O tema “Sister Morphine” (“Irmá morfina”), un tema no que se fala da síndrome de abstinencia dun adicto á droga, foi substituído por outra gravación do grupo, “Let It Rock”, aínda que esta era unha gravación en directo, rompendo así a súa estrutura de disco rexistrado no estudio de gravación. O texto prohibido de “Sister Morphine” tería esta tradución:

“Aquí tirado na cama do hospital  
 Dime, Irmá Morfina. Cando volverás outra vez?  
 Creio que non podo esperar tanto tempo  
 Ves que non son tan forte

O berro da ambulancia soando nos meus oídos  
 Dime, Irmá Morfina. Canto tempo levo aquí?

Que estou a facer neste lugar?  
E por que o doutor non ten cara?

Non podo arrastrarme polo chan  
Non ves, Irmá Morfina, intento levantarme

Pois só iso vén a demostrar  
Que as cousas non son o que parecen  
Por favor, Irmá Morfina, cambia os meus pesadelos por sonos  
Non ves que me esvaezo rapidamente?  
E que este disparo pode ser o último?

Doce prima cocaína, coloca as túas frías mans na miña cabeza  
Imos, Irmá Morfina, mellor que fagas a miña cama  
Porque ti e eu sabemos que pola mañá estarei morto  
Senta preto e observa como as limpas sabas brancas se mancharán de  
vermello”.



The Rolling Stones: *Sticky Fingers* (etiqueta internacional - etiqueta española)

## O corpo feminino

A causa máis habitual, por ser a máis gráfica, da censura franquista nas carpetas dos discos foi o nu, tanto os nus intuídos como os explícitos, en ilustración e en fotografía, de muller e de home, de adolescentes e de parellas... Todos eles son o motivo deste capítulo, empezando por aqueles corpos nus nos que non se vía nada pudoroso tampouco na súa edición internacional pero aos que, a pesar diso, en España se preferiu non lles dar exposición pública.

En 1970 Blue Mink editaron o seu *debut*, *Melting Pot*<sup>501</sup>. A portada mostraba un mosaico construído coa parte frontal do corpo

<sup>501</sup> Blue Mink: *Melting Pot*. Disco publicado en 1970 pola compañía Philips

dunha muller por enriba da cintura ao que se lle colocaron, ocultando os seus seos, distintas fotos de xente de diferentes razas e cores (entre eles, Ghandi). Porén, en España a portada que finalmente apareceu mostraba simplemente unha pistola e, a diferenza da primeira (traducible como *Crisol*) non mostraba relación co seu título. Ademais, entre os títulos traducidos da edición española omitiuse a tradución do título da canción “Mary Jane”, que podería ser traducido por “Mari Xoana” ou, máis exactamente -e de aí a omisión pola súa referencia ás drogas-, por “Marihuana”<sup>502</sup>.



Blue Mink: *Melting Pot* (portada internacional - portada española)

Pola súa parte, o debut homónimo de Juicy Lucy<sup>503</sup> mostraba unha modelo núa deitada entre froitas estratexicamente colocadas que cubrían desta forma parte do seu corpo. En España a carpeta foi substituída por outra na que só se vían froitas -que, ademais, non eran as mesmas que o orixinal, polo que cabe deducir que o bodegón se preparou expresamente en España-, quedando no medio da imaxe un espazo en negro onde antes se colocara a cara da muller. Desta forma o título (traducible como *A substanciosa Lucy*) deixaba de ter sentido en relación co mostrado.

<sup>502</sup> No mesmo disco óbvias tamén a tradución de “Gidda Wadda Wobble”, aínda que neste caso se comprende a omisión por ser practicamente intraducible.

<sup>503</sup> Juicy Lucy: *Juicy Lucy*. Disco publicado en 1969 (en 1970 en España) pola compañía Vertigo.



Juicy Lucy: *Juicy Lucy* (portada internacional)



Juicy Lucy: *Juicy Lucy* (portada española)

Non foi todo. No interior da carpeta despregable optouse por pasar ao español todos os textos en inglés do orixinal agás un. A censura non permitiu a tradución do texto da parte dereita do orixinal, aparecendo no seu lugar unha mancha de cor negra pintada por enriba. Este texto, asinado polo xornalista Chris Welch, da revista *Melody Maker*, tiña unha referencia a un ‘orgasmo’ musical, polo que non esa sería a causa da súa exclusión. O texto podería traducirse así:

“Glenn Campbell senta e toca rock nun cadeira detrás do seu instrumento metálico, que parece o cabaete dun carpinteiro, extraendo sons afastados ao estilo nasal do country que un asocia con ese instrumento.

Tortuosas liñas de blues emerxen facendo que os teus dentes castañeen e que as uñas de dedos dos teus pés se encollan. O clímax dun solo de



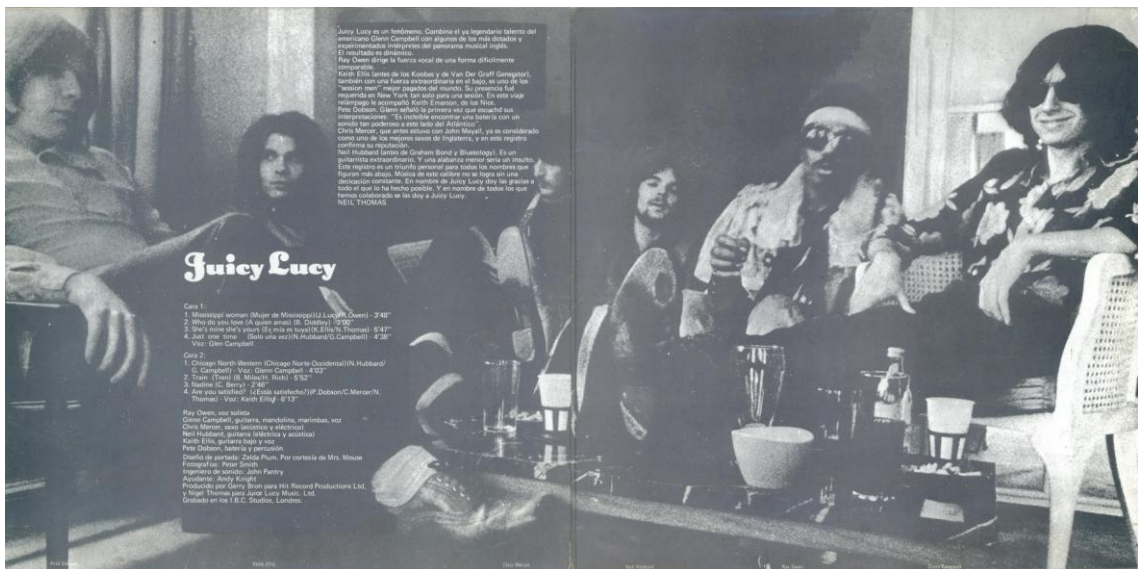
Campbell é un orgasmo blues. Ten unha técnica prodixiosa e ponlle moita alma, e, cando lle parece apropiado, Glenn tamén é un bo cantante, cunha sorprendente enorme voz terreal.

Quen é Juicy Lucy? Ben, hai unha historia detrás. Glenn parece quererme contala. Pero sen dúbida todo se descubrirá un día.

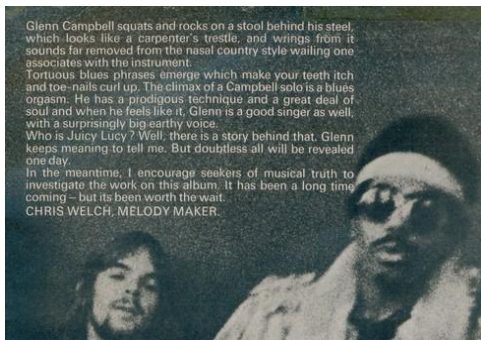
Mentres tanto, animo aos que buscan a verdade na música a que investiguen o traballo neste disco. Tardou moito en chegar, pero pagou a pena”.



Juicy Lucy: *Juicy Lucy* (carpeta interior internacional)

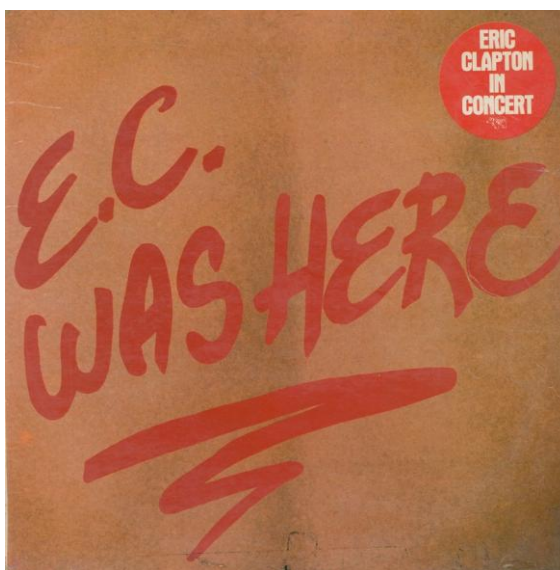
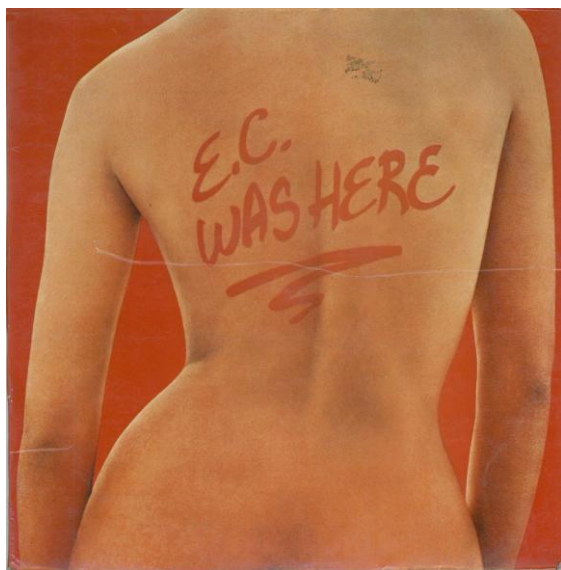


Juicy Lucy: *Juicy Lucy* (carpeta interior española)



Juicy Lucy: *Juicy Lucy* (detalle da carpeta interior internacional - detalle da carpeta interior española)

A portada de *E.C. Was Here* de Eric Clapton<sup>504</sup> requiriu outra dedicación. A orixinal mostraba o corpo dunha muller núa de costas, nunha fotografía que cubría dende xusto enriba das nádegas ata debaixo da cabeza. En España optouse por agrandar parte da imaxe, xusto aquela na que constaba o título, co cal resultaba unha portada cunha base de cor laranxa e o título con moita maior relevancia, pero sen que se intuía a que correspondía o seu fondo.

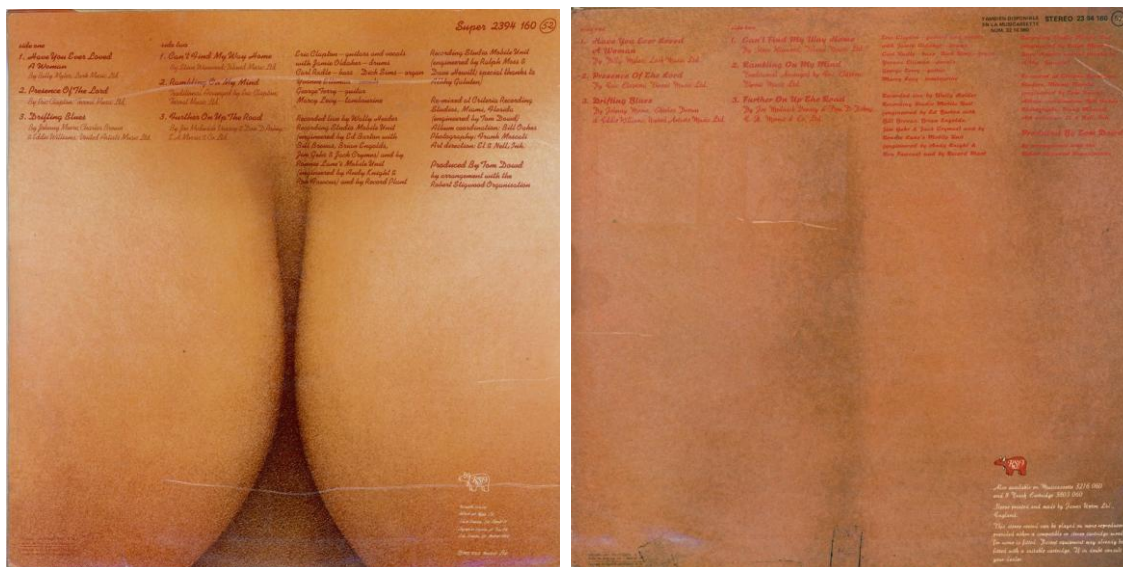


Eric Clapton: *E. C. Was Here* (portada internacional - portada española)

Chama a atención que se mantivesen no título as iniciais *E.C.* a semellanza das siglas habituais en inglés de Xesucristo (*J.C.*). O título xogaba coa foto da portada ao proclamar, sobre o corpo da muller, algo que se pode traducir por *E. C. estivo aquí* -sendo *E. C.* o autor do disco, Eric Clapton-, relación que, unha vez máis, se perdía coa carpeta española distribuída ao desaparecer o corpo da muller sobre o que Eric Clapton estaría.

<sup>504</sup> Eric Clapton: *E. C. Was Here*. Disco publicado en 1975 pola compañía RSO.

O mesmo que se viu para a portada sucedeu coa contraportada deste álbum, xa que na súa edición orixinal mostraba un escote entre dous seos e, ao ser agrandado no noso Estado, a imaxe final non era identificable con nada en concreto.



Eric Clapton: *E. C. Was Here* (contraportada internacional - contraportada española)

Pola súa banda, a compañía editora de John Campbell pretendía publicar un single exclusivo para España coa canción “My Little Girl” (“A miña nena”)<sup>505</sup>, presentándoa, loxicamente, a consulta voluntaria. Segundo se pode deducir do expediente administrativo<sup>506</sup>, a primeira versión da portada, cunha modelo seminúa recostada sobre o cantante nunha moto e á que só se lle podía ver unha minúscula tira da parte de abaixo do bikini, non foi autorizada.

É esta unha desas moi contadas ocasións en que se puido chegar a coñecer como a censura obrigou á modificación desta, grazas a que a discográfica mantivo correspondencia coa Dirección Xeral de Cultura Popular a raíz de non presentar os tres exemplares do texto da canción, como era preceptivo. Nese escrito reconécese, a maiores, que se lle denegou a autorización para a portada e que se efectuaron cambios para conseguir o devandito permiso:

“... e igualmente denégase a reprodución e difusión da carpeta do disco, por considerar inmoral o nu da muller que aparece nesta.

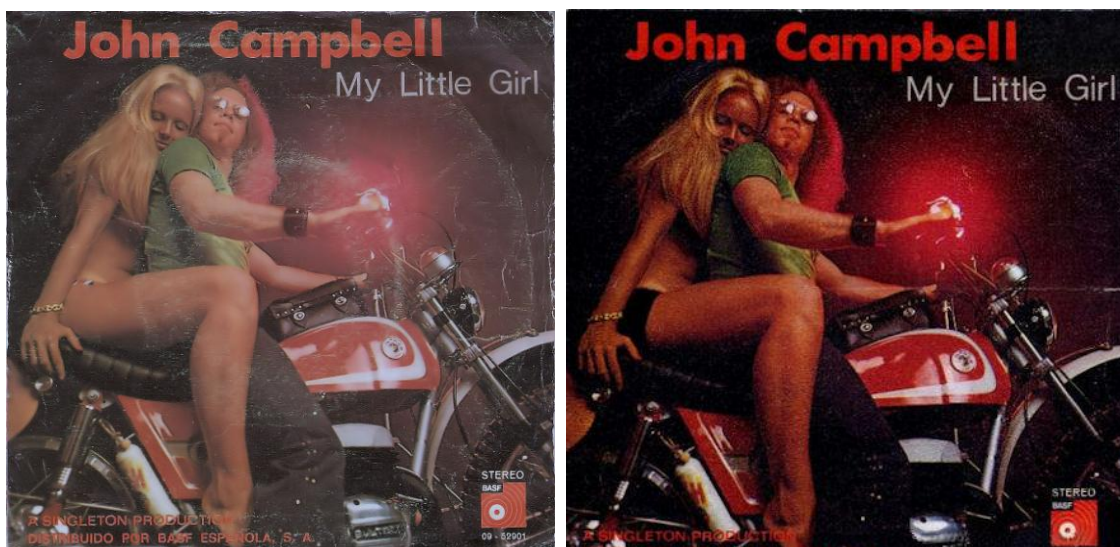
E noutro sentido, aceptando o criterio deste organismo, adxunto tres exemplares da carpeta que haberá de conter as indicadas gravacións nas que, como poderá apreciarse, mantendo as figuras da carpeta, se efectuaron modificacións conducentes a reducir o nu da muller que

<sup>505</sup> John Campbell: “My Little Girl”. Single publicado en 1973 pola compañía Basf

<sup>506</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.749, Top. 73/46. 22 de setembro de 1973. (Documento 228)

aparecen nesta, en forma tal que temos a seguridade non suporá reparos do organismo ao que temos a honra de dirixirnos”.

Con estas “modificacións introducidas no gravado”, que consistiron en pintar un bikini ou braga de cor negra á modelo, bastante evidente e rechamante por ser feito a man, o single conseguiu por fin a autorización.



John Campbell: “My Little Girl” (portada prevista para a primeira edición española do single - portada publicada finalmente en España)

Se houbo un grupo que viu sistematicamente como as súas carpetas eran modificadas pola censura española, ese é Ohio Players, dada a súa predilección por mostrar mulleres en poses suxestivas e lixeiras de roupa nos seus discos. *Skin Tight*<sup>507</sup> expoñía na parte dianteira da carpeta despregable a parte inferior do corpo dunha muller agachada coas súas nádegas pousadas nunhas longas botas, sendo substituída en España por unha colaxe con fotografías dos membros do grupo.

<sup>507</sup> Ohio Players: *Skin Tight*. Disco publicado en 1974 pola compañía Mercury.



Ohio Players: *Skin Tight* (portada internacional)



Ohio Players: *Skin Tight* (portada e contraportada española)

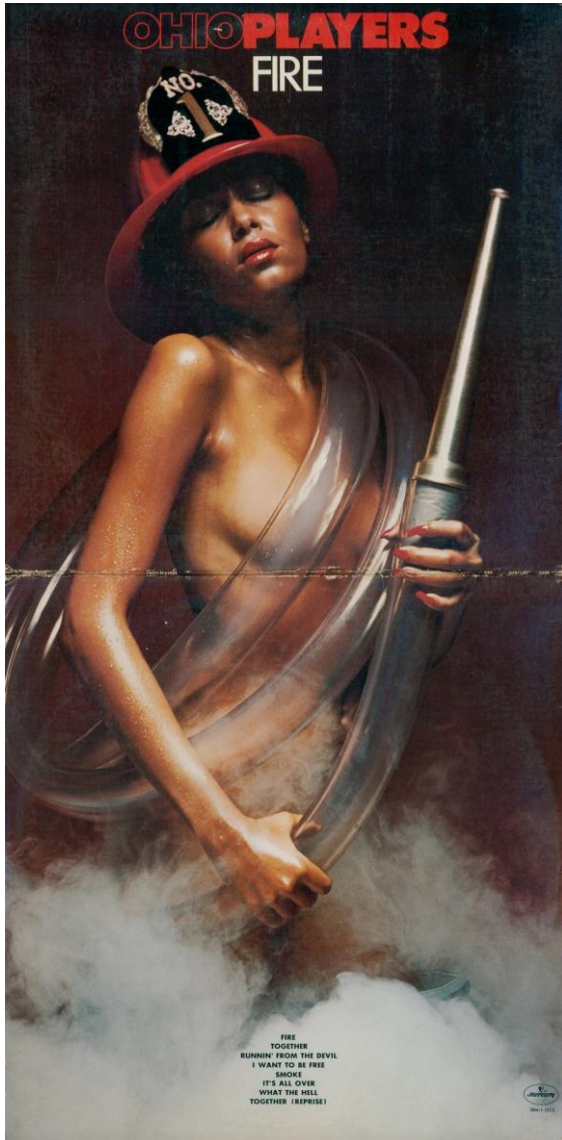
Na parte interior desa carpeta aparecía unha muller núa de costas, con fotos dos componentes da banda ao longo de toda a súa columna vertebral. A devandita carpeta interior foi eliminada en España. Con estas modificacións, o seu título, traducible como *Pel axustada* perdía así toda relación coas imaxes presentadas na edición española.



Ohio Players: *Skin Tight* (carpeta interior eliminada en España)

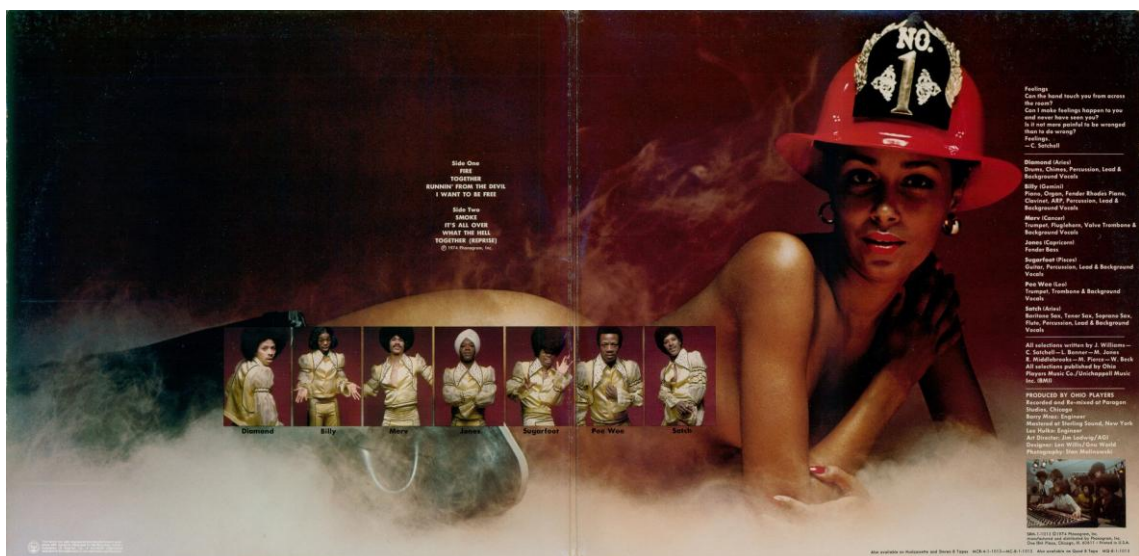
Poucos meses despois, o seu álbum *Fire (Lume)*<sup>508</sup>, mantíña en España a modelo da portada, pero non así a súa contraportada, que mostraba na súa edición internacional o seu corpo nu por debaixo dos seos, entre o fume e rodeado por unha manguera utilizada polos bombeiros, imaxe que foi substituída na súa mutilada edición española por un fondo negro cos créditos das cancións.

<sup>508</sup> Ohio Players: *Fire*. Disco publicado en 1975 pola compañía Mercury



Ohio Players: *Fire* (carpeta despregable internacional - portada e contraportada española)

Tamén se eliminou a carpeta despregable interior na que se vía de novo á modelo noutra imaxe tendida sobre o chan e entre o fume, de novo con fotografías dos compoñentes do grupo cubrindo parte do seu corpo nu.



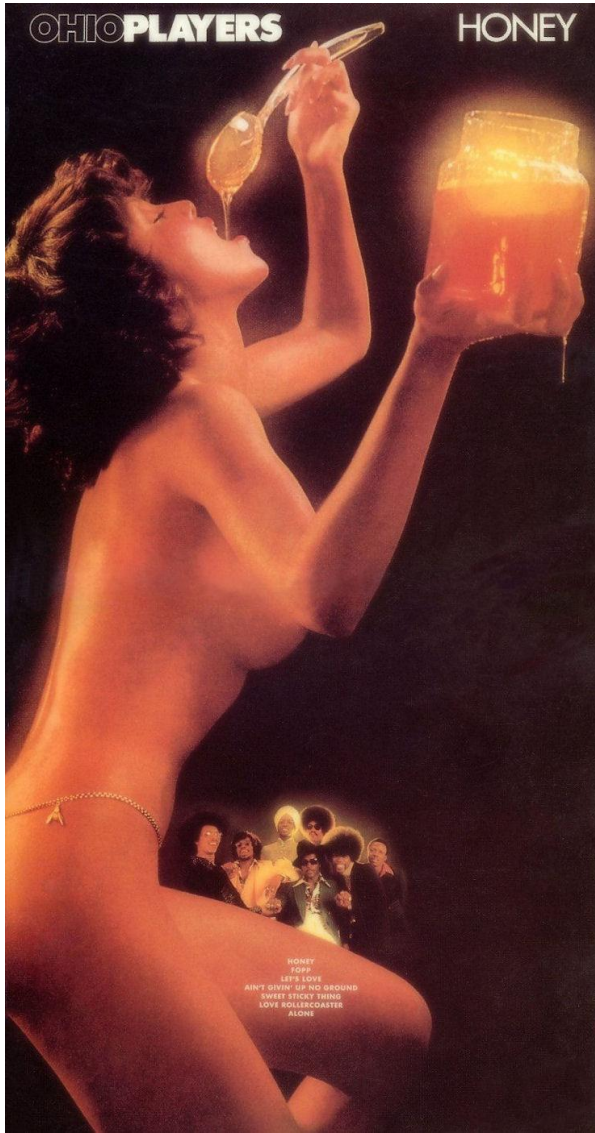
Ohio Players: *Fire* (carpeta interior eliminada en España)

Do mesmo ano é o disco *Honey* (traducible como *Cariño* ou, tamén, *Mel*)<sup>509</sup>, que foi así mesmo censurado. Mentres a carpeta internacional despregable mostraba o corpo dunha modelo de cor núa de perfil, mostrando parte do seu peito, en España só se publicou a parte que correspondería á portada, e non así a parte inferior, ou da contraportada, que era a que máis mostraba.

---

<sup>509</sup> Ohio Players: *Honey*. Disco publicado en 1975 pola compañía Phonogram-Fonogram





Ohio Players: *Honey* (carpeta despegable internacional - portada e contraportada española)

Unha vez máis, como nos casos anteriores, tamén se eliminou a carpeta despegable interior na que se vía de novo á mesma modelo noutra imaxe seminúa, cuberta por mel, aínda que neste caso os membros do grupo aparecían noutro lugar da carpeta nunha pequena instantánea, sen cubrir parte da súa anatomía.



Ohio Players: *Honey* (carpeta interior despregable eliminada na edición española)

Ao ano seguinte, a nova referencia do grupo de cor estadounidense, titulada *Contradiction*<sup>510</sup>, corría unha sorte similar. Aínda que se conservaba no noso Estado a modelo da portada e contraportada, eliminouse a carpeta despregable interior na que se vía, na súa parte dereita, esta moza de costas dende debaixo da cabeza ata xusto enriba das nádegas enriba da sela dun cabalo, mentres que na súa parte esquerda aparecía de novo a modelo núa de perfil.



Ohio Players: *Contradiction* (carpeta interior eliminada en España)

## O nu en ilustracións

Antes de entrar no nu explícito mostrado a través de fotografías, débense sinalar algúns casos de discos censurados en España

<sup>510</sup> Ohio Players: *Contradiction*. Disco publicado en 1976 pola compañía Mercury

por representar ese nu a través de ilustracións. Por exemplo, o debut homónimo de Atomic Rooster<sup>511</sup>, que tiña na súa edición internacional a un enorme paxaro debuxado na súa portada con dous peitos de muller. En España os peitos desapareceron, sendo cubertos por un borrón feito con lapis negro por enriba. O animal da portada, que na súa edición orixinal tiña relación co título (traducible por *Galo atómico*), perdía así a suposta cualificación de ‘atómico’ que se derivaba do seu corpo deforme.



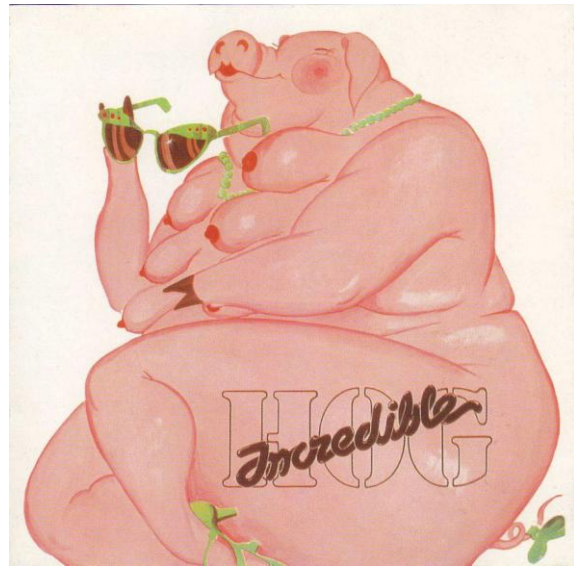
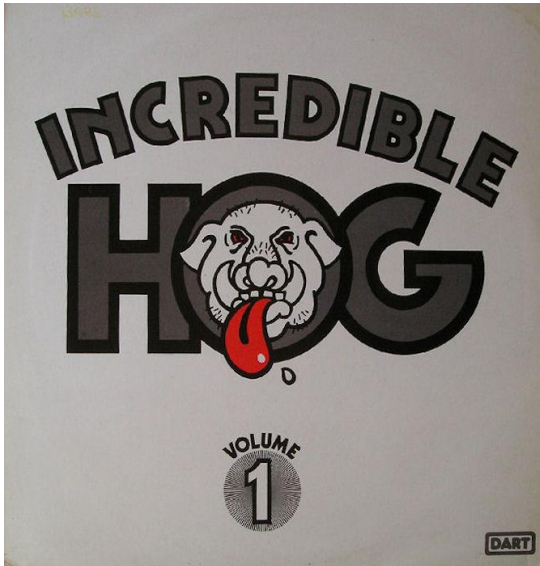
Atomic Rooster: *Atomic Rooster* (portada internacional - portada española)

Un motivo similar foi suficiente escusa para que a portada da edición internacional dun álbum non puidese ser distribuída en España. En concreto, trátase do debut homónimo do grupo Incredible Hog<sup>512</sup>. Este disco tivo ata tres edicións internacionais, e ningunha das súas carpetas foi considerada aceptable en España: a primeira, co motivo dun animal coa lingua fora en actitude lasciva; a segunda, coa representación dun porco pousando cos seus ubres visibles; e a terceira, cun debuxo dun porco aleitando cos seus ubres a dúas persoas.

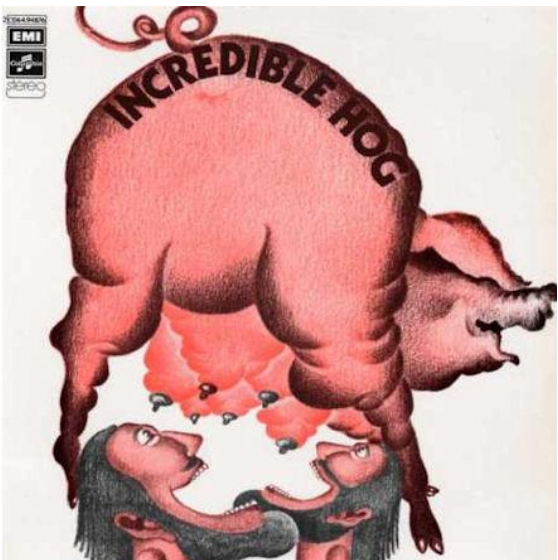
En España houbo de substituírse estas portadas por unha máis inofensiva na que se vía ao grupo pousando entre unhas ruínas, aínda que mantiña certa relación co deseño da primeira carpeta ao incorporar o logotipo do porco na parte superior dereita da imaxe aínda que, iso si, nun tamaño moito máis pequeno, sen cor para que non se apreciase o vermello da lingua e sen a gota que caía da súa boca.

<sup>511</sup> Atomic Rooster: *Atomic Rooster*. Disco publicado en 1970 pola compañía B&C-Fontana.

<sup>512</sup> Incredible Hog: *Incredible Hog*. Disco publicado en 1973 (en España en 1976) pola compañía Dart-Columbia



Incredible Hog: *Incredible Hog* (primeira portada internacional - segunda portada internacional)



Incredible Hog: *Incredible Hog* (terceira portada internacional - portada española)

O terceiro álbum do grupo alemán Birth Control, titulado *Hoodoo Man*<sup>513</sup>, levaba na súa edición orixinal o debuxo dunha enorme muller de grandes atributos, cun montón de nenos ás súas costas, e que aparecía esmagando un home diminuto cunha engrenaxe de darlle corda no seu costado. A alegoría tiña así sentido en relación ao nome do grupo (traducible por Control da Natalidade) e co título do disco (traducible por *Home con mala sorte*). A edición española foi autorizada dous anos despois da súa primeira edición nos mercados internacionais unha vez substituído o deseño orixinal por outro no que simplemente aparecía unha foto do grupo repetida catro veces en distintos tamaños, mentres que na contraportada se incorporaron novos retratos dos compoñentes da banda e os créditos do álbum.

<sup>513</sup> Birth Control: *Hoodoo Man*. Disco publicado en 1972 (en España en 1974) pola compañía CBS



Birth Control: *Hoodoo Man* (portada internacional)



Birth Control: *Hoodoo Man* (portada e contraportada españolas)

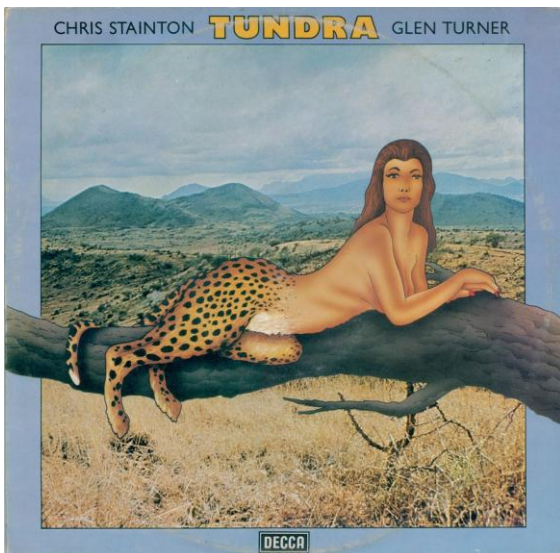
Parecida sorte correu o disco *Ma* de Rare Earth<sup>514</sup>. Na portada da carpeta da edición internacional víase unha muller maior núa entrada en carnes, montada sobre un cabalo de madeira de xoguete. A edición española censurada simplemente levaba o nome do grupo e o seu título en letras grandes na portada. Desta forma, o seu título (traducible por *Mama*) deixaba de ter o sentido que se lle dera co deseño orixinal. Neste caso, unha pequena tiraxe coa portada orixinal circulou por España en 1973 antes de ser retirada e substituída pola censurada, mantendo a segunda o mesmo número de permiso, de depósito legal, a data e todos os demais elementos do disco, salvo a portada.

<sup>514</sup> Rare Earth: *Ma*. Disco publicado en 1973 pola compañía Rare Earth-Movieplay



Rare Earth: *Ma* (portada internacional - portada española)

O único disco gravado conxuntamente polos músicos Chris Stainton e Glen Turner baixo o nome conxunto de Tundra e co mesmo título<sup>515</sup> levaba na súa portada o debuxo dun ser metade muller de cintura para arriba (núa), metade leopardo. En España publicouse, no seu lugar, unha fotografía bastante máis macabra dunha man dun ser humano sepultado que asomaba entre terra seca. A edición internacional si tiña certa relación co título, *Tundra*, e queda o interrogante de se alguén pensou nunha tundra seca para a portada española pola súa relación co título.



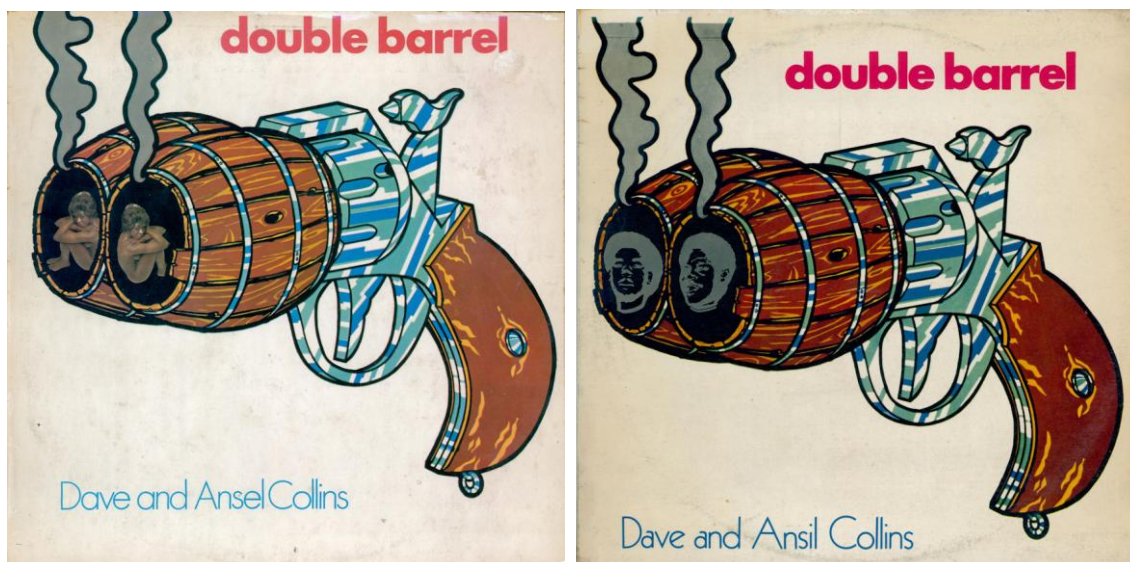
Tundra: *Tundra -Chris Stainton & Glen Turner-* (portada internacional - portada española)

Outro exemplo máis sería o do disco dos xamaicanos Dave & Ansel Collins titulado *Double Barrel (Barril dobre, 1972)*<sup>516</sup>, que

<sup>515</sup> Tundra: *Tundra -Chris Stainton & Glen Turner-*. Disco publicado en 1976 (en España en 1977) pola compañía Goodear-DECCA.

<sup>516</sup> Dave and Ansel Collins: *Double Barrel*. Disco publicado en 1971 pola compañía Trojan-Ariola

contaba na súa portada orixinal co debuxo dunha pistola que tiña na parte do canón dous barrís nos que aparecían dúas mulleres núas, aínda que de forma recatada, que foron substituídas na edición española por dous retratos, presumiblemente pertencentes ao dúo que asinaba e compuxera o álbum. Outra curiosidade da publicación española é que o nome de Ansel se escribira erroneamente como Ansil.

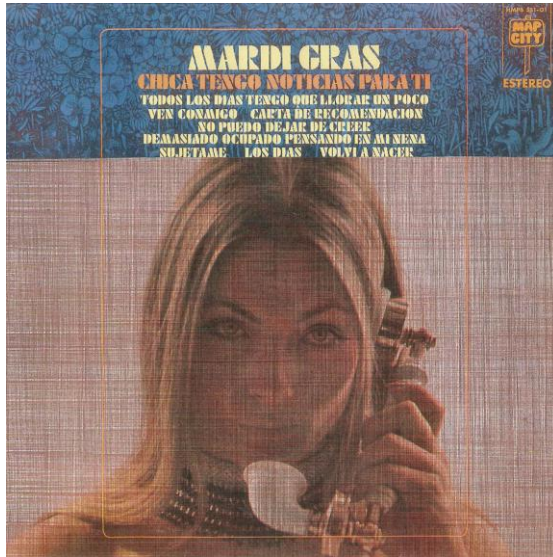
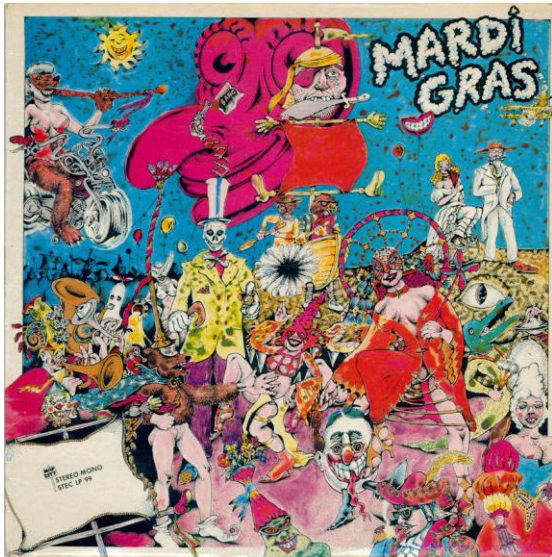


Dave and Ansel Collins: *Double Barrel* (portada internacional -portada española)

Pola súa parte, o álbum de título homónimo do grupo Mardi Gras<sup>517</sup>, que mostraba na súa edición orixinal unha ilustración de tipo carnavalesco, con homes e mulleres disfrazados, en actitude de festa e con algúns seminús, foi cambiada en España por outra moito máis inocente na que aparecía unha fotografía dunha moza falando por teléfono.

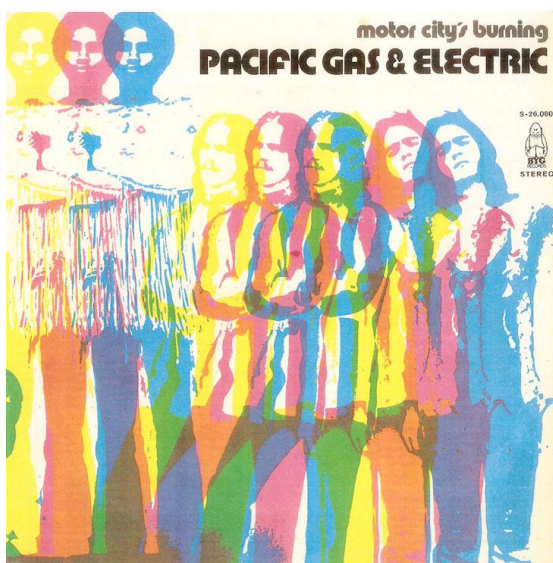
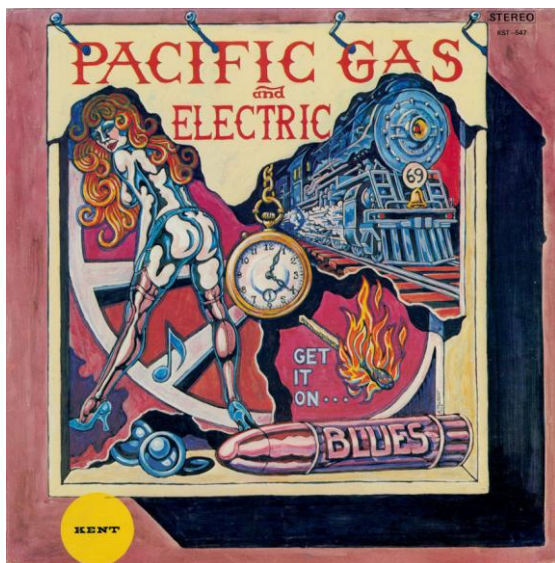
O título do álbum e nome do grupo, que se refería ao desfile do Martes de Carnaval que se celebra coa denominación de Mardi Gras en distintas cidades dos Estados Unidos e Francia, era xusto o representado na carpeta, algo que en España perdeu todo sentido. Ademais, modificouse o título, poñendo no seu lugar o de *Rapaza teño noticias para ti*, que era a tradución do maior éxito do grupo naquel momento, “Girl I’ve Got News For You”.

<sup>517</sup> Mardi Gras: *Mardi Gras / Rapaza teño noticias para ti*. Disco publicado en 1971 por Map City-Hispavox



Mardi Gras: *Mardi Gras* / *Rapaza teño noticias para ti* (portada internacional - portada española)

Outro exemplo máis sería o debut do grupo Pacific Gas & Electric, *Get It On (Adiante)*<sup>518</sup>, que levaba na súa carpeta internacional a ilustración dunha muller de costas núa e cun vibrador aos seus pés sobre o que constaba escrita a palabra 'blues'. No seu lugar, en España utilizouse unha fotografía do trío repetida en tres cores.

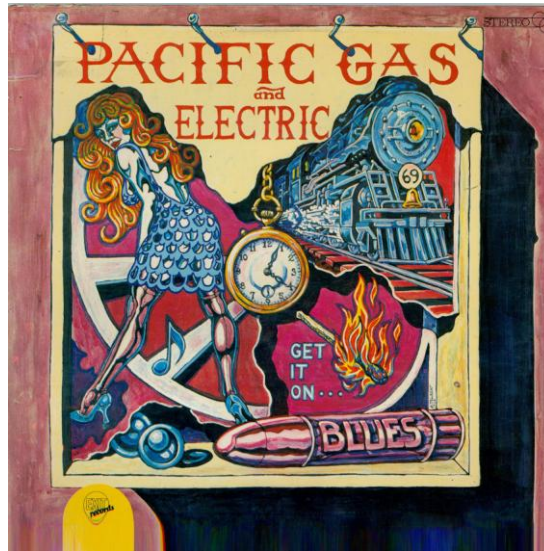


Pacific Gas & Electric: *Get It On* (portada internacional - portada española)

Unha segunda edición no noso Estado utilizou a carpeta que en moitos países foi a finalmente editada, na cal ao debuxo da muller núa pintáraselle por enriba unha malla, de forma que o seu nu era xa practicamente inapreciable.

<sup>518</sup> Pacific Gas & Electric: *Get It On*. Disco publicado en 1968 (en España en 1971) pola compañía Kent-Ekipo





Pacific Gas & Electric: *Get It On* (portada da segunda edición internacional e española)

Por último, pódese incluír neste apartado o álbum *Under The Jasmin Tree* (*Baixo a árbore de xasmín*) do grupo The Modern Jazz Quartet<sup>519</sup>, que levaba na súa carpeta orixinal o debuxo dunha muller con forma de serpe e á que lle vían os peitos, enredada nunha árbore que ben podería ser o de xasmín do título. En España foi modificada para incluír unha imaxe sen motivo ningún, perdendo polo tanto o seu máis que probable relación co título.



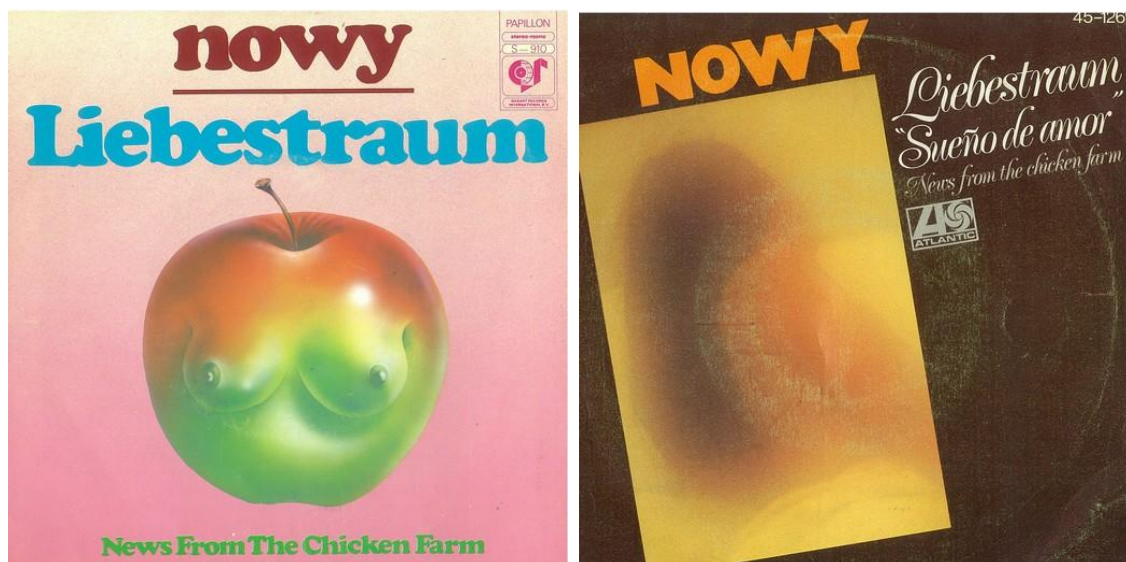
The Modern Jazz Quartet: *Under The Jasmin Tree* (portada internacional - portada española)

### *O nu feminino explícito: os peitos*

A maior cantidade de carpetas modificadas por influxo da censura franquista nos distintos apartados considerados nesta

<sup>519</sup> The Modern Jazz Quartet: *Under The Jasmin Tree*. Disco publicado en 1968 (en España en 1969) pola compañía Apple-Hispavox

investigación teñen como motivo principal os peitos da muller. Empezando polos singles, algúns tan descoñecidos como o do artista alemán Nowy e titulado “Liebestraum”<sup>520</sup>. O debuxo duns peitos sobre o relevo dunha mazá da súa edición internacional foi substituído en España para poder ser publicado por unha ilustración indefinida de tons pastel.



Nowy: “Liebestraum” (portada internacional - portada española)

Outro single que tivo que mudar a súa portada foi o coñecido “Je t’aime... moi non plus” de Jane Birkin e Serge Gainsbourg<sup>521</sup>. A súa circulación en España tivo un tempo bastante limitado pois, aínda que pasou a censura de textos porque alí o censor non descubriu nada impropio, dado que só visaban as letras e non os escoitaban, foi coas primeiras radiacións públicas nas que se volveron claros os xemidos de Jane Birkin, o que motivou a súa prohibición. Antes diso, a portada orixinal con Jane Birkin núa nunha cama mostrando os seus peitos houbo de ser substituída en España por unha carpeta de fondo negro cun simple retrato da actriz-cantante.

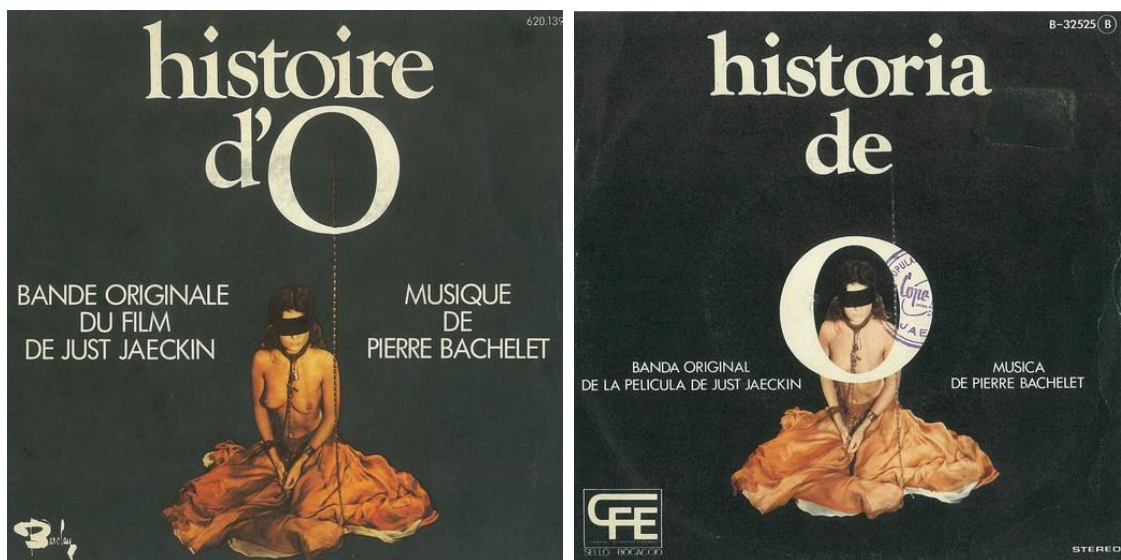
<sup>520</sup> Nowy: “Liebestraum”. Single publicado en 1975 por Papillon-Atlantic/Hispavox

<sup>521</sup> Jane Birkin e Serge Gainsbourg: “Je t’aime... moi non plus”. Single publicado en 1969 por Antic-Fontana



Jane Birkin e Serge Gainsbourg: “Je t’aime... moi non plus” (portada internacional - portada española)

Como era previsible, as carpetas das bandas sonoras das películas eróticas de mediados dos 70, que chegaban sobre todo de Francia, tamén atoparon problemas para a súa publicación en España. O single interpretado por Pierre Bachelet que contiña a canción “Histoire d’O” da película do mesmo título<sup>522</sup>, traducida en España por *Historia de O*, mostraba unha imaxe da súa actriz principal seminúa, atada as mans e cos ollos vendados. A solución para lograr a súa autorización no noso Estado foi totalmente práctica: baixar a O do título de forma que cubriese os peitos descubertos da protagonista.

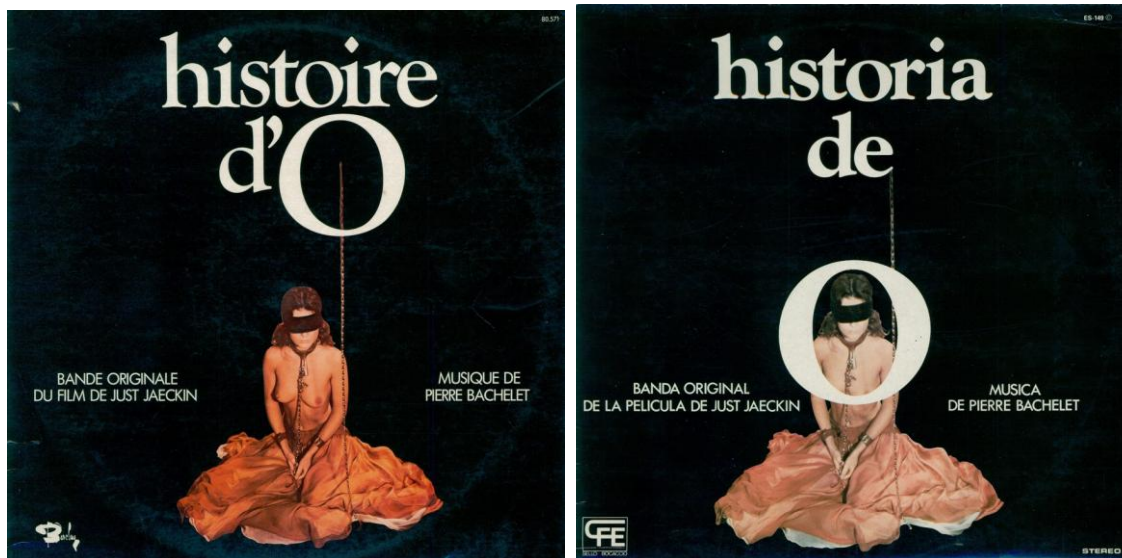


Pierre Bachelet: “Histoire d’O” (single, portada internacional - portada española)

Unha vez sentado o precedente, foi moi doado retomar a idea para a carpeta que ilustra a banda sonora do mesmo filme nun

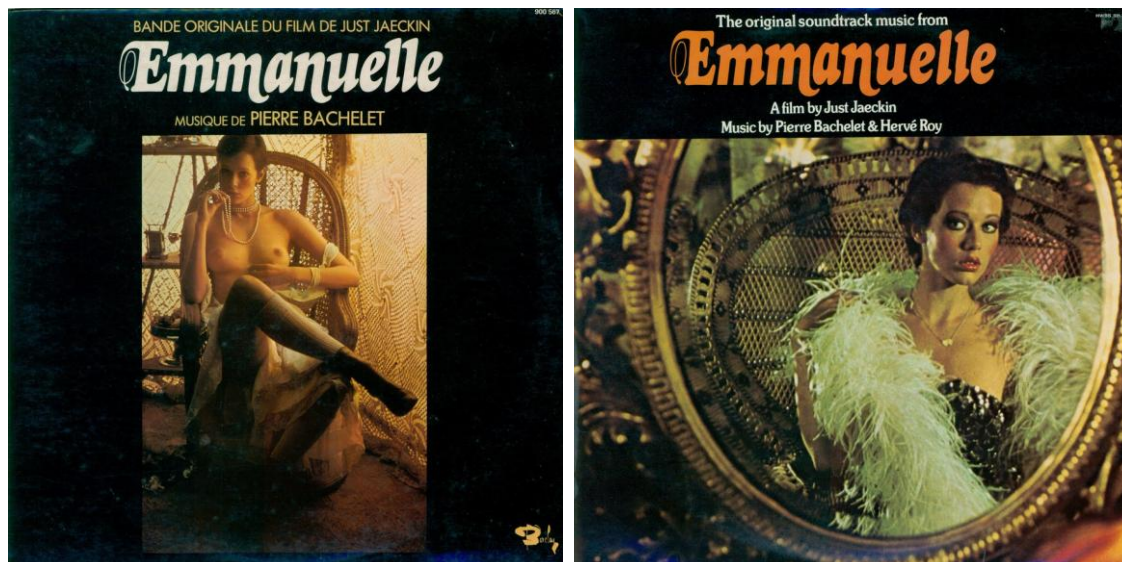
<sup>522</sup> Pierre Bachelet: “Histoire d’O”. Single publicado en 1975 pola compañía Barclay-Bocaccio

disco de longa duración, o LP *Histoire d'O*<sup>523</sup>.. Así que, de novo, a O foi colocada máis abaixo, estratexicamente, para cubrir unha vez máis os peitos da actriz na mesma imaxe.



Pierre Bachelet: *Histoire d'O* (LP, portada internacional - portada española)

Na mesma liña, e do mesmo compositor, Pierre Bachelet, a banda sonora da película *Emmanuelle*<sup>524</sup>. Nesta ocasión, a fotografía da actriz Sylvia Kristel sentada seminúa nunha cadeira de vimbio, que tamén foi utilizado como cartel publicitario do filme, houbo de ser substituída por outra da protagonista da fita mirándose a un espello pero sen revelar nada da súa anatomía.



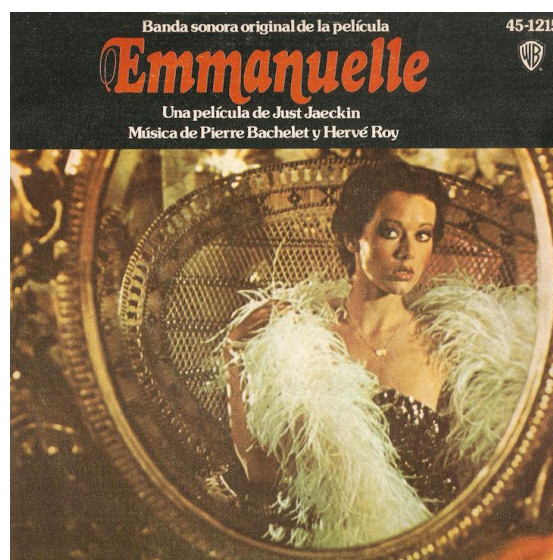
Pierre Bachelet: *Emmanuelle* (LP, portada internacional - portada española)

Ao igual que sucedeu coa banda sonora da película *Histoire d'O*, a *historia* repetiuse en España co single “Emmanuelle” que contiña

<sup>523</sup> Pierre Bachelet: *Histoire d'O*. Disco publicado en 1975 pola compañía Barclay-CFE

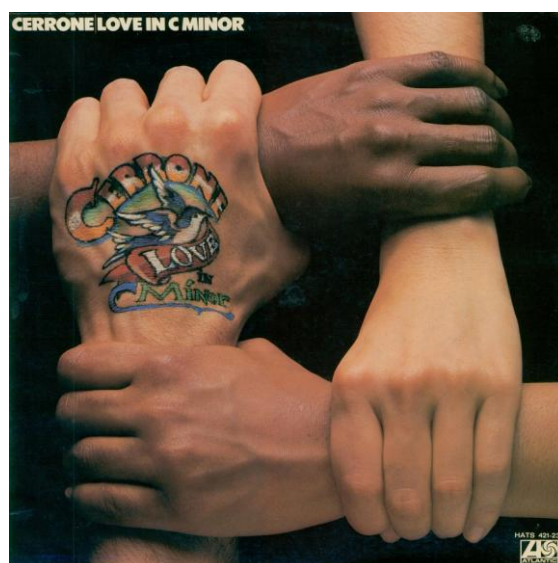
<sup>524</sup> Pierre Bachelet: *Emmanuelle*. Disco publicado en 1975 pola compañía Barclay-Warner Bros./Hispanovox

o tema musical principal da película do mesmo título<sup>525</sup>, utilizando en ambos os dous casos as mesmas imaxes que se empregaran no disco de longa duración, coa case inapreciable excepción de que na edición internacional esta fora virada cara ao outro lado, de forma que a actriz principal agora pasaba a mirar cara á dereita.



Pierre Bachelet: “Emmanuelle” (single, portada internacional - portada español)

Seguindo en Francia, e nos mesmos anos, o disco *Love In C Minor* de Jean-Marc Cerrone, máis coñecido como Cerrone<sup>526</sup>, tivo que prescindir da súa portada orixinal, na que se vía o seu autor acompañado dunha moza medio núa, sendo substituída na súa edición española por catro mans entrelazadas.



Cerrone: *Love In C Minor* (portada internacional - portada española)

<sup>525</sup> Pierre Bachelet: “Emmanuelle”. Single publicado en 1974 (en España en 1975) pola compañía Barclay-Warner Bros./Hispavox

<sup>526</sup> Cerrone: *Love In C Minor*. Disco publicado en 1976 (en España en 1977) pola compañía Alligator-Atlantic/Warner

Do mesmo xeito, a contraportada, cunha fotografía con tres modelos bailando na que se podía ver o peito dunha delas, foi substituída no noso Estado por outra foto da mesma sesión máis recatada, sen nada visible, e de cintura para arriba.



Cerrone: *Love In C Minor* (contraportada internacional - contraportada española)

Uns anos antes, o segundo disco do grupo británico de rock sinfónico Yes, titulado *Time and a Word*<sup>527</sup> no que se mostraba na súa primeira edición internacional unha composición co corpo tombado dunha muller núa á que lle vían os peitos, viu como a súa portada era modificada en España para poder ser publicado, presentando na súa carpeta simplemente unha fotografía do quinteto.



Yes: *Time and a Word* (portada internacional - portada española)

<sup>527</sup> Yes: *Time and a Word*. Disco publicado en 1970 pola compañía Atlantic/Hispanvox.

No mesmo ano foi publicado por primeira vez o disco *The Black-Man's Burdon*<sup>528</sup> do cantante e compositor Eric Burdon co grupo War. Esa referencia, que xogaba no seu título co apelido de Eric Burdon e a palabra 'burden', polo que podería traducirse como *A carga do home negro* (1971), tiña na súa carpeta interior despregable dúas mozas núas que xacían tiradas nun prado diante dos compoñentes do grupo. En España, o álbum foi autorizado finalmente cunha fotografía máis inocua do grupo no seu lugar.



Eric Burdon and War: *The Black-Man's Burdon* (carpeta interior internacional - carpeta interior española)

Coñecido tamén no resto do mundo é o caso da portada do disco Electric Ladyland, de *The Jimi Hendrix Experience*<sup>529</sup>, polo harén

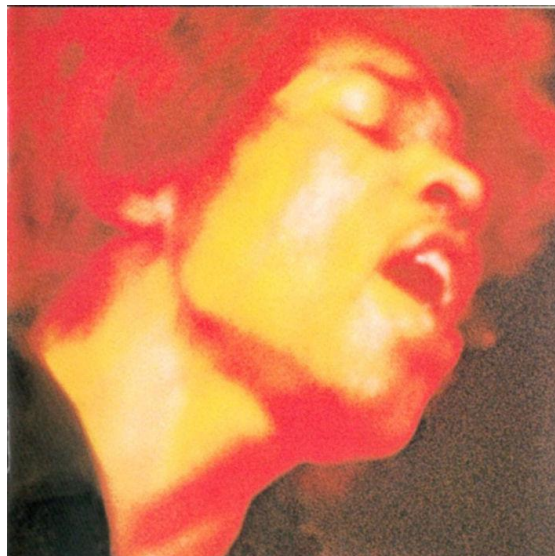
<sup>528</sup> Eric Burdon and War: *The Black-Man's Burdon*. Disco publicado en 1970 (en España en 1971) por Liberty/Hispanovox.

<sup>529</sup> The Jimi Hendrix Experience: *Electric Ladyland*. Disco publicado en 1968 pola compañía Polydor

de mulleres núas que aparecían na carpeta orixinal da súa edición internacional. Dada a controversia suscitada, editouse unha carpeta alternativa coa cara de Jimi Hendrix retratada nunha actuación en directo e unha fotografía do trío que integraba The Jimi Hendrix Experience na contraportada. En España, en lugar da carpeta coas mulleres núas, tivo que publicarse, para ser autorizada, outra coa fotografía do grupo na portada e a de Jimi Hendrix na contraportada.



The Jimi Hendrix Experience: *Electric Ladyland* (portada internacional)



The Jimi Hendrix Experience: *Electric Ladyland* (portada e contraportada españolas)

Unha fotografía dun grupo de mulleres similar ocupaba o póster do disco Jazz de Queen<sup>530</sup>, con máis de 65 rapazas núas montadas en bicicleta nunha imaxe tomada no estadio londiniense de Wembley mentres se rodaba un vídeo co que facer promoción do single do grupo coas cancións “Bicycle Race”

<sup>530</sup> Queen: *Jazz*. Disco publicado en 1977 pola compañía EMI

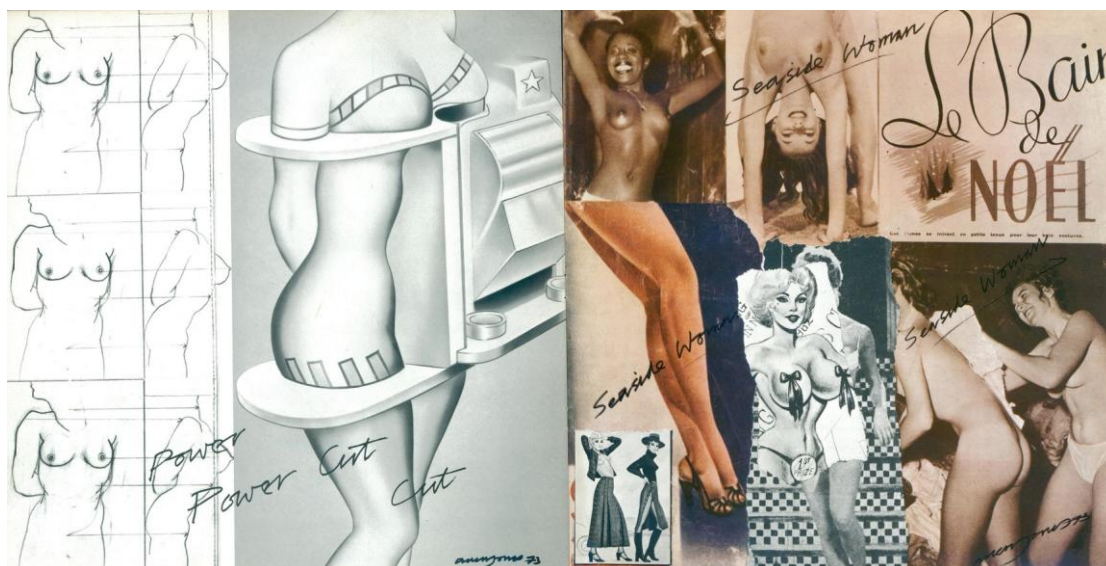


(“Carreira de bicicletas”) na súa cara A e “Fat Bottomed Girls” (“Rapazas de gordos traseiros”) na súa cara B. O póster, que tiña relación cos títulos de ambas as dúas cancións, non foi incluído na edición española do álbum.



Queen: *Jazz* (póster eliminado na edición española)

Outros dous casos de censura déronse nas follas interiores dos libretos de dous álbums distintos, co cal pasaron máis desapercibidos. O primeiro, o álbum *Red Rose Speedway* do grupo de Paul McCartney tras desfacerse The Beatles, Wings<sup>531</sup>. Nese libreto interior do disco había dúas follas con fotos e debuxos de mulleres núas en distintas posicións que foron substituídas en España por fotografías do grupo -fotos que aparecían así repetidas, pois xa se achaban noutras follas dese libreto- para poder ser publicado o disco.



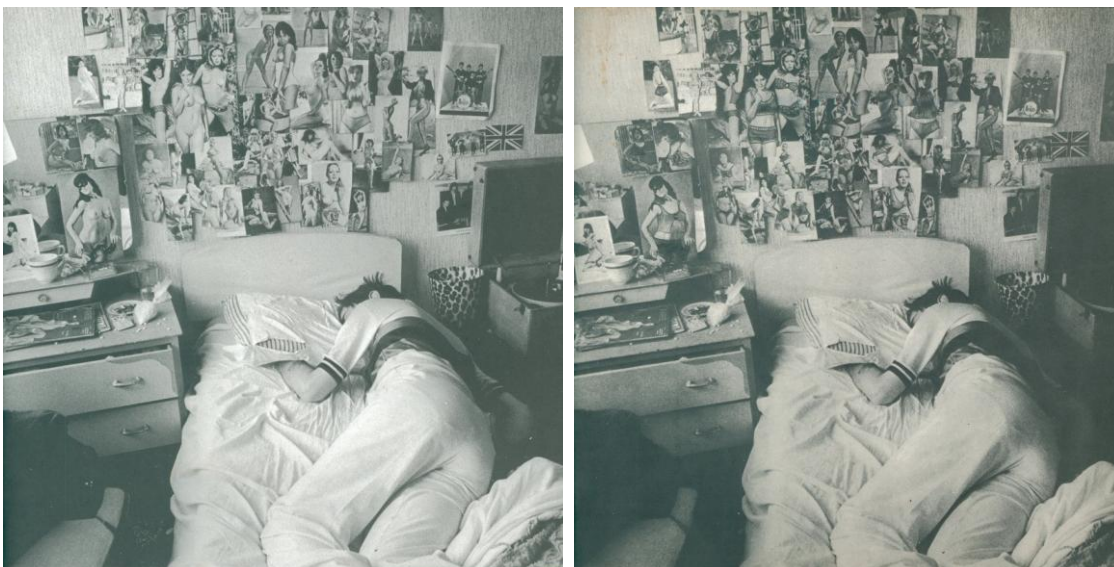
Wings: *Red Rose Speedway* (folla do libreto da edición internacional)

<sup>531</sup> Wings: *Red Rose Speedway*. Disco publicado en 1973 pola compañía EMI



Wings: *Red Rose Speedway* (folla do libreto da edición española)

O segundo libreto ao que lle foi censurada unha das súas follas é o que acompañaba a edición en disco de *Quadrophenia*<sup>532</sup>, composto e interpretado por The Who, que despois se convertería en película. En concreto, trabábase dunha imaxe que serviría (como todas as que se atopaban neste libreto) de inspiración para o guión do filme, na que se vía o protagonista da narración tirado na cama do seu dormitorio e, colgados da parede, numerosos posters de mulleres seminúas. En España, para contar co preceptivo permiso de publicación, a censura obrigou a cubrir os corpos das mulleres, co cal alguén tivo que dedicar o seu tempo a pintar bikinis e roupas por enriba a todas as mulleres daqueles posters.



The Who: *Quadrophenia* (folla do libreto da edición internacional- folla do libreto da edición española)

<sup>532</sup> The Who: *Quadrophenia*. Disco publicado en 1973 (en España en 1974) pola compañía Track-Polydor



The Who: *Quadrophenia* (detalle da folla do libreto da edición internacional)



The Who: *Quadrophenia* (detalle da folla do libreto da edición española)

Neste caso, ademais, eliminouse do disco a canción “Doutor Jimmy”, aparecendo no lugar reservado aos textos das cancións no libreto interior un grande espazo en branco, así como na contraportada, onde quedaba un oco no lugar que lle correspondería a ese título. O texto da canción censurada, no que se reflectía a personalidade esquizofrénica do protagonista, podería traducirse así:

“Sorrí e di que son verde  
Vin cousas que nunca verás  
Fala ás miñas costas

Pero eu estou lonxe dos camiños trillados  
Enfrontareime a calquera  
Non me asusta un nariz sanguento  
Podo beber ata caer  
Cun ollo na miña roupa

Que é isto? Tomareino  
Quen é ela? Violareina  
Teño que apostar alí? Fareino  
Estou a colocarme? Non podes superalo

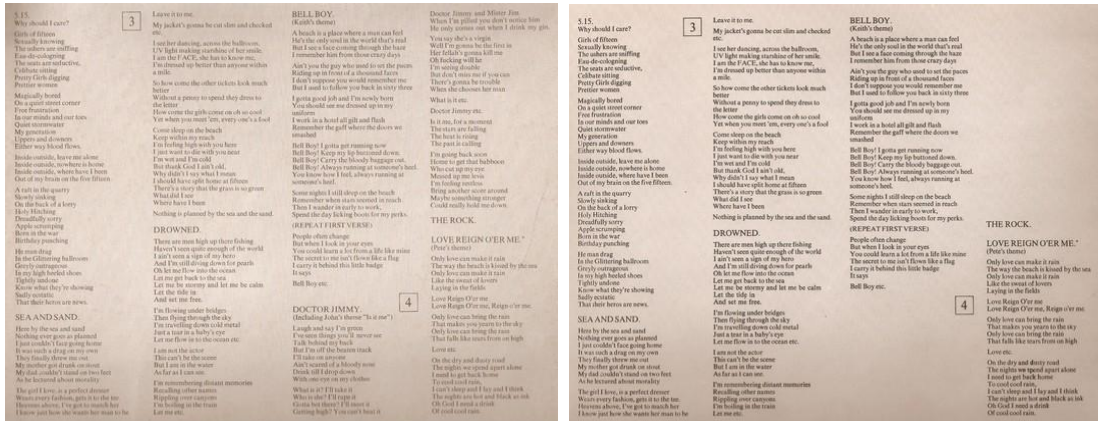
O Doutor Jimmy e o Señor Jim  
Cando estou baixo o efecto das pílulas non o ves  
El só sae cando bebo a miña xenebra

Ti dis que ela é virxe  
Pois eu vou ser o primeiro  
Os seus amigos van matarme  
Ah, foder se non o farán  
Vexo dobre  
Non me botes de menos se podes  
Vai haber problemas  
Cando ela escolla o seu home

Que é isto? Tomareino  
Quen é ela? Violareina  
Teño que apostar alí? Fareino  
Estou a colocarme? Non podes superalo

Son eu por un momento?  
As estrelas caen  
Sobe a calor  
O pasado chámame

Volvo pronto á casa  
A coller aquel mandril  
Que cortou o meu ollo  
E rompeu os meus Levis  
Síntome axitado  
Traio outra pastilla comigo  
Talvez algo máis forte  
Podería calmarme”



The Who: *Quadrophenia* (folla do libreto da edición internacional- folla do libreto da edición española)

Neste caso, a primeira revisión do lector encargado do seu estudo atopou reparos en dúas das cancións<sup>533</sup>. A primeira, a titulada “Cut My Hair” (“Cortarme o pelo”) que denegou por unha frase que traduciu como “Os ovos do meu irmán me poñen enfermo”. Segundo o censor Eusebio Ceballos, “a frase subliñada non parece ter sentido erótico, senón culinario, pero sufrixe máis do primeiro que do segundo”. A segunda, a xa mencionada “Dr. Jimmy” da que subliña as frases “Vou ser o primeiro en penetrar” e “que se foda el”.

Un segundo lector -que non o seu superior-, Gregorio Solera, esmiúza aínda máis o disco, atopando que hai certas cancións que poderían ser problemáticas aínda que, curiosamente, modifica o ditame anterior sobre a canción “Cut My Hair”, mostrando as contradicións e opinións diferentes que se podían dar entre os distintos censores:

“Non ten importancia a última frase, que fora mal traducida por outro lector,... En esta canción hai unha frase que di:

“Rapazas de quince anos, sexualmente expertas”

E, dado que é en inglés, na miña opinión é autorizable”.

No que respecta a “Helpless Dancer” (“Bailarina impedida”), do mesmo álbum, destaca unha frase que traduce desta forma: “Como lesbianas e tipos raros”; dela asegura que “fóra diso non ten nada; opino que é autorizable”. E como queréndose cubrir dun posible ditame distinto dalgún superior, mantén finalmente que “en todo caso, o sería enteiramente sen esa frase”.

Ao seu entender, non obstante, hai dúas cancións que non son autorizables. “The Punk Meets The Godfather” (“O pobre home

<sup>533</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.755, Top. 73/46. 6 de decembro de 1973. (Documento 229).

coñece o padriño”), que lle parece “obscena e blasfema”. A súa opinión susténtaa cos seguintes argumentos, dando, a noso entender, un significado erróneo ao título da canción:

“O título xa significa:

“A prostituta atopa a Deus pai”

E expresións como a que di:

“Deus pai. Eu son a puta tartamuda”.

Por último, no seu informe denégase tamén “Dr. Jimmy”, segundo a seguinte explicación:

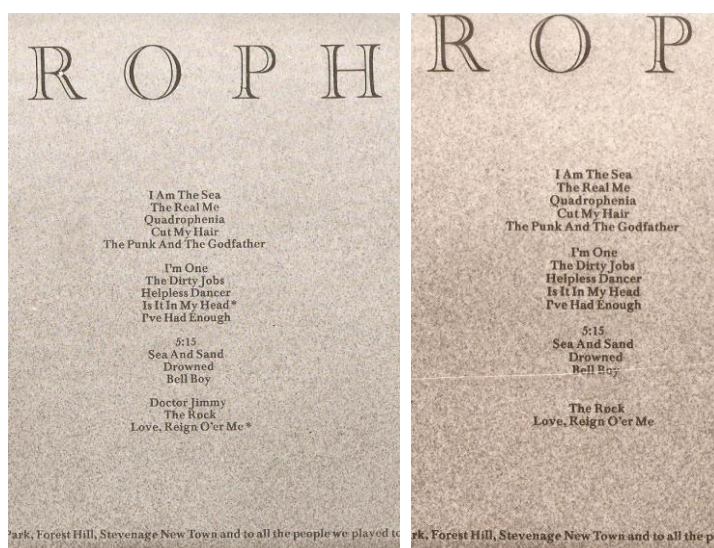
“Por expresións eróticas e obscenas como:

“Dis que é virxe

Eu vou ser o primeiro en” (ela, en penetrar nela) e

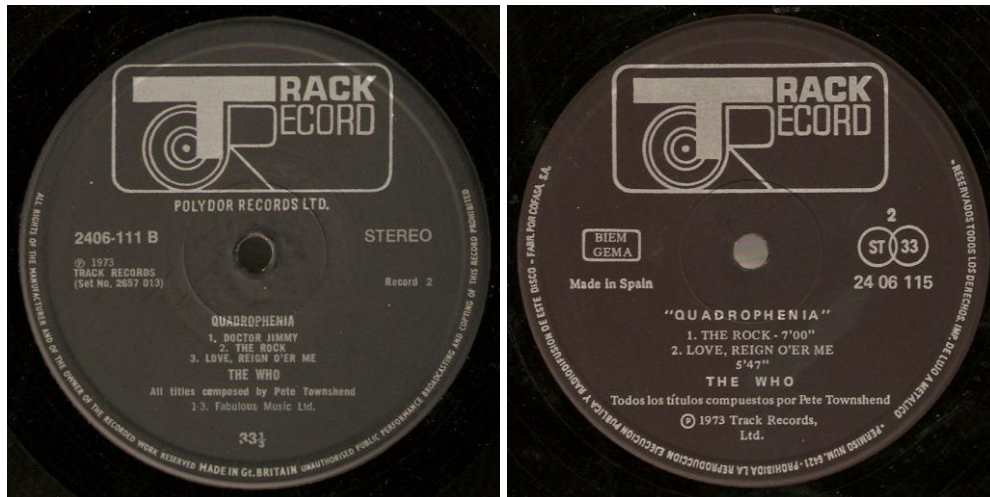
“Oh, que se foda el”.

Dous meses máis tarde, a compañía discográfica envía o texto de novo a reconsideración, asegurando que eliminaron as dúas frases que motivaron a denegación. Porén, o censor encargado de analizala nesta ocasión, que parece ser o mesmo pola sinatura que consta no expediente, engade novos motivos de denegación, recollendo nesta ocasión que sería autorizable se se suprimisen tamén dúas frases máis que subliña, en concreto as que traduce por “Eu violareina” e “Cando estou (tomando) a pílula”<sup>534</sup>. A nova prohibición motivou que, como vimos, o álbum se editase finalmente en España sen o tema “Dr. Jimmy”.



The Who: *Quadrophenia* (detalle da contraportada da edición internacional- detalle da contraportada da edición española)

<sup>534</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.808, Top. 73/46. 8 de febreiro de 1974. (Documento 230).



The Who: *Quadrophenia* (etiqueta internacional - etiqueta española)

Do mesmo modo, o longo texto que viña na carpeta interior no que se narraba a historia do protagonista, que era a referencia do contido do disco, que complementaba as letras das cancións e que serviu de base para o guión do filme, foi traducido obviando varias referencias conflitivas. Así, se omitiron diversas frases relacionadas co consumo de drogas por parte do protagonista. As frases omitidas na edición española son as que se traducirían así:

Parágrafo 2º: “O mono despois de tomar as pastillas non é precisamente divertido. Podes evitalo tomando máis xusto cando te empezas a sentir mal, pero só fai que te sentas peor ao final. As pílulas facíanme ver cousas. Facíanme sentirme enorme, como Tarzán. Pero creo que vía a vida xusto como era. A xente non se podía esconder de min cando tomaba pastillas. O meu lavabo adoitaba ter unha pintada na parede para facer rir á xente. Decía que un paranoico é unha persoa que ten certa idea do que está a pasar. Ese era eu cando tomaba pastillas”.

Parágrafo 7º: “Aínda tiña duascenas pastillas. Facíanme compañía”.

Parágrafo 7º: “Tomei vinte pílulas dunha vez”.

Parágrafo 8º: “Deben ser as pastillas de novo”.

Parágrafo 11º: “Tomei outras poucas para previr o mono e sentinme bastante valente”.

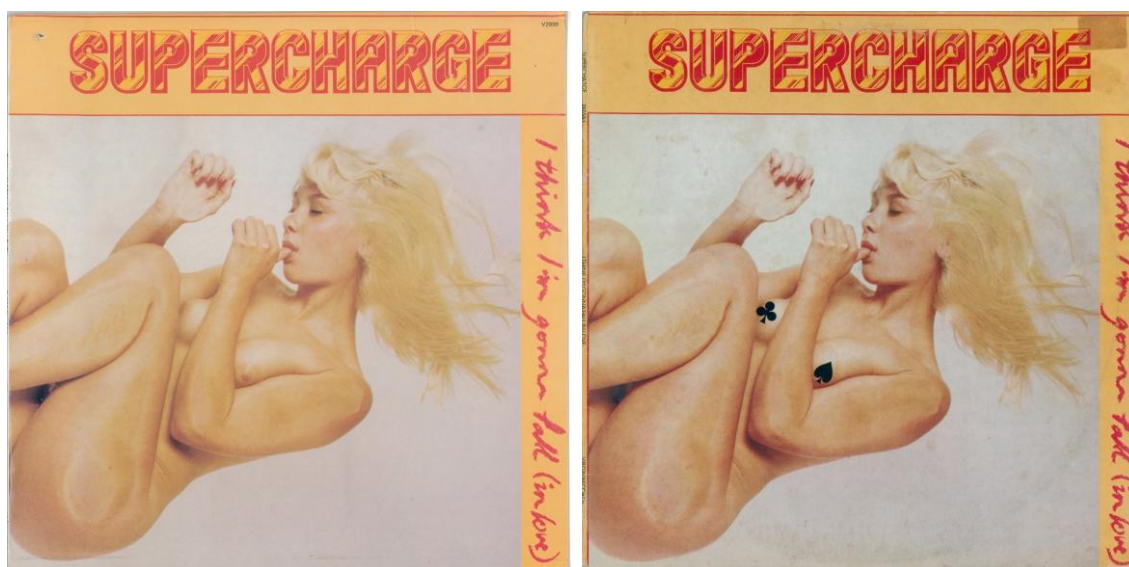
Parágrafo 12º: “Especialmente no máis alto das pastillas e o baixón posterior”.

No cuarto parágrafo omítese na tradución unha palabra malsoante, xa que en lugar de “naturalmente non estaba a traballar, estaba aínda no fodido colexio” o texto tradúcese por “naturalmente non estaba a traballar, estaba aínda no colexio”.





Seguindo cos casos de censura en carpetas nas que se censuraron peitos de muller, cabe mencionar *I Think I'm Gonna Fall (In Love)*<sup>535</sup> -*Creo que vou caer (enamorado)*-, un álbum de Supercharge. Na portada orixinal eran visibles os seos dunha modelo núa. Para a edición española optouse por cubrir as súas mamilas cun trevo e un corazón dos que se atopan nas barallas de póker, ao obxecto de conseguir publicalo.



Supercharge: *I Think I'm Gonna Fall (In Love)* (portada internacional - portada española)

A solución adoptada no caso do disco de Supercharge xa fora empregada con anterioridade nun disco de Pink Floyd, en concreto o álbum dobre *A Nice Pair*<sup>536</sup>, unha reedición dos dous primeiros discos da banda británica reunidos nun só volume. Entre as nove imaxes da portada e as nove da contraportada había dúas na edición internacional nas que podían ver os peitos dunha modelo. En ambas as dúas, co fin de lograr o permiso administrativo, cubriron na carpeta española os peitos cunha cruz riscándoos por enriba, copiando talvez a pera que aparecía nunha das fotografías cunha cruz por enriba, de forma que parecese parte do deseño orixinal.

Desta forma, en España perdíase a intención orixinal que xogaba coa dobre interpretación fonética da pronunciación inglesa do título. *A Nice Pair (Un bo par)* pódese tamén pronunciar en inglés case de forma similar a “a nice pear” (“unha boa pera”), pero ao

<sup>535</sup> Supercharge: *I Think I'm Gonna Fall (In Love)*. Disco publicado en 1977 pola compañía Virgin-Ariola. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.

<sup>536</sup> Pink Floyd: *A Nice Pair*. Disco publicado en 1973 (en España en 1974) pola compañía Harvest/EMI.

riscarse expresamente a pera na portada, quedaba clara cá l era a interpretación que había darlle o título -que, por outra parte, se refería tamén a que dentro levaba un bo par de discos-.

Curiosamente, outra das imaxes da portada deste álbum foi eliminada na edición española, aparecendo no seu lugar o nome do grupo, Pink Floyd, en letras grandes sobre un fondo negro. Concretamente, trátase dunha fotografía do que parece ser un monxe budista na porta dun templo.



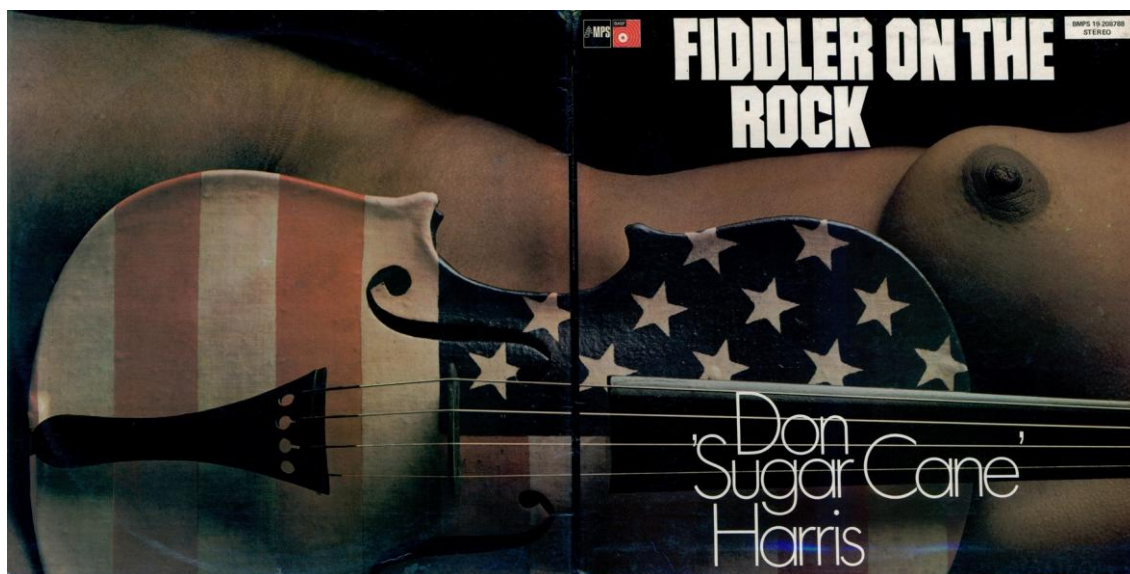
Pink Floyd: *A Nice Pair* (portada internacional)



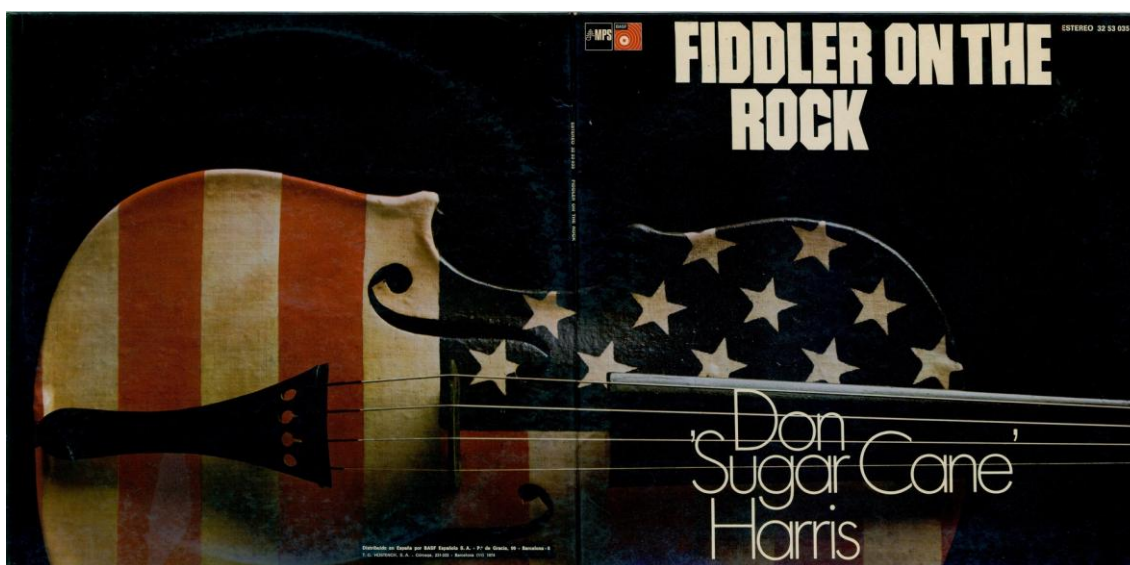
Pink Floyd: *A Nice Pair* (portada española)

Con outras carpetas, en lugar de andar cubrindo as partes da anatomía feminina que non se quería que fosen visibles, o que se fixo foi eliminalas conservando o resto. É o caso, por exemplo, do disco *Fiddler On The Rock* (*Violinista tocando rock*) de Don 'Sugar

Cane' Harris<sup>537</sup>, que na súa edición orixinal mostraba a silueta dunha muller, cun peito visible, por detrás dun violín, o instrumento habitual do autor do álbum. En España mantívose o violín, pero antes de ser publicado retocouse a carpeta para facer desaparecer completamente á muller e os seus atributos.



Don 'Sugar Cane' Harris: *Fiddler On The Rock* (portada internacional)



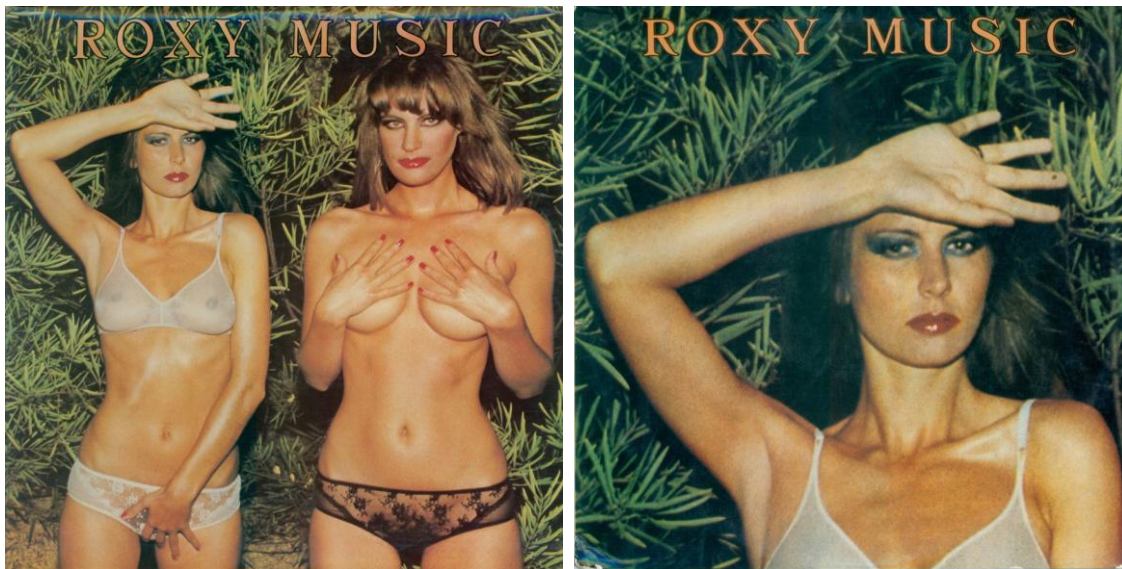
Don 'Sugar Cane' Harris: *Fiddler On The Rock* (portada española)

Outra das solucións adoptadas ante carpentas comprometedoras foi agrandar a imaxe, co obxecto que se vise o menos posible. Así sucedeu coa portada do álbum *Country Life* de Roxy Music<sup>538</sup>. O título (*Vida no campo*) correspondíase co dunha revista inglesa para cabaleiros na que habitualmente saían en portada cazadores, xinetes, etc. O grupo quixo publicar unha portada que

<sup>537</sup> Don 'Sugar Cane' Harris: *Fiddler On The Rock*. Disco publicado en 1971 (en España en 1974) pola compañía Basf MPS.

<sup>538</sup> Roxy Music: *Country Life*. Disco publicado en 1974 pola compañía Island-Ariola

contrastase totalmente coa revista, así que dúas seguidoras alemás que acababan de coñecer en Portugal -Constanze Karoli e Eveline Grunwald- se prestaron a pousar en roupa interior<sup>539</sup>. Esa imaxe, que deixaba ver os peitos dunha delas, foi agrandada para conseguir ser publicada en España, ata o punto de que só vía a cara dunha das modelos, a situada á esquerda da imaxe orixinal.



Roxy Music: *Country Life* (portada internacional - portada española)

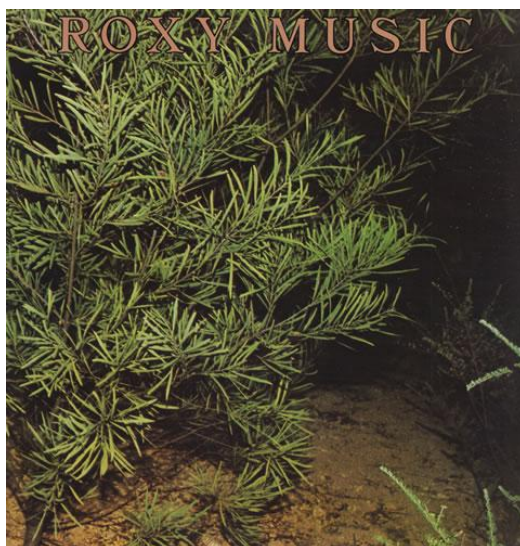
Curiosamente, mentres a contraportada da edición internacional só mostraba os arbustos nos que se realizara a sesión fotográfica, a edición española, coma se revelase remordementos por deixar a unha soa das modelos na portada, recuperaba, tamén agrandada, a cara da outra modelo, a situada á dereita.



Roxy Music: *Country Life* (contraportada internacional - contraportada española)

<sup>539</sup> Segundo se recolle no DVD *More Than This: The Story Of Roxy Music*, publicado en 2009 por Eagle-JRB

Esta portada tamén sufriu certa controversia nos Estados Unidos, ata o punto de que en aquel país tamén foi censurada, indo mesmo máis alá da censura española, xa que se fixo desaparecer totalmente as modelos da portada, deixando unicamente os arbustos na cuberta do álbum.

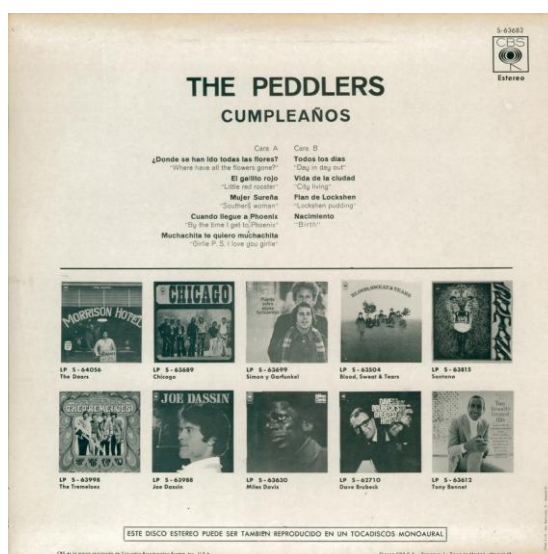
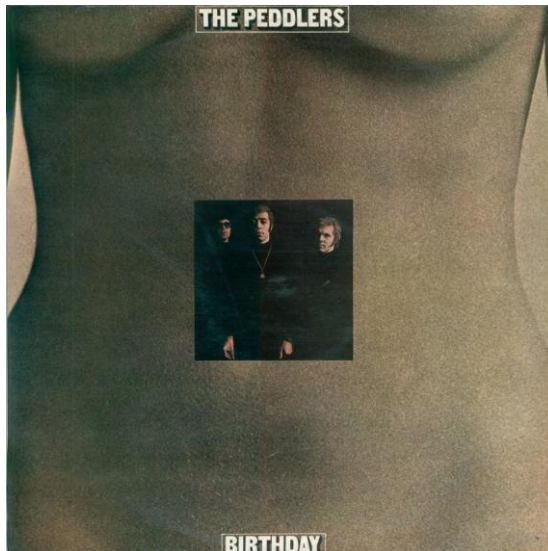
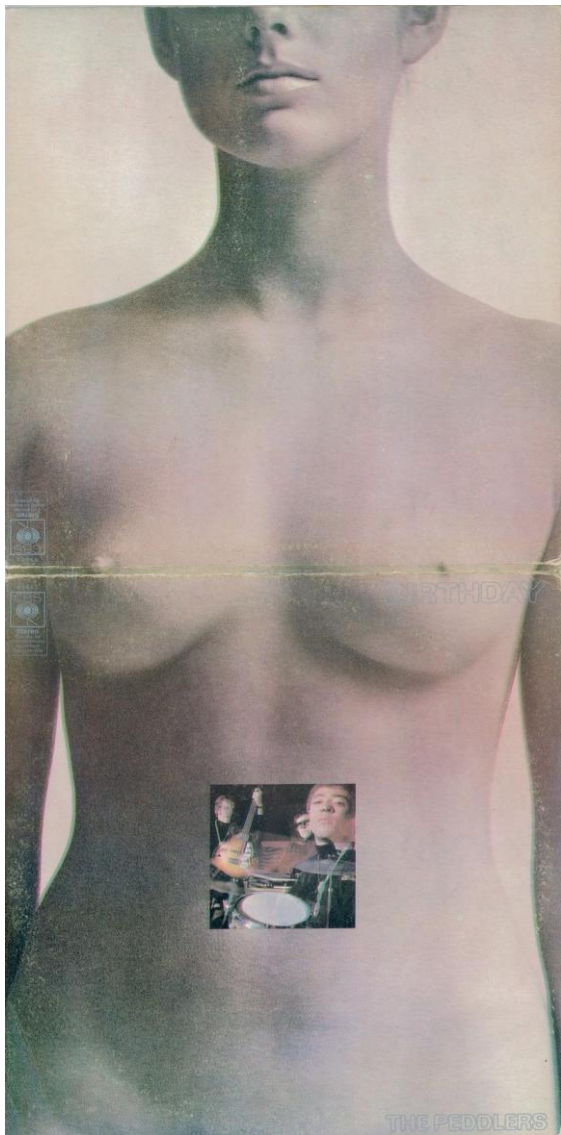


Roxy Music: *Country Life* (portada dos EE.UU.)

Similar solución á do disco de Roxy Music foi a adoptada en España co álbum *Birthday* do grupo The Peddlers<sup>540</sup>. A carpeta despregable da edición internacional na que se vía unha muller núa dende o embigo ata o nariz foi substituída en España para a súa publicación por unha imaxe agrandada de só a parte que ocupaba a portada orixinal, co que practicamente desaparecían os peitos da muller. Na contraportada colocáronse os créditos do disco e anuncios doutros álbums da mesma compañía daquel ano. A pequena fotografía do grupo que aparecía no medio da portada foi tamén substituída, seguramente como resultado de ter que retocar a carpeta orixinal; aproveitando a ocasión, a imaxe española mostraba o trío máis recatado en lugar da imaxe máis psicodélica orixinal.

---

<sup>540</sup> The Peddlers: *Birthday*. Disco publicado en 1969 (en España en 1970) pola compañía CBS

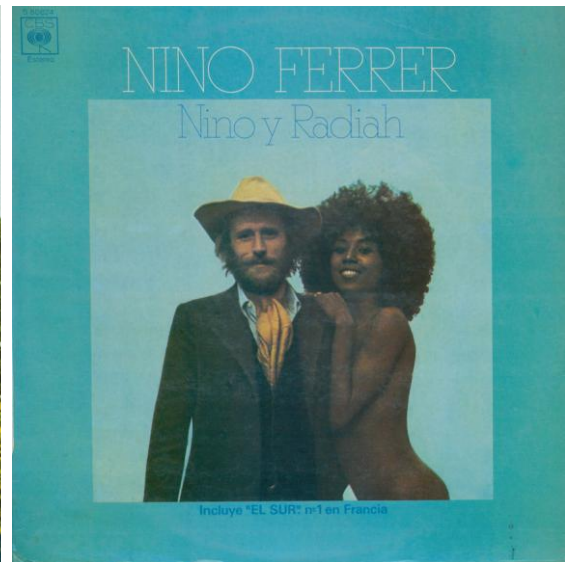


The Peddlers: *Birthday* (carpeta despegable internacional - portada e contraportada españolas)

### Outros nus femininos explícitos

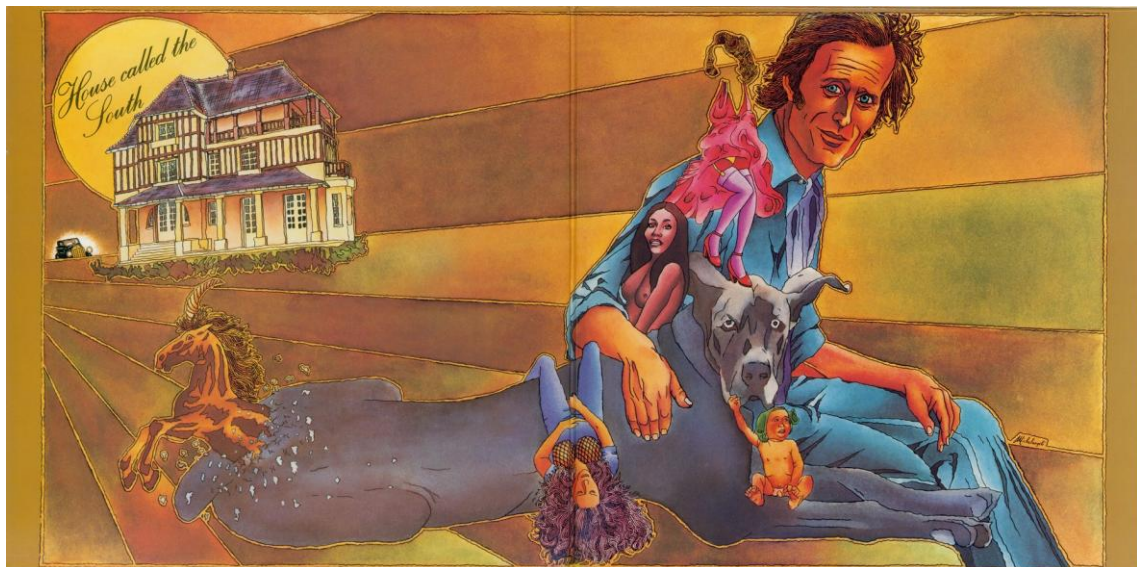
Empezando por aquela parte “onde as costas perden o seu casto nome”, hai varias portadas que tiveron que ser modificadas para a súa edición en España. É o caso, por exemplo, do disco *Nino & Radiah* de Nino Ferrer<sup>541</sup>, que mostraba na súa portada internacional ao cantante acompañado dunha modelo de cor núa e de perfil. A portada finalmente autorizada en España prescindía do fondo e, sobre todo, recortaba a imaxe para facer desaparecer da cintura para abaixo da muller.

<sup>541</sup> Nino Ferrer: *Nino and Radiah*. Disco publicado en 1974 (en España en 1975) pola compañía CBS



Nino Ferrer: *Nino and Radiah* (portada internacional - portada española)

Aproveitando a conxuntura, en España eliminouse a carpeta interior despregable da edición internacional deste álbum, no que se podía ver, entre outros motivos dunha ilustración co nome de “Casa chamada O Sur”, unha muller seminúa.



Nino Ferrer: *Nino and Radiah* (carpeta interior eliminada en España)

No álbum *Here Come The Warm Jets* (*Aquí chegan os jets quentes*) de Brian Eno<sup>542</sup>, anteriormente compoñente de Roxy Music, podía verse un estante con varias flores, un par de retratos do músico e, na súa parte inferior, unha carta dunha baralla erótica na que un home lle levantaba a falda a unha muller, deixando á vista as súas nádegas. Para autorizar a edición española ideouse un adhesivo que tapaba a carta da baralla e na que constaban os nomes dos músicos. En concreto, podía lerse:

<sup>542</sup> Brian Eno: *Here Come The Warm Jets*. Disco publicado en 1973 pola compañía Island-Polydor

“Coa colaboración de Robert Fripp, John Wetton, Phil Manzanera, Andy MacKay, Paul Thompson, Busta Jones, Marty Simon, Nick Judd”.



Brian Eno: *Here Come The Warm Jets* (portada internacional - portada española)



Brian Eno: *Here Come The Warm Jets* (detalle da portada internacional - detalle da portada española)

En 1976 un disco de Hamilton Bohannon, *Dance Your Ass Off*<sup>543</sup>, viu como dúas das portadas que se utilizaran na súa edición internacional eran consideradas improcedentes en España: a primeira, cunha modelo á que se lle vía o traseiro; a segunda, na que aparecían as pernas e os traseiros de varias modelos enfundadas nuns pequenos pantalóns vaqueiros.

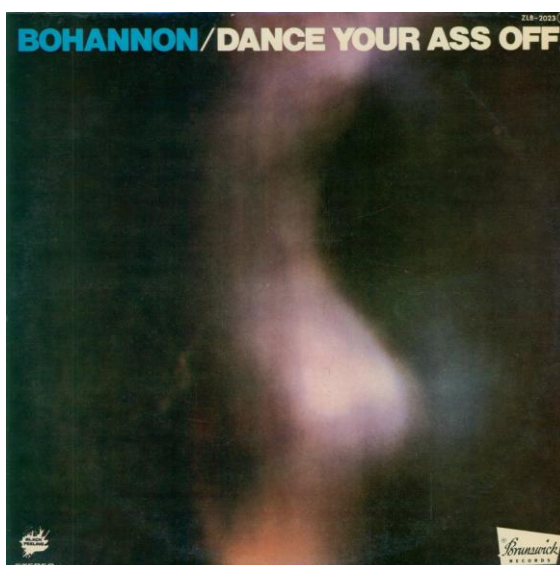
<sup>543</sup> Hamilton Bohannon: *Dance Your Ass Off*. Disco publicado en 1976 pola compañía Brunswick-Zafiro. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.





Hamilton Bohannon: *Dance Your Ass Off* (primeira portada internacional - segunda portada internacional)

No seu lugar, en España optouse por outra na que se podía intuír, poñendo atención, unha silueta envolvida en sombras. As dúas carpetas da edición internacional tiñan relación co título do álbum (traducible por *Menea o teu cu*), perdéndose aquí desta forma toda relación entre a imaxe e o título, polo menos na súa expresión máis explícita.

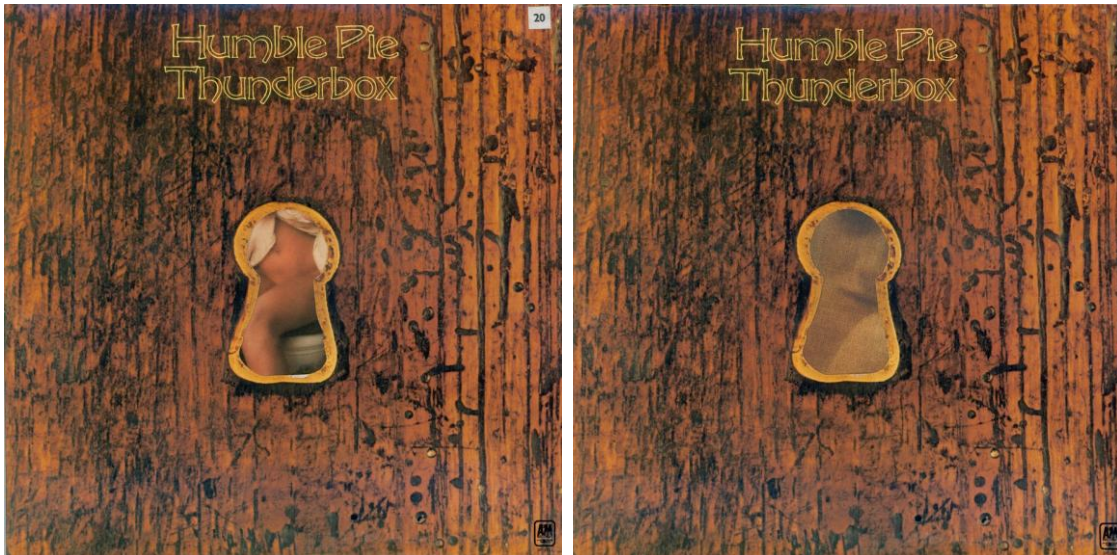


Hamilton Bohannon: *Dance Your Ass Off* (portada española)

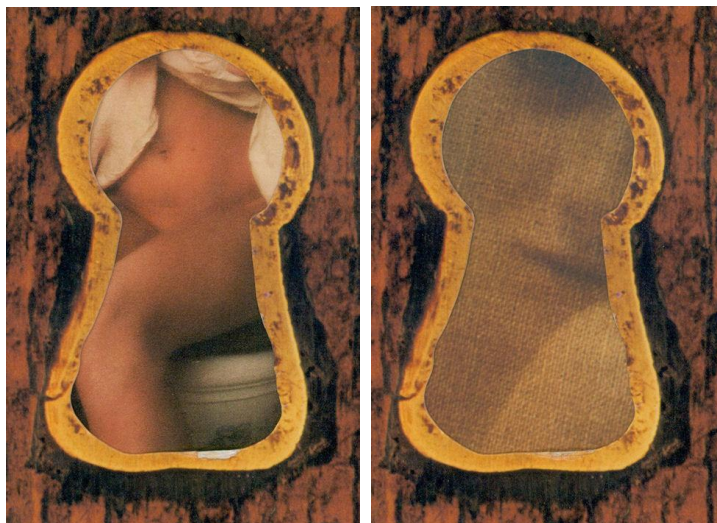
Poñendo atención só á portada do álbum *Thunderbox* (*Caixa dos tronos*) de Humble Pie<sup>544</sup> parecería que non houbo diferenza entre a súa edición española e a internacional. E é certo á primeira vista, por canto se mantén o fecho acuñado a través do cal se pode mirar dentro. Porén, a funda interior, da que se pode ver unha pequena parte a través do ollo do fecho, si que foi

<sup>544</sup> Humble Pie: *Thunderbox*. Disco publicado en 1974 pola compañía A & M.

substituída, substituíndo á modelo medio espida no baño pola fotografía da cara doutra modelo; o reverso desta funda, na que aparecían dúas mulleres núas, de costas e de perfil, antes de entrar nunha bañeira, tamén foi substituído en España pola mesma fotografía da cara, que aparecía, polo tanto, repetida en ambas as dúas caras desa funda interior.



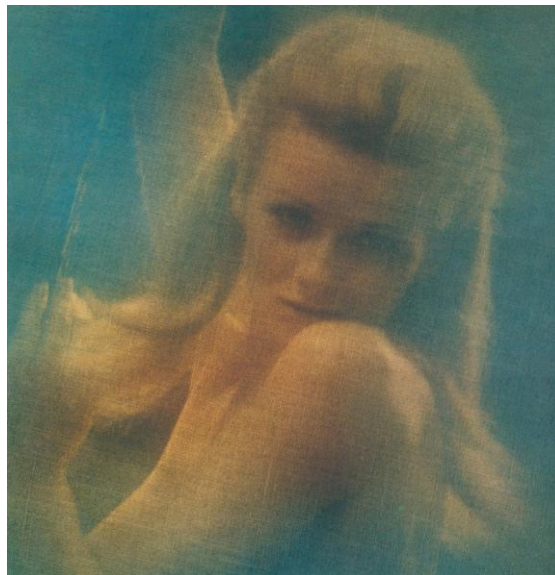
Humble Pie: *Thunderbox* (portada internacional - portada española)



Humble Pie: *Thunderbox* (detalle da portada internacional - detalle da portada española)



Humble Pie: *Thunderbox* (fundas interiores da portada internacional eliminadas en España)



Humble Pie: *Thunderbox* (funda interior da portada española repetida en ambos os dous lados)

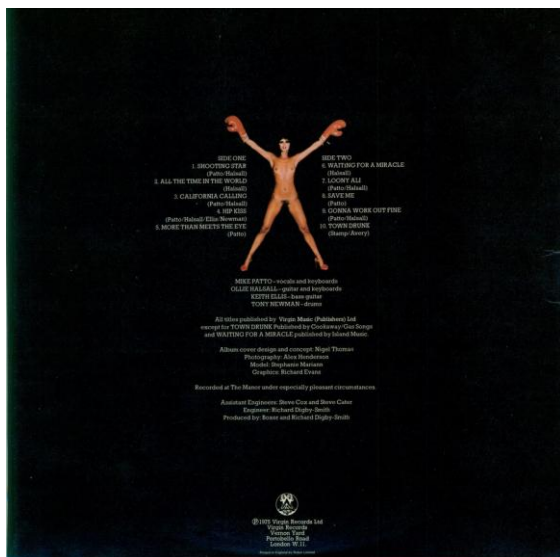
No álbum do cantante italiano Lucio Battisti titulado *Amore e non amore*<sup>545</sup> podíase ver na súa portada internacional unha imaxe súa en primeiro plano co nu de costas da súa noiva ao fondo. Para a edición española autorizada escolleuse agrandar aquela fotografía, de forma que, finalmente, só aparece el na portada comercializada no noso Estado, desaparecendo, polo tanto, a muller.

<sup>545</sup> Lucio Battisti: *Amore e non amore*. Disco publicado en 1971 pola compañía Ricordi-Hispavox.



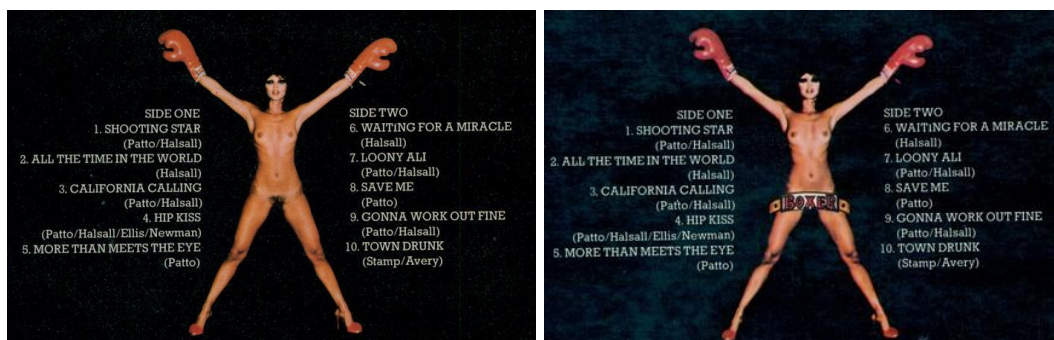
Lucio Battisti: *Amore e non amore* (portada internacional - portada española)

Por último, resta referirse neste apartado a outro dos casos máis rechamantes da censura nas carpetas da produción fonográfica. Trátase do disco *Below The Belt de Boxer*<sup>546</sup>, recordado sobre todo por mostrar por vez primeira en España uns peitos de muller na súa portada de forma totalmente explícita. Desta forma pasaba moito máis desapercibido o cambio da contraportada: se na edición internacional era claramente visible a pube da modelo, na edición española esta quedaba debaixo dun cinto de boxeo co nome do grupo. Curiosamente, esta parece ser a única ocasión na que a modificación por acción da censura relaciona a imaxe retocada máis claramente co que o título indica, traducible por *Debaixo do cinto*.



Boxer: *Below The Belt* (contraportada internacional - contraportada española)

<sup>546</sup> Boxer: *Below The Belt*. Disco publicado en 1975 pola compañía Virgin. A contraportada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.



Boxer: *Below The Belt* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

## Adolescentes núas

Un referente coñecido a nivel internacional polo que respecta á censura das carpetas da produción discográfica representao o debut homónimo de Blind Faith<sup>547</sup>. Na súa portada aparece o retrato dunha adolescente núa de cintura para arriba, sostendo nas súas mans un avión. O propio autor da fotografía, Bob Seidermann, explicou no seu día cal fora a súa intención, e as súas palabras, ademais de achegar os datos necesarios para entendelo, ofrécennos unha desas escasas ocasións nas que se pode acceder ao concepto e a historia do deseño dunha carpeta dende dentro. De aí que se reproduzan aquí as súas palabras<sup>548</sup>:

“Tras un ano vivindo en Londres e sen traballo, recibín unha chamada das oficinas de Polydor. Era un asistente de Robert Stigwood, o mánager de Eric Clapton. O grupo Cream rematara e Clapton estaba a montar unha nova banda. Aquel asistente preguntoume se me interesaba facer unha portada para un novo grupo sen nome. Era unha grande oportunidade. As portadas eran o lugar no que te podías realizar como artista.

Non podía pensar nunha imaxe ata que empezou a xurdir un concepto da nada. Para simbolizar os logros da creatividade humana e a súa expresión a través da tecnoloxía, elixiría como obxecto material un avión. Para levar esta espora ao universo, a inocencia sería o medio perfecto, unha rapaza nova, tan nova como a Xulieta de Shakespeare. O avión sería a froita da árbore do coñecemento e a rapaza, a froita da árbore da vida.

O avión podíao facer Mick Milligan, un xoieiro do Real Colexio das Artes. A rapaza era outro asunto. Se fose demasiado maior, non sería crible, e se fose moi nova, non significaría nada. O que buscaba era a

<sup>547</sup> Blind Faith: *Blind Faith*. Disco publicado en 1969 por ATCO/RSO-Polydor

<sup>548</sup> Thorgerson, Storm; Powell, Aubrey. *100 Best Album Covers: The Stories Behind the Sleeves*. Dorling Kindersley. Londres, 1999, páxina 29.

transición de nena a muller, ese punto no tempo, esa lapa singular de inocencia radiante. Pero, onde estaba esa moza?

Un día tomei o metro de Londres á oficina para expoñerlle ao manager de Clapton a idea cando se abriu a porta do vagón e aí estaba ela. Levaba o uniforme colexial, faldra a cadros, chaqueta azul, calcetíns brancos e manchas de bolígrafo nas mans. Era coma se o aire empezase a renxer con carga electrostática. Era radiante e fresca como a brisa matinal...

Achegueime e díxenlle se quería pousar para a portada dun disco do novo grupo de Eric Clapton. Todo o mundo no vagón quedou tenso. Preguntoume se tería que espirse e a miña resposta foi que si. Dinlle a miña tarxeta e pregueille que chamase. Tería que pedirles permiso aos seus pais se accedía... Cando volvín ao meu piso, ela chamara e deixara o seu número...

Fomos atoparnos cos seus pais. Era unha dirección de Mayfair, na parte 'con clase' da cidade, no sentido inglés da palabra. Presentámonos, contámoslles a historia e os pais accederon. Pero a rapaza do metro non ía ser a elixida, xa que era tímida, acaba de deixar atrás a etapa da completa inocencia e non podía pousar. A súa irmá menor (Matoria Goschen, 11 anos) estivera a insistir aos seus pais para facelo. Ela era gloriosa, o anxo de Botticelli, a imaxe da inocencia, unha cara que en moi pouco tempo podería lanzar mil avións.

Preguntámoslle que quería a cambio de pousar e pediu un poldrillo. Stigwood comproulle un. Chamei á imaxe *Blind Faith (Fe cega)* e Eric Clapton adoptouno como nome do grupo. Cando a portada foi mostrada nas feiras da industria suscitou moita controversia...

Foi unha imaxe creada a partir da inquietude e a tormenta, da revolución e o caos da época. Era unha imaxe na mente de alguén que buscaba ese momento de gloria, o flash repentino da inspiración singular. Quería deixala caer como unha pedra no muro da nosa cultura coa esperanza de que perdurase. Quería dicir co corazón e os ollos, nun momento no que importaba, "isto é o que sinto". Foi creada a partir da esperanza e o desexo dun novo comezo. A inocencia impulsada pola fe cega".

Como o seu autor ben describe, ao publicarse atopouse con moitas críticas pola nudez da moza e un avión que moitos entenderon que era un símbolo fálico, polo que en varios países foi substituída por unha foto do grupo. En España, aínda que o resultado foi similar, coa aparición dunha portada distinta, non se tivo en conta a fotografía utilizada noutros países, polo que se desprende que a portada presentada a consulta voluntaria foi a da moza núa; nesa dirección apunta tamén que a fotografía utilizada estaba na carpeta interior despregable que levaba á moza na portada e que foi distribuída nun primeiro momento a

nivel internacional. Na portada española, con esa fotografía, podíase ler a palabra 'underground' sobre un fondo negro. Evidentemente, non quedou nada do concepto da *Fe cega* que o autor pensara e que tamén daba nome ao grupo.



Blind Faith: *Blind Faith* (portada internacional - portada española)

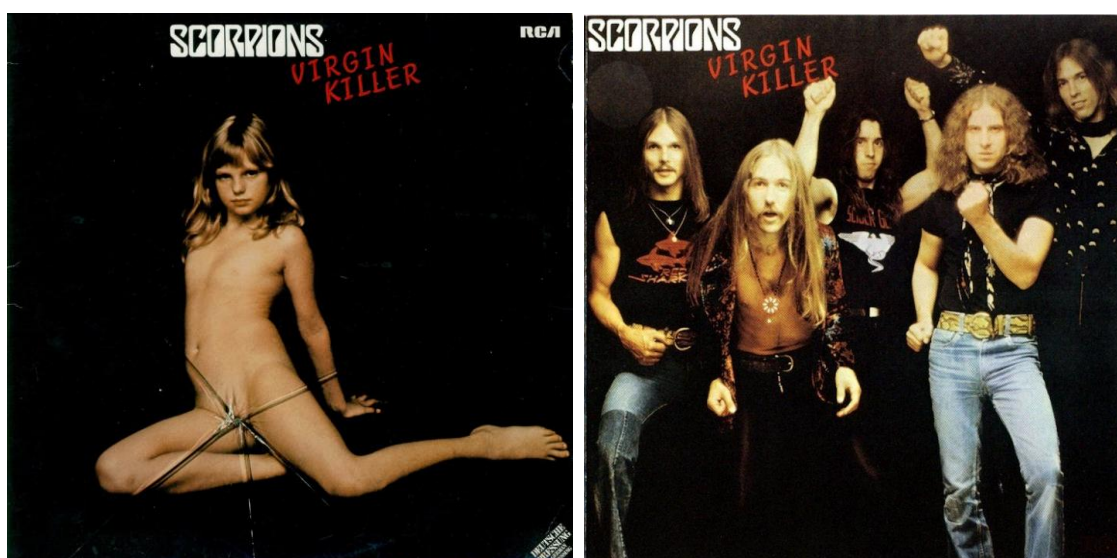


Blind Faith: *Blind Faith* (carpeta interior internacional da que tomou a súa imaxe a portada española)



Blind Faith: *Blind Faith* (portada alternativa internacional)

Algo similar sucedeu coa portada do álbum *Virgin Killer* do grupo alemán Scorpions<sup>549</sup>, que levaba na súa primeira edición internacional a fotografía dunha adolescente núa que parecía ser vista a través dun cristal, por canto á altura da entreperna o vidro aparentaba estar roto. A polémica suscitada levou a editar en España outra portada cunha fotografía do grupo que pertencía á mesma sesión de fotos da contraportada internacional, aínda que non era a mesma. Desta forma, a imaxe non gardaba relación co título, traducible por *Asasino de virxes*.



Scorpions: *Virgin Killer* (portada internacional - portada española)

Pola súa parte, o álbum recopilatorio de grupos do selo Vértigo titulado *Vertigo Annual 1970*<sup>550</sup>, que levaba na súa portada a

<sup>549</sup> Scorpions: *Virgin Killer*. Disco publicado en 1976 pola compañía RCA. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.

<sup>550</sup> Varios artistas: *Vertigo Annual 1970*. Disco publicado en 1970 (en España en 1971 co título de *Anual de Vertixe 1970*) pola compañía Vértigo



unha adolescente núa de perfil reclinada sobre un cabalo de madeira no medio do campo, houbo de ser substituída en España por un fondo gris sobre o que constaba simplemente o título do disco. Neste caso, como excepción a unha práctica que non era a habitual, se acreditou o autor da ilustración, deseño e fotografía da carpeta española, P. Saelices.



*Vertigo Annual 1970 / Anual de Vertixe 1970* (portada internacional - portada española)

### *O nu masculino*

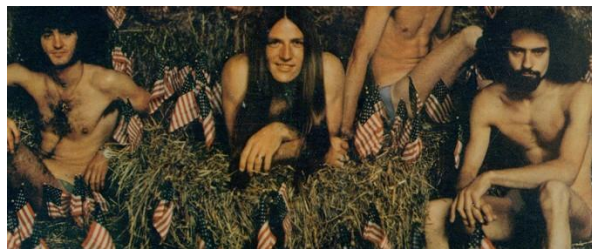
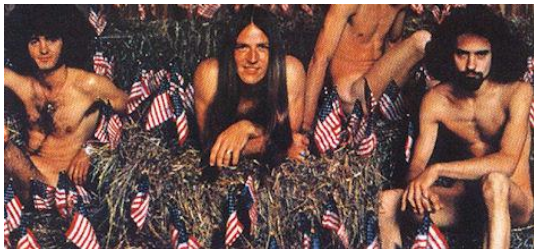
Empezando como no apartado anterior por aquelas prendas de roupa que foron superpostas ás imaxes orixinais para evitar que se vise o indeseñado, hai que facer referencia en primeiro lugar ao disco *We're An American Band*, do grupo Grand Funk<sup>551</sup>. A edición internacional mostraba na súa carpeta interior ao cuarteto nu nun palleiro, nunha imaxe na que non mostraban nada, pudorosamente tapados pola herba. Aínda así, na edición española, para poder obter a preceptiva autorización, optouse por pintar uns diminutos calzóns grises a tres dos seus compoñentes.

---

<sup>551</sup> Grand Funk: *We're An American Band*. Disco publicado en 1973 pola compañía Capitol-EMI

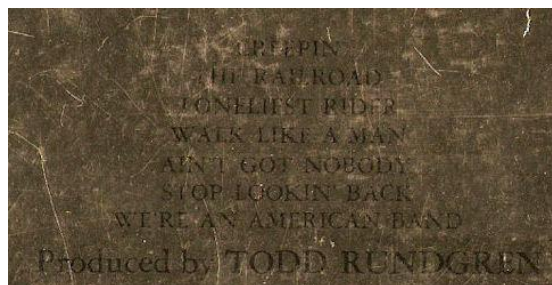
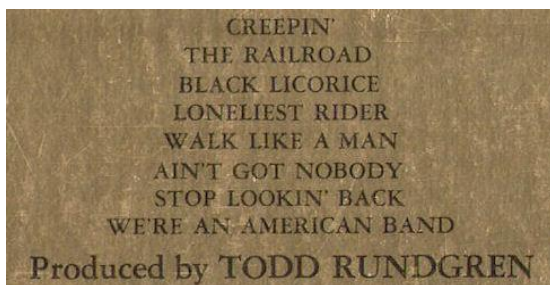


Grand Funk: *We're An American Band* (carpeta interior internacional - carpeta interior española)



Grand Funk: *We're An American Band* (detalle da carpeta interior internacional - detalle da carpeta interior española)

Ese disco sufriu a amputación dun dos seus cortes, “Black Licorice”, tras unha negociación entre a compañía fonográfica correspondente, Emi-Odeon, e a Dirección Xeral de Cultura Popular, que mesmo autorizara a gravación da canción. En principio, o tema foi denegado e, tras presentar a empresa discográfica un texto distinto, conseguiu a súa autorización<sup>552</sup>.



Grand Funk: *We're An American Band* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

En concreto, fronte ao orixinal inglés, que contiña unha frase traducible como “Me envolve coas súas finas pernas, a súa quente pel negra pegada á miña”, o cambio proposto sería o seguinte: “Rodéame cos seus finos brazos, abrázase firmemente a

<sup>552</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.752, Top. 73/46. 7 de novembro de 1973. (Documento 231).

min”. A pesar de contar co permiso expreso para editala, non se fixo e preferiuse publicar o álbum sen este corte concreto.

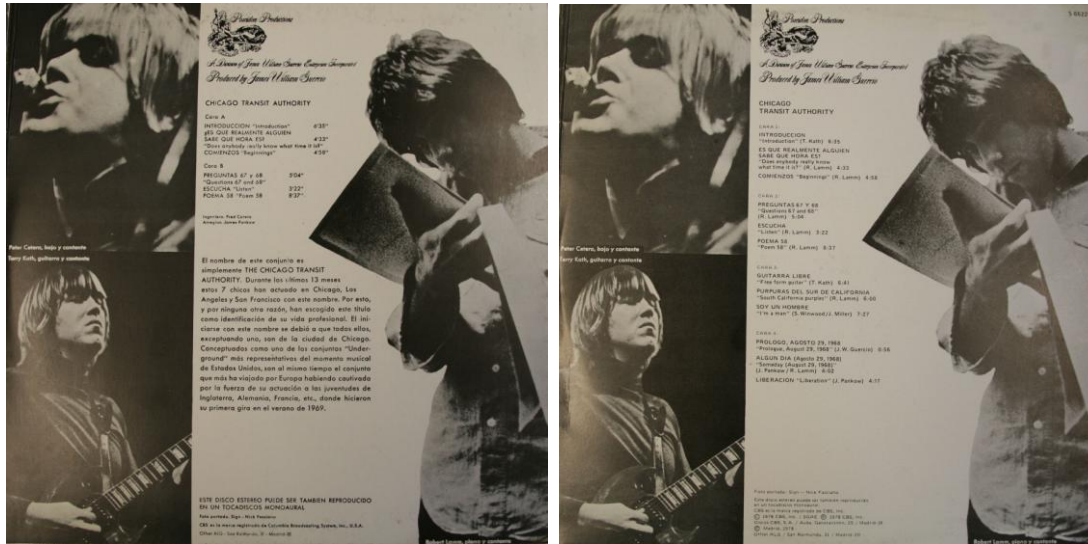
Con toda seguridade, a compañía discográfica española nin sequera propuxo a súa modificación á súa homóloga estadounidense e, no máis que improbable caso de que así fóra, esta nin llo formulou, por canto tería que volver gravar a canción motivo da censura nunha versión única para un país cun mercado que representaba unha moi pequena parte do seu negocio.



Grand Funk: *We're An American Band* (etiqueta internacional - etiqueta española)

O debut do grupo Chicago en 1969, aínda co nome de Chicago Transit Authority<sup>553</sup>, era un disco dobre. En España a súa compañía discográfica decidiu editalos por separado. O primeiro deles mantiña a portada orixinal, pero, no canto que lle correspondería ás cancións do segundo disco, aparecía un texto presentando a banda no noso Estado. Tempo despois incorporou xa os dous álbums, con todas as cancións.

<sup>553</sup> Chicago Transit Authority: *Chicago Transit Authority*. Disco publicado en 1969 (en 1970 en España como dous álbums separados) pola compañía CBS



Chicago Transit Authority: *Chicago Transit Authority* (primeira edición española - segunda edición española)

El nombre de este conjunto es simplemente THE CHICAGO TRANSIT AUTHORITY. Durante los últimos 13 meses estos 7 chicos han actuado en Chicago, Los Angeles y San Francisco con este nombre. Por esto, y por ninguna otra razón, han escogido este título como identificación de su vida profesional. El iniciarse con este nombre se debió a que todos ellos, exceptuando uno, son de la ciudad de Chicago. Conceptuados como uno de los conjuntos "Underground" más representativos del momento musical de Estados Unidos, son al mismo tiempo el conjunto que más ha viajado por Europa habiendo cautivado por la fuerza de su actuación a las juventudes de Inglaterra, Alemania, Francia, etc., donde hicieron su primera gira en el verano de 1969.

Chicago Transit Authority: *Chicago Transit Authority* (detalle da primeira edición española do primeiro disco)

O segundo dos discos que formaban parte do disco dobre na edición orixinal internacional foi publicada en España como álbum sinxelo pouco despois. Neste caso, a súa portada foi substituída en España por outra na que se mostraba unha imaxe do grupo, sen que se poida apreciar na carpeta orixinal ningún motivo de censura, así que se desprende que simplemente se buscaba diferenciala do primeiro.

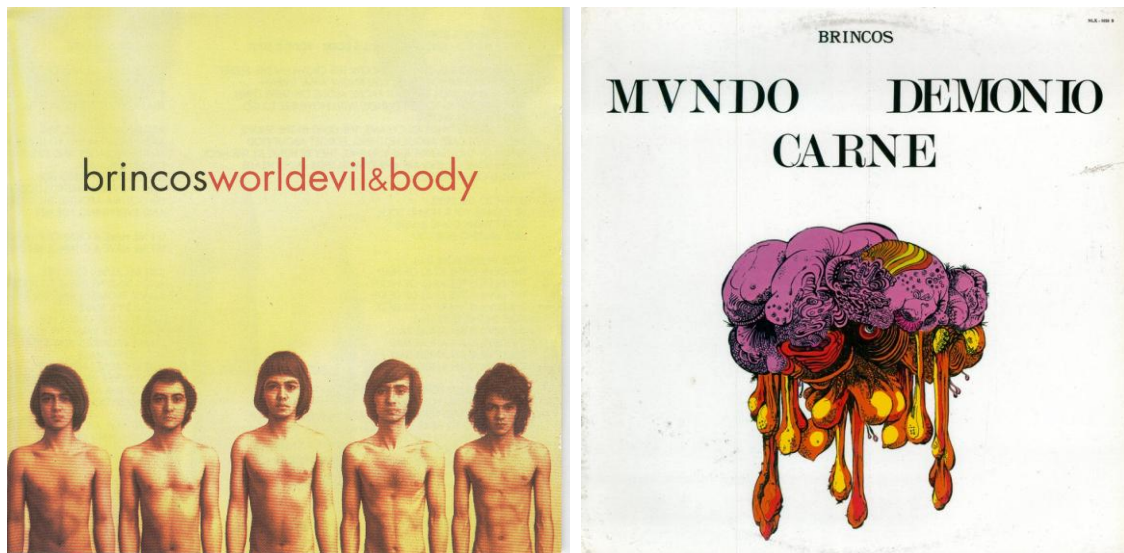
Porén, a fotografía elixida en España si que foi motivo de censura: o torso nu dun dos compoñentes do grupo, en concreto o que aparecía á dereita da imaxe, non pareceu apropiado e, para conseguir a autorización, houbo que pintalo unha camiseta branca por enriba<sup>554</sup>.

<sup>554</sup> Segundo información achegada por J.B. Heinik, traballador da compañía discográfica CBS por aquel entón, en entrevista realizada con el 25 de marzo de 2008.



Chicago Transit Authority: *Chicago Transit Authority* (segundo disco, edición española)

Os torsos nus dos compoñentes do grupo español Los Brincos foron motivo abondo para que a portada pensada nun principio para España do seu disco *Mundo, demo, carne*<sup>555</sup> non puidese ser autorizada, empregándose finalmente só na súa edición internacional, ao modo das dobres versións cinematográficas das películas que se fixeron en España a principios dos 70 para ser distribuídas dentro das nosas fronteiras ou no estranxeiro. Finalmente, na edición española optouse por un motivo máis surrealista, sendo autorizado.

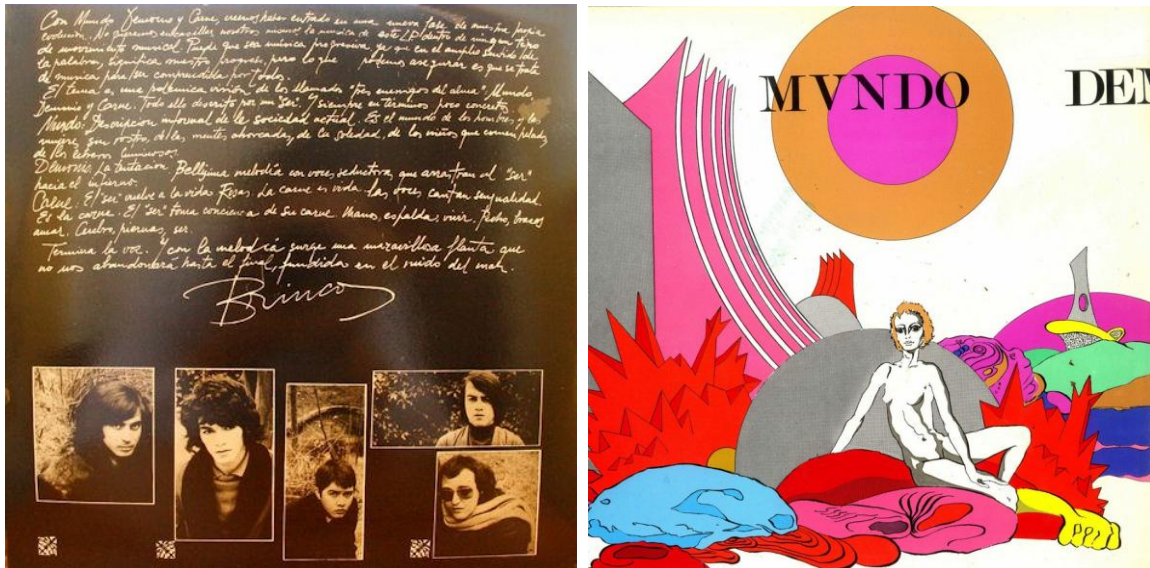


Los Brincos: *World, Devil & Body* / *Mundo, demo, carne* (portada internacional - portada española)

As reedicións posteriores deste álbum no noso Estado apareceron cunha contraportada na que aparecía unha ilustración dunha

<sup>555</sup> Los Brincos: *Mundo, demo, carne*. Disco publicado en 1970 pola compañía Zafiro. A edición internacional, do selo Novola, apareceu co título traducido de *World, Devil & Body*.

muller núa, co mesmo fondo da primeira portada aparecida en España, co cal derivábase que o concepto pensado en segundo lugar tampouco obtivo o beneplácito da censura e, así, nunha primeira edición española a contraportada levaba un texto coa presentación do concepto do disco e retratos dos seus cinco compoñentes.



Os Brincos: *Mundo, demo, carne* (primeira contraportada española - segunda contraportada española)

Algo similar aconteceu co disco *Cosmic Wheels (Rodas cósmicas)* de Donovan<sup>556</sup>, como xa se mencionara anteriormente, que na súa edición internacional levaba un póster redondo que tiña, por unha parte, os textos das cancións e, por outro, unha fotografía do cantante co torso nu. A supresión do póster eliminou esa imaxe, ademais de impedir coñecer o texto íntegro dunha das súas cancións, “The Intergalactic Laxative”, que tivo que incorporar uns asubíos cubrindo frases que se consideraron improcedentes, como se verá máis adiante.

<sup>556</sup> Donovan: *Cosmic Wheels*. Disco publicado en 1973 pola compañía Epic-CBS



Donovan: *Cosmic Wheels* (póster eliminado na edición española)

Ao igual que sucedeu en varias ocasións coas carpetas dos discos do grupo de cor Ohio Players por mostrar nus femininos, a carpeta interior despregable do seu disco *Angel (Anxo)*<sup>557</sup> foi eliminada na súa edición española por mostrar os torsos dos seus compoñentes nus, aos que había que sumar unha modelo núa nunha das súas esquinas.



Ohio Players: *Angel* (carpeta interior eliminada en España)

Outra carpeta interior que foi descartada en España nun principio, ata recuperarse en seguintes reedicións, é a que acompañaba á edición internacional do disco *Aladdin Sane* de David Bowie<sup>558</sup>, que mostraba ao cantante nunha imaxe andróxina, nu aínda que sen desvelar atributos sexuais.

<sup>557</sup> Ohio Players: *Angel*. Disco publicado en 1977 pola compañía Phonogram-Mercury.

<sup>558</sup> David Bowie: *Aladdin Sane*. Disco publicado en 1973 pola compañía RCA



David Bowie: *Aladdin Sane* (carpeta interior eliminada en España)

Como xa se viu anteriormente con *Humble Pie*, outra portada acuñada tamén sufriu modificacións no noso Estado para ser autorizada. Neste caso, trátase do álbum *Two Sides Of The Moon*, do batería do grupo The Who Keith Moon<sup>559</sup>. Unha das súas imaxes da funda interior da edición internacional mostraba as nádegas dunha persoa, presumiblemente o seu autor, que segundo se colocase a funda interior por un ou outro lado, se podían ver a través da fiestra acuñada da súa carpeta. Esa imaxe desapareceu na edición española, co que as *Dúas caras da lúa* ás que facía referencia o seu irónico título (que tamén xogaba co apelido Moon -Lúa- do responsable da gravación) xa non existían no disco distribuído dentro das nosas fronteiras.

---

<sup>559</sup> Keith Moon: *Two Sides Of The Moon*. Disco publicado en 1975 pola compañía Track-Polydor





Keith Moon: *Two Sides Of The Moon* (portada internacional - portada española)



Keith Moon: *Two Sides Of The Moon* (fundas interiores da edición internacional)



Keith Moon: *Two Sides Of The Moon* (fundas interiores da edición española)

No caso de *Love It To Death* de Alice Cooper<sup>560</sup>, a controversia a nivel internacional xurdiu unha vez publicado o disco, xa que onde o líder do grupo colocara un dedo entre a súa roupa moitos creron ver o seu órgano sexual. Evidentemente, dita portada non foi autorizada en España, utilizándose no noso Estado, tanto na portada coma na contraportada (cambiando simplemente a tonalidade do fondo), a imaxe da contraportada da edición internacional, traducindo de paso o título por *Quiero ata a muerte*.



Alice Cooper: *Love It To Death* (portada e contraportada da edición internacional)



Alice Cooper: *Quiero ata a morte* (portada e contraportada da edición española)

Ademais, na edición española deste álbum de Alice Cooper foi prohibida a inclusión da canción “Hallowed Be My Name” (traducible como “Santificado sexa o meu nome”). Este foi o xuízo ao respecto do censor asignado neste expediente:

<sup>560</sup> Alice Cooper: *Love It To Death* / *Quiero ata a morte*. Disco publicado en 1972 pola compañía Warner Bros-Hispavox

“Parece unha parodia do Nosopai. Aínda que nunca aparece a palabra Deus, toda ela parece irreverente e burlesca:

“Maldicindo os amantes  
Maldicindo a Biblia  
Santificado sexa o meu nome, etc.”<sup>561</sup>

A tradución do texto censurado sería o seguinte:

“Xuntarvos o meu arredor agora e escoitádeme murmurar  
As palabras da prisión, as palabras hilarantes  
Os señores e as señoras estaban a arranxar os seus peiteados  
Maldicindo aos seus amantes, maldicindo a Biblia

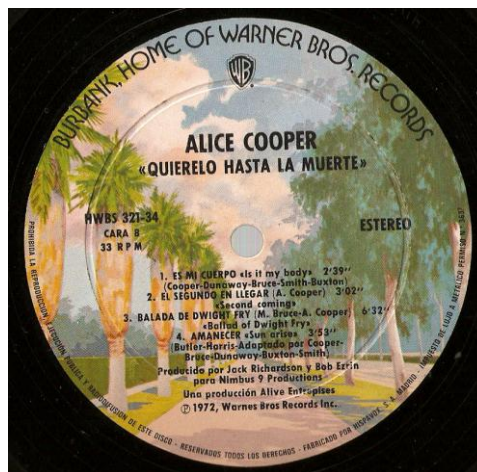
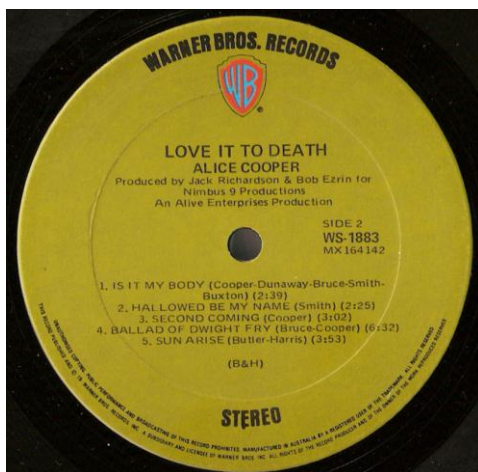
Santificado polo meu nome  
Berrando aos pais, berrando ás nais  
Santificado polo meu nome

Vide todos vós pecadores, vide agora na vosa gloria,  
E os meus oídos escoitarán as vosas sucias historias  
Estades a loitar para recuperarvos porque ides costa abaixo  
Maldicindo aos seus amantes, maldicindo a Biblia

Santificado polo meu nome  
Berrando aos pais, berrando ás nais  
Santificado polo meu nome  
Ahahaha...

As putas e as prostitutas tomaron o voso diñeiro  
As raíña están a bailar, pero xa non teñen graza  
Porque aí vai unha escapando co teu filliño  
Maldicindo aos seus amantes, maldicindo a Biblia

Santificado polo meu nome  
Berrando aos pais, berrando ás nais  
Santificado polo meu nome”.



<sup>561</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.666, Top. 73/45-46. 17 de outubro de 1972. (Documento 232)

Queda referirse ao nu de David Bowie, convertido nun ser metade humano, metade can, na carpeta do seu álbum *Diamond Dogs* (*Cans de diamante*)<sup>562</sup>. Na súa primeira edición internacional víanselle claramente os atributos sexuais, sendo logo retocada ata facelos desaparecer baixo unha capa de pintura negra debuxada por enriba, autorizándose finalmente esta versión da portada en España.



David Bowie: *Diamond Dogs* (portada da edición internacional)



David Bowie: *Diamond Dogs* (portada da edición española)

Non foi todo, xa que a acción da censura chegou tamén á carpeta interior do álbum. Así, mentres na edición internacional se podían ver varias fotografías do cantante e, nunha delas, un can

<sup>562</sup> David Bowie: *Diamond Dogs*. Disco publicado en 1974 pola compañía RCA. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.

levantando ladrando cos seus órganos sexuais visibles, a edición española substituíuna pola ilustración das torres dunha cidade entre a bruma.



David Bowie: *Diamond Dogs* (carpeta interior da edición internacional)



David Bowie: *Diamond Dogs* (carpeta interior da edición española)

### Os nus masculinos e femininos

Nalgún dos discos que tiveron que ceder ante a acción da censura para ser finalmente autorizados hai algúns que mostran conxuntamente nus de homes e mulleres. O primeiro deles é un debuxo de dous seres alados que ocupaba a portada do álbum *New Skin For The Old Ceremony* (*Nova pel para a vella cerimonia*) do cantante canadense Leonard Cohen<sup>563</sup>. A solución para cubrir

<sup>563</sup> Leonard Cohen: *New Skin For The Old Ceremony*. Disco publicado en 1974 pola compañía CBS. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.

parte do nu en España pasou por pintar unha nova á cubrindo parte dos corpos.



Leonard Cohen: *New Skin For The Old Ceremony* (portada internacional - portada española)

O motivo reproducíuse exactamente da mesma forma na contraportada, aínda que nun tamaño máis reducido, por canto tamén constaban nesta os créditos da gravación. Curiosamente, non se eliminou en España a referencia a que a portada era unha obra artística orixinaria de 1550, co que a censura parecía deixar claro que non só se non reparaba na posible orixe artística das ilustracións das carpetas, senón que tampouco había razón para ocultalo. En concreto, indicábase o seguinte:

“A portada: representación simbólica do *coniunctio spirituum*, ou a *Unión espiritual do principio masculino e feminino*, do texto alquímico *Rosarium philosophorum* (1550), reproducido de novo en *Artis Auriferae* (1593), *Biblioteca chemica curiosa* (1702) e, máis recentemente, *Psychology and Alchemy* de C. G. Jung (1953)”.





Imaxe orixinal do *coniunctio spirituum*

Ao igual que sucedeu coas bandas sonoras das películas *Emmanuelle* e *Historia d'O*, a portada do álbum coa música do filme *O último tango en París*<sup>564</sup> foi tamén censurada no noso Estado, aínda que coa intención de non facer promoción dunha “película absolutamente inmoral”<sup>565</sup>, tal e como consta no expediente, resolución que se mantivo tras a solicitude de reconsideración<sup>566</sup>.

A imaxe da portada internacional mostraba unha das imaxes máis célebres da fita, cos seus dous protagonistas, Marlon Brando e Maria Scheneider, nus sentados no chan fronte a fronte e abrazados, mentres que en España se optou por un cartel anunciando horarios da súa proxección nun cinema no que só aparecía a súa protagonista feminina na imaxe.

---

<sup>564</sup> Gato Barbieri: *Le Dernier Tango à Paris / O último tango en París*. Disco publicado en 1973 pola compañía United Artists-Marfer.

<sup>565</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.743, Top. 73/46. 7 de xullo de 1973. (Documento 233).

<sup>566</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.748, Top. 73/46. 8 de setembro de 1973. (Documento 234).



Gato Barbieri: *Le Dernier Tango à Paris* / *O último tango en París* (LP, portada internacional - portada española)

Ademais do disco de longa duración, en España a mesma imaxe do álbum da edición internacional foi substituída no single<sup>567</sup> que incluía o tema principal da banda sonora por outra de menor tamaño na que ambos os dous protagonistas aparecen vestidos sentados nunhas cadeiras.



Gato Barbieri: “*Le Dernier Tango à Paris*” / “*O último tango en París*” (single, portada internacional - portada española)

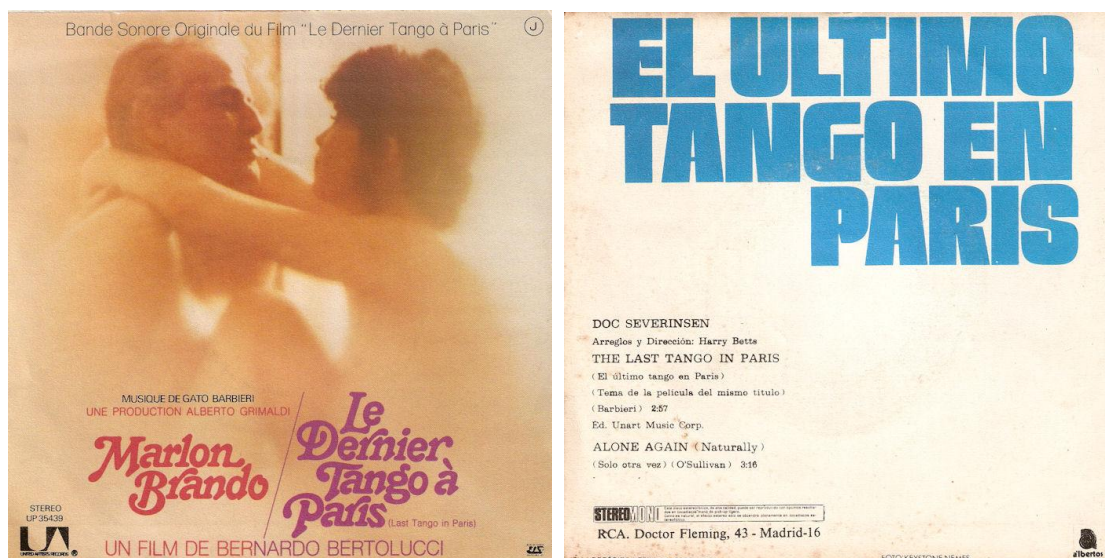
Neste caso, aínda que non se gardou copia das portadas no Arquivo Xeral da Administración, si que queda clara esa substitución da carpeta nun escrito do responsable da empresa discográfica ao Ministerio de Información e Turismo ao obxecto de obter a autorización.

<sup>567</sup> Gato Barbieri: “*Le Dernier Tango à Paris*” / “*O último tango en París*”. Single publicado en 1972 (en España en 1973) pola compañía United Artists-RCA.



“Denégannos a carpeta alegando facer publicidade dunha película inmoral. Achego coa presente estámoslle entregando 6 exemplares da devandita carpeta, na cal a devandita estampa desapareceu”.

Tras esta substitución, a carpeta rectificada foi autorizada en reconsideración. A devandita rectificación incluía tamén a da súa contraportada, na que a mesma imaxe dos actores nus foi substituída pola socorrida información da gravación sobre fondo branco.



Gato Barbieri: “Le Dernier Tango à Paris” / “O último tango en París” (single, contraportada internacional - contraportada española)

No álbum *Moontan* de Golden Earring<sup>568</sup> había, na súa edición internacional, dous nus, un feminino na carpeta exterior e un masculino na carpeta interior. No primeiro deles, o da súa portada, optouse na edición española por cubrir cunha fotografía do grupo as partes conflitivas do corpo da muller. Ao retocar esa parte, houbo que pintar a man da muller de novo, destacando así poderosamente a súa artificialidade fronte ao resto da composición.

<sup>568</sup> Golden Earring: *Moontan*. Disco publicado en 1973 pola compañía Red Bullet-Polydor.



Golden Earring: *Moontan* (portada internacional - portada española)

Polo que respecta á súa carpeta interior despregable, na edición internacional aparecía un home nu de costas, ao lado dunha figura humana con escafandro. A solución adoptada en España para sortear a prohibición da censura foi desprazar un recadro co título do disco dende o ángulo inferior da edición orixinal, de forma que cubrirese as nádegas do home.



Golden Earring: *Moontan* (carpeta interior internacional - carpeta interior española)

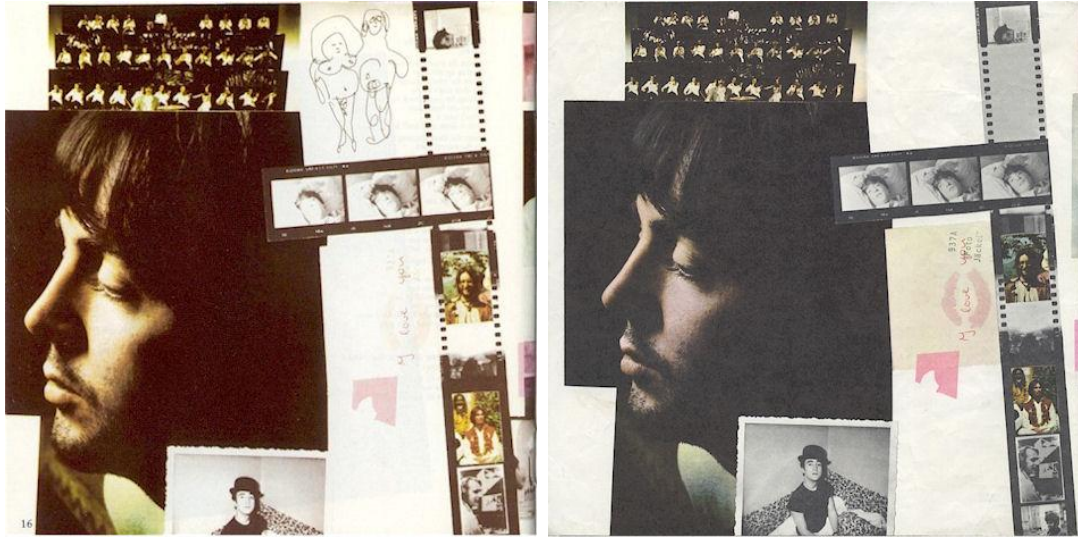
Se no álbum de Leonard Cohen se trataba dunha ilustración, na banda sonora de *O último tango en París* de imaxes da película e no disco de Golden Earring de fotografías pintadas por enriba, o disco de The Beatles coñecido como *White Album*<sup>569</sup>, contiña un póster con debuxos e fotografías de nus, entre outras imaxes. Ese póster, a diferenza da súa edición internacional, non foi publicado en España.

<sup>569</sup> The Beatles: *White Album*. Disco publicado en 1968 pola compañía Apple-Emi Odeon

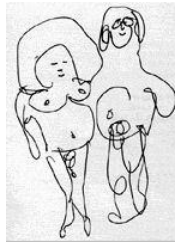


The Beatles: *White Album* (póster eliminado en España)

O póster dobrábase en seis partes para poder introduci-lo dentro da carpeta do disco. Aínda que en España non se acompañou á edición do disco, ben o podía facer tal e como se publicou na edición estadounidense, por canto en aquel país foi retocado antes da súa publicación e o resultado non tería por que ter problemas coa censura española. En concreto, na terceira das seis partes do póster podía-se ver na súa parte superior un debuxo de John Lennon e Yoko Ono nus que foi eliminado na súa edición nos Estados Unidos.



The Beatles: *White Album* (terceira parte do póster da edición internacional - terceira parte do póster da edición de Estados Unidos)

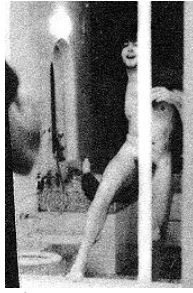


The Beatles: *White Album* (detalle da terceira parte do póster edición internacional)

Na cuarta das partes do póster, xusto na esquina inferior esquerda, aparecía unha moi pequena imaxe de Paul McCartney nu tras unha barra. Esa imaxe tamén foi eliminada na edición publicada nos Estados Unidos.



The Beatles: *White Album* (cuarta parte do póster da edición internacional - cuarta parte do póster da edición de Estados Unidos)



The Beatles: *White Album* (detalle da cuarta parte do póster edición internacional)

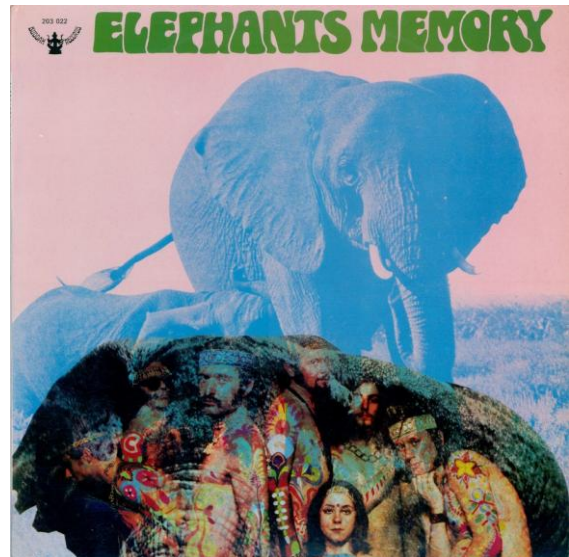
Por último, na edición estadounidense tamén se suprimiu unha parte da imaxe aparecida na quinta folla do póster na que se ve a John Lennon nu nunha cama acompañado de Yoko Ono. Nesta ocasión, a parte en branco incorporada facía desaparecer as pernas cruzadas de Lennon e, de paso, tamén se evaporaba Yoko Ono da instantánea.



The Beatles: *White Album* (quinta parte do póster da edición internacional - quinta parte do póster da edición de Estados Unidos)

Elephant's Memory, un grupo que traballaría posteriormente no selo Apple Records, propiedade de The Beatles, publicou en 1969 o seu debut homónimo<sup>570</sup>, no que se podía ver na portada da súa edición internacional aos compoñentes do grupo nus sobre o fondo dun elefante. En España autorizouse finalmente unha portada na que se mantivera unicamente daquela carpeta os rostros dos compoñentes do grupo; ao non se ver dese xeito o animal, e para non romper totalmente co deseño orixinal (e o nome do grupo e título do álbum, traducible por *A memoria do elefante*), incorporóuselle unha imaxe doutro paquidermo.

<sup>570</sup> Elephant's Memory: *Elephant's Memory*. Disco publicado en 1969 pola compañía Buddah Records-Fonogram



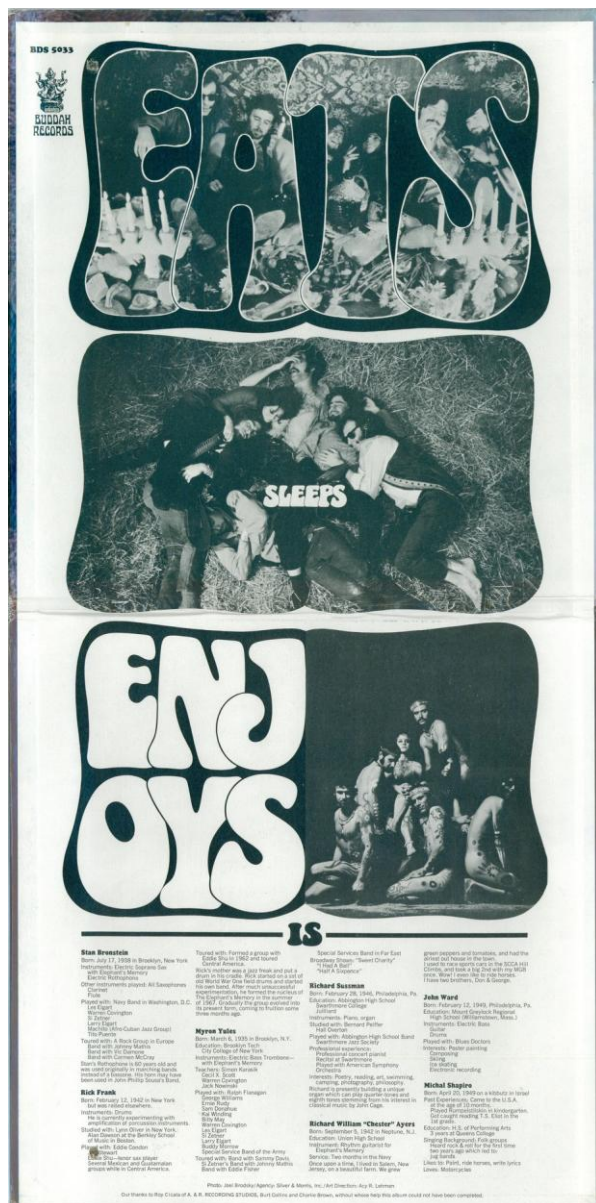
Elephant's Memory: *Elephant's Memory* (portada internacional - portada española)

Tamén a contraportada orixinal deste disco, na que os compoñentes do grupo aparecían seminus confundíndose nunha montaxe fotográfica cos corpos de varios elefantes, foi substituído en España por un fondo branco cos créditos das cancións e da gravación, incorporando un breve texto de presentación do grupo.



Elephant's Memory: *Elephant's Memory* (contraportada internacional - contraportada española)

Da mesma forma, a carpeta interior despregable, na que aparecían os membros da banda en tres fotografías, foi eliminada da edición española. Sobre a primeira imaxe, na que se lles vía dándose un banquete, colocábase a palabra **COMEN**; na segunda, con todos eles descansando revolvidos nun prado, líase a palabra **DORMEN**; na última desas instantáneas, con todos eles nus, podía ver a palabra **GOZAN**.



Elephant's Memory: *Elephant's Memory* (carpeta interior eliminada en España)

Outro álbum con nus masculinos (neste caso, un neno) e femininos na súa carpeta foi o disco *Il nostro caro angelo* do artista italiano Lucio Battisti<sup>571</sup>. A imaxe que aparecía na súa edición internacional foi substituída en España polo debuxo dun neno pequeno de costas sentado nun penico. Desta forma, a súa relación co título, traducible como *O noso querido anxo*, mantíñase, aínda que cunha intención distinta á da primeira edición.

<sup>571</sup> Lucio Battisti: *Il nostro caro angelo*. Disco publicado en 1973 (en España en 1974) por Numero Un-RCA





lucio battisti  
il nostro caro angelo



lucio battisti

IL NOSTRO CARO  
ANGELO



Lucio Battisti: *Il nostro caro angelo* (portada internacional - portada española)

Por último, queda por salientar neste apartado a carpeta interior despregable do disco de The Doobie Brothers *Toulouse Street* (*Rúa Toulouse*)<sup>572</sup>. Na súa edición internacional aparecían os compoñentes do grupo acompañados de varias mulleres, todos seminus, no que semellaba unha fotografía de época. Tal carpeta foi, por suposto, eliminada en España para conseguir ser editada.



The Doobie Brothers: *Toulouse Street* (carpeta interior eliminada en España)

### *Actividades indecorosas*

Se determinadas imaxes non podían ter difusión pública, houbo tamén distintos comportamentos mostrados nas carpetas dos álbums que non foron do agrado da censura. Por exemplo, a

<sup>572</sup> The Doobie Brothers: *Toulouse Street*. Disco publicado en 1972 pola compañía Warner Bros

mostrada no disco *Preserve Wildlife* de Mama Lion<sup>573</sup>, unha portada acuñada que, ao abrirse, mostraba na súa edición internacional á cantante do grupo, Lynn Carey, aleitando un cachorro de león. En España foi autorizada unha portada que non se abría e que non mostraba a devandita imaxe, co que o único que se vía era o retrato da súa cantante. En consecuencia, a portada prescindía de toda relación co nome do grupo, Mamá León, e co título do álbum, traducible por *Preserva a vida salvaxe*.



Mama Lion: *Preserve Wildlife* (portada do disco da edición internacional -acuñada- e española)



Mama Lion: *Preserve Wildlife* (funda interior eliminada en España)

A este disco suprimíronselle, ademais, dúas das súas cancións na súa edición española pola temática dos seus textos: “Be Bad With Me” (“Se malo comigo”) e “Sister, Sister (She Better Than A Man)”

<sup>573</sup> Mama Lion: *Preserve Wildlife*. Disco publicado en 1972 por Family Productions-Philips

(“Irmá, irmá (ela mellor que un home)”). A primeira poderíase traducir así:

“Se queres ser malo, rapaz, se malo comigo  
Se queres ser malo, malo, malo, rapaz, se malo comigo  
Todo o que queiras cho podo dar  
Non podo achegarme máis  
Oh, necesitoche  
Oh, rapaz, estou posuída por ti  
Oh, si, ven e se malo comigo  
Vou collerche as mans ata que empeces a moverte  
Levareiche de paseo, agora, cariño, onde queiras ir  
Non tes que saír a buscar  
Da forma en que o queiras, podo darlle a volta  
Oh, veña, se malo comigo  
Déixame darcho unha vez máis  
Ensíname como se sente  
Oh, si, ahhh.  
Mantén o teu amor na casa agora  
Intenta velo  
Todo o que queres, todo o que necesitas  
Vaste sentir tan ben  
Vasmo dar  
Vaste sentir tan ben, cariño, que nunca te quererás marchar  
Oh, veña, veña, se malo comigo”.

En canto a “Sister, Sister (She Better Than A Man)”, do seu texto dedúcese a súa prohibición por tratarse dunha canción que fala do amorlésbico:

“Digo que Deus sente que é mellor que ames un home  
Vou axitalo, sei que podo  
Irmá, irmá, ponte unha meta  
Ela sabe facelo, rapaz  
Non necesita drogas  
Faino coa cabeza diante de ti  
Sabe como poñerse a iso  
Imos, irmá, faime sentir ben  
O amor dela é o que me vai  
O amor dela é tan vasto que é o que quero  
O amor dela é tan fino que sabes que non o podo contar  
O amor dela é mellor que o que calquera home podería facer  
Irmá non o fregues como faría un home

Ah, oh, ah

Irmá, irmá, sabe como erguerse  
Pode acender a miña alma  
Alí onde a miña mama se quenta  
Sei que non parará  
Faino coa cabeza diante de ti

Sabe como poñerse a iso.

Xa rematei, ela sabe como facelo

Ah, ah, ah, ah, oh”.



Mama Lion: *Preserve Wildlife* (etiqueta internacional – etiqueta española, cara 1)



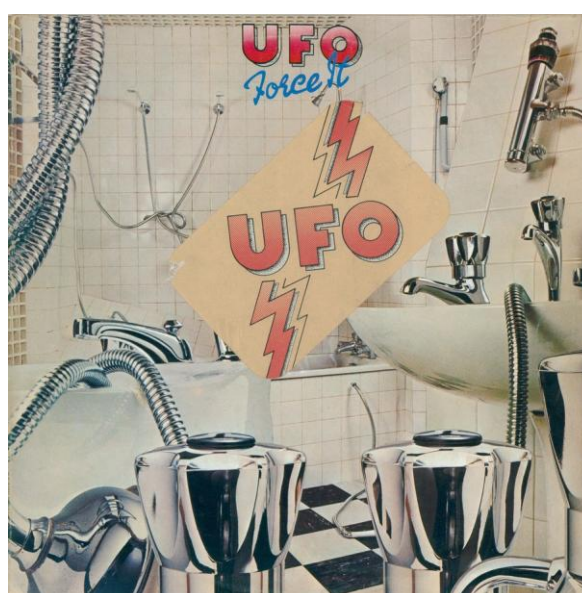
Mama Lion: *Preserve Wildlife* (etiqueta internacional – etiqueta española, cara 2)

Tampouco foi do agrado da censura a portada do disco *Force It* (*Fórzaio*) do grupo UFO<sup>574</sup>, que mostraba na súa portada internacional a unha parella medio núa nunha bañeira en actitude íntima. Esa portada tivo unha segunda edición internacional na que a parella aparecía esvaída, sendo máis difícil apreciar que sucedía exactamente. Esa portada foi a que se elixiu para ser editada en España pero, ao atoparse con problemas para a súa autorización, decidiuse cubrir os corpos esvaídos cun adhesivo co nome do grupo por enriba.

<sup>574</sup> UFO: *Force It*. Disco publicado en 1975 pola compañía Chrysalis-Ariola



UFO: *Force It* (primeira portada internacional - segunda portada internacional alternativa)



UFO: *Force It* (portada española)

Polo que respecta a *Over-Nite Sensations* (*Sensacións nocturnas*) de Frank Zappa<sup>575</sup>, unha portada na que se podían ver múltiples ilustracións, a censura houbo de reparar en todos eles con moito detalle para atopar tres motivos que decidiu non autorizar ata que foron retocados. En concreto, na edición española elimináronse a metade de dúas formas con forma de mazurca de millo que parecían introducirse no ano de dúas figuras amorfas cunha simple mancha negra enriba.

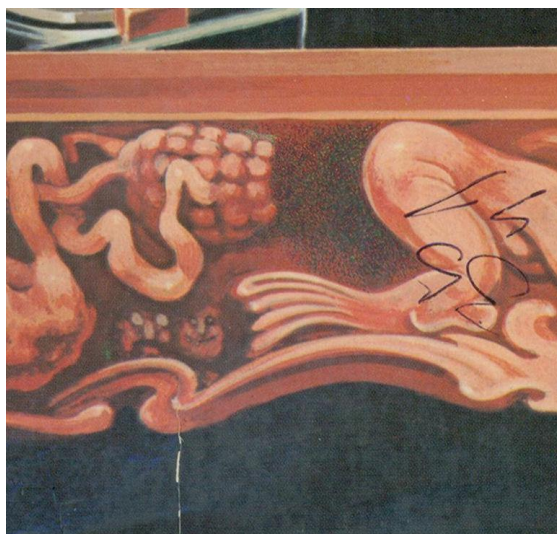
<sup>575</sup> Frank Zappa: *Over-Nite Sensations*. Disco publicado en 1973 (en España en 1974) por Discreet/Warner-Hispavox



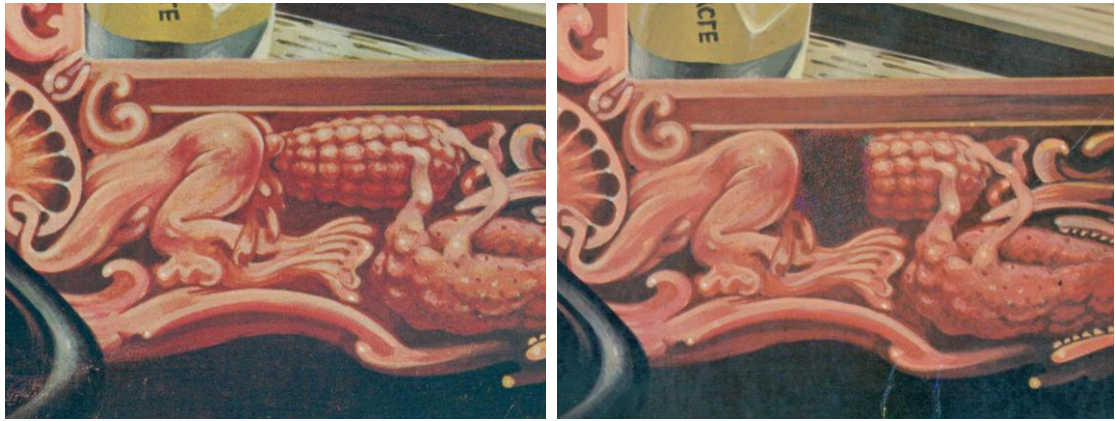
Frank Zappa: *Over-Nite Sensations* (portada internacional despregada)



Frank Zappa: *Over-Nite Sensations* (portada e contraportada españolas)

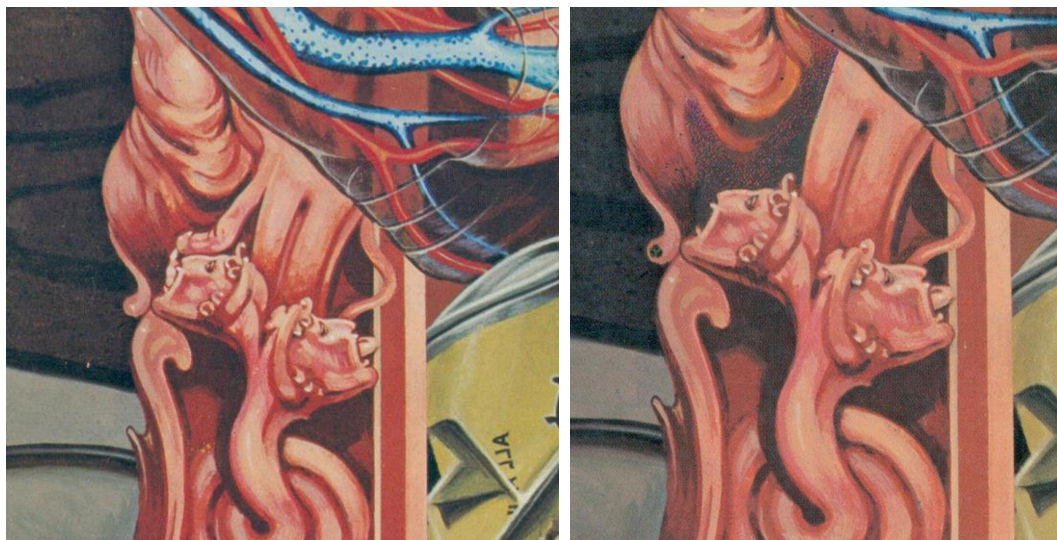


Frank Zappa: *Over-Nite Sensations* (detalle da portada internacional- detalle da portada española)



Frank Zappa: *Over-Nite Sensations* (detalle da portada internacional- detalle da portada española)

O último motivo que houbo que retocar representaba a unha boca que lambía algo que á censura lle debeu parecer un órgano sexual masculino, co cal a solución foi, ao igual que nas dúas anteriores modificacións, proceder a eliminalo borrándoo da portada.



Frank Zappa: *Over-Nite Sensations* (detalle da portada internacional- detalle da portada española)

Por último, en relación con este álbum hai que facer constar a substitución na edición española da canción “Dinah Moe Humm” por “Eat That Question” (“Come esa pregunta”) por indicación da censura, por canto o texto da primeira foi cualificado como non radiable<sup>576</sup> ao relatar o encontro sexual dun vagabundo con dúas irmás. O encarte interior foi suprimido e, no seu lugar, incorporóuselle unha folla coas letras, cun espazo en branco correspondente ao lugar no que debería ir o texto de “Dinah-Moe Humm”.

<sup>576</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.751, Top. 73/46. 6 de novembro de 1973. (Documento 235)



Frank Zappa: *Over-Nite Sensations* (detalle da contraportada internacional- detalle da contraportada española)

En concreto, a letra traducida sería a seguinte:

“Non sabería dicir de onde vén  
 Pero coñecín unha muller chamada Dinah-Moe Humm  
 Achégase e dime: “Mira aquí, vagabundo  
 Teño un billete de corenta dólares que di que non podes facer que me corra  
 Seguro que non podes”  
 Apostouse coa súa irmá, que é un pouco estúpida  
 Que podía demostrar en calquera momento que todos os homes son escoura  
 Non me importa que me chamase vagabundo  
 Pero souben enseguida que si que se ía correr  
 Así que me puxen a iso  
 Arranqueille a roupa interior, puxen teso o polgar  
 E apliqueille rotación á súa ameixa doce  
 Furguei e freguei ata que a boneca me entumeceu  
 Pero aínda non escoitaba ningún humm de Dinah-moe  
 Dinah-Moe humm  
 Dinah-Moe humm  
 Dinah-Moe humm  
 De onde vén esta  
 Dinah-Moe?  
 Levo xa tres horas  
 E non conseguín nada  
 Da Dinah-Moe, Dinah-Moe, Dinah-Moe  
 Da Dinah-Moe humm  
 Teño un punto que me pon quente, oh!  
 Pero non deches con el  
 (Non, non, non, non!)  
 Teño un punto que me pon quente  
 Pero non deches con el  
 Porque non podó *entrar niso*  
 A menos que *saia diso*



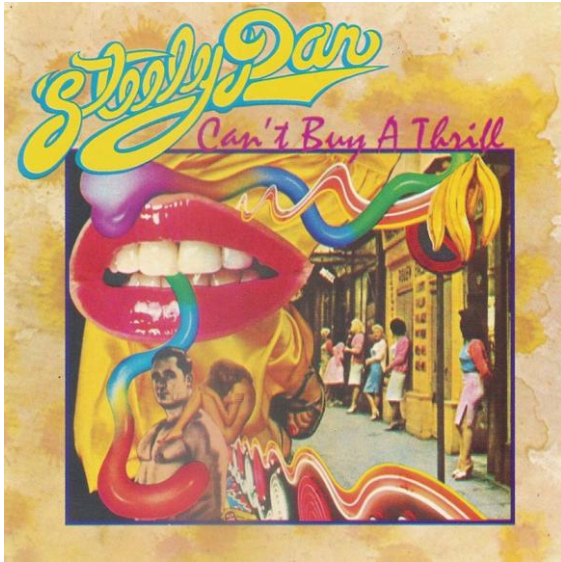
E teño que *saír*  
 Antes de *entrar*  
 Porque nunca *entro*  
 A menos que *saía*  
 E teño que estar *fóra*  
 Para *meterme*  
*(Miroume con ollos vidrosos*  
*E unha transpiración bovina na área do seu labio superior*  
*E dixo...)*  
 “Tesme cansa  
 E non estás nin a metade de camiño  
 Porque se o meu cerebro está noutra parte  
 O meu corpo despreocúpase”  
 Freguei a barbela  
 E dixeron: “*Vaia, vaia, vaia*”  
 Que clase de cousa  
 Podería poñer en marcha esta muller?  
 Fixeime na súa irmá  
 A que fixera a aposta  
 E pregunteime que clase de rolo  
 Levaría a rapaza  
 O billete de corenta dólares deixou de importar  
 Cando a súa irmá se espiou e se tombou no chan  
 Dixo que Dinah-Moe podería gañar a aposta  
 Pero que ela podía usar un pouco de \_\_\_\_ se eu aínda non rematara  
 Dixenlle que  
 Só porque o sol  
 Queira un lugar no ceo  
 Non é razón para asumir  
 Que non lle daría unha oportunidade  
 Así que tireille do pelo  
 Levanteille as pernas  
 E pregunteille se tiña bichos aí  
*(Que dis de bichos! Eu non teño bichos!)*  
 Estaba axeonllada co cu en pompa  
*(Cu en pompa)*  
 Eu estaba a empurrar e repartindo  
*(Empurrando e repartindo e...)*  
 Ela rendeuse ao sentimento  
*(Rendeuse docemente)*  
 E empezou a berrar  
 Dinah-Moe miraba dende o bordo da cama  
 Cos labios tremendo e a cara vermella  
 Algo de saliva caéndolle  
 Polo bordo da barbela  
 Mentres espiaba a condición  
 Na que atopaba a súa irmá  
 Estremeceuse e tremeu  
 E apertouse a si mesma  
 Mentres a súa irmá facía un chiste  
 Sobre a súa saúde mental  
 Ata que finalmente Dinah-Moe

Rendeuse  
 Pero eu dixenlle  
 Que o único que necesitaba en realidade  
 Era algo de disciplina...  
*Bícame a aura... Doura...*  
*M-m-m... É angora de verdade*  
*Queredes algo máis?*  
*Aquí na flora?*  
*E que hai de ti, fauna?*  
*Queres?*  
*Mmm... Soa coma se te estiveses a atragoar con algo*  
*Dixeches que querías máis?*  
*Pois aquí hai máis...*  
*(Oh, neno...)*  
*Oh, seguro... Mira,*  
*Cres que che poderían interesar*  
*Un par de pinzas incrustadas con circonita?*  
*Mmm... Pinzas!*  
*Un momento, déixame esterilizalas...*  
*Dáme o teu acendedor...*  
 Non sabería dicir de onde vén,  
 Pero coñecín unha muller chamada Dinah-Moe Humm  
 Achégase e dime: “Mira aquí, vagabundo,  
 Teño un billete de corenta dólares que di que non podes facer que me  
 corra  
 Seguro que non podes”  
 Arranqueille a roupa interior, puxen teso o polgar  
 E apliqueille rotación á súa ameixa doce  
 Furguei e freguei ata que a boneca me entumeceu,  
 E sabes, escoitei un humm de Dinah-Moe,  
 Un humm de Dinah-Moe,  
 Unha Dinah-Moe,  
 E un pouco de Dinah-Moe,  
 E unha Dinah-Moe outra vez,  
 E Dinah-Moe,  
 E Doura tamén, as pequenas Dinah e Doura,  
 E Dinah-Moe  
 Bícame a aura, Dinah”.

Tamén se intentaron eliminar todas as posibles referencias á prostitución ou os locais de alterne nas carpetas da produción fonográfica. Así, o debut de Steely Dan, *Can't Buy A Thrill*<sup>577</sup>, que mostraba unha rúa con varias prostitutas apostadas nas portas na portada da súa edición internacional, foi autorizada en España na súa primeira edición cunha fotografía do grupo nunha actuación en directo. Desta forma, a súa correspondencia co título, traducible como *Non se pode comprar unha emoción*, quedaba cercenada.

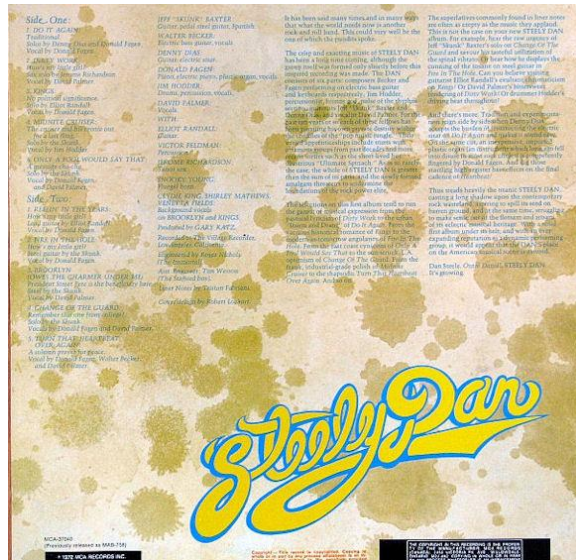
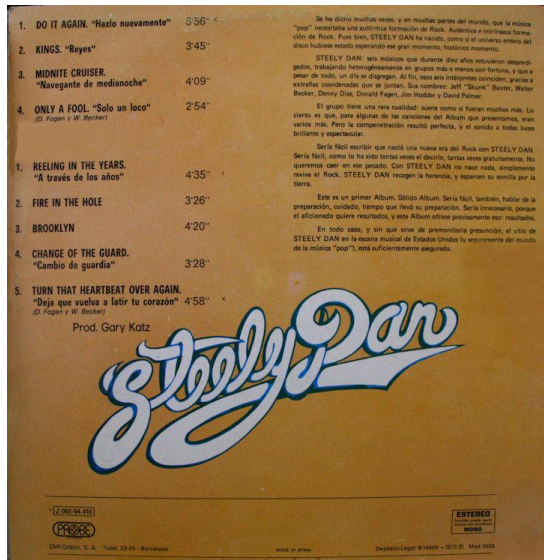
---

<sup>577</sup> Steely Dan: *Can't Buy A Thrill*. Disco publicado en 1972 (en España en 1973) pola compañía ABC-Probe



Steely Dan: *Can't Buy A Thrill* (portada internacional - portada española)

Deste álbum foi eliminada unha das súas cancións, “Dirty Work” (“Traballo sucio”), por erótica, como xa se viu na parte dedicada aos textos das cancións, co cal desapareceu o seu título da contraportada e a etiqueta do disco.



Steely Dan: *Can't Buy A Thrill* (contraportada internacional - contraportada española)

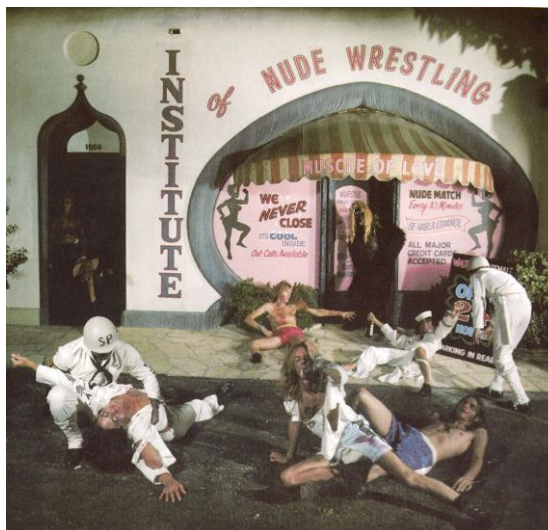


Steely Dan: *Can't Buy A Thrill* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)



Steely Dan: *Can't Buy A Thrill* (etiqueta internacional - etiqueta española)

Unha referencia similar foi eliminada do álbum *Muscle Of Love* (*O músculo do amor*) de Alice Cooper<sup>578</sup>, por canto no noso Estado só se permitiu a publicación do cartón que o recubría, suprimíndose a funda interior na que o grupo aparecía en dúas instantáneas tomadas nunha quela antes e despois dunha pelexa no que se podían ver, ademais, prostitutas, locais de espectáculos eróticos e de loita de mulleres núas.



Alice Cooper: *Muscle Of Love* (fundas interiores eliminadas en España)

### *Os textos de contido moral*

Non só as imaxes ou ilustracións nas carpetas dos discos podían resultar incómodas para o réxime, polo que os censores acababan por prohibilas ou, como moito, requirían a súa modificación,

<sup>578</sup> Alice Cooper: *Muscle Of Love*. Disco publicado en 1973 pola compañía Warner-Hispavox

senón que tamén podía tratarse de textos que os seus autores colocaban nas portadas e que non afectaban aos nomes dos grupos ou dos álbums en si mesmos.

Dentro deste apartado débese citar dúas obras de Simon & Garfunkel. A primeira, o disco *Bridge Over Troubled Water*, aquí traducido como *Ponte sobre augas turbulentas*<sup>579</sup>. A contraportada española coincide coa publicada a nivel internacional salvo nun detalle: reproducécese o título en castelán do álbum, aínda que se despraza un tanto cara á dereita para tapar parte da canción “Cecilia”.



Simon & Garfunkel: *Bridge Over Troubled Water* / *Ponte sobre augas turbulentas* (contraportada internacional - contraportada española)

O texto da canción poderíase traducir do seguinte xeito:

“Cecilia, estas rompendo o meu corazón  
 Ti estás a axitar o meu diario íntimo  
 Oh Cecilia, estou de xeonllos  
 Estou a pregar que por favor veñas á miña casa  
 Veñas á miña casa  
 Facendo o amor pola tarde con Cecilia  
 No meu dormitorio  
 Érgome para lavarme a cara  
 Cando volvo á miña cama  
 Alguén ocupou o meu sitio

Cecilia, estas rompendo o meu corazón  
 Ti estás a axitar o meu diario íntimo  
 Oh Cecilia, estou de xeonllos  
 Estou a pregar que por favor veñas á miña casa

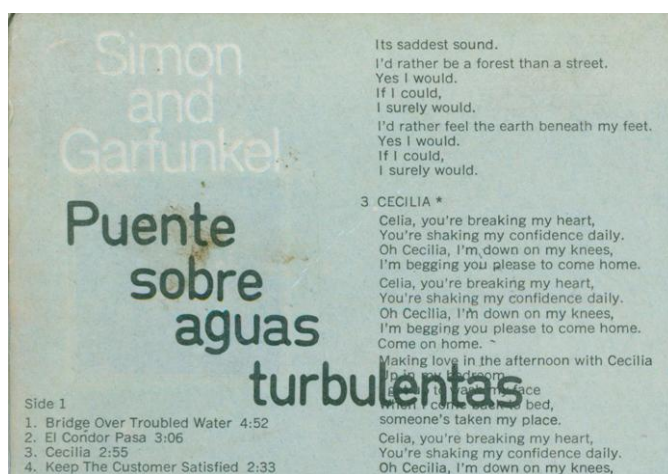
<sup>579</sup> Simon & Garfunkel: *Bridge Over Troubled Water* / *Ponte sobre augas turbulentas*. Disco publicado en 1969 (en España en 1970) pola compañía CBS

Alegría  
Ela ámame de novo  
Caio sobre o chan e ríome  
Alegría  
Ela ámame de novo  
Caio sobre o chan e ríome”.

A intención real dese desprazamento era tapar os versos que o censor identificara como a causa da súa denegación<sup>580</sup> e que el traduce así:

“Prégoche que veñas á miña casa  
Facendo o amor (físico) pola tarde con Cecilia  
Arriba no meu cuarto  
Levanteime para lavar a miña cara  
E ao regresar á cama alguén tomara o meu lugar”.

Neste caso, ademais, o expediente inclúe unha fotocopia na que se ven os textos a publicar e onde o censor sinala precisamente esas estrofas. A solución final pasou por cubrilas co título do álbum desprazado, aínda que non se logrou plenamente: mentres unha parte se podía ler perfectamente, a outra había que intuila.



Simon & Garfunkel: *Bridge Over Troubled Water* / *Ponte sobre augas turbulentas* (detalle da contraportada española)

O segundo álbum de Simon & Garfunkel que entraría neste apartado é *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme* (*Perexil, salvia romeiro e tomiño*)<sup>581</sup>. Neste caso, en España foi prohibida a inclusión dunha canción en relación coa edición internacional, en concreto “Homeward Bound” (“Camiño a casa”). Dado que o título aparecía tanto na portada coma na contraportada da edición

<sup>580</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.733, Top. 73/46. 30 de abril de 1973. (Documento 236)

<sup>581</sup> Simon & Garfunkel: *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*. Disco publicado en 1966 (en España en 1970) pola compañía CBS.

internacional, houbo que preparar unha carpeta distinta para a súa publicación en España na que non fose obvia tal exclusión.



Simon & Garfunkel: *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme* (portada internacional -portada española)



Simon & Garfunkel: *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme* (contraportada internacional -contraportada española)

En concreto a frase que motivou a súa exclusión mencionaba as “xiras de relacións dunha soa noite”. O texto completo traducido desta canción é este:

“Estou sentado na estación de ferrocarril  
 Teño o ticket para o meu destino  
 Para unha xira de relacións dunha soa noite  
 A miña maleta e a guitarra na man  
 E cada parada está perfectamente planificada  
 Para un poeta e unha banda dun só home  
 Camiño á casa  
 Desexaría estar  
 Camiño á casa

A miña casa, onde escapan os meus pensamentos  
 A miña casa, onde a miña música soa  
 A miña casa, onde o meu amor espera  
 En silencio a miña volta

Cada día dun interminable fluxo  
 De cigarros e revistas  
 E todas as cidades me parecen iguais  
 As películas e as fábricas  
 E cada cara estraña que vexo  
 Recórdame que desexo estar  
 Camiño á casa  
 Desexaría estar  
 Camiño á casa  
 A miña casa, onde escapan os meus pensamentos  
 A miña casa, onde a miña música soa  
 A miña casa, onde o meu amor espera  
 En silencio a miña volta

Esta noite vou cantar as miñas cancións de novo  
 Vou a xogar o xogo e finxir  
 Pero todas as miñas palabras volven a min  
 En tons de mediocridade  
 Ao igual que o baleiro na harmonía  
 Necesito alguén que me reconforte  
 Camiño á casa  
 Desexaría estar  
 Camiño á casa  
 A miña casa, onde escapan os meus pensamentos  
 A miña casa, onde a miña música soa  
 A miña casa, onde o meu amor espera  
 en silencio a miña volta”.



Simon & Garfunkel: *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

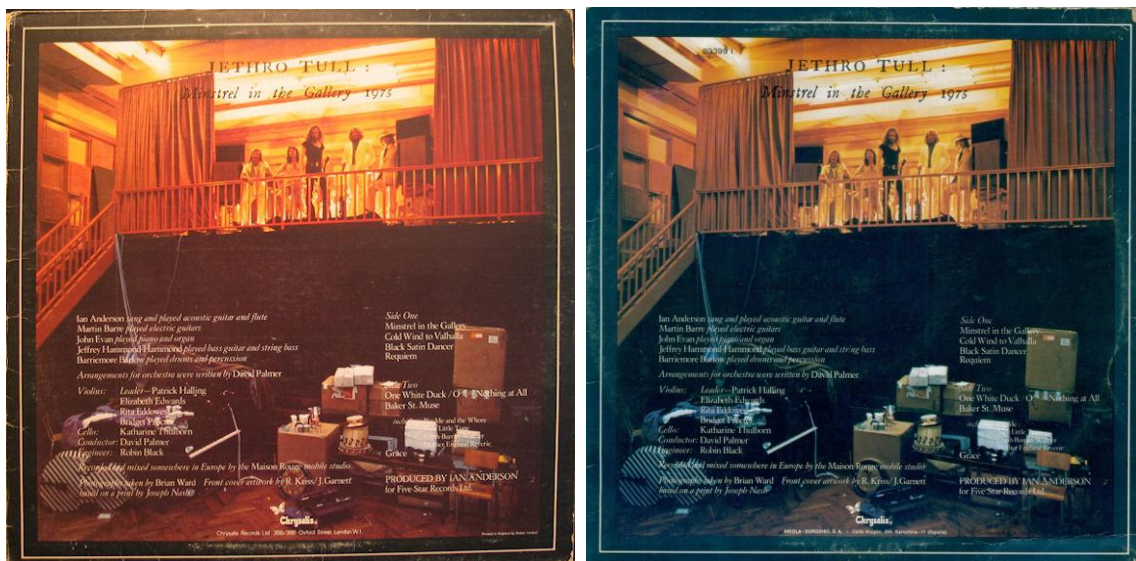
A solución adoptada no caso da canción conflitiva “Pig-Me and the Whore” do álbum *Minstrel In The Gallery* (*Xoglar na galería*) de Jethro Tull<sup>582</sup> non foi a súa supresión. O disco foi publicado en España na primavera de 1976 e a súa discográfica decidiu que,

<sup>582</sup> Jethro Tull: *Minstrel In The Gallery*. Disco publicado en 1975 pola compañía Chrysalis-Ariola.



antes de imprimir de novo as cubertas e as fundas sen determinadas palabras que o censor considerara conflictivas, co conseguinte gasto, era máis barato eliminalas do papel cun tachón por arriba.

Do título, traducible como “Porco-Eu e a puta”, eliminouse a parte final (“the Whore”), tanto na contraportada do disco -cun borrón a través do cal aínda se podían intuír as palabras-, coma na funda interior do disco, cun simple tachón, e na etiqueta do vinilo, facéndoa desaparecer.



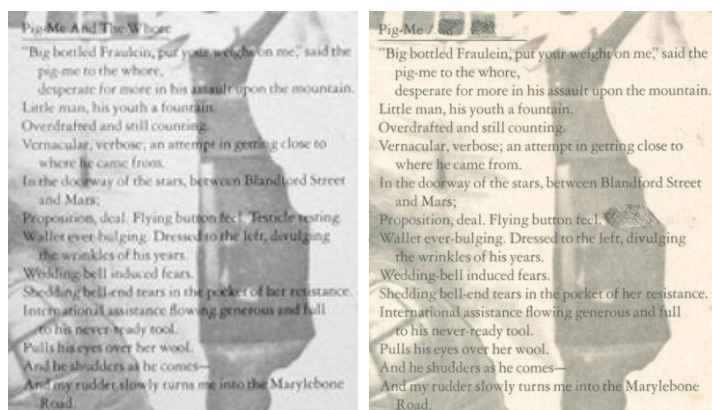
Jethro Tull: *Minstrel In The Gallery* (contraportada internacional - contraportada española)



Jethro Tull: *Minstrel In The Gallery* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)



Na funda interior, ademais das palabras xa sinaladas, tamén se suprimiron outras dúas que a censura considerou ofensivas, que eran “Testicle Testing” (“Proba de testículos”). Nesta ocasión só foi necesario prescindir delas a través do rudimentario tachón na funda.



Jethro Tull: *Minstrel In The Gallery* (detalle da funda internacional - detalle da funda española)

### Os títulos das cancións

Ademais dos textos redactados expresamente para as carpetas dos álbums, moitos títulos de cancións apareceron modificados, eliminados, incompletos, mal traducidos conscientemente ou directamente sen traducir. Nestes casos, a maioría gardan relación coa censura nos textos das cancións por parte da Dirección Xeral de Cultura Popular vistas no anterior apartado deste capítulo.

Son numerosos os casos de cancións deste tipo que se eliminaron na produción fonográfica da música pop e, en consecuencia, tamén das carpetas dos seus respectivos álbums. Como exemplo ilustrativo de todos eles<sup>583</sup> tráense a colación dous casos. O primeiro, o álbum *Berlin* de Lou Reed<sup>584</sup>, que viu como a canción “The Kids” (“Os nenos”) tivo que desaparecer da súa edición española para poder ser publicado, dadas as súas referencias á

<sup>583</sup> Entre eles pódense citar, dentro dos censurados polo seu contido moral, por exemplo, os seguintes:

- Can: *Ege Bamyasi* (1972). Eliminada da edición española a súa canción “One More Night” (“Unha noite máis”), aínda que o título da canción si aparecía no encarte interior. Tamén se alterou a orde das cancións.
- Jimi Hendrix: *In The West* (1971). Eliminada da edición española a súa canción “Lover Man” (“Amante), que aparece nos créditos da carpeta, pero non na etiqueta nin no vinilo.

<sup>584</sup> Lou Reed: *Berlin*. Disco publicado en 1973 (en España en 1974) pola compañía RCA

prostitución e as drogas. A letra desta canción ten a seguinte tradución:

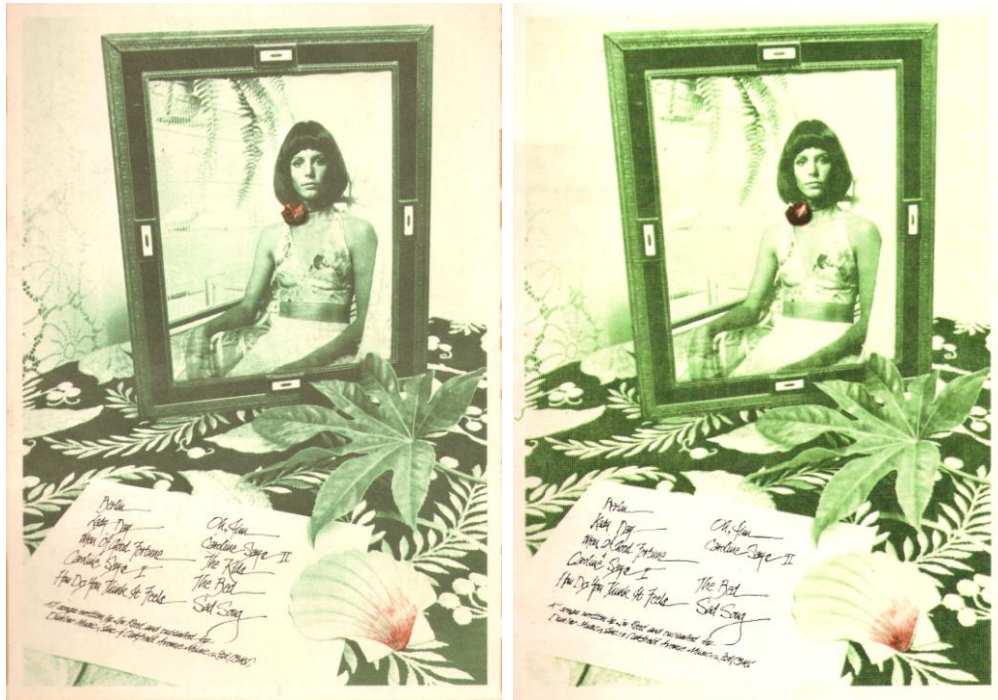
“Lévanse os seus fillos  
Porque din que non era unha boa nai  
Lévanse os seus fillos  
Porque o facía con irmáns e irmás  
E todos os demais, todos os outros  
Como aqueles oficiais de merda que andaban por aí  
Flirteando diante meu

Lévanse os seus fillos  
porque din que non era unha boa nai  
Lévanse os seus fillos  
Por todo o que dixeron que fixeran  
O sarxento da forza aérea non foi o primeiro  
E todas as drogas que tomaba, todas, todas

E eu son un don ninguén  
Unha testemuña impotente  
Pero o meu corazón está desbordado  
Son un home canso, sen nada que dicir  
pero dende que ela perdeu a súa filla  
Son os seus ollos os que se enchen de bágoas  
E eu síntome máis feliz

Lévanse os seus fillos  
Porque din que non era unha boa nai  
Lévanse os seus fillos  
Porque a primeira é a amiga de París  
As cousas que fixeron, ah, non tiveron que preguntarnos nada  
E despois o galés da India que veu e quedou

Lévanse os seus fillos  
Porque din que non era unha boa nai  
Lévanse os seus fillos  
Polas cousas que facía na rúa  
Nas aquelas e bares, ninguén podía con ela  
Esa miserable porca podre non podía desfacerse de ninguén”.



Lou Reed: *Berlin* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

En concreto, o censor xustificou a denegación de “The Kids” na frase “porque ela se deita con irmáns e irmás” que, segundo a súa opinión, “é suficiente dentro do contexto de canción que trata da corrupción dunha muller”<sup>585</sup>. Chama a atención este criterio cando no mesmo expediente se autoriza o tema “Oh Jim” do mesmo álbum a pesar da frase que o censor subliña e dos argumentos que proporciona:

“Pode traducirse:

“Oh, ti dicías que nos querías a todas  
Pero só estabas namorado dunha de nós”.

Tamén podería traducirse por:

“Que só facías o amor cunha de nós”.

Pero non ten necesariamente este sentido pexorativo”.

Unha vez eliminada a canción “The Kids”, a empresa discográfica decidiu distribuír de novo a orde das cancións incluídas na edición internacional, co obxecto de que o desfase entre o minutaxe de ambas as dúas caras do disco non fose tan evidente, pasando “How Do You Think It Feels” á segunda cara do álbum.

<sup>585</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.756, Top. 73/46. 1 de decembro de 1973. (Documento 237)

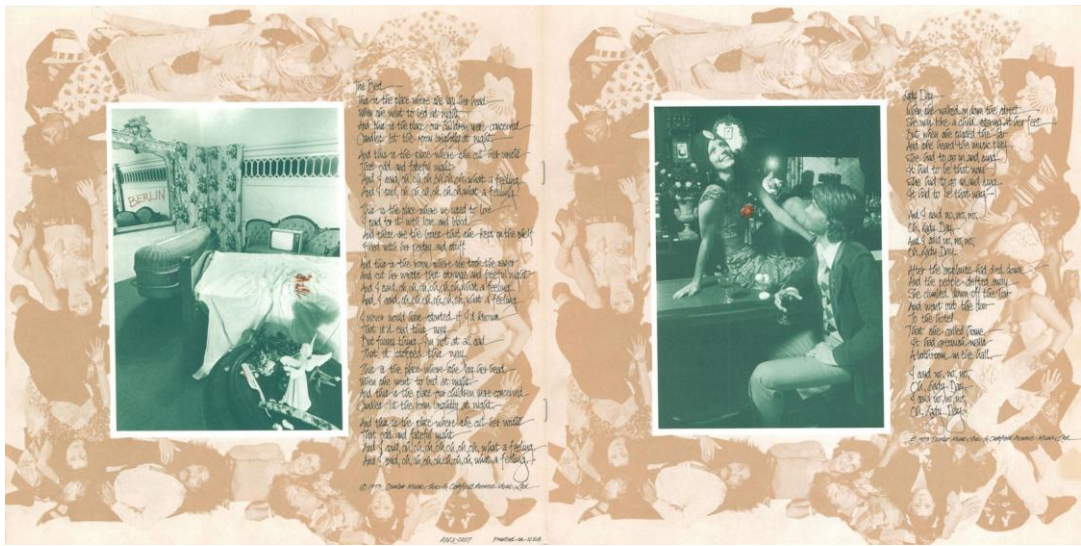


Lou Reed: *Berlin* (etiqueta internacional - etiqueta española da súa cara A)

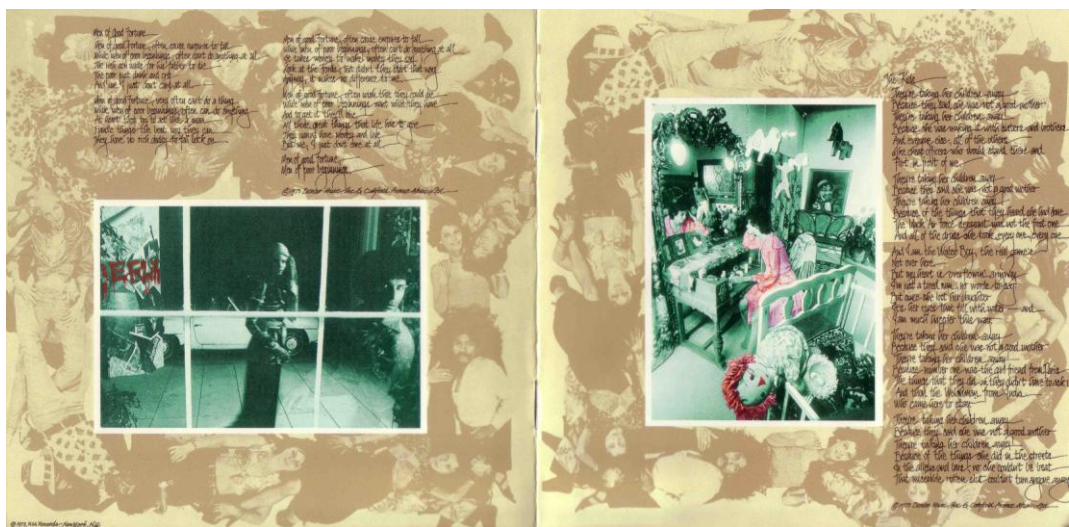


Lou Reed: *Berlin* (etiqueta internacional - etiqueta española da súa cara B)

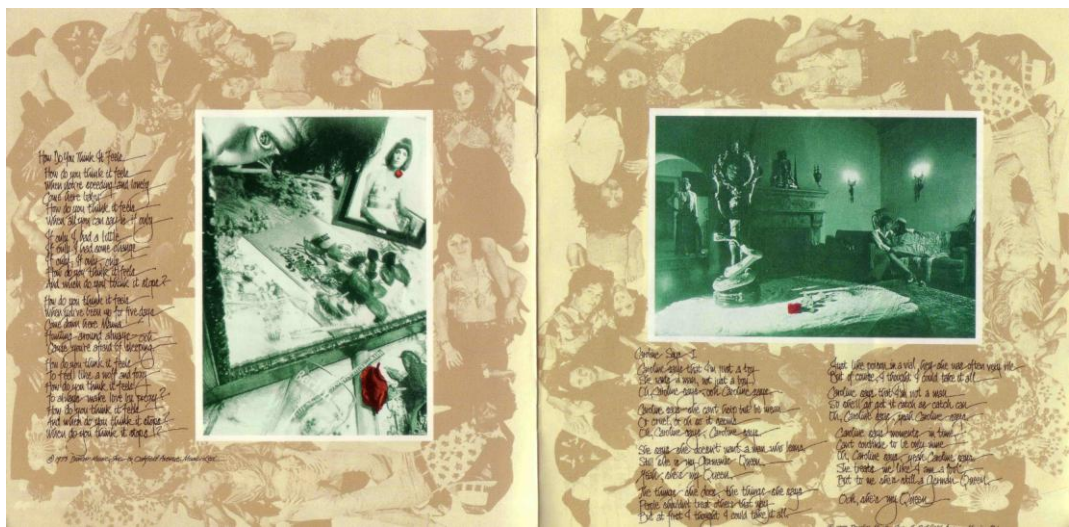
Ademais, na edición española do disco, dado que un dos seus temas desaparecera, tampouco se publicou o libreto de oito páxinas que aparecía na edición internacional e que levaba os textos das cancións e fotografías que, se entende, tamén pareceron improcedentes.



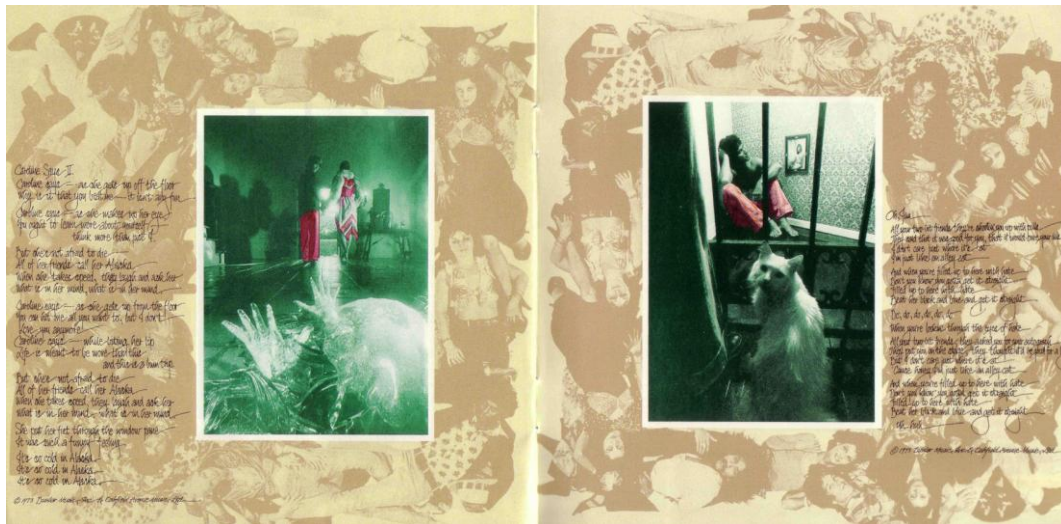
Lou Reed: *Berlín* (libreto suprimido en España, páxinas 8 e 1)



Lou Reed: *Berlín* (libreto suprimido en España, páxinas 2 e 7)

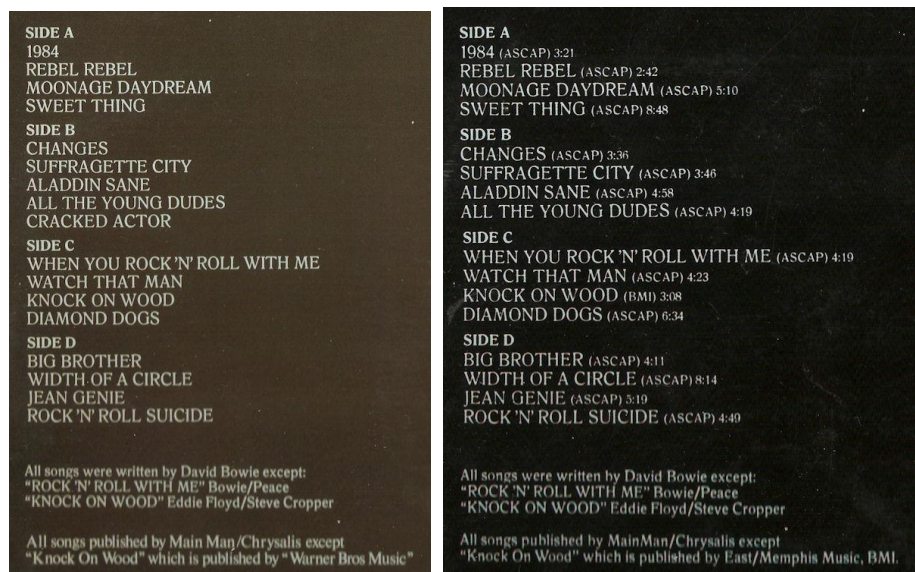


Lou Reed: *Berlín* (libreto suprimido en España, páxinas 4 e 3)



Lou Reed: *Berlin* (libreto suprimido en España, páxinas 6 e 5)

O segundo caso salientado aquí sería o disco *David Live* de David Bowie<sup>586</sup>, xa que da súa edición española foi eliminada a súa canción “Cracked Actor” (“Actor colapsado”), aparecendo no seu lugar na contraportada un espazo en branco. No informe feito polo lector asignado, outras dúas cancións foron destacadas como denegables<sup>587</sup>.



David Bowie: *David Live* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

A primeira sería “Let’s Spend The Night Together” (“Pasemos a noite xuntos”), composta orixinalmente por Mick Jagger e Keith Richards de The Rolling Stones. O censor recorda que fora “autorizada con letra máis breve. Engade agora ideas máis eróticas”. As frases sinaladas son as seguintes:

<sup>586</sup> David Bowie: *David Live*. Disco editado en 1974 pola compañía RCA.

<sup>587</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.741, Top. 73/46. 22 de xuño de 1973 e 10 de febreiro de 1976. (Documento 238)

“Pasemos a noite xuntos  
Agora eu necesítote máis que nunca  
Eu sei que me darás satisfacción  
Pasemos a noite xuntos  
O noso amor vén de arriba  
Faino cunha guerra lóstrego (o amor)  
Pasemos a noite xuntos”.

Noutro expediente<sup>588</sup> ratifica esta opinión, mantendo ante a petición de reconsideración que se está ante un suposto no que a “distinta letra, distinto xuízo”:

“A razón presentada por RCA para a súa autorización dicindo que está á venda a devandita canción hai tempo é inexacta, e que aínda que co mesmo título, a que está autorizada é moito máis breve e non contén os parágrafos de urxencia erótica que presenta a actual, v.g:

“Necesítote máis que nunca  
Eu satisfareiche cando necesites  
E agora eu sei que ti me satisfacerás  
Pasemos a noite xuntos”.

A segunda canción denegada é “Time” (“Tempo”), con, segundo o censor, “frases inaceptables” como:

“El dobreaga como unha prostituta”.

Aínda que estas dúas cancións si foron finalmente autorizadas, “Cracked Actor”, cuxa letra se traduciría así, non correu a mesma sorte:

“Fai anos que vivo en Hollywood Highs  
O mellor dos últimos, a estrela máis limpa que tiveron  
A miña lenda resiste, as películas que fixen  
Non penses que teño 50 anos, porque xa cobraches  
Desafógate nena, demóstrame quen es  
Crávate a estaca, iso é o que sentes?  
Chúpama nena, faime unha mamada  
Antes de que comeces a dicir que me destrúes

Colliches un cliente en Sunset e Vin, pero cravoucha raíña  
É un porco espiño  
Vendíchesme ilusións por unha pila de diñeiro  
Pero entendíchelo malamente porque só quero o teu sexo  
Desafógate nena, demóstrame quen es  
Crávate a estaca, iso é o que sentes?  
Chúpama nena, faime unha mamada  
Antes que comeces a dicir que me destrúes

---

<sup>588</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.750, Top. 73/46. 10 de xaneiro de 1974. (Documento 239)



Descontróláte, nena, demóstrame que es real  
Pícate, nena, iso é o único que sentes?  
Mama nena, faime unha mamada  
antes de que comeces a dicir que me destrúes”.

Respecto desta canción o lector manifesta que o seu contido é “obsceno”, destacando como as frases motivo da súa denegación as que traduce así:

“Vendíchesme ilusións por un saco de cheques  
Fixéchesme un mal coito, porque eu necesito o teu sexo  
Rómpeo, rapaz, rómpeo”.



David Bowie: *David Live* (etiqueta internacional - etiqueta española)

Finalmente, tal e como se recolle no expediente, a canción foi autorizada tres anos despois, concretamente o 10 de febreiro de 1976, sen ningunha explicación, tras a petición de reconsideración da súa compañía discográfica que aduce examinar con detemento o devandito texto e non atopar “motivos abondos que xustifiquen a devandita denegación”. O paso deses tres anos é a única explicación do levantamento da prohibición: o que tres anos antes non era autorizable, a principios de 1976 xa non atopaba os mesmos reparos.

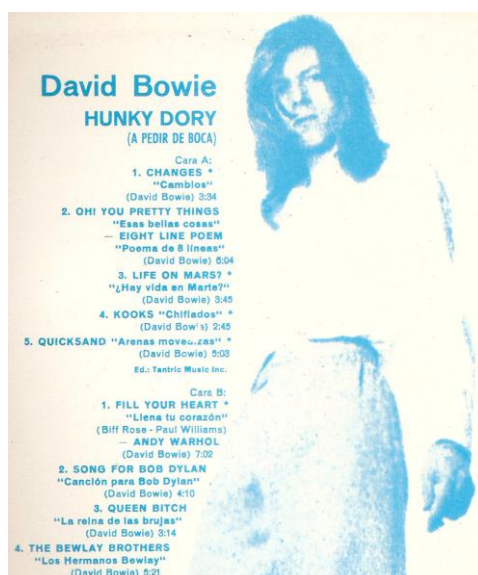
Outra posibilidade considerada polas compañías discográficas para que a censura non impedise a edición de determinados discos foi a de cambiar interesadamente o significado dos títulos das cancións conflitivas a través da súa tradución, máis ou menos como se facía coa dobraxe das películas cinematográficas, para adecualos a unha denominación menos conflictiva. Así, o

single “Let’s Spend The Night Together” de The Rolling Stones<sup>589</sup> (traducible como “Pasemos a noite xuntos”) foi presentado en España na súa portada e na etiqueta do vinilo no ano 1966 como “Non quero que me deixes”.



The Rolling Stones: “Let’s Spend The Night Together” (portada e etiquetas españolas)

A mesma posibilidade foi adoptada no disco *Hunky Dory* de David Bowie<sup>590</sup>, no que a súa canción titulada “Queen Bitch” (traducible como “Raíña raposa”) traducíuse pola “raíña das bruxas”. Neste caso o censor aproveitou o parecido fonético en inglés da palabra “bitch” (raposa) e “witch” (bruxa) para facer pasar por un descoido a errónea tradución.

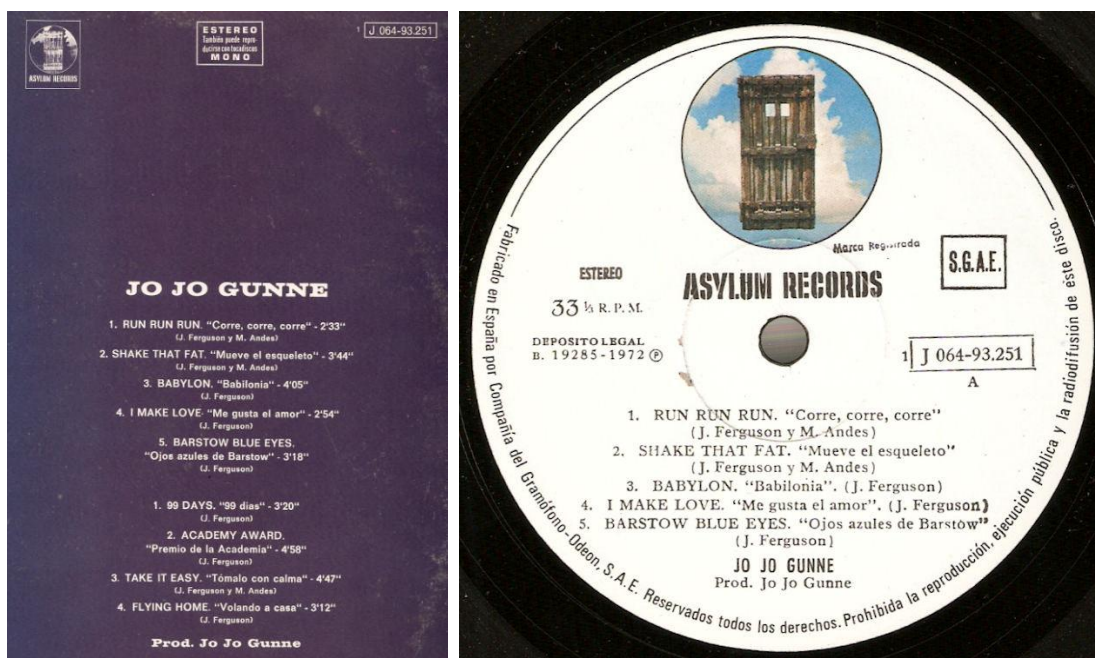


David Bowie: *Hunky Dory* (detalle da contraportada española)

<sup>589</sup> The Rolling Stones: “Let’s Spend The Night Together” / “Non quero que me deixes”. Single publicado en 1966 pola compañía Decca.

<sup>590</sup> David Bowie: *Hunky Dory*. Disco publicado en 1971 (en España en 1972) pola compañía RCA

O debut homónimo da banda californiana Jo Jo Gunne<sup>591</sup> tivo que sufrir unha modificación similar para lograr a súa publicación en España. Á súa canción “I Make Love”, que debería ser traducida como “Fago o amor”, foille cambiada a súa acepción ao convertela en “Gústame o amor” na súa versión no noso Estado.



Jo Jo Gunne: *Jo Jo Gunne* (detalle da carpeta interior e etiqueta españolas)

Outra posibilidade socorrida nestes casos era deixar sen traducir ao castelán os títulos conflictivos, algo que se convertía en moi evidente e chamaba a atención poderosamente se se ten en conta que todos os demais si estaban traducidos. Desta forma, obtíñase o resultado contrario ao desexado: destacar algo que precisamente se buscaba que pasase máis desapercibido.

Como exemplo, o álbum *Other Voices (Otras voces)* do grupo The Doors<sup>592</sup>, xa sen o seu líder Jim Morrison, que levaba tanto no encarte interior coma na contraportada a tradución dos títulos de todas as cancións ao castelán -por exemplo, “Na variedade está o gusto” (“Variety Is The Spice Of Life”) ou “Camiñando na corda frouxa” (“Tightrope Ride”)-, salvo unha: “I’m Horny, I’m Stoned”, que debería haberse traducirse, sendo consecuente co resto, como “Estou quente, estou colocado”.

<sup>591</sup> Jo Jo Gunne: *Jo Jo Gunne*. Disco publicado en 1972 pola compañía Asylum-Compañía Do Gramófono Odeon.

<sup>592</sup> The Doors: *Other Voices*. Disco publicado en 1971 (en España en 1973) pola compañía Elektra-Hispavox.

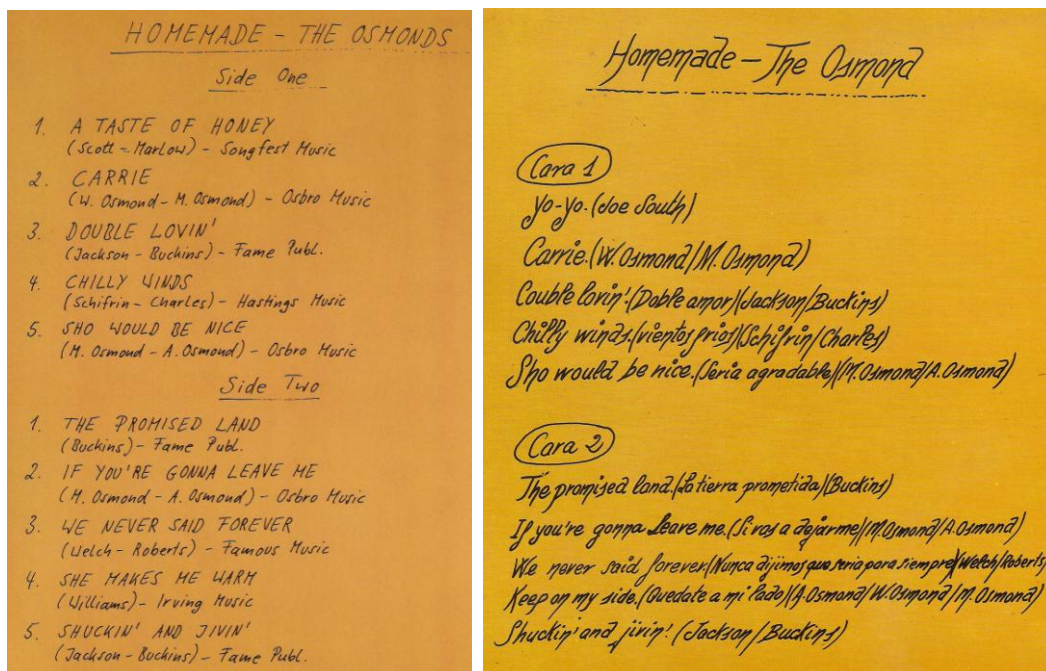
CARA A: EN EL OJO DEL SOL | EN LA VARIEDAD ESTA EL GUSTO | VELEROS | CAMINANDO EN LA CUERDA FLOJA  
 CARA B: ALLA EN LA GRANJA | I'M HORNY, I'M STONED | MUSICO VAGABUNDO | AGARRATE A LA VIDA

The Doors: *Other Voices* (detalle da contraportada española)



The Doors: *Other Voices* (detalle da carpeta interior española)

Resta por mencionar o disco *Homemade* (*Feito na casa*) de The Osmonds<sup>593</sup>, que apareceu en España sen que se traducise o título da súa canción “Shuckin and Jivin”, algo así como “Desvainando e chanceando (ou bailando)”. Neste caso, suprimiuse tamén da edición española “She Makes Me Warm” (“Ela ponme quente”), censurada polo seu “sentido marcadamente erótico”, e foi substituída por “Keep On My Side”, substituíndose tamén “A Taste Of Honey” (“Un sorbito de mel”) por “Yo-Yo”.



The Osmonds: *Homemade* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

<sup>593</sup> The Osmonds: *Homemade*. Disco publicado 1971 en pola compañía MGM-Fonogram



The Osmonds: *Homemade* (etiqueta internacional - etiqueta española, cara A)



The Osmonds: *Homemade* (etiqueta internacional - etiqueta española, cara B)

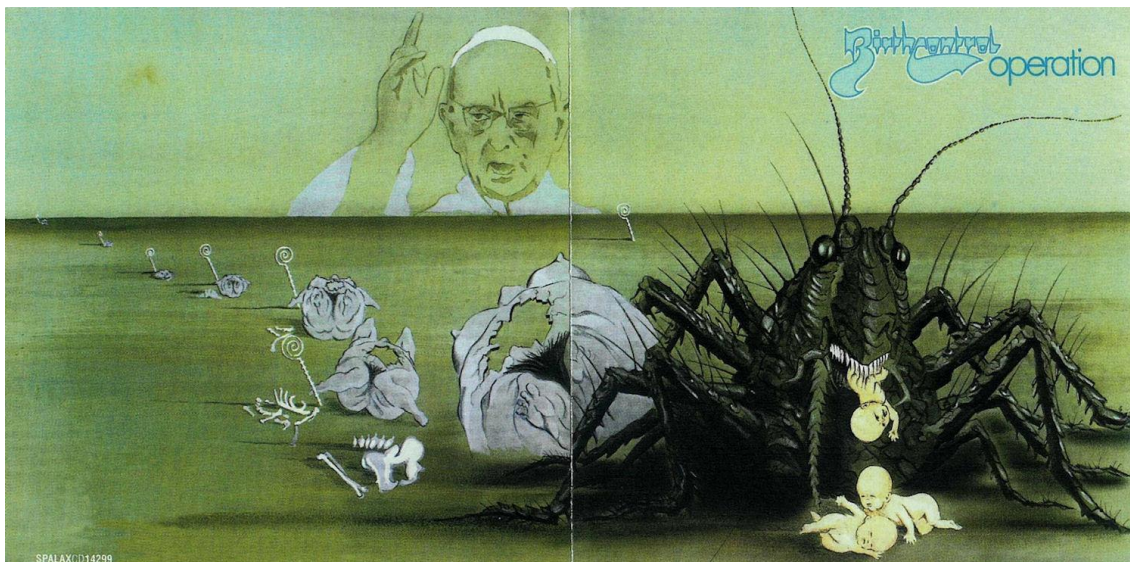
## B.2 Censura relixiosa

Comparativamente, os casos de censura relixiosa en carpetas de discos fonográficos en relación con aqueles textos prohibidos ou modificados por conter algunha referencia deste tipo, son mínimos en relación cos de contido moral, social ou político. Sucede que tamén eran escasas as carpetas con contido relixioso que se presentaban para ser autorizadas, aínda que se acharon algunhas.

Como exemplo de todos aqueles discos que non se chegaron a publicar no noso Estado en función, principalmente, da súa portada con referencias relixiosas, pódese citar o álbum *Operation*

(*Operación*) do grupo alemán Birth Control<sup>594</sup>, formación que si viu outros discos seus editados en España (como o caso de *Hoodoo Man*, xa citado, que apareceu coa súa portada censurada), e do que se sabe que se considerou á súa edición en España por canto nos consta, como se viu anteriormente, a prohibición dalgunha das súas cancións.

O disco levaba na súa carpeta exterior unha ilustración dunha máquina con forma de animal pola que non deixaban de nacer nenos tras deixar atrás a pel núa de varias mulleres, a través da cal saía o animal, todo iso coa imaxe do Papa (Pablo VI por aquel entón) dándolle a súa bendición. O concepto buscaba así a súa relación co título do álbum, *Operación*, e co nome do grupo, Control da Natalidade.



Birth Control: *Operation* (portada internacional)

A súa carpeta interior, que tampouco se puido ver en España ao non ser editado o álbum, mostraba o interior da máquina con forma animal, pola que entraban unha especie de espermatozoides e que se dedicaba a producir nenos en serie, saíndo logo da súa boca catro deles coa cara dos compoñentes do grupo.

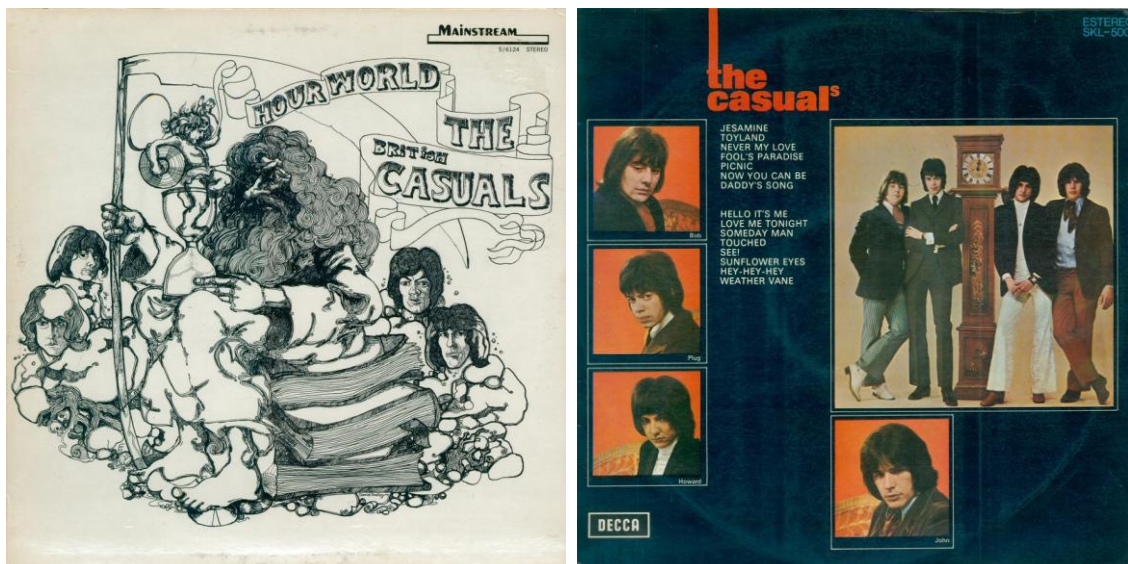
---

<sup>594</sup> Birth Control: *Operation*. Disco publicado en 1971 pola compañía OHR, que non tivo edición española.



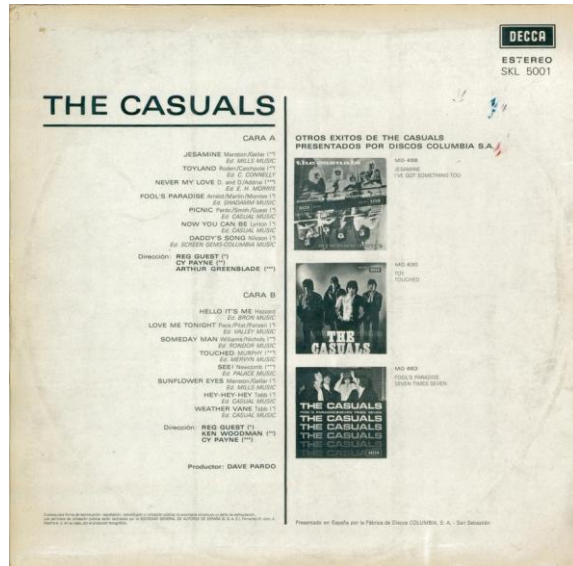
Birth Control: *Operation* (carpeta interior internacional)

Xa entrando naqueles discos censurados pola súa temática relixiosa se atopa, por exemplo, o debut dos británicos The Casuals, titulado *Hour World*<sup>595</sup>, que levaba na súa edición orixinal unha ilustración dos compoñentes do grupo ao redor dun Deus. En España autorizouse unha portada que levaba unha imaxe do grupo e que se correspondía coa que aparecía na contraportada orixinal. A relación do título (*O mundo das horas*) cun Deus que domina o tempo quedaba así, polo tanto, extirpada. Curiosamente, a pesar da analoxía da portada española co título ao mostrar un reloxo na imaxe principal, o álbum apareceu sen título na súa edición española.



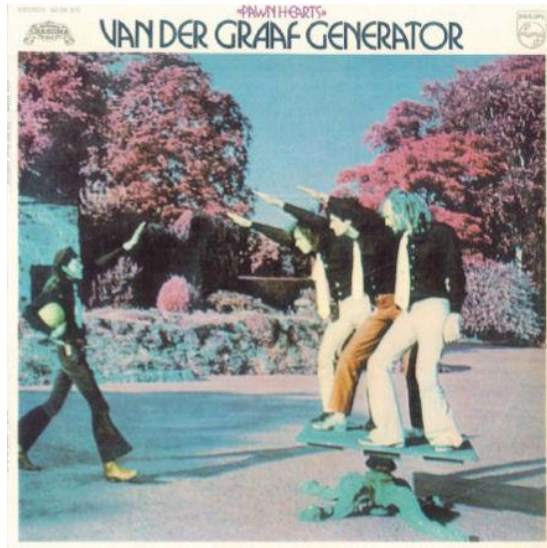
The Casuals: *Hour World* (portada internacional - portada española)

<sup>595</sup> The Casuals: *Hour World*. Disco publicado en 1969 pola compañía Mainstream-Decca



The Casuals: *Hour World* (contraportada internacional - contraportada española)

Algo similar acontecía na carpeta do disco *Pawn Hearts* (Corazóns peón) da banda británica Van Der Graaf Generator<sup>596</sup>, xa que a portada da súa edición internacional mostraba os membros do grupo no espazo exterior entre outras figuras de relixiosos, santos ou que representaban a Jesucristo. Para a súa autorización, en España elixiuse unha fotografía que viña na carpeta interior da edición orixinal na que se vía aos compoñentes da banda co brazo alongado e saudando ao estilo nazi.



Van Der Graaf Generator: *Pawn Hearts* (portada internacional - portada española)

A contraportada, con motivos similares na súa edición internacional, cambiouse en España por outra cun fondo branco sobre o que se colocaron os créditos do disco.

<sup>596</sup> Van Der Graaf Generator: *Pawn Hearts*. Disco publicado en 1971 (en España en 1972) pola compañía Charisma/Philips-Fonogram





Van Der Graaf Generator (contraportada internacional - contraportada española)

Na mesma liña ía a portada do disco *Back To Begin Again* (De volta ao inicio de novo), terceiro álbum do grupo británico Jellybread<sup>597</sup>, que mostraba unha vidreira con ilustracións de deuses e santos e, tamén, retratos dos compoñentes do grupo intercalados entre elas. Para a súa edición no noso Estado houbo de substituírse por outra portada distinta de fondo verde e con dúas instantáneas, unha grande e outra pequena, do grupo.



Jellybread: *Back To Begin Again* (portada internacional - portada española)

Se Deus era a razón principal da censura nas carpetas vistas ata agora, o demo serao das dúas seguintes. Unha imaxe dun caldeiro de cor avermellada, a xeito de inferno, do que emerxía unha satánica cabeza dun macho cabrún, acompañaba como funda interior a edición internacional do álbum *Goat's Head Soup*

<sup>597</sup> Jellybread: *Back To Begin Again*. Disco publicado en 1972 por Blue Horizon/Carnaby-Columbia

(traducible como *A sopa de cabeza de carneiro*) de The Rolling Stones<sup>598</sup>. Tal diabólica imaxe simplemente non apareceu na edición española.



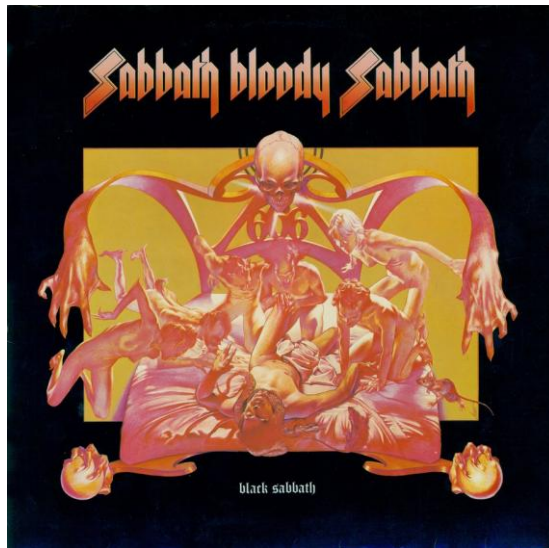
The Rolling Stones: *Goat's Head Soup* (funda interior eliminada en España)

A outra carpeta relacionada co demo é a do álbum *Sabbath Bloody Sabbath* (*Domingo, sanguento domingo*) do grupo Black Sabbath<sup>599</sup>. A súa edición internacional mostraba na portada a un xigantesco demo presidindo unha cama na que se podía ver unha muller núa deitada e, ao seu arredor, varios homes e mulleres nús. O demo, co número de Satanás ben visible, o 666, presidía a imaxe cos brazos estendidos ao seu arredor. En España, para contar co visto bo substituíuse pola fotografía da contraportada do orixinal, cun home que dá a impresión de estar no seu leito de morte e varias persoas ao seu arredor que parecen chorar a súa desaparición, co que desaparecía a súa posible relación co título.

---

<sup>598</sup> The Rolling Stones *Goat's Head Soup*. Disco publicado en 1973 por Rolling Stone Records-Hispavox

<sup>599</sup> Black Sabbath: *Sabbath Bloody*. Disco publicado en 1974 por Warner Bros-Fonogram



Black Sabbath: *Sabbath Bloody* (portada internacional - portada española)

Na contraportada española, ao ter empregado a imaxe da contraportada internacional na portada española, optouse polo socorrido fondo branco cos datos das cancións recollidas no disco e da gravación, que non era outra cousa que os créditos da contraportada orixinal agrandados.



Black Sabbath: *Sabbath Bloody* (contraportada internacional - contraportada española)

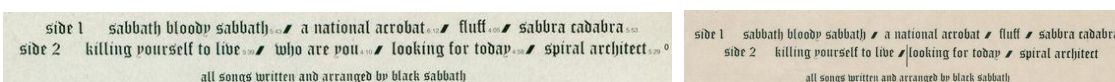
Ademais, suprimiuse a canción “Who Are You”. O texto desta canción traducido, coas súas mencións explícitas e implícitas ao demo, sería o seguinte:

“Si, coñezo o segredo  
 Que tes na mente  
 Cres que toda a xente  
 Que che adora está cega

Es como o Grande Irmán  
 Dándonos a túa confianza

E cando xogues o suficiente  
 Botarás as nosas almas  
 Ao po, ao po  
 Criches que sería doado  
 Dende o comezo  
 Agora que te descubrín  
 Non creo que sexas tan listo

Só teño unha pregunta máis  
 Antes de que se me remate o tempo  
 Por favor, prégooche que me digas  
 En nome do inferno  
 Quen es ti? Quen es ti?”



Black Sabbath: *Sabbath Bloody* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)



Black Sabbath: *Sabbath Bloody* (etiqueta internacional - etiqueta española)

### Os textos de contido moral

Ademais das imaxes ou ilustracións, tamén as carpetas dos álbumes de música pop tiveron que modificarse en España para cumprir co mandato dos órganos de censura se incluían temas de contido relixioso que non foran autorizados. É o caso do disco *Bound For Glory* *Glory (Elexido para a gloria)* de Woody Guthrie<sup>600</sup> que, como xa se veu no apartado anterior relativo á censura nos textos das cancións, non obtivo o permiso pertinente para incluír o corte “Jesus Christ” (“Xesucristo”)<sup>601</sup>.

<sup>600</sup> Woody Guthrie: *Bound For Glory*. Disco editado en 1956 (en España en 1972) pola compañía Folkways-Edigsa.

<sup>601</sup> O texto en concreto que non se autorizou era o seguinte: “Xesucristo... dixo ao rico, “Dá os teus bens ao pobre”

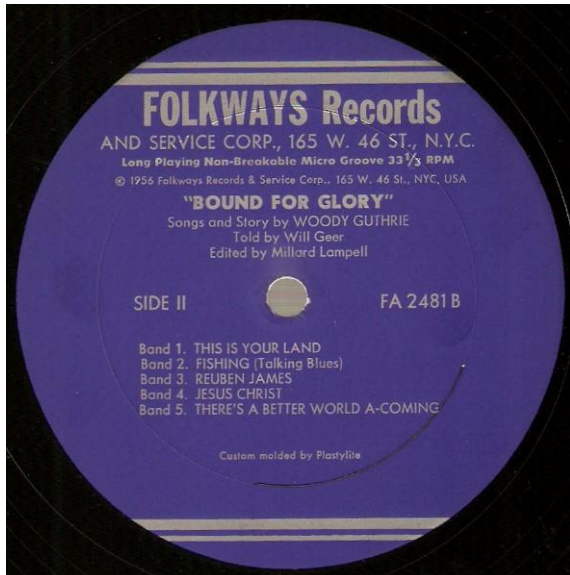
## BOUND FOR GLORY

BOUND FOR GLORY		Descriptive
STAGOLEE	GRAND COULEE DAM	
LITTLE SACK OF SUGAR	THIS LAND IS YOUR LAND	
SHIP IN THE SKY	TALKING FISH BLUES	
SWIM SWIM SWIMMY I SWIM	THE SINKING OF THE REUBEN JAMES	
VIGILANTE MAN	JESUS CHRIST	
DO RE ME	THERE'S A BETTER WORLD A-COMIN!	
PASTURES OF PLENTY		

SIDE I  
 Band 1. Stagolee  
 Band 2. Children's Songs:  
     Little Sack of Sugar  
     Ship in the Sky  
     Swim, Swim, Swimmy I Swim  
 Band 3. Vigilante Man  
 Band 4. Do Re Me  
 Band 5. Pastures of Plenty  
 Band 6. Grand Coulee Dam

SIDE II  
 Band 1. This Land Is Your Land  
 Band 2. Talking Fish Blues  
 Band 3. The Sinking of the Reuben James  
 Band 4. There's A Better World A-Comin'

Woody Guthrie: *Bound For Glory* (detalle da contraportada internacional – detalle da contraportada española)



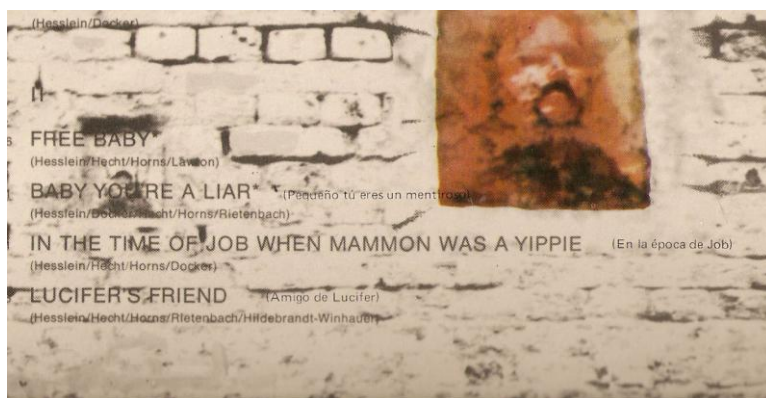
Woody Guthrie: *Bound For Glory* (detalle da eitiqueta internacional – detalle da etiqueta española)

Entón puxeron a Xesucristo na tumba...  
 Non veño a traerlles a paz, senón unha espada  
 E mataron a Xesucristo  
 Un día Xesús parouse á porta dun home rico  
 “Que debo facer para ser salvado “?  
 “Debes coller todos os teus bens e darllos ao pobre”  
 Entón ese día puxeron a Xesús na súa tumba...  
 Cando o amor do pobre un día se converta en odio  
 Cando a paciencia dos traballadores ceda  
 “Sería mellor para ti rico se nunca naceses”  
 Entón puxeron a Xesucristo na súa tumba”.

## Os títulos das cancións

Ao igual que se veu anteriormente con casos de álbums que sufriron modificacións nas súas carpetas pola prohibición de editalos con determinadas cancións debido ao seu contido moral, considerado improcedente polo réxime, atopáronse tamén outros discos que sufriron este tipo de censura polo seu contido relixioso<sup>602</sup>.

Sería o caso, por exemplo, dunha portada que sufriu a censura no título dunha das súas cancións polo seu contido relacionado coa Biblia. Trátase, concretamente, do álbum homónimo do grupo xermano Lucifer's Friend<sup>603</sup>. Na súa versión española todos os títulos das cancións apareceron traducidos, agás un que se presentou incompleto: “In The Time Of Job When Mammon Was A Yippie” (que se podería traducir por “En tempos de Job cando Mammon era un hippy pacifista”) foi traducido simplemente por “Na época de Job”. O título desa canción tiña relación co nome do grupo (O Amigo de Lucifer), relación que quedaba así incompleta<sup>604</sup>.



Lucifer's Friend: *Lucifer's Friend* (detalle da carpeta interior española)

<sup>602</sup> Pódense citar, entre outras, as seguintes:

- Donovan: Foi eliminada da edición española de *Open Road* (1970 a súa canción “Poke At The Pope” (“Atizar ao Papa”), aínda que o título si aparecía na contraportada.
- Lucifer's Friend: Suprimíuse da edición española de *Where Groupies Killed The Blues* (1972) a súa canción “Rose In The Vine” porque “contén frases irreverentes e blasfemas”, como “ovos nunha cesta Inmaculada contraconcepción”, segundo a hermética descrición do censor.
- Manfred Mann Earthband: A canción “Red Buddah” (“O Buda vermello”) desapareceu da edición española de *Messin'* (1973).
- Woody Guthrie: O tema “Jesus Christ” (“Xesucristo”) foi amputado da edición española de *Bound For Glory*, aparecida en España en 1972, aínda que a súa edición orixinal internacional se producira en 1958, 14 anos antes.

<sup>603</sup> Lucifer's Friend: *Lucifer's Friend*. Disco publicado en 1970 (en España en 1971) pola compañía Philips

<sup>604</sup> Mammon, fillo de Lucifer e príncipe dos Infernos, é un termo utilizado no Novo Testamento para describir a abundancia ou avaricia material.



Lucifer 's Friend: *Lucifer 's Friend* (detalle da etiqueta española)

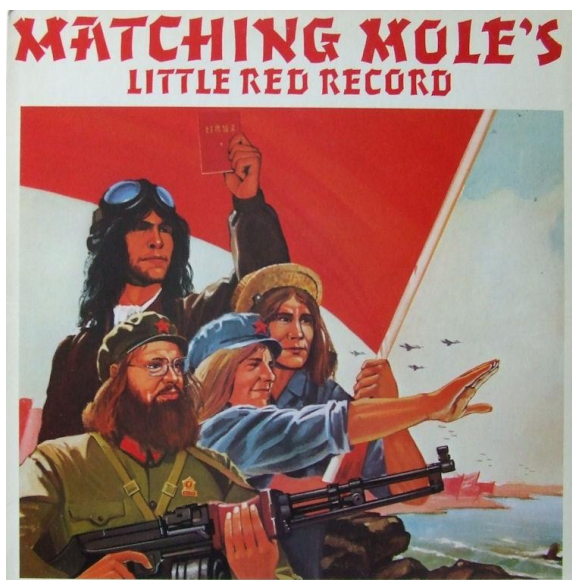
### B.3 A censura política

De novo, como se veu nos dous apartados anteriores, é seguro que houbo máis dun álbum que quedou sen publicar en España debido a que a súa portada tiña un contido político que o réxime considerou non procedente. Entre os sometidos a consideración estiveron, sen dúbida, o discos de Matching Mole xa que se trataba dunha formación con boas vendas no estranxeiro, ademais de contar co respaldo dunha compañía multinacional como CBS, con distribución dentro das nosas fronteiras.

Xa o nome do grupo xogaba coa pronunciación do seu nome en dous idiomas: en francés pronunciárase como *Soft Machine*, banda na que militara anteriormente o seu líder, Robert Wyatt, mentres que en inglés podería entenderse como “marching mole” –“a toupa que marcha”-, en referencia ao libro *A vella toupa* de Karl Marx.

Porén, a carpeta do seu disco *Little Red Record (Pequeno disco vermello, 1972)*<sup>605</sup> ben puido condenalos ao ostracismo en España durante a ditadura franquista, por canto ningún dos seus discos tivo distribución española, e todo debido a que a portada de aquel álbum era unha curiosa homenaxe á estética revolucionaria comunista chinesa e o nome do disco xogaba co entón célebre *Libro Vermello* de Mao Tse-tung.

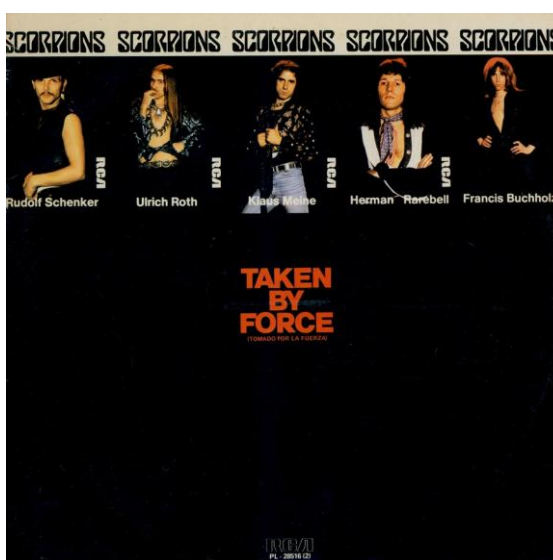
<sup>605</sup> Matching Mole: *Little Red Record*. Disco publicado en 1972 pola compañía CBS, que non tivo edición española.



Matching Mole: *Little Red Record* (portada internacional)

### *Política internacional*

A primeira carpeta editada en España considerada neste apartado levaba unha imaxe tomada nun cemiterio de caídos no bando aliado durante a Segunda Guerra Mundial. Era o álbum *Taken By Force* do grupo alemán Scorpions<sup>606</sup>, e aquela portada foi motivo de certa polémica a nivel internacional. Nela víanse dous nenos xogando armados entre as tumbas dos mortos. No noso Estado foi autorizada, no seu lugar, unha imaxe con fondo negro na que aparecían na súa parte superior os compoñentes do grupo. Desta forma quedaba escamoteada a relación do título do disco (*Tomado pola forza*) co contido da súa portada.



Scorpions: *Taken By Force* (portada internacional - portada española)

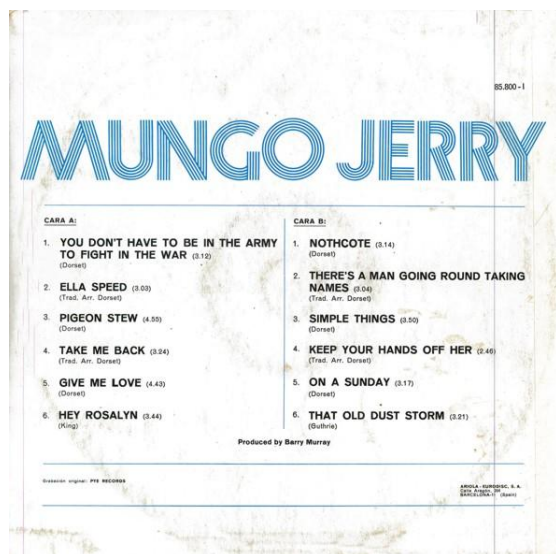
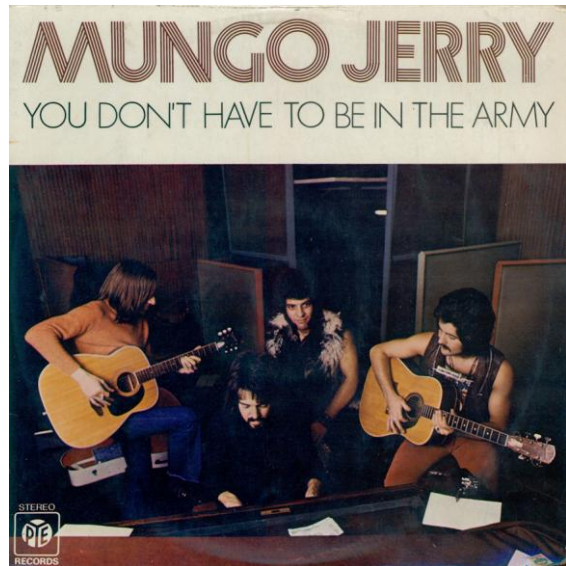
<sup>606</sup> Scorpions: *Taken By Force*. Disco publicado en 1977 pola compañía RCA. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.



Tamén tiña relación coa guerra o disco *You Don't Have To Be In The Army* (*Non tes que estar no Exército*) de Mungo Jerry<sup>607</sup>, no cal o grupo, ademais de manter a súa postura contraria ao conflito bélico -de Vietnam- colocaba na súa carpeta despregable a unha oronda muller militar, de amplo escote, fumando e condecorada, aparecendo nas medallas os rostros dos compoñentes do grupo. No seu lugar, no noso Estado optouse por unha portada cunha imaxe aséptica do grupo tocando no estudio e unha contraportada cos créditos do álbum.

---

<sup>607</sup> Mungo Jerry: *You Don't Have To Be In The Army*. Disco publicado en 1971 pola compañía Dawn-Pye/Ariola



Mungo Jerry: *You Don't Have To Be In The Army* (carpeta despregable da edición internacional - portada e contraportada da edición española)

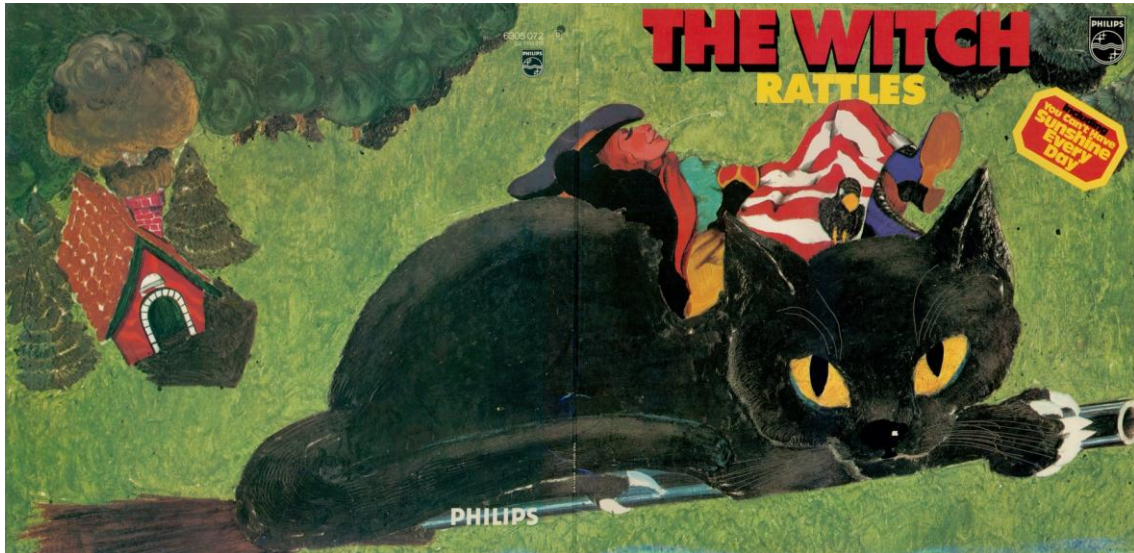
Este mesmo álbum sufriu a amputación na súa edición española da carpeta interior despregable, na que se podía ver outra imaxe relacionada coa guerra, na que uns soldados agardaban nas trincheiras a entrar en combate, quentándose xunto a unha estufa mentres mataban o tempo de espera.



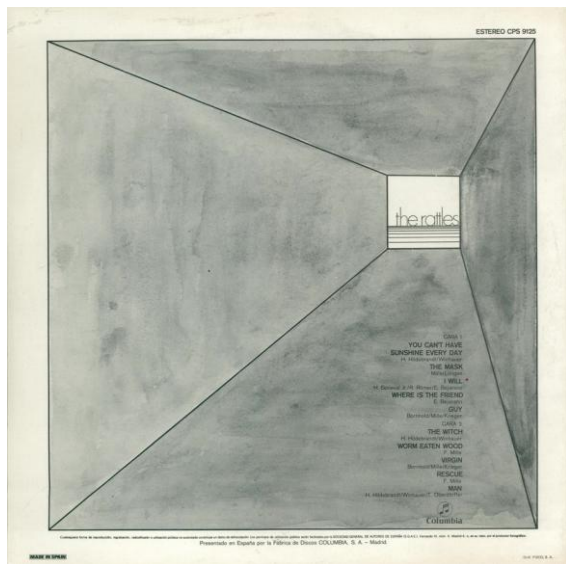
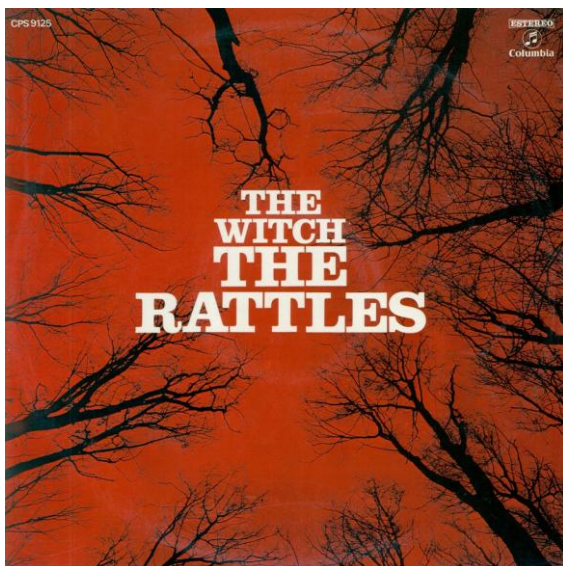
Mungo Jerry: *You Don't Have To Be In The Army* (carpeta interior despregable da edición internacional eliminada en España)

No caso do álbum *The Witch* (*A bruxa*) do grupo xermano The Rattles<sup>608</sup>, que tamén sufrira xa a censura do seu single do mesmo título, o motivo comprometido na carpeta internacional despregable do seu disco foi un debuxo dunha bruxa cunha bandeira estadounidense cubrindo, recostada sobre un gato que parecía esconder debaixo un rifle que, en realidade, era unha vasoira. A edición española autorizada optou pola copa dunhas árbores secas sobre un fondo vermello, obviando así a relación co título, mentres que para a contraportada volveu elixirse o habitual listado de cancións.

<sup>608</sup> The Rattles: *The Witch*. Disco publicado en 1970 (en España en 1971) pola compañía Philips-Columbia



The Rattles: *The Witch* (carpeta despegable internacional)



The Rattles: *The Witch* (portada e contraportada españolas)

Un dos discos aos que máis escrupulosamente tratou a censura en España foi o álbum *Some Time In New York City* (*Algún tempo na cidade de Nova York*) de John Lennon, concretamente acreditado a John & Yoko / Plastic Ono Band with Elephant's Memory<sup>609</sup>. Para empezar, as letras das cancións, que aparecían reproducidas na súa carpeta, foron substituídas na versión publicada no noso Estado por garabatos absurdos, agás os seus títulos, de forma que se puidese conseguir o oportuno permiso. Neste caso, alguén tivo que perder unhas cantas horas en converter textos lexibles en ilexibles.

<sup>609</sup> John & Yoko / Plastic Ono Band with Elephant's Memory: *Some Time In New York City*. Disco publicado en 1972 pola compañía Apple-EMI



John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (portada internacional)



John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (portada española)

**Woman is the Nigger of the World**

Lennon/Ono

Woman is the nigger of the world  
 Yes she is... think about it  
 Woman is the nigger of the world  
 Think about it... do something about it.

We make her paint her face and dance

**Woman is the Nigger of the World**

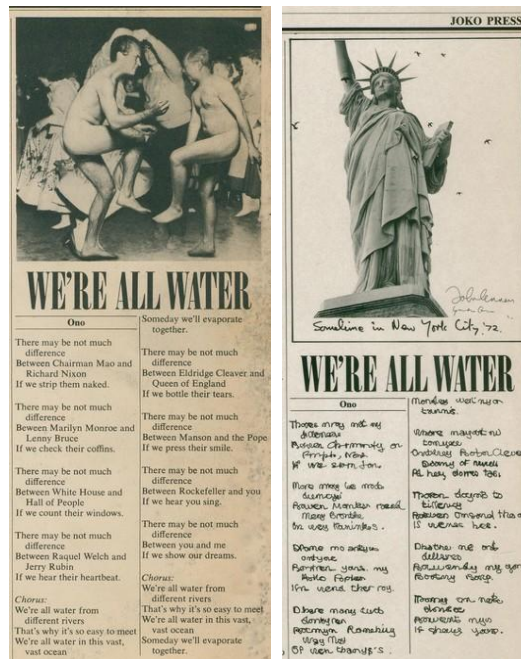
Lennon/Ono

Monars theng otr  
 than otr  
 Yes in... drink a bot  
 Monars theng otr  
 time a  
 Oms botil... no  
 smelngo bot.

Wie ma harr uku  
 poci mand.

John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (detalle da portada internacional - detalle da portada española)

Varios motivos da carpeta exterior tamén sufriron modificacións. Así, unha montaxe dunha fotografía de Mao Tse-tung e Richard Nixon bailando nus foi substituída por outra da Estatua da Liberdade, imaxe esta que estaba incluída na edición internacional en forma de tarxeta postal; esa postal foi eliminada na súa edición española e, aínda que a imaxe pasou a formar parte da portada, foi amputada tamén ao cortarlle o puño en alto, que era entón o símbolo do movemento Black Power, a favor dos dereitos civís da poboación de cor.

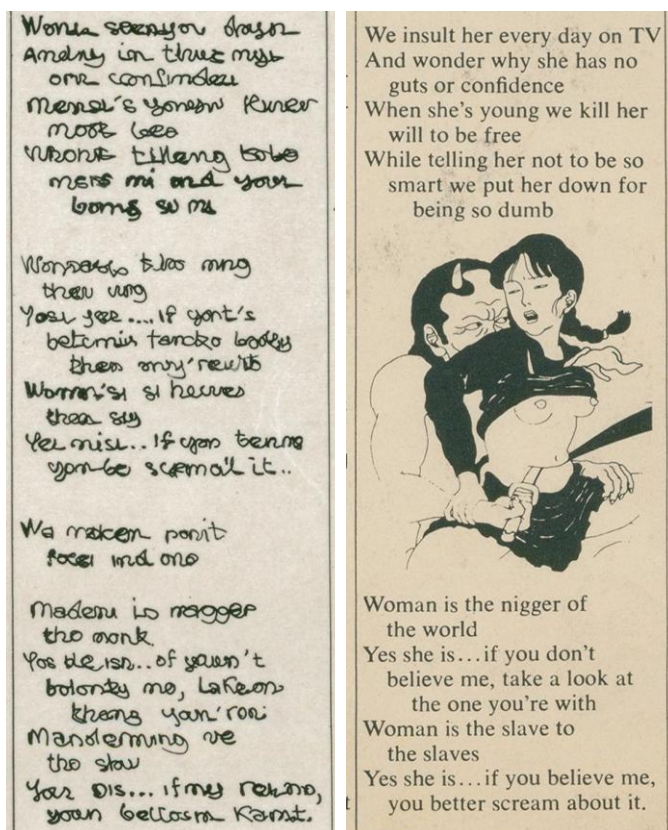


John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (detalle da portada internacional - detalle da portada española)



John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (postal da edición internacional eliminada en España, aínda que aparecida como fotografía amputada na súa portada)

Un debuxo da portada orixinal na que se podía ver un demo apuñalando unha rapaza medio núa tamén desapareceu da portada, substituíndoa por novos garabatos inintelixibles.



John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (detalle da portada internacional - detalle da portada española)

Ademais, na edición internacional incluíase unha carta co seu correspondente sobre, eliminados da edición española, para que os posibles compradores do disco lla envasen ao Goberno dos Estados Unidos solicitando que a John Lennon se lle dese o permiso de residencia naquel país, algo que en aquel momento preocupaba ao antigo compoñente de The Beatles, xa que sobre el pesaba a posible orde de expulsión.

In the belief that the stature of our nation in international opinion will be enhanced by the presence of John Lennon and Yoko Ono in America;

That the Lennons make a singular cultural contribution to our nation;

That it is in the public interest to have individuals of international artistic accomplishment residing in our country;

That the history of our nation encourages individuals capable of great contributions to our culture to live and work here and promotes the free expression of their artistry;

And in the belief that the principles of our constitution guarantee as fundamental personal rights the entitlement of John Lennon and Yoko Ono to live and work freely in our country, I wish to publicly add my name to those who oppose their impending expulsion and who support the legal and legislative steps necessary for their permanent residence in the United States.

NAME

ADDRESS

---

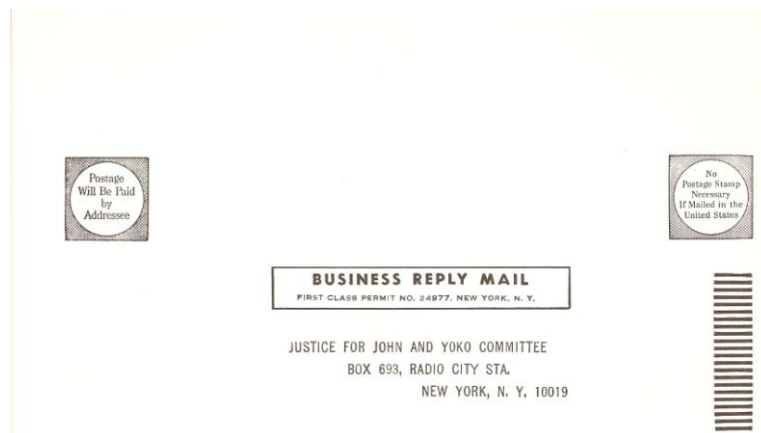
---

---

---

---

John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (carta eliminada na edición española)



John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (sobre eliminado na edición española)

Non é todo. Nos títulos das cancións traducidos nas etiquetas dos vinilos hai dúas cunha translación ao castelán interesadamente errónea: “Cold Turkey”, traducible por “Síndrome de abstinencia” ou “Mono” interpretouse na súa acepción literal, “Pavo frío”; mentres, “Woman Is The Nigger Of The World”, traducible como “A muller é a negra do mundo”, foi transcrita como “A muller é o máis negro do mundo”, cambiando por completo o significado do título e converténdoo en algo máis enrevesado aínda.





John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (etiquetas da edición española)

Por último, no que respecta a este disco escrutado a conciencia pola censura do réxime franquista, unha das fundas interiores da edición española é completamente negra, mentres que na versión internacional se podía ver un anuncio para ingresar nas Forzas Armadas no que o deseñador do concepto artístico do álbum escribira por enriba “Fit To Die” (“preparado para morrer”), de novo unha mensaxe crítica en relación coa Guerra de Vietnam na que se achaban inmersos os Estados Unidos.



John & Yoko / Plastic Ono Band: *Some Time In New York City* (funda interior eliminada na edición española)

### Política española

Cinco son os casos descubertos nos que a censura actuou sobre as carpetas da produción fonográfica polas súas alusións a cuestións de política española. Cronoloxicamente, segundo o asunto en cuestión, a primeira ten que ser a do álbum de 1975

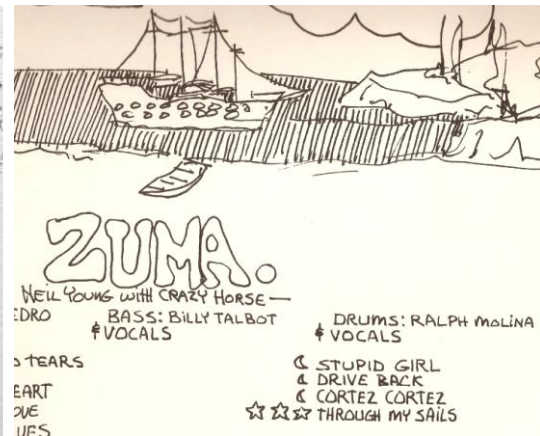
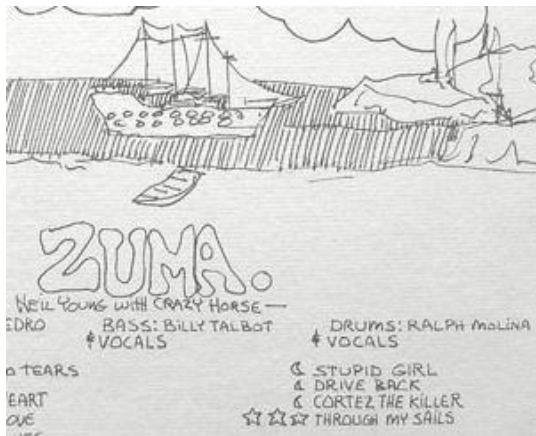
*Zuma*, do canadense Neil Young<sup>610</sup>, que incluía unha canción co título “Cortez The Killer” (“Cortés, o asasino”), que facía referencia ás matanzas realizadas en México por Hernán Cortés, polo que foi considerada pola censura como antipatriótica. O texto da canción poderíase traducir así:

“El chegou balanceándose a través do mar  
Cos seus galeóns e os seus canóns  
Buscando o novo mundo nese pazo, no sol  
Na beira xace Moctezuma  
Coas súas perlas e os seus cantos de coca  
Nos seus monumentos el quedou marabillado  
Cos segredos do mundo  
E os seus súbditos reunidos ao seu arredor  
Como as follas arredor da árbore  
Nos seus vestidos multicolores para ser vistos polos seus furiosos  
deuses  
E todas as mulleres eran preciosas  
E os fortes homes ergueitos  
Ofrecían a súa vida en sacrificio  
Por iso outros puideron continuar  
O odio foi só unha lenda  
E da guerra nunca se soubo  
A xente traballaba conxuntamente  
E levantaron moitas rochas  
Leváronas ás chairas  
E morreron no camiño  
Pero construíron coas súas núas mans  
O que nós aínda hoxe non podemos facer  
E eu sei que ela está a vivir alí  
E ela ámame ata ese día  
Eu aínda non podo recordar cando ou como perdín o meu camiño  
El veu balanceándose a través do mar  
Cortés, Cortés  
Vaia un asasino”.

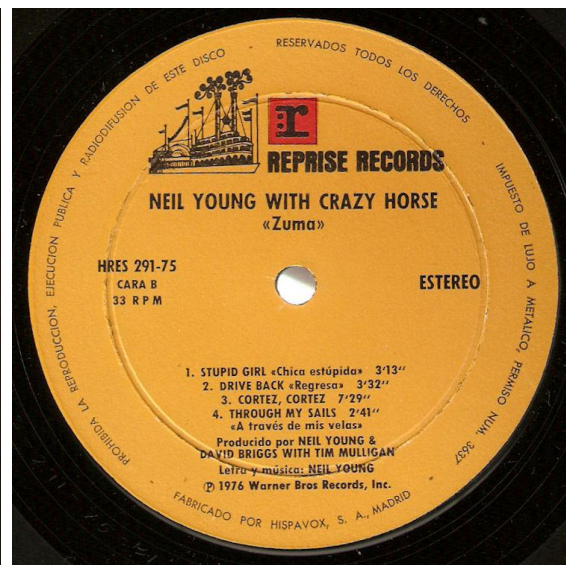
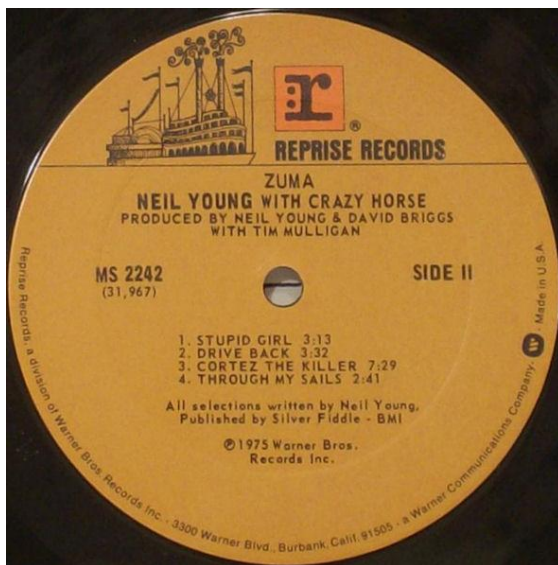
O disco só se puido publicar un ano máis tarde da súa edición internacional, unha vez que o título da canción foi substituído por “Cortez Cortez” na contraportada e na etiqueta do vinilo; non obstante, mantiña a folla interior con toda a letra orixinal en inglés e o texto sen modificar (co cal se podía ler perfectamente a última frase, na que cualificaba a Cortés de ‘asasino’), aínda que o título aparecía igualmente cambiado.

---

<sup>610</sup> Neil Young: *Zuma*. Disco publicado en 1975 (en España en 1976) pola compañía Reprise/Warner Bros-Hispavox



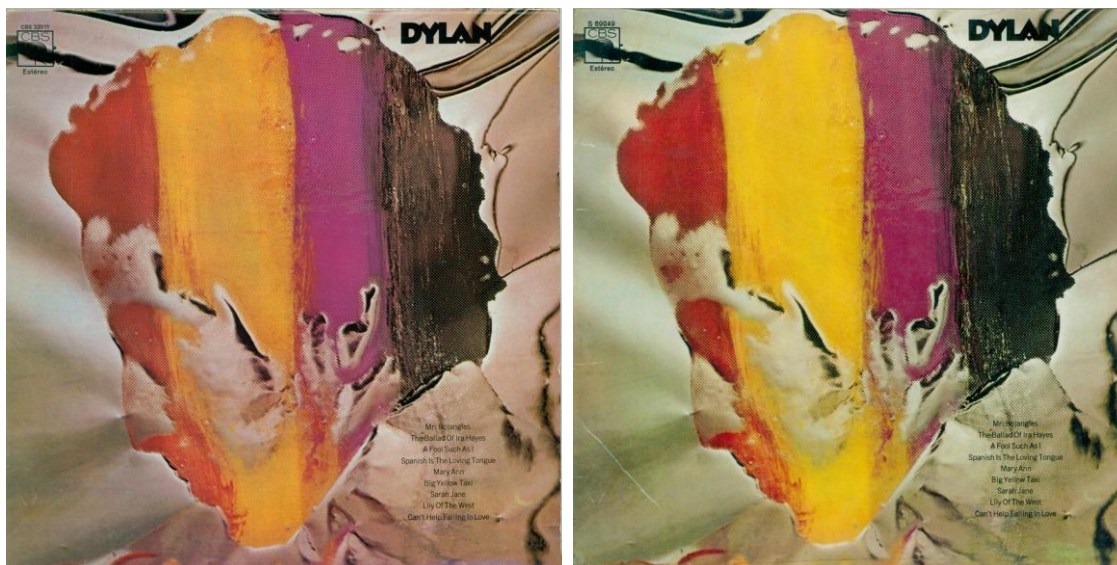
Neil Young: *Zuma* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)



Neil Young: *Zuma* (detalle da etiqueta internacional - detalle da etiqueta española)

A segunda en ser citada ten que ser o disco homónimo de Bob Dylan do ano 1973<sup>611</sup>. Na edición internacional tres franxas de cores cubrían verticalmente a cara do cantante, cores que, casualmente, á censura lembroulle a bandeira republicana española. A solución adoptada para evitar que a alguén lle trouxese á memoria aquela insignia foi retocar as cores para facelos máis vivos. O resultado, non obstante, non facía desaparecer a semellanza se é que alguén quería ir tan alá como para ver esas mensaxes subliminais nun cantante estadounidense, farto improbable.

<sup>611</sup> Bob Dylan: *Bob Dylan*. Disco publicado en 1973 pola compañía CBS.



Bob Dylan: *Bob Dylan* (portada internacional - portada española)



Bandeira republicana

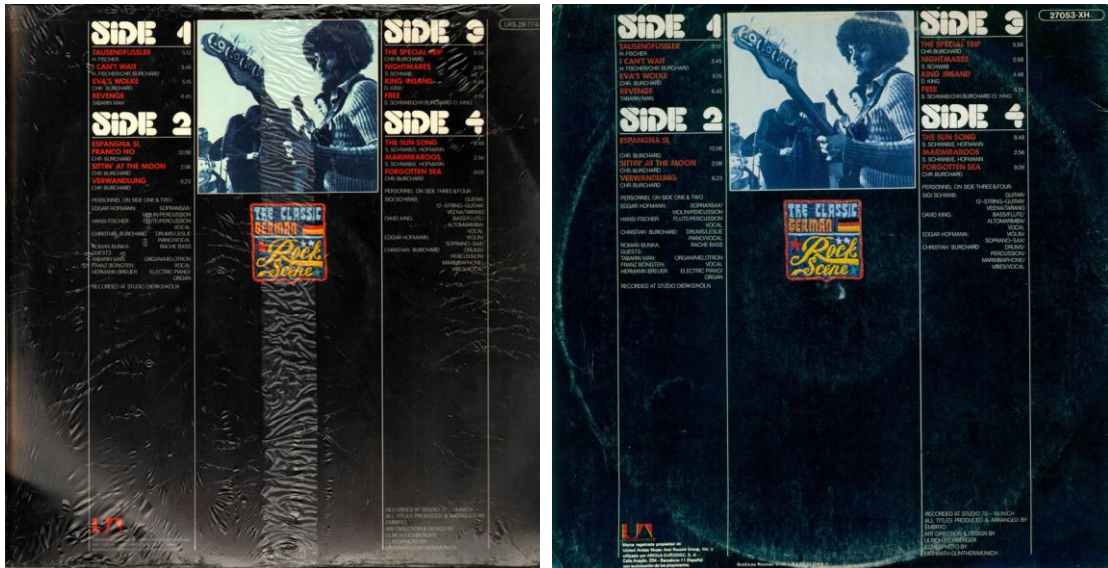
Xa relacionado directamente coa ditadura franquista, o recompilatorio do grupo alemán Embryo titulado de *The Classic German Rock Scene*<sup>612</sup> (*A clásica escena do rock alemán*) -que era unha recompilación dos seus dous primeiros discos *Embryo's Rache* (1971) e *Father, Sons & Holy Ghosts* (1972)-, tivo que ser retocado na súa contraportada e etiqueta do vinilo. Aquel primeiro disco, *Embryo's Rache*, non puidera ser editado en España en 1971 porque contiña unha canción na que o grupo se mostraba a favor de España pero en contra do réxime, co título “España Si, Franco No”.

Posteriormente, a banda foi invitada na primavera de 1972 polo Instituto Goethe a realizar unha xira de catro semanas por España, Portugal e Marrocos. Os concertos españois tiveron que ser suspendidos cando se entregou ás autoridades competentes o listado de cancións a interpretar, entre as que estaba o tema en cuestión.

En 1975, ao pretender editarse en España o recompilatorio *The Classic German Rock Scene*, impúxose a condición do cambio do

<sup>612</sup> Embryo: *The Classic German Rock Scene*. Disco publicado en 1975 pola compañía United Artists-Ariola.

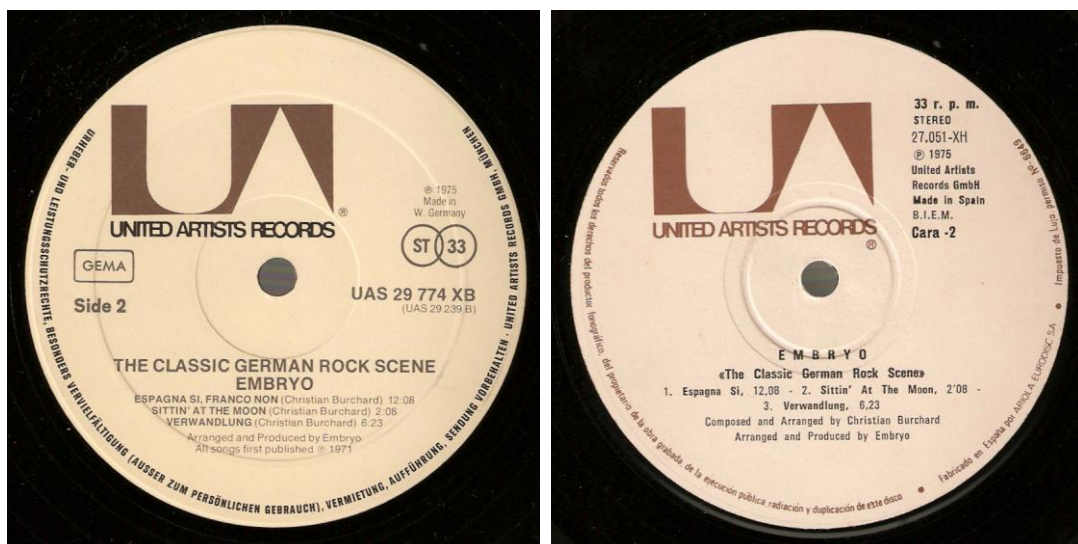
nome da canción de “España Si, Franco No”, á que se lle debía eliminara parte final do título, “Franco No”, para quedar finalmente como “España Si”. De todos os xeitos, non foi posible suprimir a coma que seguía a “España Si” por estar moi pegada á letra anterior, co que o título quedou finalmente como “España Si,” dando a entender que estaba incompleto.



Embryo: *The Classic German Rock Scene* (contraportada internacional - contraportada española)



Embryo: *The Classic German Rock Scene* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)



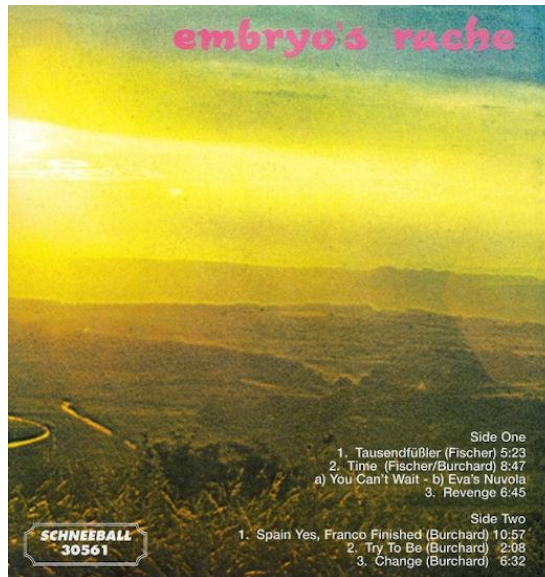
Tampouco era moi difícil coñecer cál era o título exacto da canción, porque nunha presentación que o grupo facía na carpeta interior despregable do mesmo disco, que ao lector correspondente se lle tivo que pasar por alto claramente, xa que non foi censurado, estaba explicado en inglés e alemán todo o sucedido con estas palabras:

“Os dous concertos españois tiveron que ser cancelados porque as autoridades tomaron como unha ofensa a canción “España Si, Franco No”.



Embryo: *The Classic German Rock Scene* (detalles da carpeta interior despregable da edición internacional mantida en España)

Anos despois, como revancha por parte do grupo, se decidiu recuperar o título unha vez desaparecido o réxime franquista na reedición internacional do disco *Embryo's Rache* e noutro titulado *Bremen 1971* e gravado en directo naquel ano, aínda que cunha lixeira variación: esta vez a canción titulouse “Spain Yes, Franco Finished” (traducible como “España si, Franco morto”).



Embryo: *Embryo 's Rache* (contraportada da reedición)

A continuación se sitúa un single interpretado en catalán do cantante granadino Miguel Ríos, “A guitarra”<sup>613</sup>, censurado polo emprego da palabra ‘idioma’, que na súa edición catalá levaba un pequeno texto de presentación. O texto podería traducirse do seguinte xeito:

“Cantante dinámico de forte personalidade, mostra nestas dúas versións do último disco que gravou a novidade dunhas cancións plenas de contido e fabulosa musicalidade, que fixo necesario traducilas a todos os idiomas en que un disco de calidade pode triunfar”.

Na versión censurada editada inmediatamente para suplir a primeira, a palabra ‘idiomas’ foi substituída por ‘línguas’. A razón está clara se se atende á definición da Real Academia da Lingua. Mentres idioma se define como “lingua dun pobo ou nación”, lingua sería un “sistema de comunicación verbal e case sempre escrito, propio dunha comunidade humana”. Polo tanto, o que o censor estaba a intentar evitar é que se relacionase o idioma catalán como a lingua dunha nación; ou sexa, que a tradución ao catalán dun texto podía autorizarse nunha carpeta dun disco, pero a identificación do catalán como idioma, non.

<sup>613</sup> Miguel Ríos: “A guitarra”. Single editado en 1966 pola compañía Sonoplay.



Miguel Ríos: “A guitarra” (contraportada da primeira e segunda edición catalás do single)



Miguel Ríos: “A guitarra” (detalle da contraportada da primeira e segunda edición catalás do single)

Por último, chegando ata os postremeiros momentos do réxime, o single do grupo español Doutor Pop, titulado “Sofía”<sup>614</sup>, tivo que ser retirado do mercado e regravado por eles para ser editado de novo, por canto o réxime entendeu que a letra podía aludir ao futuro monarca de España. A letra dicía o seguinte:

“Para Sofia a noite ten algo especial  
 Un algo novo e sedutor  
 E divírtese bailando ata o amanecer  
 Non hai ninguén dono do seu amor

Sofia sabe que gusta a todos por igual  
 E nunca se fixou en min  
 Cando me mira eu sinto que o meu corazón  
 Para sen querer latexar

A xente da miña rúa ao vela regresar

<sup>614</sup> Doutor Pop: “Sofía” / “Lucía”. Singles editados en 1975 pola compañía RCA



A horas tan estrañas comeza a murmurar

Sofía

Sempre se deita de día

Vai soa sen compañía

Cun vestido cinguido que esperta admiración ao pasar

Coqueta

Deixa un perfume a violeta

Coida moi ben a súa silueta

Vive a vida e sorrí sen deixarse do amor atrapar

Cando a noite a vai devagar camiñar

De envexa empeza a arrubiar

E as campás anuncian que regresa xa

A Raiña do Amanecer.

A solución adoptada foi cambiar o nome de Sofía polo de Lucía, tanto na portada coma na letra da canción que unicamente modificou o nome mencionado en varias ocasións para obter a autorización pertinente:

“Para Lucía a noite ten algo especial

Un algo novo e sedutor

E divírtese bailando ata o amanecer

Non hai ninguén dono do seu amor

Lucía sabe que gusta a todos por igual

E nunca se fixou en min

Cando me mira eu sinto que o meu corazón

Para sen querer latexar

A xente da miña rúa ao vela regresar

A horas tan estrañas comeza a murmurar

Lucía

Sempre se deita de día

Vai soa sen compañía

Cun vestido cinguido que esperta admiración ao pasar

Coqueta,

Deixa un perfume a violeta

Coida moi ben a súa silueta

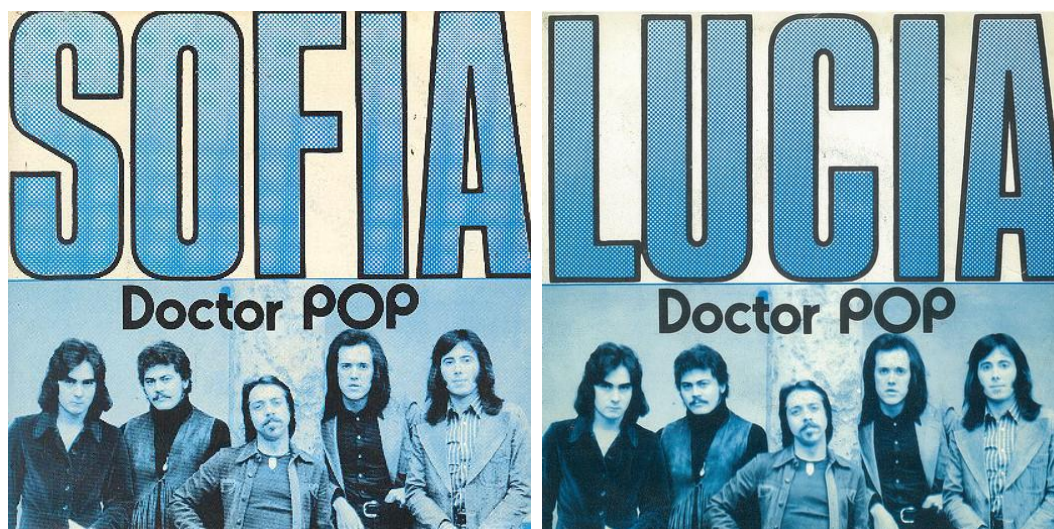
Vive a vida e sorrí sen deixarse do amor atrapar

Cando a noite a vai devagar camiñar

De envexa empeza a arrubiar

E as campás anuncian que regresa xa

A Raiña do Amanecer.



Doutor Pop: “Sofía” / “Lucía” (primeira e segunda edición)

Ademais, a primeira versión editada do single viña acompañada dunhas bragas pegadas ao disco con fita adhesiva marrón que levaban, na súa parte posterior, un selo co nome de “Sofía”, que se correspondía co título da canción. Como é de supoñer, esas bragas desapareceron tamén na segunda edición.



Doutor Pop: “Sofía” (primeira edición con bragas - detalle das bragas)

### *Os títulos das cancións*

Varios álbums foron censurados nas súas carpetas ao ser eliminados destes, en relación á súa edición internacional, determinadas cancións con contido de tipo político que a censura non estimou autorizables<sup>615</sup>. Como exemplo de todos eles, unha

<sup>615</sup> Entre eles, pódense citar os seguintes casos:

canción de The Beatles que desapareceu de dous dos seus álbums na súa edición española. Trátase de “The Ballad of John and Yoko” (“A balada de John e Yoko”), tema que contiña unha referencia a Xibraltar. A letra podería traducirse así:

“Estabamos no peirao de Southampton  
Intentando ir a Holanda ou Francia  
O tío do impermeable dixo “tedes que volvervos”  
Non nos deron a menor oportunidade  
Cristo! Non é nada doado  
Xa ves o difícil que pode ser  
Tal e como van as cousas  
Rematarán crucificándome

Ao final conseguimos un avión a París  
Pasamos a lúa de mel xunto ao Sena  
Peter Brown chamounos para dicirnos  
“Xa está, todo arranxado!  
Podedes casar en Xibraltar, xunto a España”  
Cristo! Non é nada doado  
Xa ves o difícil que pode ser  
Tal e como van as cousas

Rematarán crucificándome  
Fomos en coche de París ao Hilton de Amsterdam  
Charlamos na cama durante unha semana  
Os xornais dixeron  
“Oian, que están a facer na cama “?  
Eu dixen: “Só lo queremos un pouco de paz”  
Cristo! Non é nada doado  
Xa ves o difícil que pode ser

Tal e como van as cousas  
Rematarán crucificándome  
Aforrando diñeiro para os tempos difíciles  
Dando toda a roupa aos pobres  
Onte á noite a miña muller díxome  
“Rapaz, cando morres  
O único que levas é a alma, pénsao!”

---

- Bread: *Baby I'm-A Want You* (1972). Eliminada da edición española a súa canción “This Isn't What The Government” (“Isto non é o que debería facer o Goberno”) pola súa “forte crítica cara ao Goberno americano”.

- Crosby, Stills, Nash & Young: *4-Way Street* (1971). Eliminada da edición española a súa canción Ohio” pola súa crítica ante a actuación policial do Goberno Nixon que desembocara na morte de catro universitarios nunha manifestación en Ohio en contra da guerra de Vietnam.

- Jimi Hendrix: *The Cry Of Love* (1971). Eliminada da edición española a súa canción “Freedom” (“Liberdade”).

- Jimi Hendrix: *Isle Of Wight* (1971). Eliminada da edición española a súa canción “Freedom” (“Liberdade”).

- The Guess Who: *So Long, Bannatyne* (1971). Eliminada da edición española a súa canción “One Man Army” (“Exército dun só home”).

Fixemos unha viaxe lóstrego a Viena  
Comemos pastel de chocolate dentro dunha bolsa  
Os xornais dixeron  
“Ela subiulle á cabeza  
Parecen dous gurús travestidos”  
Cristo! Non é nada doado

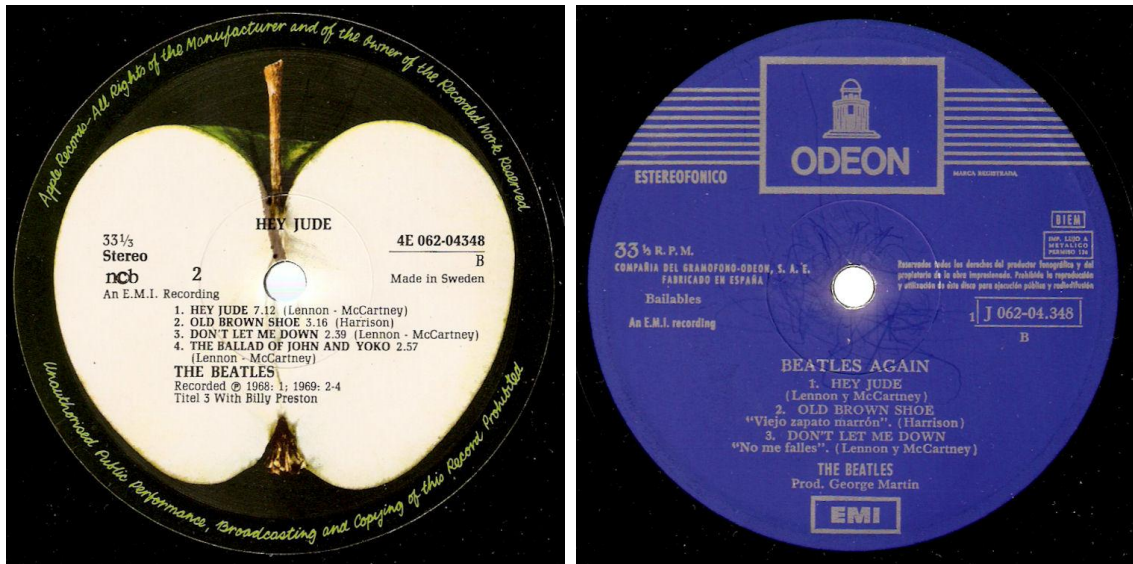
Xa ves o difícil que pode ser  
Tal e como van as cousas  
Rematarán crucificándome  
Collemos o primeiro avión de regreso a Londres  
Con cincuenta landras atadas a un saco  
Os tíos da prensa dixeron, “Que teñades éxito  
Que ben que esteades de volta!”  
Cristo! Non é nada doado  
Xa ves o difícil que pode ser  
Tal e como van as cousas  
Rematarán crucificándome”.

No álbum recompilatorio *Hey Jude* (coñecido tamén como *Beatles Again*)<sup>616</sup> eliminouse a devandita canción dado que a parella (John Lennon e Yoko Ono) se casara pouco antes en Xibraltar, feito que se mencionaba na letra da canción, e naquel momento estaba en marcha unha campaña reclamando a españolidade de Xibraltar. Probablemente, as citas a Xesucristo na letra tampouco achegarían nada a favor que axudase a conseguir a súa autorización. Para que a omisión pasase máis desapercibida, suprimiuse o listado de cancións da contraportada.



The Beatles: *Hey Jude* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

<sup>616</sup> The Beatles: *Hey Jude* (coñecido tamén como *Beatles Again*). Disco publicado en 1970 pola compañía Apple-EMI Odeon.



The Beatles: *Hey Jude* (etiqueta internacional - etiqueta española)

O segundo dos seus discos censurados polo mesmo motivo foi o dobre recompilatorio de cor azul 1967-1970<sup>617</sup>. Neste caso, a canción “The Ballad of John and Yoko” foi substituído por “One After 909”, o que fixo da versión española deste disco un obxecto desexado polos coleccionistas. Curiosamente, unha vez rematada a ditadura no noso país, aínda se seguía mantendo o título “One After 909” na portada, a pesar de que no disco xa se podía escoitar “The Ballad of John and Yoko”.

<p><b>SIDE 3</b></p> <p>BACK IN THE U.S.S.R. (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS (Harrison)</p> <p>OB-LA-DI, OB-LA-DA (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>GET BACK (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>DON'T LET ME DOWN (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>ONE AFTER 909 (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>OLD BROWN SHOE (Harrison)</p>	<p><b>SIDE 4</b></p> <p>HERE COMES THE SUN (Harrison)</p> <p>COME TOGETHER (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>SOMETHING (Harrison)</p> <p>OCTOPUS'S GARDEN (Richard Starkey)</p> <p>LET IT BE (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>ACROSS THE UNIVERSE (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>THE LONG AND WINDING ROAD (Lennon &amp; McCartney)</p>	<p><b>SIDE 3</b></p> <p>BACK IN THE U.S.S.R. (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS (Harrison)</p> <p>OB-LA-DI, OB-LA-DA (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>GET BACK (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>DON'T LET ME DOWN (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>THE BALLAD OF JOHN &amp; YOKO (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>OLD BROWN SHOE (Harrison)</p>	<p><b>SIDE 4</b></p> <p>HERE COMES THE SUN (Harrison)</p> <p>COME TOGETHER (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>SOMETHING (Harrison)</p> <p>OCTOPUS'S GARDEN (Richard Starkey)</p> <p>LET IT BE (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>ACROSS THE UNIVERSE (Lennon &amp; McCartney)</p> <p>THE LONG AND WINDING ROAD (Lennon &amp; McCartney)</p>
---	---	---	---

The Beatles: 1967-1970 (detalle da carpeta interior internacional - detalle da carpeta interior española)

<sup>617</sup> The Beatles: 1967-1970. Disco publicado en 1973 pola compañía Apple-EMI Odeon.



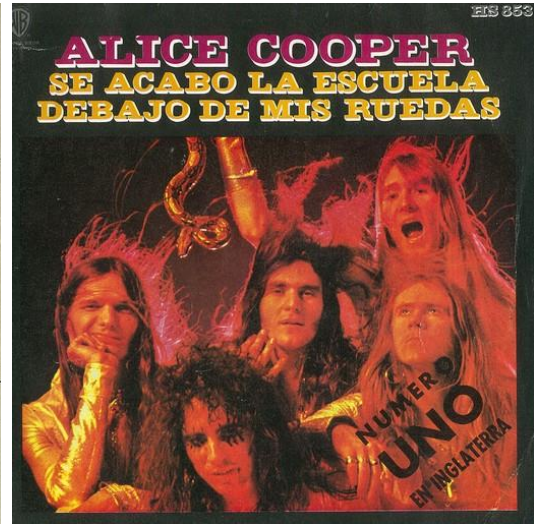
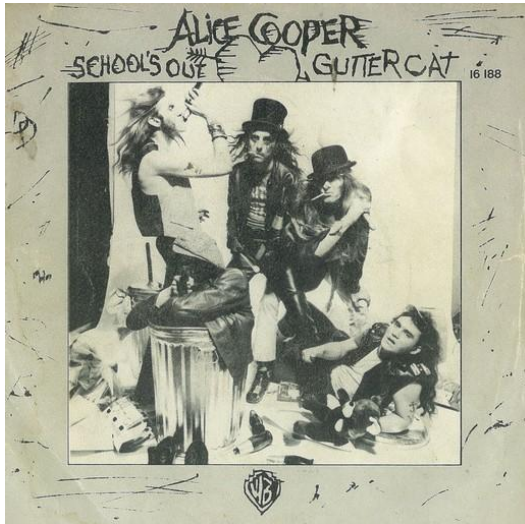
The Beatles: 1967-1970 (etiqueta internacional - etiqueta española)

## B.4 Censura social

### *Imaxe inapropiada*

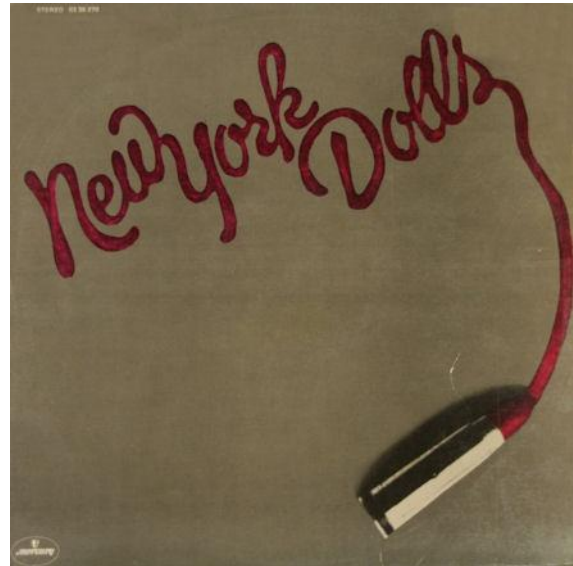
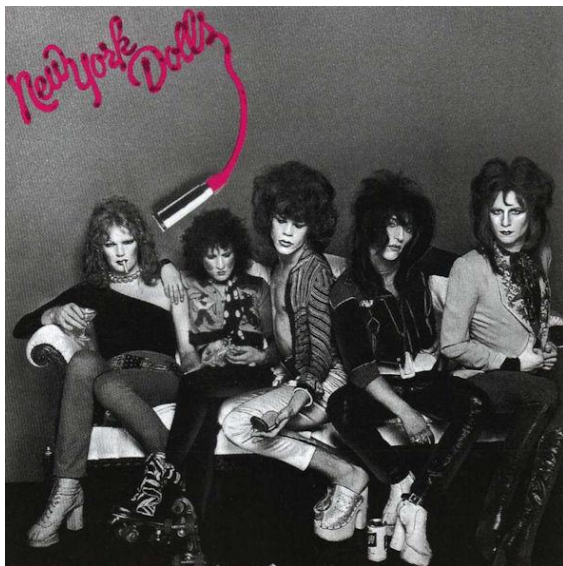
Entre os casos que se poden considerar como de censura social, débese comezar referindo aqueles nos que a aparencia externa das persoas retratadas nas portadas dos discos foi considerada inapropiada. É o caso do single de Alice Cooper “School’s Out”<sup>618</sup>, que mostraba na súa portada a unha cuadrilla -o propio grupo- tirado nunha quilla entre lixo, botellas de bebidas alcohólicas e con aspecto de consumir substancias estupefacientes, algo que tería relación co seu título, traducible como “Rematou a escola”, e que viría representada pola posibilidade de facer o que lles viñese en gana unha vez liberados do compromiso estudantil. A portada foi substituída en España por outra imaxe do grupo na que esas connotacións desaparecían.

<sup>618</sup> Alice Cooper: “School’s Out”. Single publicado en 1972 pola compañía Warner-Hispavox



Alice Cooper: "School's Out" (portada internacional - portada española)

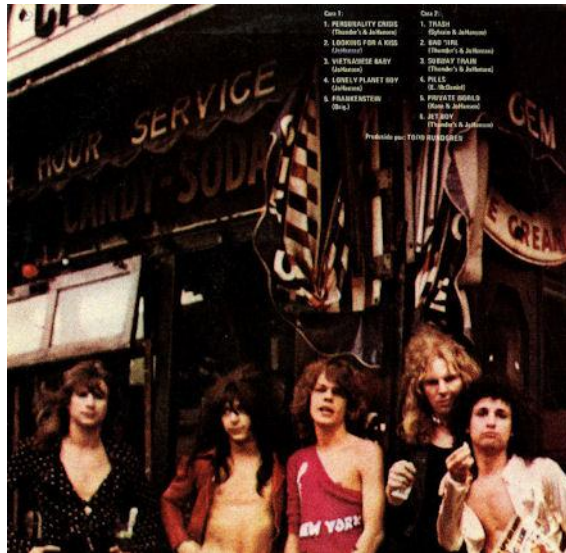
Moi similar foi o sucedido co debut homónimo de New York Dolls<sup>619</sup>. A súa portada orixinal, na que aparecía o quinteto fotografado, foi censurada en España pola imaxe case travestida dos seus compoñentes, con plataformas imposibles, obscenos coloretos e cardados inverosímiles (maquillador e perruqueiro aparecen nos créditos). No seu lugar ideouse unha carpeta de fondo gris co logotipo do grupo debuxado con pintabeizos, imaxe ampliada respecto da portada orixinal ata cubrir toda a fronte do disco.



New York Dolls: *New York Dolls* (portada internacional - portada española)

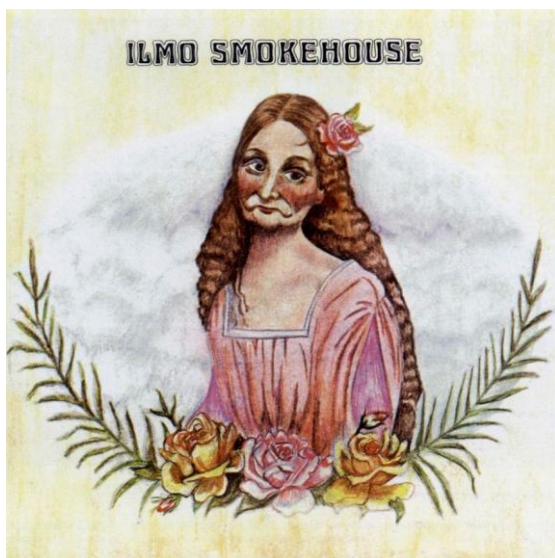
Curiosamente, a contraportada, con outra imaxe do grupo similar, aínda que talvez menos rechamante, si foi autorizada sen problema algún, manténdose no disco publicado en España a mesma que aparecía na edición orixinal.

<sup>619</sup> New York Dolls: *New York Dolls*. Disco publicado en 1973 (en España en 1975) pola compañía Mercury.



New York Dolls: *New York Dolls* (contraportada internacional e española)

Outro exemplo sería o único disco editado polo grupo Ilmo Smokehouse, de título homónimo<sup>620</sup>, en 1971. O devandito álbum levaba na portada internacional o debuxo dunha estraña muller. En España foi substituída para ser editada por un bodegón repleto de antigüidades e imaxes de época.



Ilmo Smokehouse: *Ilmo Smokehouse* (portada internacional - portada española)

Similar sensación despréndese da portada do álbum *Synapse* do grupo alemán Message<sup>621</sup>, que levaba na súa carpeta internacional unha ilustración na que se vía en primeiro plano un home coa cara pintada e unha muller que ben podería ser un travestí e, detrás, a varias figuras indeterminadas colgando no

<sup>620</sup> Ilmo Smokehouse: *Ilmo Smokehouse*. Disco publicado en 1971 (en España en 1972) pola compañía Carnaby-Columbia.

<sup>621</sup> Message: *Synapse*. Disco publicado en 1976 pola compañía Nova



ceo. En España autorizouse unha carpeta cun retrato da banda e, de paso, aproveitouse para traducir o seu título polo de *Sinopse*.



Message: *Synapse* (portada internacional – portada española)

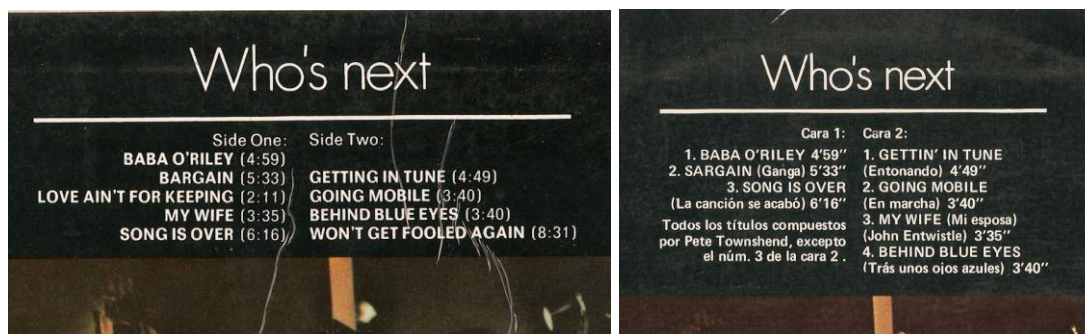
### *O bo gusto*

A censura converteuse tamén en adañal do bo gusto, impedindo a difusión de todas aquelas poses ou instantáneas que estimaba ían en contra do desexable socialmente, aínda que estes non estivesen concretados en ningunha norma. Así, o disco *Who's Next* (*Quen é o seguinte?*) de The Who<sup>622</sup>, que mostraba na súa edición orixinal unha fotografía do grupo feita despois de mexar sobre un monolito de pedra, foi substituída en España por unha imaxe dunha actuación en directo da banda, o que a converteu nunha cobizada peza de coleccionista.



<sup>622</sup> The Who: *Who's Next*. Disco publicado en 1971 pola compañía Polydor/Fonogram.

Na edición española deste álbum suprimíronse tamén as cancións “Love Ain't For Keeping” (pola súa temática sexual) e “Won't Get Fooled Again” (pola súa temática política), co que a súa duración quedaba así considerablemente minguada en relación á edición internacional.



The Who: *Who's Next* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

A letra de “Love Ain't For Keeping” (“O amor non é para gardar”), censurada polo seu contido sexual, traduciríase do seguinte xeito:

“Tirado de costas  
Na herba recién cortada  
A chuvia cae  
Pero sei que as nubes pasarán  
Tráesme té'  
Dis “o neno está durmido”  
Tómbate xunto a min  
O amor non é para gardar

Cinza negra da fundición  
Colga como un toldo  
Pero o aire está perfumado  
Pola cheminea acendida  
As cinzas arden  
A primavera fíltrase  
Tómbate o meu amor  
O amor non é para gardar  
Tómbate xunto a min  
O amor non é para gardar

Tómbate xunto a min  
O amor non é para gardar  
Tómbate o meu amor  
O amor non é para gardar”.



The Who: *Who's Next* (cara A, etiqueta internacional - etiqueta española)

A segunda das cancións amputadas no disco *Who's Next* de The Who respecto da súa edición orixinal foi “Won’t Get Fooled Again” (“Non nos enganarán de novo”), probablemente unha das máis emblemáticas da súa traxectoria, censurada polo seu contido político:

“Estaremos a loitar nas rúas  
 Cos nosos nenos aos nosos pés  
 E a moralidade que eles cultivaron iríase  
 E os homes que nos impulsaron  
 Están sentados xulgando todo o malo  
 Deciden e o rifle é quen canta a canción

Inclinarei o meu sombreiro á nova constitución  
 E farei unha reverencia para a nova revolución  
 Sorrirei e rírei aos cambios por todas as partes  
 Tomarei a miña guitarra e tocarei...  
 Igual que onte  
 Entón axeonllareime e rezarei...  
 Non seremos enganados novamente

O cambio, tiña que vir  
 Soubémolo todo o tempo  
 Fomos liberados do curral, iso é todo  
 E o mundo simplemente loce igual  
 E a historia non cambiou  
 Porque os estandartes ondearán na seguinte guerra

Inclinarei o meu sombreiro á nova constitución  
 E farei unha reverencia para a nova revolución  
 Sorrirei e rírei aos cambios por todas as partes  
 Tomarei a miña guitarra e tocarei...  
 Igual que onte  
 Entón axeonllareime e rezarei...  
 Non seremos enganados novamente.  
 Non, non!

Mudareime e coa miña familia ao meu lado  
 Se acontecese que nos deixasen medio vivos  
 Tomarei todos os meus documentos e sorriréi ao ceo  
 Aínda que saiba que os hipnotizados nunca menten...  
 E ti?

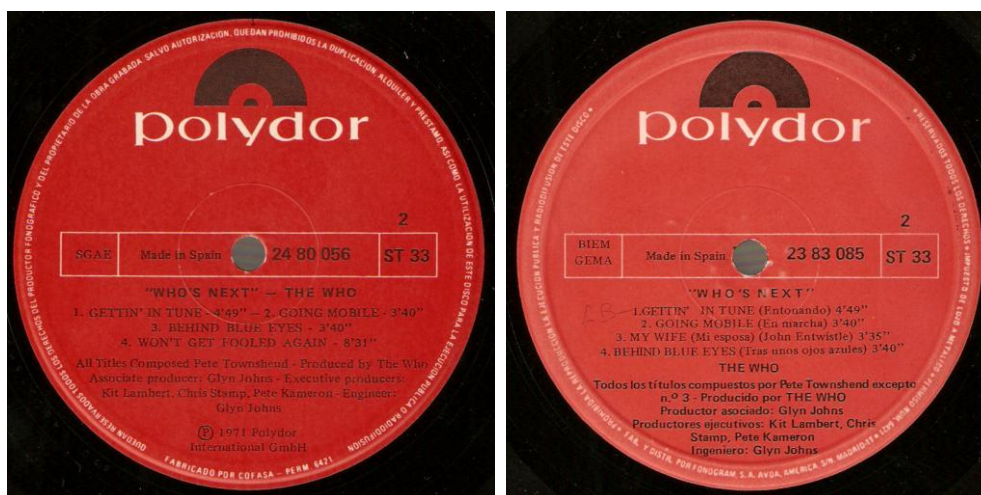
Siiii...

Non hai nada nas rúas  
 Que me pareza diferente  
 E os eslóganés serán substituídos... a propósito  
 E os que militaban na esquerda  
 Agora militan na dereita  
 E as barbas creceron máis longas durante a noite

Inclinarei o meu sombreiro á nova constitución  
 E farei unha reverencia para a nova revolución  
 Sorriréi e riréi aos cambios por todas as partes  
 Tomarei a miña guitarra e tocarei...  
 Igual que onte  
 Entón axeonllareime e rezarei...  
 Non seremos enganados novamente.  
 Non, non!

Siiii...!

Coñece o novo xefe...  
 Igual ao anterior xefe”.

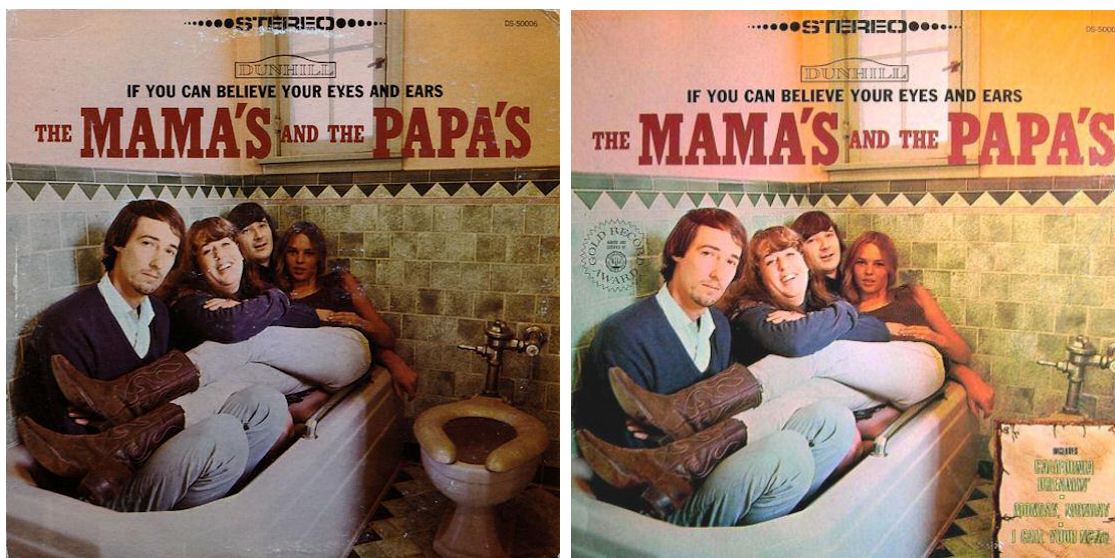


The Who: *Who's Next* (cara B, etiqueta internacional - etiqueta española)

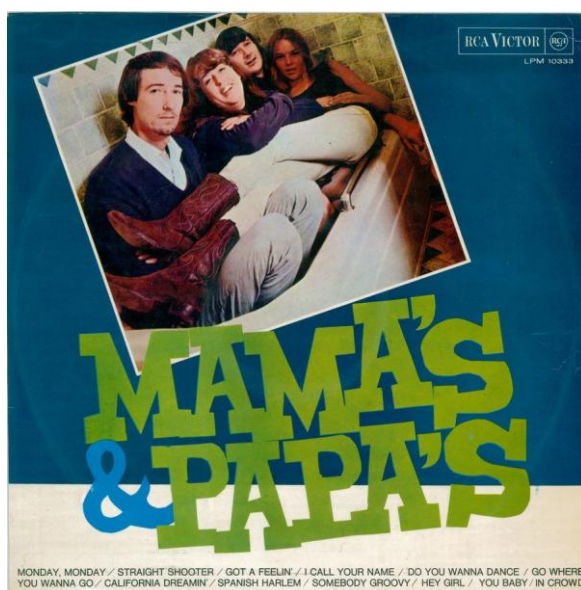
Cando The Mama's & The Papa's editaron o seu debut, *If You Can Believe Your Eyes And Ears* (Se non podes crer o que ves e o que oes)<sup>623</sup>, o cuarteto aparecía na portada da edición orixinal retratado nunha bañeira, co resto do servizo ben visible. Dada a

<sup>623</sup> The Mama's & The Papa's: *If You Can Believe Your Eyes And Ears*. Disco publicado en 1966 pola compañía Dunhill-RCA

polémica suscitada, na edición estadounidense optouse por cubrir o váter cun adhesivo no que se destacaban algunha das cancións contidas. Porén, en España non pareceu suficiente, así que para a portada deste álbum se fixo aparecer ao cuarteto na parte superior, coa imaxe orixinal bastante reducida e desligada do resto do seu ámbito, ademais de sen o seu título orixinal.



The Mama's & The Papa's: *If You Can Believe Your Eyes And Ears* (as dúas portadas internacionais)

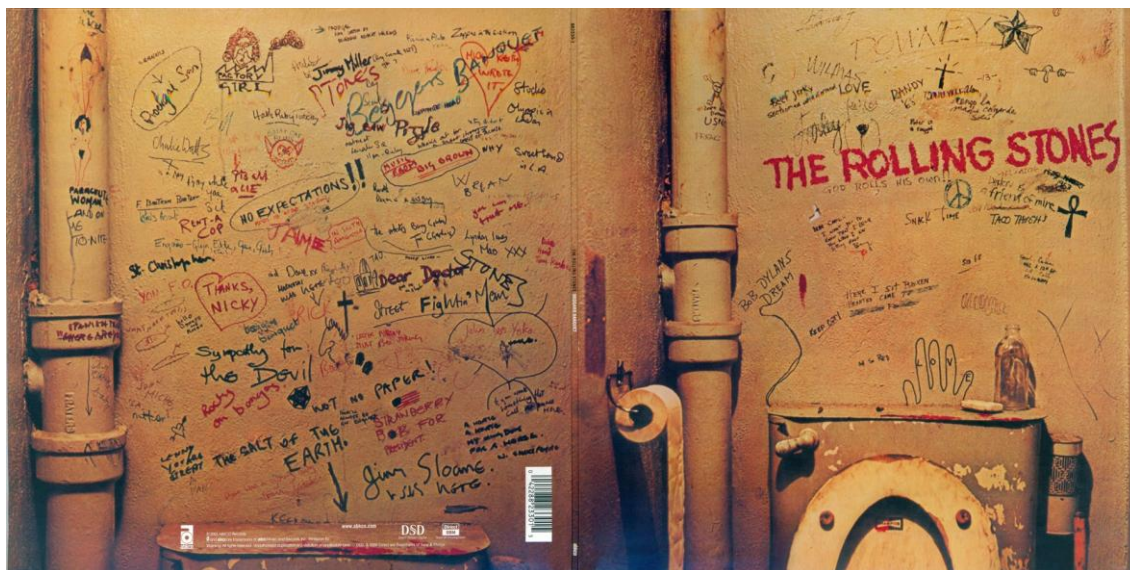


The Mama's & The Papa's: *If You Can Believe Your Eyes And Ears* (portada española)

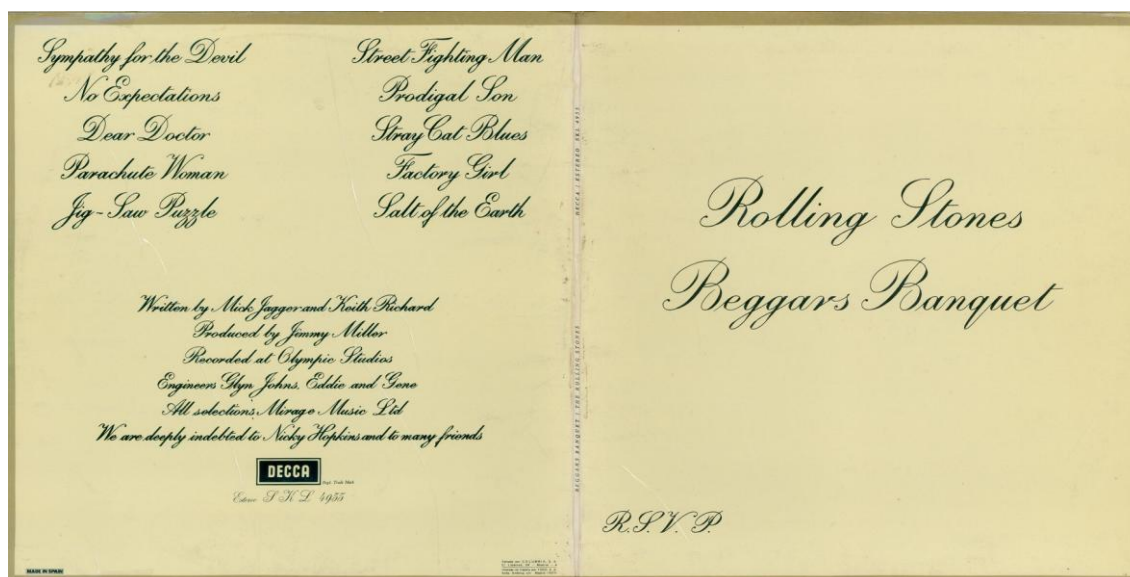
Un retrete cun váter tamén visible en primeiro plano, e cuberto por numerosas pintadas anónimas, ocupaba así mesmo a primeira carpeta pensada para o disco *Beggars Banquet* de The Rolling Stones<sup>624</sup>. En España a carpeta autorizada finalmente

<sup>624</sup> The Rolling Stones: *Beggars Banquet*. Disco publicado en 1968 (en España en 1970) pola compañía ABKCO-Decca. A portada elixida en España tamén tivo distribución noutros países.

mostraba, cun fondo pastel, os créditos do álbum, sen imaxe ningunha, perdendo no cambio a relación cun título que se traduciría como *O banquete dos esmoleiros*.



The Rolling Stones: *Beggars Banquet* (portada internacional)



The Rolling Stones: *Beggars Banquet* (portada española)

## As drogas

Tal e como se veu con relación aos textos censurados, as mencións a calquera tipo de substancias estupefaciente era censurada sen excepción, así que o mesmo sucedeu nas carpetas dos álbums, como a do debut homónimo do grupo sevillano Veneno<sup>625</sup>. Na primeira edición víase o nome do grupo sobre unha libra de haxix cun papel de prata de fondo. Cando se fixo a primeira tiraxe para promoción, a censura obrigou a un cambio

<sup>625</sup> Veleno: *Veleno*. Disco publicado en 1977 pola compañía CBS

de portada porque se podía entender como apoloxía da droga. Desta forma, a portada foi substituída polo seu selo discográfico por outra na que simplemente aparecía o nome do grupo ampliado sobre un fondo marrón, co que xa non era posible identificar de que se trataba.



Veleno: *Veleno* (primeira e segunda portada)

Da mesma forma, na edición española do disco *Cottonwoodhill* (1971) de Brainticket<sup>626</sup> intentouse ocultar o texto que aparecía na contraportada orixinal, que se podería traducir do seguinte xeito: “Escoita a primeira gravación deste son de LSD / haxix / dose / porro. Fai unha viaxe á túa luz interior. Mira como as alucinacións da realidade emanan do ritmo. Únete... Tes o teu billete para o cerebro agora! Aleluia!”.

Tal e como quedou finalmente, cunha franxa negra por enriba que o que pretendía era ocultar determinadas palabras, en concreto “LSD / Hashish / Fixy / Jointy Sound” (“LSD / haxix / dose / porro”), pero que non as tapaba de todo, o que se conseguía era precisamente o efecto contrario: chamar a atención sobre elas.

---

<sup>626</sup> Brainticket: *Cottonwoodhill*. Disco publicado en 1971 pola compañía Bellaphon-Belter.



Branticket: *Cottonwoodhill* (contraportada internacional - contraportada española)



Branticket: *Cottonwoodhill* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

### *Os textos de contido social*

Ao igual que se vira cos textos de contido moral, tamén houbo algúns casos de carpetas modificadas en España polo contido social dalgún dos seus textos. Así sucedeu, sen ir máis lonxe, coa contraportada do disco *Radio Ethiopia* de Patti Smith<sup>627</sup>, que na súa primeira edición española incorporou a tradución dun texto que aparecía na edición internacional.

Neste caso, unha pequena tiraxe cos parágrafos en cuestión circulou por España en 1976 antes de ser retirada e substituída por outra censurada, xa sen o texto, por canto atacaba algúns aspectos do sistema social e facía referencia ás drogas. A segunda edición mantivo o mesmo número de permiso, de depósito legal, a data e todos os demais elementos do disco, salvo o texto da contraportada.

<sup>627</sup> Patti Smith: *Radio Ethiopia*. Disco publicado en 1976 pola compañía Aresta-EMI Odeon





Patti Smith: *Radio Ethiopia* (primeira e segunda contraportada española)

Ese texto, que foi incorporado xa nas seguintes reedicións do álbum en anos posteriores, foi traducido do seguinte xeito:

“Fade in... un campo... guechos de cabelo ondúlanse... a extrema e mudable secuencia de sonos. As catorce estacións evocan 14 fotogramas parados, extraídos dos arquivos do cinema prohibido -este que aínda non se rodou... este que non ten dirección perceptible. A banda sonora 14 tempos / un alboroto de radios, o heroe: o corredor.

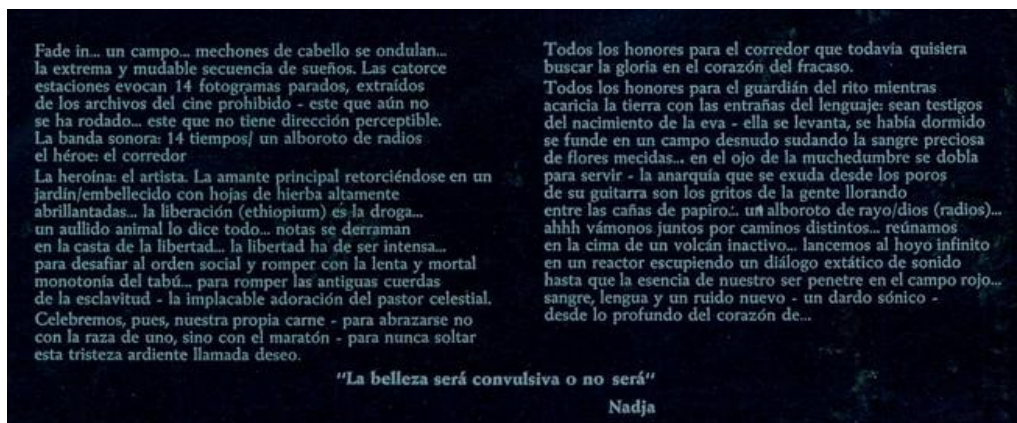
A heroína: o artista. A amante principal retorcéndose nun xardín embelecido con follas de herba altamente brillantadas... a liberación (ethiopian) é a droga... un ouveo animal deu todo... notas derrámanse na casta da liberdade... a liberdade debe ser intensa... para desafiar á orde social e romper coa lenta e mortal monotonía do tabú... para romper as antigas cordas da escravitude - a implacable adoración do pastor celestial. Celebremos, pois, a nosa propia carne - para abrazarse non coa raza dun, senón co maratón - para nunca soltar esta tristura ardente chamada desexo.

Todas as honras para o corredor que aínda quixese buscar a gloria no corazón do fracaso.

Todas as honras para o gardián do rito mentres acaricia a terra coas entrañas da linguaxe: sexan testemuñas do nacemento da Eva - ela levántase, durmírase, fúndese nun campo nu suando o sangue precioso de flores mexidas... no ollo da multitude dóbrase para servir - a anarquía que se exsuda dende os poros da súa guitarra son os berros da xente chorando entre as canas de papiro... un alboroto de raio/deus (radios).. ahhh, ímonos xuntos por camiños distintos... reunámonos no cume dun volcán inactivo... lancemos ao burato infinito nun reactor chuspindo un diálogo extático de son ata que a esencia do noso ser penetre no campo vermello... sangue, lingua e un mundo novo - un dardo sónico - dende o profundo do corazón de...

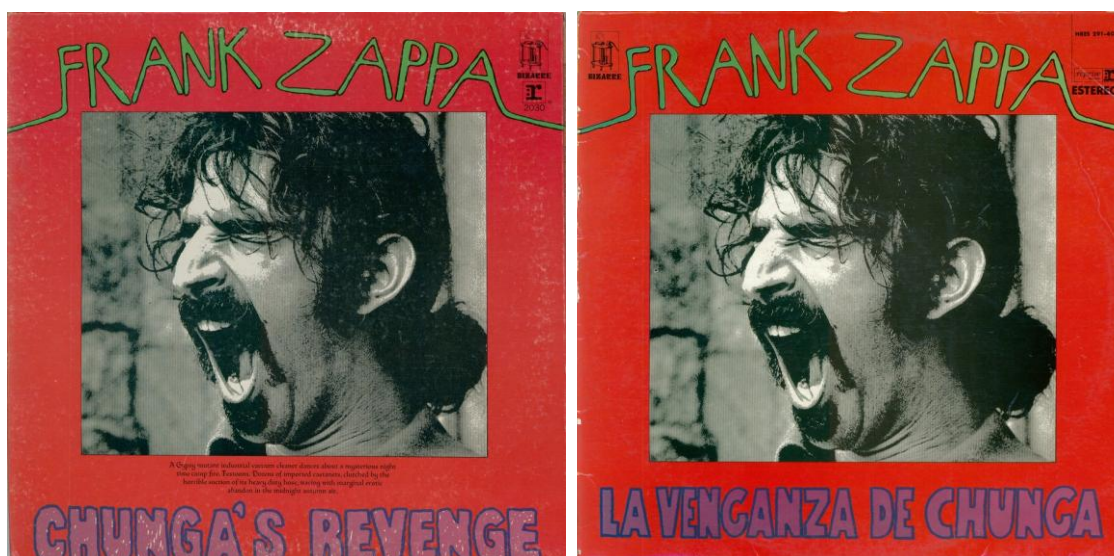
A beleza será convulsiva ou non será.

Nadja”.



Patti Smith: *Radio Ethiopia* (detalle da primeira contraportada española censurada despois)

Outro caso similar sucedeu co álbum *Chunga's Revenge* de Frank Zappa<sup>628</sup>, que na súa portada internacional traía un texto con alusións a campamentos xitanos e bailes provocadores na media noite. Ese texto foi suprimido na edición española autorizada, aproveitando o espazo que quedaba libre para traducir o seu título ao castelán.



Frank Zappa: *Chunga's Revenge* (portada internacional - portada española)

O texto suprimido traduciríase así:

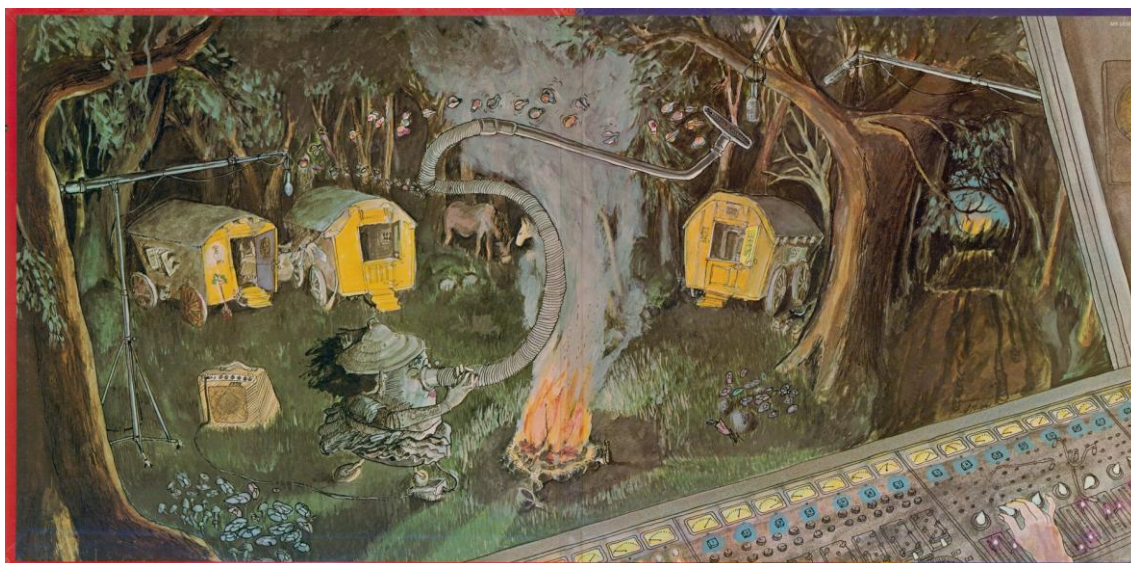
“Unha aspiradora xitana, mutante e industrial, danza ao redor dun misterioso lume de campamento nocturno. Festóns. Ducias de castañas importadas, atrapadas pola horrible succión da súa manguera de traballos forzados, móvense con marxinal abandono erótico no aire do outono da media noite”.

<sup>628</sup> Frank Zappa: *Chunga's Revenge*. Disco publicado en 1970 (en España en 1972) por Reprise/Warner-Hispavox

A Gypsy mutant industrial vacuum cleaner dances about a mysterious night time camp fire. Festoons. Dozens of imported castanets, clutched by the horrible suction of its heavy duty hose, waving with marginal erotic abandon in the midnight autumn air.

Frank Zappa: *Chunga's Revenge* (detalle da portada internacional)

Do mesmo modo, a carpeta interior despregable foi suprimida na edición española, con máis razón aínda se se ten en conta que a ilustración que contiña no seu interior representaba a -difícil, por outra parte- translación a debuxo do texto eliminado.



Frank Zappa: *Chunga's Revenge* (carpeta interior eliminada na edición española)

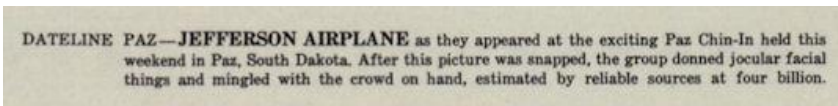
Outro álbum con contido que se estimou problemático foi o disco *Volunteers* (*Voluntarios*) de Jefferson Airplane<sup>629</sup>. En concreto, na portada da súa edición internacional podía verse unha imaxe do grupo coa bandeira estadounidense de fondo e, na parte inferior, un texto sobre a súa asistencia a un acto musical-pacifista, texto que foi cercenado da súa edición española para poder ser publicado. O texto traducido era este:

“Jefferson Airplane tal e como apareceron na excitante concentración Paz Chin-In que tivo lugar esta fin de semana en Paz, en Dakota do Sur. Despois de que se tomase esta fotografía, o grupo puxo unhas caretas xocosas e mesturáronse cos asistentes, estimados por fontes fiables nuns catro billóns”.

<sup>629</sup> Jefferson Airplane: *Volunteers*. Disco editado en 1969 pola compañía RCA



Jefferson Airplane: *Volunteers* (portada internacional - portada española)



Jefferson Airplane: *Volunteers* (texto da portada internacional eliminado en España)

A contraportada española tamén sufriu similares amputacións, por canto o seu deseño orixinal foi substituído pola habitual relación de créditos do disco. Na contraportada orixinal dábanse máis detalles sobre aquela reunión chamada Paz Chin-in, coa forma dunha noticia de prensa, na que, ademais, se reproducían frases como as seguintes:

“Algunhas cousas salvaxes e absurdas sucederon. Algúns dos participantes e do público sacáronse as súas camisas. Algúns sacáronse os seus pantalóns”.



Jefferson Airplane: *Volunteers* (contraportada internacional - contraportada española)

Paz, South Dakota—  
The Sun, like a heat lamp gone  
ape, beat down upon the streets and  
fields of this rustic, rural commu-  
nity as it played host this past  
weekend to the first annual Paz  
Chin-In. It turned out to be a warm  
and wonderful weekend with many  
wild and wacky happenings. Some  
of the participants and audience  
alike removed their shirts. Some re-  
moved their pants. And some re-  
moved some ants from some hy-  
drangea plants!

All the top bands that were adver-  
tised arrived and did outstanding  
sets: The Beavers, Juff Gleento,  
Hunk, The Knobs, Rufus and The  
Juts, The Ho, The Ked, The Roland  
Stoves, and many more. A highlight  
of sorts was reached during the  
Saturday evening show when AOK,  
a 54 piece band from Houston,  
launched themselves in a space  
capsule from the stage and  
completed two orbits around the  
Moon before ending their set with a  
brilliant splashdown into a nearby  
rainbarrel!



Other highlights included:

- Mo Eddison introduced a new musical instrument; a large guitar-like apparatus with six three-foot-thick cables strung across a fifty-five-foot-long replica of the Golden Gate Bridge called a "Mandoleen"; and promptly blacked out South Dakota and five adjoining States for seventeen minutes by attempting to play "Lady of Spain," with feedback!
- Juff Gleento completely dazzled everyone by appearing on stage wearing glittering, sequined, and pearl-inlaid orange rinds!
- Many world renowned jugglers and magicians performed, including Elmer of Elmhurst who not only juggled ten full-size bathtubs with his feet, but also held his breath, with his hands!
- At one point during the festivities the dancing got so exuberant and vociferous that Farmer Morgon's back-forty was heard to shout, "HEY, EASY ON THE SODS, MODS!"
- And Bud Dolan stopped by on Sunday and did a quick guest set, singing his latest single, "She Called Me A Hick When I Asked For Her Cup!" All in all, a good time was had by all who attended.

TMS © 1969, RCA Corporation  
© 1969, RCA Records, New York, N.Y. • Printed in U.S.A.

Jefferson Airplane: *Volunteers* (detalle da contraportada internacional)

Por último, queda por mencionar o caso do disco de Bob Dylan *John Wesley Harding* (1968)<sup>630</sup>, do que se prensaron 250 copias, o que dá unha idea da circulación que tiñan os discos por aquel entón, a pesar de que Bob Dylan era un dos nomes con maior potencial comercial.

O texto da contraportada internacional, no que o propio Dylan presentaba o álbum e os seus personaxes cunha parábola con Tres Reis como protagonistas (con, poderíase dicir, implicacións nos catro ámbitos nos que actuou a censura), foi substituído en España por un texto biográfico<sup>631</sup>.

Produced by Bob Johnston

**BOB DYLAN**  
**JOHN WESLEY HARDING**

Side 1 Side 2  
John Wesley Harding Dear Landlord  
As I Went Out One Morning I Don't Know No, Argentine  
I Dreamed I Saw St. Augustine I Did the Fooliest Thing  
All Along the Watchtower Davey Davis and the New 53  
The Ballad of Frankie Lee and Jedidiah Priest 19 Be Your Baby Tonight  
Two Mackerels and a Wolf

BOB DYLAN  
Vocal, Guitar, Harmonica and Piano

CHARLES MCCOY  
Bass

KENNY BUXTREY  
Drums

PETE DRAKE  
Steel Guitar on "19 Be Your Baby Tonight"  
and "Down Along the Cove"

Engineering: Charlie Begg

© 1968 RCA Records, New York, N.Y. • Printed in U.S.A.

Produced by Bob Johnston

**BOB DYLAN**  
**John Wesley Harding**

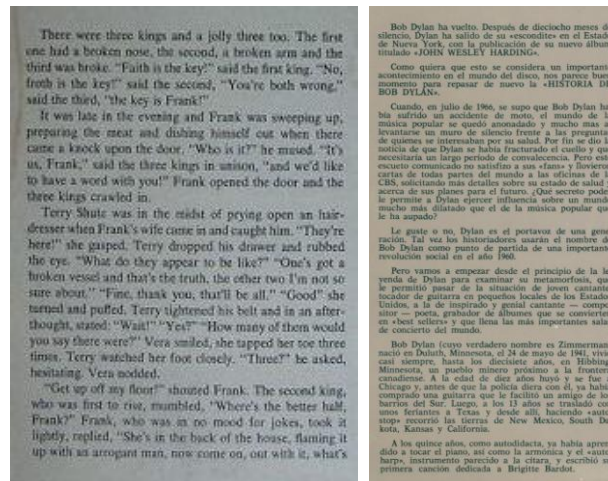
1. OTRA 2. OTRA  
DEAR LANDLORD  
AS I WENT OUT ONE MORNING  
I DREAMED I SAW ST. AUGUSTINE  
I DID THE FOOLIEST THING  
ALL ALONG THE WATCHTOWER  
DAVEY DAVIS AND THE NEW 53  
THE BALLAD OF FRANKIE LEE AND JEDIDIAH PRIEST  
19 BE YOUR BABY TONIGHT  
TWO MACKERELS AND A WOLF

Vocal: BOB DYLAN  
Guitar: CHARLES MCCOY • Piano: CHARLES MCCOY  
Drums: KENNY BUXTREY

PETE DRAKE  
Guitar: steel guitar on "19 Be Your Baby Tonight"  
y "Down Along the Cove"

© 1968 RCA Records, New York, N.Y. • Printed in U.S.A.

<sup>630</sup> Bob Dylan: *John Wesley Harding*. Disco publicado en 1968 pola compañía CBS  
<sup>631</sup> Entrevista realizada a Juan Bernardo Heinik, traballador da compañía CBS, o 25 de marzo de 2008.



Bob Dylan: *John Wesley Harding* (detalle da contraportada internacional - detalle da contraportada española)

O texto de Dylan que aparecía na versión orixinal podería traducirse así:

“Estes eran tres reis -e tamén un trío curioso-. O primeiro tiña o nariz roto, o segundo tiña un brazo roto e o terceiro estaba na quebra. “A fe é a resposta!”, dixo o primeiro rei. “Non, a frivolidade é a clave”, dixo o segundo. “Os dous están equivocados”, dixo o terceiro, “A chave é Frank!”

Era tarde pola noite e Frank estaba a varrer, preparando a carne e servíndoa cando sobreveu un toquido na porta. “Quen é?”, preguntouse. “Somos nós, Frank!”, dixeron os tres reis ao unísono, “e gustaríanos ter unha charla contigo!” Frank abriu a porta e os reis arrastráronse cara a dentro.

Terry Shute estaba no medio dun interrogatorio cun estilista cando a esposa de Frank chegou e sorprendeuno. “Eles están aquí!”, murmurou ela. Terry abriu o seu gaveta e tallou un ollo. “Cal era o seu aspecto?”, “Un trae un vaso roto e é a verdade, dos outros dous non estou segura”. “Ben, grazas, iso será todo”, “Ben”. Ela deuse a volta e resollou. Terry apertouse o cinto e, quieto, pensou de pronto: “Espera!”, “Si?”, “Cántos dis que eran?” Vera sorriu; ela golpeou co seu pé tres veces no chan. Terry viu o seu pé de preto. “ Tres?” preguntou e agardou. Vera asentiu.

“Levántense do meu piso!”, berrou Frank. O segundo rei, que foi o primeiro en erguerse, murmurou: “Onde está a mellor metade, Frank?” Frank, que non estaba de humor para bromas, tomou isto por riba ao responderlle: “Ela está na parte de atrás da casa, discutindo cun suxeito arrogante; agora, imos, deixen iso. Que hai nas súas pequenas mentes hoxe?” Ninguén contestou.

Terry Shute entón entrou cun portazo, mirando aos tres reis por enriba das súas cabezas e acariciando a súa melena. Falando seriamente, indo ao meollo do asunto, el presumiu orgulloso: “Aquí hai un consumo

gradual na terra. Comeza con estes tres amigos e así segue cara aos arredores. Nunca na miña vida vin un grupo tan pintoresco. Non piden nada e nada reciben. O perdón non está neles. O deserto podrécese en fronte deles. Desprezan a viúva e abusan do neno pero témome que non prevalecerán sobre o destino dos mozos, ou sequera sobre o seu”. Frank volteou de golpe: “Longo de aquí, home rabioso! Non volvas máis!” Terry abandonou o cuarto con decisión.

“Ao parecer, cal é o problema?” Frank volteou cara aos tres reis, que estaban asombrados. O primeiro rei aclarou a garganta, os seus zapatos eran moi grandes e a súa coroa estaba humedecida e mal colocada, pero, a pesar diso, comezou a falar do xeito máis grave e significativo: “Frank”, comezou, “o señor Dylan saíu cun novo álbum. Este disco presenta por suposto non outra cousa que as súas propias cancións e nós entendemos que ti es a chave”. “É certo”, dixo Frank, “son eu”. “Ben”, dixo o rei un pouco exaltado, “podes entón abrílo para nós?” Frank, quen todo este tempo estivera recargado, cos ollos pechados, de pronto abriunos tanto como un tigre. “E, que lonxe lles gustaría ir?”, preguntoulles e os tres quedaron vendo entre eles. “Non moi lonxe, só o suficientemente lonxe para dicir que estivemos aí”, dixo o primeiro xefe. “Está ben”, dixo Frank, “verei que podo facer”, e comezou a facelo.

Antes que nada, sentou e cruzou as pernas, logo se incorporou, se arrancou a camisa e empezou a axitala no aire. Unha lámpada caeu dos seus petos e lanzouna fóra co seu pé. Entón el respirou profundamente, lanzou un laio e dun puñazo atravesou o cristal recuberto da ventá. Reclinado na súa cadeira, sacou un coitelo, “suficientemente lonxe?” preguntou. “Si, claro, Frank” dixo o segundo rei. O terceiro rei só axitou a cabeza e dixo que non sabía. O primeiro rei permaneceu en silencio. A porta abriuse e Vera entrou: “Terry Shute deixaranos pronto e desexa saber se un de vostedes, reis, ten algún regalo que lle queira deixar”. Ninguén respondeu.

Era xusto antes do amanecer e os tres reis ían aos tropezáns polo camiño. O nariz do primeiro fora misteriosamente reparado, o brazo do segundo sandara e o terceiro era rico. Os tres estaban ateigados de alegría. “Nunca fun tan feliz en toda a miña vida!”, cantaba o que tiña todo o diñeiro.

“Oh, que cousa!”, dixo Vera a Frank, “Por que non lles dixeches que eras unha persoa ordinaria e que o esquecesen en lugar de estar a doerche por todo o cuarto?” “Paciencia, Vera,”, dixo Frank. Terry Shute, quen se atopaba sentado preto da cortina, limpando un machado, levantouse, camiñou cara ao esposo de Vera e puxo a súa man no seu ombro, “Non te mancaches a man verdade, Frank?”, Frank só estaba sentado aí, vendo os traballadores reparar a fiestra: “Non mo parece”, dixo”.

No seu lugar, no noso Estado apareceu un texto biográfico de presentación de Bob Dylan para o público español, escrito por Juan Bernardo Heinik, co seguinte contido:

“Bob Dylan volveu. Despois de dezaioito meses de silencio, Dylan saíu do seu “escondedoiro” no Estado de Nova York, coa publicación do seu novo álbum titulado *John Wesley Harding*.

Como queira que isto se considera un importante acontecemento no mundo do disco, parécenos bo momento para repasar de novo a historia de Bob Dylan.

Cando, en xullo de 1966, se soubo que Bob Dylan sufrira un accidente de moto, o mundo da música popular quedou sorprendido e moito máis ao levantarse un muro de silencio fronte ás preguntas dos que se interesaban pola súa saúde. Por fin deuse a noticia de que Dylan fracturara o colo e que necesitaría un longo período de convalecencia. Pero este conciso comunicado non satisfixo aos seus “fans” e choveron cartas de todas partes do mundo ás oficinas da CBS, solicitando máis detalles sobre o seu estado de saúde e acerca dos seus plans para o futuro. Que segredo poder lle permite a Dylan exercer influencia sobre un mundo máis dilatado que o da música popular que o aupou?

Gústelle ou non, Dylan é o voceiro dunha xeración. Talvez os historiadores usarán o nome de Bob Dylan como punto de partida dunha importante revolución social no ano 1960.

Pero imos empezar dende o principio da lenda de Dylan para examinar a súa metamorfose, que lle permitiu pasar da situación de novo cantante, toucador de guitarra en pequenos locais dos Estados Unidos, á de inspirado e xenial cantante -compositor- poeta, gravador de álbums que se converten en “best sellers” e que enche as máis importantes salas de concerto do mundo.

Bob Dylan (o seu verdadeiro nome é Zimmerman) naceu en Duluth, Minnesota, o 24 de maio de 1941, viviu case sempre, ata os dezasete anos, en Hibbing, Minnesota, un pobo mineiro próximo á fronteira canadense. Á idade de dez anos fuxiu e foise a Chicago e, antes de que a policía dese con el, xa comprara unha guitarra que lle facilitou un amigo dos barrios do Sur. Logo, aos 13 anos trasladouse cuns feirantes a Texas e dende alí, facendo “autostop” percorreu as terras de New México, South Dakota, Kansas e California.

Aos quince anos, como autodidacta, xa aprendera a tocar o piano, así como a harmónica e o “autoharp”, instrumento parecido á cítara, e escribiu a súa primeira canción dedicada a Brigitte Bardot.

Logo, gozando dunha bolsa, estudou durante seis meses na Universidade de Minnesota; pero abandonouna porque non podía adaptarse ás limitacións da institución. Máis tarde declarou: “Non estaba de acordo coa escola. Lin moito, pero non precisamente os textos regulamentarios”. Recordaba, por exemplo, que se pasaba as noites devorando a filosofía de Kant en lugar de ler manuais como “Vivindo cos paxaros”, para o curso de ciencias. Resumindo os seus días de



estudante dixo: “A verdade é que non podo permanecer moito tempo no mesmo sitio”.

Durante as súas correrías escoitou e aprendeu de todos os artistas con quen tivo contacto.

Dylan chegou a Nova York, por primeira vez, en 1961. Primeiro estivera en Nova Xersey, co fin de visitar o seu heroe favorito, o cantante Woody Guthrie, gravemente enfermo e internado nun hospital.

Se ben separados por uns trinta anos de diferenza de idade, sempre se sentiron unidos polo seu amor á música, polo mesmo sentido do humor, e polo seu común xeito de ver as cousas da vida.

A Guthrie encantoulle a composición de Dylan titulada “Canción para Woody” e nunca se cansou de escoitar a súa letra, que dicía:

“Hola, hola, Woody Guthrie, escribinche unha canción,  
Sobre un vello e raro mundo que adianta;  
Que parece enfermo e ten fame,  
Que está canso e roto,  
Que parece estar a morrer,  
E que apenas acaba de nacer”.

A súa primeira actuación pública, despois do accidente sufrido, foi un concerto, en memoria de Woody Guthrie, no Carnegie Hall, de Nova York.

Á idade de vinte anos, Bob afinouse en Nova York e pronto empezou a facer amizades na gran cidade. Actuou na “Gaslight Cofeehouse” e, en abril de 1961, debutou con John Lee Hooker no “Gerde’s Folk City Club”, do Greenwich Village.

En pouco tempo a xente empezou a falar del, eloxiando o seu enxeño. E empezou a colleita dos duros tempos pasados. Cativou os seus oíntes, facéndolles rir ou reflexionar. O seu estilo de actuar parecíase un tanto ao de Charlie Chaplin e o gracioso xeito de manexar o seu sombreiro, o seu pelo e a súa harmónica ante os micrófonos, facíanlle irresistible.

Dylan foi contratado por John Hammond, produtor da CBS, en setembro de 1961 e pasou case todo o ano 1962 escribindo cancións e alternando coa xente. Volveu actuar no Carnegie Hall baixo os auspicios dunha revista “folk”. Pero aínda non chegara ás grandes masas.

Todo se puxo en marcha na primavera de 1963, cando, por suxestión de Peter Seeger, Dylan se presentou como único actuante, nun concerto que tivo como escenario o Concello. A crítica foi estupenda.

Logo Peter, Paul e Mary gravaron a súa canción “Blowin in the Wind” e no Festival Folk de New Port anunciouse que a canción fora escrita polo “cantante de folk máis importante de América na actualidade”.

Durante todo ese tempo, Bob foi axudado polo seu “manager” Al Grossman, que captou a súa forza e talento. Durante o inverno de 1963, cando uns problemas persoais estiveron a punto de dar o traste coa fama de Bob, foi Grossman quen o sostivo e sacou do atranco. “De non ser por Albert -dixo máis tarde Dylan- posiblemente eu estaría na miseria. Albert é o director máis grande do século”.

A partir dese momento produciuse todo o demais e coa fama xurdiron as acerbas críticas, a cargo dos tradicionalistas.

No “Newport Folk Festival de 1965”, Dylan deixou pasmado o seu auditorio ao aparecer no escenario cunha guitarra eléctrica, entoando con toda a súa forza cancións do seu álbum *Bringing It All Back Home*, acompañado por un conxunto de catro. E a pesar dos apupos, das mofas e as risas, Dylan fixo o que quixo ante aquel público viciado.

Igual recepción reserváronlle durante a súa xira pola Gran Bretaña, naquel mesmo ano, pero pouco a pouco, o mundo empezou a fixarse no seu estilo e o número titulado “Subterranean Homesick Blues” foi un “hit” tanto nas Illas Británicas coma en Norteamérica.

O seu son cambiara; como a súa vida. E foron moitos os que se sentiron subxugados polas súas letras e a súa música. E, de pronto, unhas e outras foron tronchadas polo seu accidente de moto. E o mundo botouno de menos.

En outono de 1967, Dylan asinou un novo contrato de longa duración con “CBS Records”. As cancións nas que traballara durante o seu longo e forzoso descanso chegaron ás mesas dos editores de Nova York e Londres.

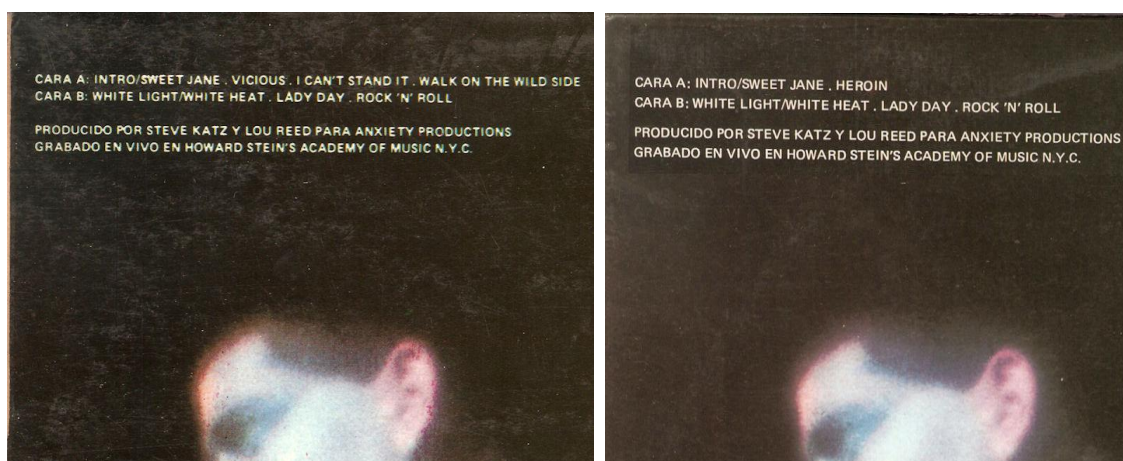
E aquí está de novo a Dylan co seu *John Wesley Harding*, un álbum destinado a ser un “best seller” dende o primeiro momento, debido á súa inxente masa de seguidores. Miles de veces preguntáronlle o por que da súa popularidade. Unha vez contestou:

“Non teño nin idea. Esa é a verdade. Eu sempre digo a verdade”.

### *Os títulos das cancións*

Da mesma forma que se atoparon carpetas de discos modificadas por serlles suprimidos determinados temas en relación á súa versión internacional polo seu contido moral, político ou relixioso, considerado inapropiado pola censura para ser difundidos no noso Estado, tamén se pode atopar algún caso censurado pola súa temática social.

Así sucedeu, por exemplo, co disco en directo *Rock'n'Roll Animal* de Lou Reed<sup>632</sup>, que viu como era eliminada da súa edición española a canción “Heroin” (“Heroína”), de 13 minutos de duración. No seu lugar incorporáronse ao disco tres cancións de Transformer (“Vicious”, “I Can’t Stand It” e “Walk On The Wild Side”), outro álbum de Lou Reed que, non obstante, fora rexistrado en estudio, co que se desvirtuaba á súa condición de disco en directo<sup>633</sup>.



Lou Reed: *Rock'n'Roll Animal* (detalle da contraportada da primeira edición española - detalle da contraportada da segunda edición española)

En concreto, por increíble que pareza, a denegación non tivo nada que ver co relato dunha adicción á heroína, senón que se xustificou nunha posible palabra malsoante segundo a opinión do lector asignado, que preferiu non autorizala para curarse en saúde<sup>634</sup>:

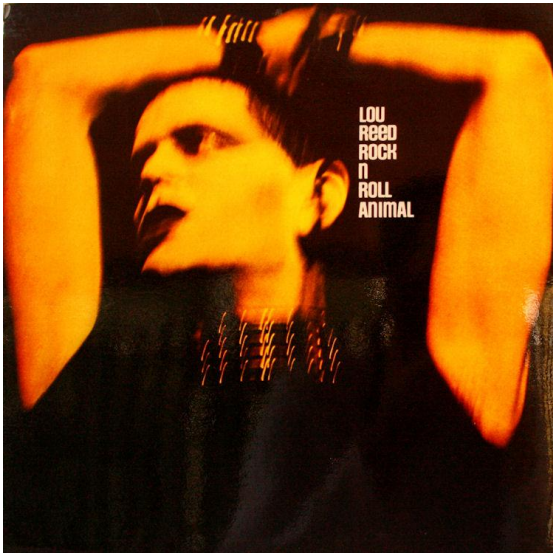
“Respecto a esta canción, non sei que dicir, porque aparece a palabra fookink, que non atopo en ningún dicionario. Se como supoño fóra unha errata de “fucking” (o significado da cal non é preciso explicar) creo que sería mellor denegala ata que se aclare a palabra. Fóra disto non hai nada censurable na canción”.

Esa canción foi recuperada posteriormente na reedición española do álbum tres anos despois, facendo alarde dende a súa portada de que se trataba da “Versión orixinal íntegra incluíndo o tema “Heroin”, feito sen precedentes nun disco censurado no noso Estado durante o franquismo.

<sup>632</sup> Lou Reed: *Rock'n'Roll Animal*. Disco publicado en 1974 pola compañía RCA

<sup>633</sup> O texto deste canción xa foi visto ao facer referencia anteriormente ao disco *Live* de Velvet Underground with Lou Reed, do que tamén foi eliminada a mesma canción.

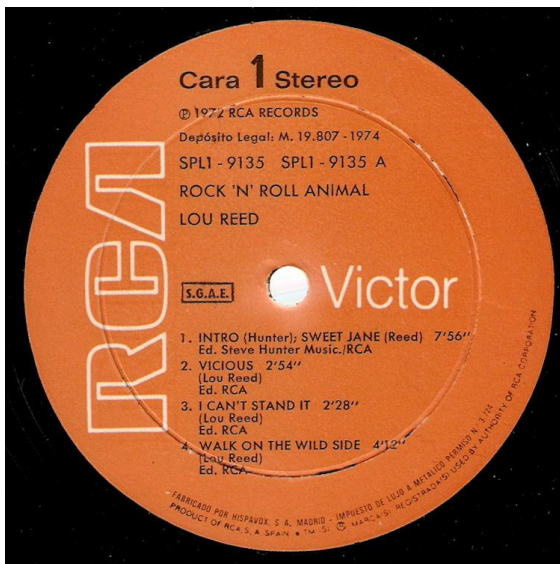
<sup>634</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/68.821, Top. 73/46. 2 de maio de 1974 e 10 de novembro de 1976. (Documento 240)



Lou Reed: *Rock'n'Roll Animal* (portada da primeira edición española - portada da segunda edición española)

Esa autorización chegou a finais de 1976, como consta no expediente, unha vez que a discográfica solicitou a súa reconsideración. O argumento utilizado debeu parecer suficiente aos responsables do Ministerio, por canto o autorizaron sen maiores explicacións:

“O LP foi publicado incompleto para poder cumprir as ordenanzas do Ministerio e quixéramos saber se na as circunstancias actuais sería posible incluír este tema completo”.



Lou Reed: *Rock'n'Roll Animal* (etiqueta da primeira edición española - etiqueta da segunda edición española)

### C. Censura sobre os vinilos

Este tipo de censura foi o menos habitual, pero serviu a algunhas discográficas en casos moi concretos para conseguir contar co

beneplácito do poder político e editar o disco finalmente. Para iso acordaron coa Dirección Xeral de Cultura Popular no Ministerio de Información e Turismo que se podía ocultar cun asubío a parte que os censores consideraban que non era autorizable.

En concreto son tres os casos documentados. Dous deles foron censurados unicamente en España. O terceiro, recollido na produción discográfica de Johnny Cash, estaba no disco gravado en directo na prisión de San Quentin en 1969, e titulado *At San Quentin*<sup>635</sup>. Neste caso en concreto, o disco foi editado tal e como se publicara por vez primeira no seu país de orixe (EE.UU.), recollendo un asubío na canción “A Boy Named Sue” (“Un neno chamado Sue”). A letra da canción, que fala dun pai que antes de abandonar ao seu fillo lle pon un nome de muller para que creza como un home duro, podería traducirse do seguinte xeito:

“Ben, o meu pai foise de casa cando tiña 3 anos  
E non deixou moito a nai e a min  
Só esta vella guitarra e unha botella baleira de alcohol  
Agora, non o maldizo porque fuxise e se escondese  
Pero o máis mesquiño que fixo nunca  
Foi antes de largarse, ir e chamarme “Sue”

Ben, debeu pensar que era unha boa broma  
E iso logrou moitas gargalladas de moita xente  
Parece que tiven que loitar durante toda a miña vida  
A algunha rapaza daríalle a risa parva e poríame vermello  
E algún rapaz riríase e romperíalle a cabeza  
Digoche que a vida non é doada para un rapaz chamado “Sue”

Ben, crecín rápido e crecín enfadado  
O meu puño endureceuse e o meu enxeño agudizouse  
Vaguei de pobo en pobo para esconder a miña vergoña  
Pero fixen un voto á lúa e as estrelas  
Buscaría nos bares  
E mataría o home que me deu ese horrible nome

Ben, era Gatlinburg a mediados de xullo  
E acababa de chegar ao pobo e a miña gorxa estaba seca  
E pensei que debía parar e tomar unha cervexa  
Nunha vella taberna nunha rúa de barro  
Alí nunha mesa, repartindo cartas  
Sentado o sucio, sarnoso can que me chamou “Sue”

Ben, souben que esa víbora era o meu querido papá  
Por un desgastado retrato que a miña nai tivera  
E recoñecín esa cicatriz na súa cara e o seu ollo malvado

---

<sup>635</sup> Johnny Cash: *Live At San Quentin*. Disco publicado en 1969 pola compañía Columbia-CBS

Era grande e torcido, gris e vello  
E mireino e xeóuseme o sangue  
E dixen: “O Meu nome é Sue! Como puideches!  
Agora vas morrer!”

Si, iso é o que lle dixen!

Ben, golpeeino forte xusto entre os ollos  
E caeu, pero para a miña sorpresa  
Ergueuse cun coitelo e cortou un anaco da miña orella  
Pero rompílle unha cadeira a través dos seus dentes  
E estrelámonos cruzando do muro á rúa  
Pateando e socavando no barro e o sangue e a cervexa

Digoche que loitei con homes máis duros  
Pero non podo recordar cando  
Couceaba como un macho e mordía como un crocodilo  
Oílle rirse e logo oílle maldicir  
Foi pola súa pistola e eu saquei a miña antes  
Quedou aí mirándome e lle vin sorrir

E dixo: “Fillo, o mundo é duro  
E se un home se quere facer, ten que ser resistente  
E souben que non estaría aí para axudarche mentres  
Así que che din ese nome e dixen adeus  
Souben que terías que ser duro ou morrer  
E é o nome o que che axudou a facerte forte”

Dixo: “Agora acabas de loitar un inferno de combate  
E sei que me odias e tiñas dereito  
A matarme agora e non che maldicirei se o fas  
Pero deberías agradecerme, antes de que morra  
Pola grava nas túas tripas e o esputo no teu ollo  
Porque son o fillo de puta que te chamou “Sue”

Si, que podía facer? Que podía facer?

Emocioneime e tirei a miña pistola  
E chameino papá, e el chamoume o seu fillo  
E afasteime cun punto de vista diferente  
E penso sobre iso, agora e despois  
Cada vez que intento e cada vez que gaño  
E se algunha vez tivese un fillo, creo que o chamaría  
Bill ou George! Calquera cousa menos o maldito Sue!  
Aínda odio ese nome!”

Esa é a letra enteira que soou naquela interpretación en directo da canción na prisión de San Quentin. Porén, na edición en vinilo, o asubío engadido tapaba as palabras “son of a bitch” (“fillo de puta”), co cal a frase quedaba reducida a “porque son quen te chamou Sue”. Ademais, a última frase da canción editouse e

eliminouse a palabra “damn” (“maldito”), co que ese último verso pasaba a dicir finalmente: “Calquera cousa menos Sue! Aínda odio ese nome!”

Outra canción censurada cun asubío foi “American Pie” de Don McLean, na súa versión en single aparecida en España en 1972<sup>636</sup>. O seu texto traduciríase así:

“Hai moito, moito tempo  
Aínda podo recordar  
Como a música adoitaba facerme sorrir  
E sabía que se tivese a miña oportunidade  
Podería facer bailar a aquela xente  
E talvez eles serían felices por un momento  
Escribiches no libro do amor?  
E tes fe no Deus das alturas,  
Se a Biblia cho di?  
Así que, Cres no rock ‘n roll?  
E pode a música salvar a túa alma inmortal?  
E podes ensinarme a bailar lento realmente?  
Ben, sei que estás namorada del  
Porque che vin bailando no ximnasio  
Os dous quitastes os zapatos  
Tío, enterrei eses rhythm and blues  
Eu era un adolescente solitario, montando poldros  
Coa pel rosada e unha escavadora  
Pero souben que non tiña sorte  
O día que morreu a música  
Por iso estou a cantar  
“Adeus, adeus, Miss American Pie”  
Conducín o meu Chevy ata o encoro  
Pero o encoro estaba baleiro  
Eles, os rapaces maiores bos  
Estaban a beber whisky e centeo  
Cantando, “Este será o día en que morra”  
“Este será o día en que morra”  
Coñecín unha rapaza que cantaba blues  
E pedinlle algunhas boas noticias  
Pero ela simplemente sorriu e foise  
Cando fun ata a tenda sagrada  
Onde oíra a música anos atrás  
Pero o home de alí díxome que a música non se poría  
Nas rúas os nenos berraron  
(Os nenos berraron)  
Os amantes choraron, e os poetas soñaron  
(Os poetas soñaron)  
Pero non se dixo unha palabra

---

<sup>636</sup> Don McLean: “American Pie”. Single publicado en 1971 (en España en 1972) pola compañía United Artists

(Non se dixo unha palabra)  
Todas as campás das igrexas foron destruídas  
E os tres homes que máis admiro  
O Pai, o Fillo e o Espírito Santo  
Tomaron o último tren cara á costa  
O día que a música morreu  
Por iso estou a cantar  
“Adeus, adeus, Miss American Pie”  
Conducín o meu Chevy ata o encoro  
Pero o encoro estaba baleiro  
Eles, os rapaces maiores bos  
Estaban a beber whisky e centeo  
Cantando, “Este será o día en que morra”  
“Este será o día en que morra”  
“Adeus, adeus, Miss American Pie”  
Conducín o meu Chevy ata o encoro  
Pero o encoro estaba baleiro  
Eles, os rapaces maiores bos  
Estaban a beber whisky e centeo  
Cantando, “Este será o día en que morra”  
“Este será o día en que morra”  
Por iso estou a cantar  
Por iso estou a cantar  
Por iso estou a cantar  
Por iso estou a cantar”

O sentido da canción, plena de metáforas sobre a sociedade estadounidense, nunca foi explicada na súa totalidade polo seu autor, así que hai teorías que defenden que a canción enteira é unha despedida aos Kennedy (sendo John Fitzgerald o rei e Jackie a raíña) e outras que defenden que son simples vivencias do autor. O que é máis seguro é que se trata dun percorrido de como o pop foi cambiando dende os anos 50 ata os 60, coa canción protesta ou os experimentos conceptuais.

Ademais do cambio na música, McLean refírese tamén ao cambio da sociedade na que foi creada, deixando de ser unha sociedade sumida na inocencia (a torta de mazá como símbolo desa pureza e candor) para sufrir problemas sociais, disturbios raciais, a Guerra de Vietnam, a morte dos Kennedy..., todo iso co punto de inflexión nun 3 de febreiro en que Buddy Holly, Ritchie Valens e Big Booper falecen nun accidente de avioneta (“o día que a música morreu”). De todos os xeitos, nada diso preocupou á censura española, senón unha única frase que tivo que ser tapada cun pitido para levantarse a prohibición da súa comercialización:

“E os tres homes que máis admiro:



O Pai, o Fillo e o Espírito Santo  
 Tomaron o último tren cara á costa  
 O día que a música morreu”.

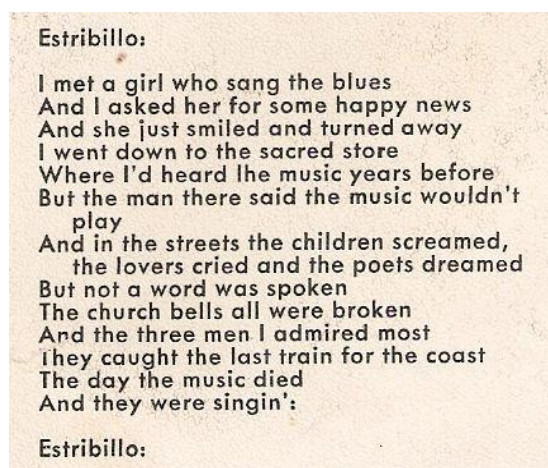
Nesta estrofa cubriuse con asubíos a referencia a: “o Pai, o Fillo e o Espírito Santo”, como se pode comprobar polo expediente no que consta a letra en inglés e castelán con eses versos desaparecidos e a mención a que é un “texto corrixido” que finalmente se autoriza<sup>637</sup>.

Esta supresión duns versos censurados tamén atopou o seu reflexo na contraportada do single. Mentres noutros países non se recolleu a letra da canción na contraportada, en España si apareceu e, como debía ser, dada a obriga imposta pola censura, eliminouse a frase censurada do texto orixinal en inglés. Este era o texto en inglés:

“And the three men I admired most  
 The Father, Son and the Holy Ghost  
 They caught the last train for the coast  
 The day the music died”

No seu canto, na contraportada española aparecía só isto:

“And the three men I admired most  
 They caught the last train for the coast  
 The day the music died”.



Don McLean: “American Pie” (contraportada española - detalle da contraportada española)

<sup>637</sup> AGA, Sig. (3) 49.25/52.765, Top. 73/38.706-39.104. 14 de xaneiro de 1972. (Documento 241)

O último dos tres casos documentados que incorporaron asubíos ás estrías dun vinilo afectou á canción de Donovan “The Intergalactic Laxative” (“O laxativo intergaláctico”) que aparecía no seu álbum *Cosmic Wheels* (1973)<sup>638</sup>, na que os versos molestos foron ocultados cuns asubíos desagradables. O censor, tras estudar o texto, denegou a autorización para a edición do disco con esta canción de acordo cos seguintes argumentos<sup>639</sup>:

“Contén frases demasiado vulgares e rudas (falando dos cosmonautas):  
“Podes ben preguntar agora  
Que se fai do líquido que eles consumen.  
Unha pipa é levada dende o pene ata unha unidade no cuarto.  
Os grandes heroes, eles cagan e mexan”.

Dado que a empresa fonográfica se atopaba ante a disxuntiva de editar ou non o álbum e que non tiña a posibilidade da regravación por parte do seu autor, decidiron cubrir os versos conflitivos cun asubío. Así queda claro, ademais, como único exemplo documentado por escrito, na correspondencia mantida coa Dirección Xeral de Cultura Popular e Espectáculos do Ministerio de Información e Turismo<sup>640</sup>. Tras a solicitude de reconsideración, na que se acompañaba un texto no que os versos foran substituídos por un “PIPIPIPIPIPIPI”, o disco obtivo o seu permiso. A empresa manifestábao moi graficamente no seu escrito:

“... pregámoslles tomen nota que na nova versión foron evitados da gravación os textos subliñados por vostedes. Isto foi realizado poñendo un pito por enriba da voz que impide a súa audición”.

Ademais dos asubíos, tamén se empregou a posibilidade de amputar parte dunha canción cando fose necesario, como mal menor ante a posibilidade de que non puidese ser editado. É o caso de *A Passion Play (Representación da paixón, 1973)* do grupo que Jethro Tull<sup>641</sup>, que apareceu censurado en España. A denegación nun primeiro momento foi xustificada polo censor baseándose nas seguintes razóns<sup>642</sup>:

“Falando do drama da Paixón nunha localidade, falta ao respecto e á seriedade. Por outra parte hai anacos eróticos:  
“E a inmaculada virxindade da túa irmá voouse nas osudas costas dun novo cabalo chamado Jorge que roubou subrepticamente na

---

<sup>638</sup> Donovan: *Cosmic Wheels*. Disco publicado en 1973 pola compañía Epic-CBS

<sup>639</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.737, Top. 73/46. 30 de maio de 1973. (Documento 242)

<sup>640</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.743, Top. 73/46. 3 de xullo de 1973. (Documento 243)

<sup>641</sup> Jethro Tull: *A Passion Play*. Disco publicado en 1973 pola compañía Chrysalis-Fonogram

<sup>642</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.745. Top. 73/46. 26 de xullo de 1973. (Documento 244)

súa revisión de xeografía (do corpo humano). Ao examinar o corpo examinou o corpo dela”.

En principio, á denegación deste tema respondeu no seu momento a empresa discográfica con varios argumentos nos que fundamentaba a solicitude de reconsideración da resolución, especialmente o pouco ou nulo interese que tiña o texto da canción e como este era incomprendible<sup>643</sup>:

“O feito de tratarse dun texto longo, fai francamente difícil a posibilidade de entender o mesmo durante unha audición normal ou durante calquera radiación das nosas emisoras, sendo necesaria unha detida e reiterada escoita e atención ao texto, ademais dun grande coñecemento do inglés, para comprender o mesmo, a pesar do cal a persoa que así o fixera atoparíase con enormes dificultades dada a falta de conexión ou temática que o devandito texto presenta.

Que, con independencia do anterior, as frases subliñadas polos lectores dos servizos desa Dirección Xeral, son mínimas en comparación coa extensión do texto.

Que, das frases subliñadas por o lectorado, a única que pode chamar un pouco máis a atención é: “And your little sister’s immaculate virginity wings sway on the bony shoulder of a Young horse named George, who stole surreptitiously into her geography revision”, sen que tampouco poida dicirse que sexa tan crúa ou tan profundamente inmoral que por ela proceda a denegación de todo o texto.

Que o texto do que se pretende a gravación foi criticado no mesmo sentido que o vimos facendo, é dicir, pola falta de conexión, temática e inintelixibilidade deste. Acompañamos a este escrito fotocopia da primeira páxina da publicación *Melody Maker*, do 25 de agosto deste ano, na cal o crítico di nun dos seus parágrafos que a lírica ou historia de *A Passion Play* non lle comunicou absolutamente nada e ao final da noite, el non tiña nin a máis remota idea do que se trataba. Todo iso con independencia, tanto en Inglaterra coma no resto do mundo, do éxito que o disco tivo, o que demostra unha vez máis que a atención do público, especialmente o mozo, céntrase na musicalidade, no ritmo, na melodía, sendo, nunha elevada porcentaxe, a letra un simple pretexto.

Que parte da gravación foi xa autorizada por esa Dirección Xeral para a edición dun disco simple”.

Queda claro, por esta solicitude de reconsideración, que a compañía editora en España estimaba que o censurable no texto da canción eran outros versos distintos aos que motivaron a denegación, o que deixa claro, unha vez máis, a arbitrariedade da censura e o desorientadas que estaban as discográficas fronte ao

---

<sup>643</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.750, Top. 73/46. 26 de outubro de 1973. (Documento 245).

seu exercicio, descoñecendo os seus criterios, inexistentes, e intentando intuír que podía ser o censurable.

Porén, o texto motivo da denegación era outro, e estaba na segunda cara, na canción “The End”. En concreto, o censor solicitou en primeiro lugar que non aparecese a parte na que na edición orixinal se escoitan as seguintes frases:

“Flee the icy Lucifer. Oh he’s an awful fellow!  
What a mistake!  
I didn’t take a feather from his pillow”

A súa tradución sería esta:

“Foxe do xeador Lucifer. Oh, é un tipo atroz!  
Que erro!  
Non tomei unha pluma da súa almofada”.

A discográfica, ante a disxuntiva de non poder editar o álbum e, tamén, de non poder pedirlle ao grupo unha regravación do mesmo, optou por amputar a pasaxe conflictiva, que foi o que finalmente se fixo, aparecendo o vinilo en España sen ese anaco. No momento de enviar o novo texto a reconsideración, o censor impuxo outras novas condicións<sup>644</sup>:

“Recordo que respecto a esta canción se aconsellou cambiar o título que é *Representación da paixón* e non dá a impresión de ser moi respectuosa. Polo tanto paréceme oportuno pedirles que manden a tradución completa da canción, que é moi embarullada. Se non se pide a tradución, ademais das supresións que xa efectuaron, deben engadir a que subliño en vermello na nova presentación que di:

“A señora de xeadado humedece as súas bragas, para verte na representación da paixón toma o prezo por un pracer instantáneo”.  
Que teñan coidado coas erratas, que ás veces volven a un tolo. E por suposto debe recordárselles que isto non terá ningunha representación escénica”.

Finalmente, e a pesar da desmesurada, por extemporánea, petición do censor, o disco foi finalmente autorizado para ser distribuído en España aínda que, tal e como se comentou anteriormente, unha vez eliminada con respecto á súa versión internacional a parte anteriormente sinalada.

#### ***D. As portadas que escaparon á censura***

---

<sup>644</sup> AGA, Sig. (3) 49.21/67.759, Top. 73/46. 10 de decembro de 1973. (Documento 246)

Aínda que son escasas as portadas de discos que sortearon a acción da censura, hai algúns casos que paga a pena resaltar pola súa singularidade. Por exemplo, a carpeta do disco *Abraxas* de Santana<sup>645</sup>, álbum publicado en España en 1970, no que se podía ver claramente dúas mulleres núas. A primeira era un debuxo de perfil de cor vermella. A segunda, unha muller de cor recostada e cunha pomba entre as pernas.

José Luís Gil, director da discográfica CBS, compañía que editou o disco<sup>646</sup>, tivo que defender a súa publicación co formato orixinal, conseguíndoo finalmente:

“Houbo un intento de prohibición que se quixo facer para que non se publicase o disco pola nudez das mulleres na portada e a posición da pomba. Pero rebatino argumentando os múltiples nus na pintura clásica e que se trataba dunha pintura, non unha foto, dun destacado artista plástico afro-americano”.



Santana: *Abraxas* (portada española e internacional)

Aínda que por agora non se lle atopou explicación, algo similar sucedeu co álbum *New Generation de The Chamber Brothers*<sup>647</sup>.. Na portada da súa edición internacional, respectada en España a pesar de ser editada nun dos anos de maior control nos textos e as portadas dos discos, aparece unha colaxe con moi diversas imaxes e debuxos, entre eles varios nos que poden ver varios peitos de muller. Só cabe pensar que a censura optou por autorizalo porque eran unha mínima parte de toda a colaxe e

<sup>645</sup> Santana: *Abraxas*. Disco publicado en 1970 pola compañía Columbia-CBS

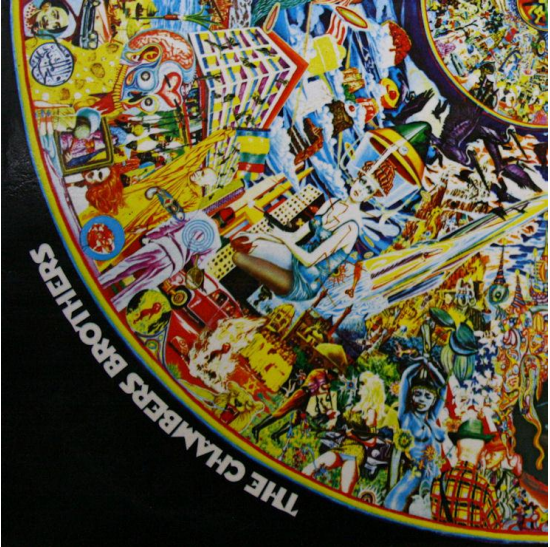
<sup>646</sup> Entrevista realizada o 30 de abril de 2008

<sup>647</sup> The Chamber Brothers: *New Generation*. Disco publicado en 1971 pola compañía Columbia-CBS

podían pasar desapercibidos ou, simplemente, porque non lle prestaron a suficiente atención.



The Chamber Brothers: *New Generation* (portada española e internacional)



The Chamber Brothers: *New Generation* (portada española e internacional, detalles)



The Chamber Brothers: *New Generation* (portada española e internacional, máis detalles)

Polo que respecta ao disco *Get Yer Ya-Ya's Out* de The Rolling Stones<sup>648</sup>, o máis probable é que fose un despiste da censura, xa que, como vimos, no ano da súa edición ningún outro disco puido mostrar os peitos dunha muller na súa portada. Neste caso, a posible distracción ven de que o protagonista da fotografía da portada era o batería do grupo, Charlie Watts, quen levaba nunha camiseta a imaxe duns peitos. Só poñendo atención podía apreciarse cal era a súa verdadeira natureza.



The Rolling Stones: *Get Yer Ya-Ya's Out* (portada española e internacional)



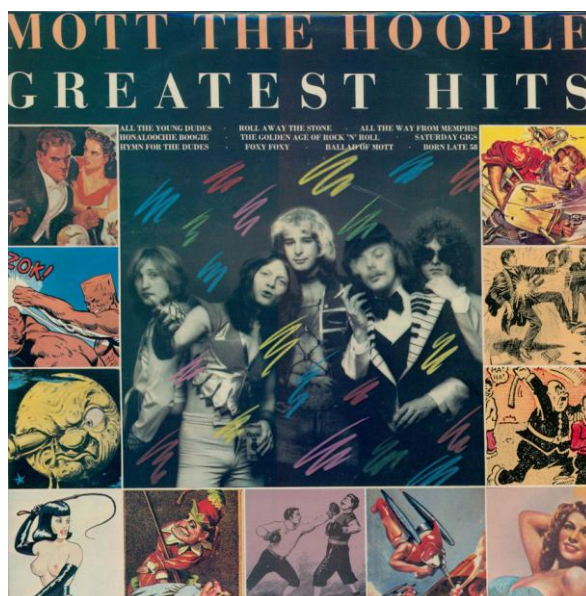
The Rolling Stones: *Get Yer Ya-Ya's Out* (portada española e internacional, detalle)

Xa en 1976, outro álbum mostraba de novo os peitos dunha muller, neste caso nunha das súas imaxes. Trátase do *Greatest Hits* de Mott The Hoople<sup>649</sup>, que mantivo en España a súa portada orixinal sen censurar. Esta edición resulta máis comprensible tendo en conta que un ano antes o disco *Below The Belt* do grupo

<sup>648</sup> The Rolling Stones: *Get Yer Ya-Ya's Out*. Disco publicado en 1970 pola compañía Decca

<sup>649</sup> Mott The Hoople: *Greatest Hits*. Disco publicado en 1976 pola compañía CBS

Boxer presentaba por primeira vez dous peitos nunha portada, aínda que tamén convén recordar que nese mesmo ano outras portadas foron censuradas por moito menos, o que confirma de novo a arbitrariedade da censura en todo momento.



Mott The Hoople: *Greatest Hits* (portada española e internacional)



Mott The Hoople: *Greatest Hits* (portada española e internacional, detalle)

### ***E. Os discos editados no estranxeiro***

Antes de ter que someterse ao escrutinio da censura en España, houbo determinados artistas que preferiron editar os seus traballos no estranxeiro, introducindoos despois na Península como ben podían. As súas portadas e os seus textos eran sobre todo reivindicativos, en contra da ditadura, polo cal a súa única posibilidade de chegar a ver a luz era a súa publicación fóra das nosas fronteiras.

Na súa maior parte tratábase de discos de cantautores, ben documentados no libro de Fernando González Lucini titulado



*Crónica cantada dos silencios rotos*<sup>650</sup>. Entre eles pódense citar *Volver, non é volver atrás*, de Pedro Faura, gravado en Alemaña, *Laio*, de Elisa Serna, gravado en París, ou o disco colectivo *Spanien-75 Solidaritet mot fascismen*, gravado en Suecia, con cancións de, entre outros, José Barba<sup>651</sup>.

Como exemplo de todos eles, pódese citar *Manifiesto* de Pedro Faura<sup>652</sup> que, ademais de conter cancións de temática política e social como “Puño en alto”, “Manifiesto”, “Rosario dinamitera”, “Os monarco-fascistas”, “Xornaleiros”, “Juan Carlos”, “Canción do esposo soldado”, “Carabanchel 74”, “A lei” ou “Ti vencerás”, levaba na súa portada unha imaxe de Franco rota e cruzada pola bandeira republicana.



Pedro Faura: *Manifiesto* (portada)

Xa na súa contraportada aparecía un texto de presentación do cantante, falando da súa loita contra o franquismo, das súas cancións como arma, nun auténtico compromiso ante a loita (Manifiesto), e de mobilización contra o réxime con sentenzas como “o pobo español asestarálle o golpe mortal”. O máis curioso é que, dada a súa edición en Alemaña, a parte superior das eñes

---

<sup>650</sup> González Lucini, Fernando. *Crónica cantada dos silencios rotos: voces e cancións de autor, 1963-1977*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.

<sup>651</sup> Outros álbums gravados no estranxeiro, todos eles en París, serían os seguintes:

- Imanol: *...Orain borrkarenean*.
- Laurentino: *Rafael Alberti, o poeta na rúa*.
- Paco Ibáñez: *Canta a Lorca e Góngora*.
- Elisa Serna, Imanol: *Contra a morte*.
- Lluís Llach: *L'estaca*.
- José Pérez: *España, Castilla, Liberdade*.
- Francisco Curto: *Miguel Hernández*

<sup>652</sup> Pedro Faura: *Manifiesto*. Disco publicado en 1974 en Alemaña pola compañía Neue Welt.

tivo que ser escrita a man por non existir nas máquinas de escribir daquel país.



Pedro Faura: *Manifiesto* (detalle da contraportada)

Máis próximo ao pop, o disco de Julio Matito *Salud PSOE*<sup>653</sup> seguiu tamén unha senda parecida, prensándose no estranxeiro para evitar a censura á súa portada e os seus textos. Julio Matito, que fora compoñente do grupo de rock sevillano Smash, tras a disolución da formación marchara co seu novo grupo A Cooperativa de xira por toda Europa, chegando ata Finlandia. Ao volver a España retirouse a Chipiona, onde se empeza a relacionar con Felipe González, se afilia ao PSOE e comparte concertos co futuro presidente español na democracia, chegando a cantar para a Socialdemocracia alemá.

O seu interese por José Miranda de Sardi, que fora anarco-sindicalista, poeta e alcalde de Barbate, asasinado en 1936 polos fascistas leais a Franco, lévao a musicar varios dos seus poemas. Felipe González, ao escoitar as súas cancións, proponlle gravar o disco, completado por varias composicións propias e pagado polo PSOE. Gravado en Sevilla, o disco prénsase en Alemaña en 1975, e Julio Matito e a súa muller pásano pola fronteira francesa en coche para acabar distribuíndoo nas Casas do Pobo da Unión Xeral de Traballadores en Andalucía<sup>654</sup>.

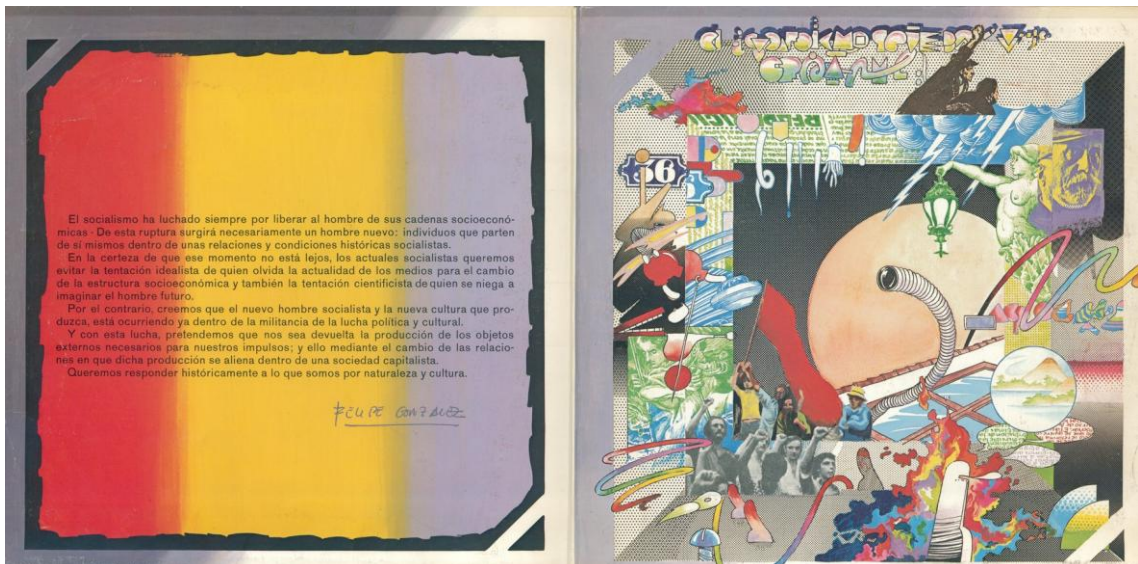
<sup>653</sup> Julio Matito: *Saúde PSOE*. Disco publicado en 1975 sen acreditar compañía discográfica ningunha

<sup>654</sup> Segundo se recolle no documental *Underground: A cidade do arco da vella*. Dirixido por Gervasio Iglesias. A Zanfoña Producciones, 2003.



Julio Matito: *Saúde PSOE* (portada)

A portada do álbum mostra unha imaxe de Pablo Iglesias, líder do movemento obreiro español e cofundador do Partido Socialista Obrero Español (PSOE), ademais do emblema dese partido, o puño e a rosa. Entre as súas cancións, “Burgués”, “En memoria dun ditador”, “Pistolas” ou “Explosión”. Dentro, na súa carpeta interior, un texto asinado por Felipe González impreso sobre a bandeira republicana -curiosamente, neste caso sen ningunha eñe no seu texto, presumiblemente para non ter que escribirla a man por enriba como se viu no caso anterior- e no que fala dunha época nova que está por chegar.



Julio Matito: *Saúde PSOE* (carpeta interior)

### 4.3. EVOLUCIÓN CUANTITATIVA DA CENSURA DISCOGRÁFICA ENTRE 1960 E 1977

Ao obxecto de coñecer a incidencia da Lei de prensa e imprenta na censura fonográfica, recóllense a continuación o número de cancións aprobadas, denegadas e consideradas non radiables nos anos nos que levaron libros de rexistro no Ministerio de Información e Turismo, concretamente entre 1960 e 1976<sup>655</sup>.

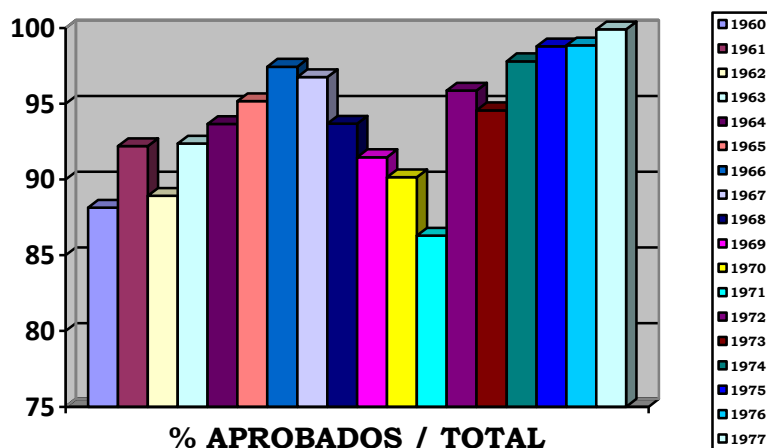
Ben é certo que a partir de 1970, coa división de competencias entre a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión e a Dirección Xeral de Cultura Popular, ambas as dúas levaron os seus propios libros de rexistro, con datos que non coinciden. De todos os xeitos, os da segunda Dirección Xeral parecen estar máis completos, ao incluír maior número de títulos, polo que se tomaron como referencia estes últimos. Tomados os datos extraídos dos libros mencionados, esta sería a táboa coas resolucións aprobadas por ano, tendo en conta para calcular o total o número dos expedientes presentados, os aprobados, denegados e non radiables<sup>656</sup>.

ANO	APROBADOS	TOTAL TÍTULOS	% APROBADOS / TOTAL
1960	1457	1653	88,14
1961	4138	4488	92,20
1962	4310	4847	88,92
1963	4452	4820	92,37
1964	4600	4911	93,67
1965	4614	4848	95,17
1966	4145	4254	97,44
1967	3931	4063	96,75
1968	4387	4683	93,68
1969	3079	3366	91,47
1970	4410	4892	90,15
1971	9738	11285	86,29
1972	14218	14832	95,86
1973	14381	15208	94,56
1974	16637	17011	97,80
1975	18962	19195	98,79
1976	21236	21484	98,85
1977	16740	16757	99,90

<sup>655</sup> Estes libros atópanse no AGA. Sig. (3) 49.12/64.964, Top. 72/28.110-28.302.

<sup>656</sup> No que respecta aos discos non radiables, tomaron os datos dos listados estudados no capítulo correspondente e non os que se reflicten nos libros, por ser estes incompletos.

**Tabla 4: CANCIÓNS APROBADAS**

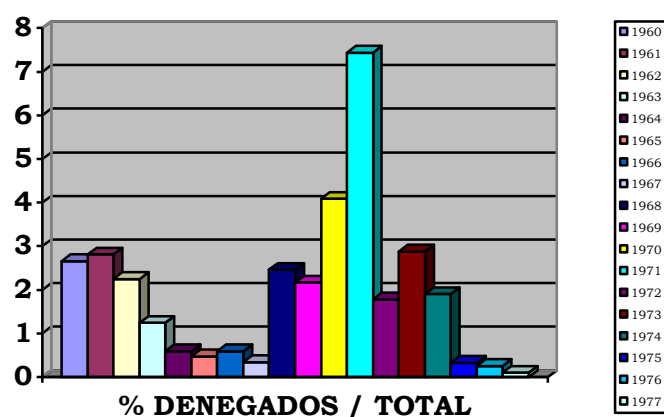


Como se pode apreciar no gráfico nº 4, o número de cancións aprobadas sobre o total de títulos presentados a censura empezou unha curva ascendente a principios dos anos 60, tendencia que se inverte xusto en 1966, coa entrada en vigor da Lei de prensa e imprenta; a partir de aí, descende ano a ano, para alcanzar o seu nivel mínimo en 1971, momento no que volve iniciarse un progresivo incremento no número de temas aprobados, ata alcanzar o seu maior número en 1976.

Veranse, a continuación, os casos de cancións denegadas.

ANO	DENEGADOS	TOTAL TÍTULOS	% DENEGADOS / TOTAL
1960	44	1653	2,66
1961	126	4488	2,81
1962	109	4847	2,25
1963	60	4820	1,24
1964	29	4911	0,59
1965	23	4848	0,47
1966	25	4254	0,59
1967	14	4063	0,34
1968	115	4683	2,46
1969	73	3366	2,17
1970	200	4892	4,09
1971	840	11285	7,44
1972	264	14832	1,78
1973	438	15208	2,88
1974	324	17011	1,90
1975	64	19195	0,33
1976	54	21484	0,25
1977	17	16757	0,10

**Tabla 5: CANCIÓNS DENEGADAS**

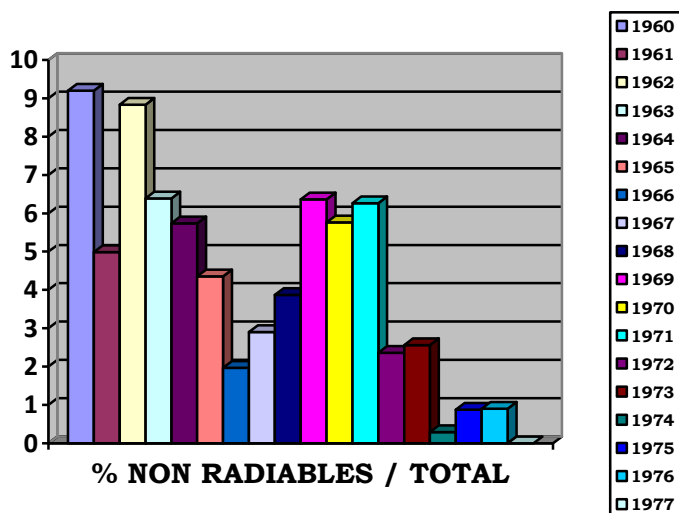


Nesta nova táboa pódese apreciar practicamente o reverso da anterior, iniciándose en 1960 unha tendencia á redución das cancións denegadas sobre o total de presentadas, que alcanza o seu menor volume ao ano seguinte de entrar en vigor a Lei de prensa e imprenta, en 1967. A partir de aí a traxectoria é á alza, chegando ao momento de maior rixidez da censura en 1971, manténdose despois en valores relativamente altos outros tres anos, ata que en 1975 pasan a ser xa practicamente anecdóticos e residuais os casos de temas denegados pola censura.

Esta relación podería complementarse coa de cancións consideradas non radiables.

ANO	NO RADIABLES	TOTAL TÍTULOS	% NO RADIABLES / TOTAL
1960	152	1653	9,20
1961	224	4488	4,99
1962	428	4847	8,83
1963	308	4820	6,39
1964	282	4911	5,74
1965	211	4848	4,35
1966	84	4254	1,97
1967	118	4063	2,90
1968	181	4683	3,87
1969	214	3366	6,36
1970	282	4892	5,76
1971	707	11285	6,26
1972	350	14832	2,36
1973	389	15208	2,56
1974	50	17011	0,29
1975	169	19195	0,88
1976	194	21484	0,90
1977	0	16757	0,00

**Tabla 6: CANCIÓNS CONSIDERADAS NON RADIABLES**

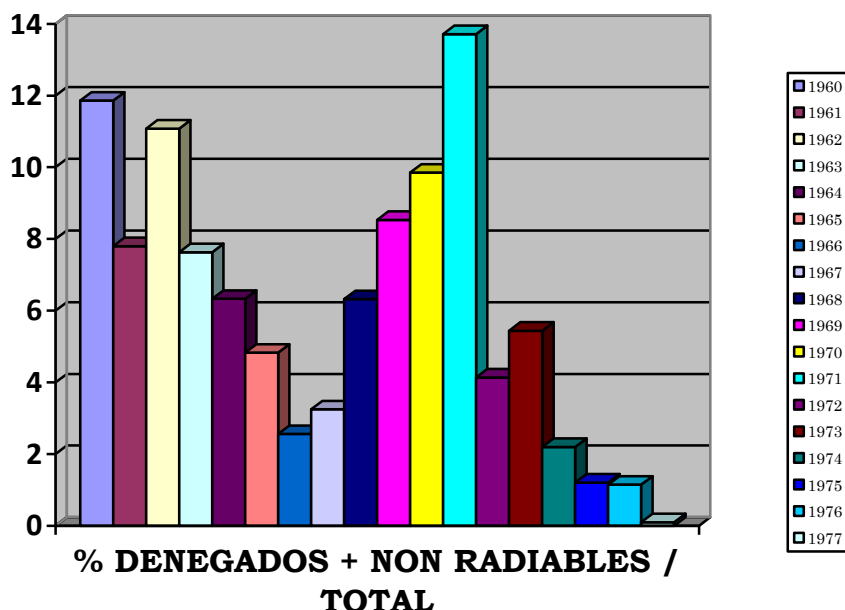


Os datos que se desprenden deste novo gráfico indícanos que a tendencia de considerar cancións como ‘non radiables’ era alta a principios dos anos 60, reducíndose paulatinamente ata 1966, data da Lei de prensa e imprenta. Xusto nese momento inicia unha tendencia a incrementarse esta forma de censura, alcanzando o seu maior volume entre 1969 e 1971, para reducirse a continuación.

Ao ser ambas as dúas, as cancións denegadas e as consideradas non radiables, unha forma de censura que impedía a gravación ou difusión pública de determinadas cancións, estúdanse ambas as dúas conxuntamente no seguinte gráfico.

ANO	DENEGADOS + NO RADIABLES	TOTAL TÍTULOS	% DENEGADOS + NO RADIABLES / TOTAL
1960	196	1653	11,86
1961	350	4488	7,80
1962	537	4847	11,08
1963	368	4820	7,63
1964	311	4911	6,33
1965	234	4848	4,83
1966	109	4254	2,56
1967	132	4063	3,25
1968	296	4683	6,32
1969	287	3366	8,53
1970	482	4892	9,85
1971	1547	11285	13,71
1972	614	14832	4,14
1973	827	15208	5,44
1974	374	17011	2,20
1975	233	19195	1,21
1976	248	21484	1,15
1977	17	16757	0,10

**Tabla 7: CANCIÓNS DENEGADAS E CALIFICADAS 'NON RADIABLES'**

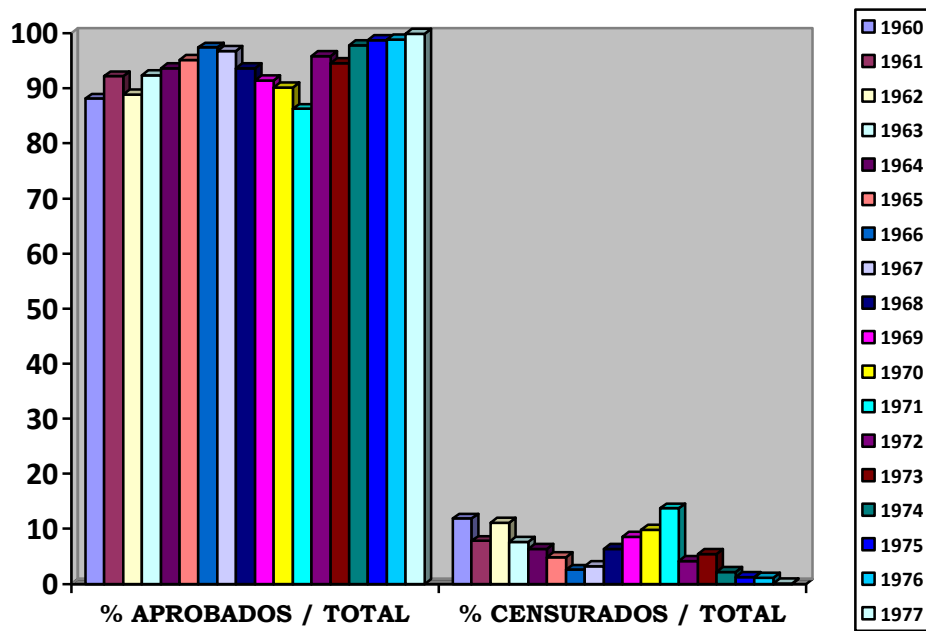


Nesta táboa os resultados son máis completos, por canto se contempla a dobre faceta da censura exercida nas dúas Direccións Xerais do Ministerio. De novo pódese apreciar que a tendencia é descendente a partir de 1960, chegando á súa mínima expresión en 1966 na década dos 60. Xusto coa entrada en vigor da referida Lei, esa progresión invértese, volvéndose a censura máis estrita, ata alcanzar o seu maior control en 1971 e iniciando unha tendencia progresiva á baixa a continuación, ata facerse practicamente inexistente en 1977.

ANO	APROBADOS	CENSURADOS	TOTAL	% APROBADOS / TOTAL	% CENSURADOS / TOTAL
1960	1457	196	1653	88,14	11,86
1961	4138	350	4488	92,20	7,80
1962	4310	537	4847	88,92	11,08
1963	4452	368	4820	92,37	7,63
1964	4600	311	4911	93,67	6,33
1965	4614	234	4848	95,17	4,83
1966	4145	109	4254	97,44	2,56
1967	3931	132	4063	96,75	3,25
1968	4387	296	4683	93,68	6,32
1969	3079	287	3366	91,47	8,53
1970	4410	482	4892	90,15	9,85
1971	9738	1547	11285	86,29	13,71
1972	14218	614	14832	95,86	4,14
1973	14381	827	15208	94,56	5,44
1974	16637	374	17011	97,80	2,20
1975	18962	233	19195	98,79	1,21
1976	21236	248	21484	98,85	1,15
1977	16740	17	16757	99,90	0,10



**Tabla 8: CANCIÓNS APROBADAS E CENSURADAS**



Destas dúas últimas táboas se obteñen uns resultados nos que se indica que foi nos anos 70 cando se incrementou exponencialmente a produción fonográfica en España. Así, se en 1970 eran unhas 4.400 as cancións presentadas a censura con intención de ser publicadas en España, ao ano seguinte eran máis de 9.000, dobrándose a cifra, chegando ata 15.000, o triplo, en 1972, e ao cuádruplo en só cinco anos. Evidentemente, non só a industria pretendía comercializar un maior número de discos, senón que a situación económica influía en que os consumidores deste produto cultural fosen máis e reclamasen unha maior oferta.

Ao mesmo tempo, as cancións non radiables, maiores a principios dos 60, desaparecen practicamente nos anos 70, cun incremento das cancións denegadas. A lóxica indica que na década dos 60 a inmensa maioría da música era consumida a través das emisoras de radio, polo que á censura non lle preocupaba tanto a súa comercialización como a súa difusión pública, así que con cualificala como non radiable significaba automaticamente a súa condena comercial.

Coa mellora económica e un maior número de tocadiscos para reprodución privada na década seguinte, a censura centrouse máis en prohibir a súa comercialización, denegando as autorizacións sen máis, xa que considerala non radiable non era garantía de que as cancións non chegasen a un público amplo.

Ademais, como se viu nos gráficos anteriores, a etapa de maior represión neste ámbito deuse entre 1969 e 1972, alcanzando o seu máximo apoxeo en 1971, cando o número de autorizacións sobre o total era menor e cando o número de denegacións e de cancións cualificadas como 'non radiables' fronte ao total de presentadas a consulta voluntaria era maior, coincidindo xusto coa expansión do mercado discográfico en España, para o que a Lei de prensa e imprenta e as disposicións que a desenvolveron en España constituíron unha medida fundamental.

## 5. CONCLUSIÓNS

Adoita admitirse que a censura se aplicou co máximo rigor ao principio, na etapa inmediatamente posterior á guerra civil, como consecuencia da lei marcial, valla a expresión; logo foi cedendo lentamente e, a partir de 1966, cando Fraga, tras ser nomeado ministro de Información, iniciou a 'apertura' e promulgou unha nova Lei de prensa e imprenta, retrocedeu ante a incontible liberalización.

Aínda que certamente foi así, tamén non é menos certo que a evolución da censura se caracterizou máis polos vaivéns e contradicións que pola constancia. Ata o final dos anos corenta unha glaciación estendeuse por todos os ámbitos da política cultural.

En comparación, a década dos cincuenta foi ata certo punto máis aberta. Nela finalizou o illamento internacional, en parte desexado, en parte imposto, e consumouse o achegamento ás democracias occidentais, sobre todo aos Estados Unidos, que, ao necesitar a España na época da guerra fría, activaron a súa revalorización internacional. Ao longo destes anos tivo lugar a primeira tecnocratización do réxime, é dicir, a ocupación de importantes ministerios por economistas próximos ao Opus Dei.

De 1951 a 1956 iniciouse a primeira apertura no ámbito cultural, intentando implicar a certos sectores da oposición nas tarefas culturais. Pero, co tempo, esta política tornouse insoportable para as forzas conservadoras, que desencadearon unha duradeira reacción. Habería que esperar a finais dos anos sesenta e comezos dos setenta para enxergar unha nova apertura, esta vez denominada así polas esferas oficiais, que, non obstante, foi moi dispar.

De todo o visto nas páxinas anteriores, está claro que a censura no ámbito fonográfico se estableceu nos anos 60, dotándose primeiro dunha lexislación que servise para a súa aplicación e, posteriormente, dunha organización administrativa que puidese exercela. A parte máis importante desa normativa data dos anos 1966 e 1970, mentres que a estrutura administrativa se fixa a principios dos 60 para a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión e, aínda que xa haxa normas con anterioridade que lle outorgaban competencias na materia, só empezou a funcionar a

pleno rendemento na Dirección Xeral de Cultura Popular a partir de 1970.

Por un lado, Sánchez Bella, o sucesor de Fraga, intensificou a política de censura invalidando unhas concesións caracterizadas pola súa escasa convicción. Por outro, a liberalización tivo, dende o principio, unha dimensión máis económica que cultural. Peor aínda: a partir de entón -e ata o ocaso do réxime- a contradición entre a apertura económica e as prácticas retrógradas no ámbito cultural converteríanse nun dos problemas esenciais do franquismo tardío. Parece coma se quixesen defender, polo menos no ámbito ideolóxico, os postulados da vella España eterna, abandonados tempo atrás no terreo económico.

Porén, e a diferenza da flexibilización acaecida en 1966 coa Lei de prensa e imprenta para todos os outros ámbitos estudados, non se deron medidas similares na censura fonográfica, como se revelou no apartado relativo á normativa. Neste ámbito habería que esperar ata 1977, dous anos despois da morte de Franco, para que se promulgasen medidas non totalmente liberalizadoras, aínda que si semellantes ás de once anos antes para os outros campos, o que deixa ben clara a diferenza, cando menos, e, mesmo, a importancia outorgada polo réxime á produción discográfica nos últimos anos do réxime.

Como vimos, ademais, cos escasos estudos cuantitativos existentes doutro ámbito no que tamén actuou a censura, neste caso a literatura, a entrada en vigor da mencionada Lei supuxo certa flexibilización no exercicio da ríxida censura do período anterior, ata a súa desaparición en 1977.

Pola contra, na produción discográfica sería a partir de 1966 cando o número de cancións consideradas non radiables pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión foi máis numeroso, en especial ata 1973, con certo repunte mesmo cando xa estaba morto Franco.

O mesmo sucedeu na Dirección Xeral de Cultura Popular, por canto ata 1970 non hai constancia da súa actividade no exercicio da censura dos textos das cancións e das carpetas dos álbums sometidos a consulta previa, posibilitada precisamente a partir da vixencia da Lei de prensa e imprenta.

Se, ademais, se poñen en valor conxuntamente o labor censora de ambas as dúas Direccións Xerais, está claro que o período de

maior represión estaría entre 1966 e 1973. Polo tanto, pódese dicir que a Lei de prensa e imprenta non serviu neste caso de marco normativo para certa 'apertura', como si sucedeu noutros ámbitos.

De todos os xeitos, non se pode atribuír toda a responsabilidade á referida Lei, senón que no espectro temporal no que a censura discográfica actuou con maior empeño hai que ter en conta tamén outros feitos obxectivos. Por exemplo, o criterio da difusión potencial dunha obra, en estreita interdependencia co medio a través do cal se produce á súa difusión, que foi un elemento relevante en exercicio de censura. Por iso incidíuse máis na censura cinematográfica que na teatral, ou na dos libros baratos de ampla difusión máis que na dos libros menos alcanzables. E por iso a música pop, amplamente difundida e alcanzable para case toda a poboación, foi obxecto dunha censura especialmente rixida.

Iso foi debido, en primeiro lugar, o crecemento da industria discográfica, inexistente practicamente ata os anos 60 e que comeza a súa verdadeira expansión a finais desa década coa melloría económica en España, que trae como consecuencia que a sociedade empece a invertir en produtos culturais antes fóra do seu alcance; neste ámbito crece exponencialmente a compra de aparatos reprodutores de música, tanto tocadiscos como radios e televisores, así como a oferta e a demanda de discos.

Tamén se debe ao fortalecemento das mensaxes máis comprometedoras para o réxime nos textos das cancións, máis intencionadas cando se trataba de autores españois e en maior medida no ámbito dos cantautores. E, por último, o desenvolvemento dos medios de comunicación, en especial a televisión e a radio coa aparición das emisoras de Frecuencia Modulada, canles polas que a música pop alcanzou unha difusión antes insospeitada no noso Estado.

## **6. DOCUMENTACIÓN**

## **6.1. NORMATIVA DE CENSURA DA PRODUCCIÓN FONOGRAFICA**

### ***A. Leis de prensa e imprenta***

1.- 1938: Lei de prensa do 22 de abril (BOE nº 550, do 24 de abril, páxinas 6938 a 6940, no que se publica a Lei rectificadora na súa integridade por ser publicada erroneamente o día anterior)

2.- 1966: Lei 14/1966, do 18 de marzo (BOE nº 67, do 19 de marzo, páxinas 3.310 a 3.315), de prensa e imprenta.

### ***B. Antecedentes da censura nos discos fonográficos***

3.- 1936: Orde do 23 de decembro (BOE nº 66, do 24 de decembro, páxinas 471 a 472), declarando ilícitos o comercio e circulación de libros, periódicos, folletos e toda clase de impresos e gravados pornográficos ou de literatura disolvente.

4.- 1937: Orde do 29 de maio (BOE nº 226, do 3 de xuño, páxinas 1723 a 1724) ditando regras para a maior eficacia nos servizos encomendados á Delegación do Estado para Prensa e Propaganda.

5.- 1937: Orde do 16 de setembro (BOE nº 332, do 17 de setembro, páxinas 3884 a 3885) ditando normas sobre depuración de Bibliotecas públicas.

6.- 1938: Orde do 29 de abril (BOE nº 556, do 30 de abril, páxinas 7035 a 7036) sobre edición e venda de publicacións non periódicas.

7.- 1938: Orde-Circular do 2 de xuño (BOE do 4 xuño, páxina 3052) ditando normas para a execución da censura postal e telegráfica, censura de prensa e expedición de salvocondutos.

8.- 1938: Orde do 22 de xuño (BOE nº 610, do 24 de xuño, páxinas 8001 a 8002) sistematizando as normas oportunas aos efectos da aplicación da do 29 de abril último, prohibindo a circulación e venda de libros, folletos e demais impresos producidos no estranxeiro.

9.- 1938: Orde do 15 de outubro (BOE nº 111, do 19 de outubro, páxina 1890) estendendo aos impresores, litógrafos e gravadores a responsabilidade solidaria de autores e editores que se establece no artigo 2º, da Orde do 29 de abril de 1938.

10.-1939: Orde de do Ministerio de Gobernación do 15 de xullo (BOE 30 de xullo, núm. 211, páxinas 4119 a 4200), creando unha Sección de Censura dependente da Xefatura do Servizo Nacional de Propaganda e afecta á Secretaría Xeral.

- 11.- 1941: Orde do 7 de marzo (BOE 8 de marzo, páxinas 1660 a 1661) polo que se dan normas para regular a “Publicidade radiada” en España.
- 12.- 1944: Orde do 15 de marzo (BOE do 7 de abril, páxina 2786) establecendo o réxime de censura das publicacións que se indican.
- 13.- 1945: Disposición do 16 de xullo (BOE nº 209, do 28 de xullo, páxina 700) referente á aplicación da exención de Censura de acordo coa Orde de data 25 de marzo de 1944 ás obras importadas do estranxeiro.
- 14.- 1945: Lei do 17 de xullo (BOE nº 199, do 18 de xullo, páxinas 358 a 360) establecendo o Foro dos Españóis.

### ***C. Censura nos discos fonográficos***

- 15.- 1959: Orde do 6 de novembro (BOE nº 278, do 20 de novembro, páxina 18.847) pola que se ditan normas sobre o cumprimento do disposto no Decreto do 11 de xullo de 1957, en relación cos discos fonográficos.
- 16.- 1966: Orde do 6 de outubro (BOE nº 256, do 26 de outubro, páxina 13.527), relativa á competencia en materia de autorización de discos fonográficos.
- 17.- 1970: Orde do 8 de xuño (BOE nº 144, do 17 de xuño, páxinas 9.486 a 9.487), pola que se modifica a do 6 de outubro de 1966 sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos. Derroga a Orde do 6 de outubro (BOE nº 256, do 26 de outubro), relativa á competencia en materia de autorización de discos fonográficos.
- 18.- 1970: Corrección de erros da orde do 8 de xuño de 1970 (BOE nº 187, do 6 de agosto, páxina 12.557), pola que se modifica a do 6 de outubro de 1966, sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos.
- 19.- 1977: Real Decreto 24/1977, do 1 de abril (BOE nº 87, do 12 de abril, páxinas 7.928 a 7.929), sobre liberdade de expresión.
- 20.- 1977: Real Decreto 3470/1977, do 16 de decembro (BOE nº 22, do 26 de xaneiro de 1978, páxinas 1.948 a 1.950), sobre liberdade de expresión a través de fonogramas e sobre rexistro de empresas fonográficas. Derroga a Orde do 8 de xuño (BOE nº 144, do 17 de xuño), pola que se modifica a do 6 de outubro de 1966 sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos.

### ***D. Obriga de difusión de música en castelán***

- 21.- 1968: Orde do 19 de decembro (BOE nº 11, do 13 de xaneiro de 1969, páxina 595), sobre difusión de música nas emisoras de Radio e Televisión.



## ***E. Pé de imprenta e depósito de exemplares***

22.- 1957: Decreto do 11 de xullo (BOE nº 201, do 7 de agosto, páxina 711 a 712) polo que se regula o requisito do pé de imprenta nas publicacións.

23.- 1966: Decreto 747/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.961 a 3.962), polo que se regula a difusión en España de publicacións editadas no estranxeiro.

24.- 1966: Decreto 748/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.962 a 3.963), relativo ao Rexistro de Empresas Editoriais.

25.- 1966: Decreto 751/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.965 a 3.966), polo que se regulamentan as características do pé de imprenta.

26.- 1966: Decreto 754/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxinas 3.967 a 3.968) polo que se regula o trámite de consulta voluntaria para publicacións unitarias.

27.- 1966: Decreto 755/1966, do 31 de marzo (BOE nº 80, do 4 de abril, páxina 3.968) polo que se ditan normas en relación co disposto nos artigos 12 e 64 da Lei de prensa e imprenta en publicacións unitarias.

28.- 1966: Orde de 4 de abril (BOE nº 83, do 7 de abril, páxina 4.143) pola que se ditan normas de desenvolvemento do artigo terceiro do Decreto 747/1966, do 31 de marzo, relativas á difusión en España de publicacións unitarias editadas no estranxeiro.

29.- 1966: Orde do 4 de abril (BOE nº 83, do 7 de abril, páxina 4.143) pola que se determinan as unidades administrativas do Departamento nas que deberá facerse o depósito de publicacións unitarias.

30.- 1966: Orde do 4 de abril (BOE nº 83, do 7 de abril, páxina 4.143) pola que se determinan as unidades administrativas do Departamento nas que deberá presentarse o texto das publicacións unitarias que se someta a consulta voluntaria.

## ***F. Estrutura orgánica do Ministerio de Información e Turismo***

31.- 1937: Decreto do 14 de xaneiro (BOE nº 89, do 17 de xaneiro, páxinas 134 a 135) creando a Delegación para Prensa e Propaganda.

32.- 1938: Lei do 30 de xaneiro (BOE nº 467, do 31 de xaneiro, páxinas 5534 a 5535) organizando a Administración central do Estado.

- 33.- 1938: Decreto do 2 de marzo (BOE n° 498, do 3 de marzo, páxina 6066) da Vicepresidencia do Goberno.
- 34.- 1938: Lei do 29 de decembro (BOE núm. 183, do 31 de decembro, páxinas 3216 a 3217), modificando a do 30 de xaneiro de 1938, que organizou a Administración central do Estado.
- 35.- 1941: Lei de 20 de maio de (BOE do 22 de maio, páxinas 3636 a 3637) pola que se transfíren os Servizos de Prensa e Propaganda á Vicesecretaría de Educación de F. E. T. e das J. O. N. S, que se crea pola presente Lei.
- 36.- 1941: Decreto do 10 de outubro (BOE n° 288, do 15 de outubro, páxinas 7987 a 7988) polo que se organizan os servizos da Vicesecretaría de Educación Popular de F. E. T. e das J. O. N. S.
- 37.- 1945: Decreto-Lei do 27 de xullo (BOE n° 209, do 28 de xullo, páxina 686), polo que se organiza a Subsecretaría de Educación Popular no Ministerio de Educación Nacional.
- 38.- 1945: Lei do 31 de decembro de 1945 (BOE n° 5, do 5 de xaneiro de 1946, páxinas 182 a 183) pola que se eleva a Lei o Decreto-Lei do 25 de xullo de 1945 reorganizando a Subsecretaría de Educación Popular no Ministerio de Educación Nacional.
- 39.- 1951: Decreto-Lei do 19 de xullo (BOE n° 201, do 20 de xullo, páxina 3.446) polo que se reorganiza a Administración Central do Estado.
- 40.- 1952: Decreto do 15 de febreiro (BOE n° 55, do 24 de febreiro, páxinas 851 a 853) orgánico do Ministerio de Información e Turismo.
- 41.- 1952: Decreto do 4 de agosto (BOE n° 254, do 10 de setembro, páxinas 4.142 a 4.143) polo que se autoriza o Ministerio de Información e Turismo para refundir e unificar facultades atribuídas a este.
- 42.-1960: Decreto 2460/1960, do 29 de decembro (BOE n° 12, do 14 de xaneiro de 1961, páxina 624 a 625), polo que se reorganiza a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión (artigos 10 a 12).
- 43.- 1962: Decreto 16/1962, do 18 de xaneiro (BOE n° 23, do 26 de xaneiro, páxina 1233), sobre desconcentración de funcións en materia sancionadora no Ministerio de Información e Turismo.
- 44.- 1962: Decreto 2297/62, do 8 de setembro (BOE n° 221, do 14 de setembro, páxinas 13.048 a 13.052), polo que se reorganizan os Servizos Centrais de Ministerio de Información e Turismo.
- 45.- 1962: Orde do 4 de outubro (BOE n° 252, do 20 de outubro, páxinas 14.855 a 14.856) pola que se crean as Seccións Administrativa e Técnica do Servizo de Delegacións da subsecretaría e se definen as súas competencias.

46.- 1962: Decreto 2620/1962, do 11 de outubro (BOE nº 257, do 26 de outubro, páxinas 15.172 a 15.173) polo que se reorganiza a Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión.

47.- 1962: Decreto 2621/1962, do 11 de outubro (BOE nº 257, do 26 de outubro, páxinas 15.173 a 15.174) polo que se reorganiza a Dirección Xeral de Información.

48.- 1962: Orde do 19 de novembro (BOE nº 300, do 15 de decembro, páxinas 17.758 a 17.759) pola que se aclaran e determinan as competencias das Delegacións Provinciais do Departamento (Ministerio de Información e Turismo).

49.- 1968: Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro (BOE nº 18, do 20 de xaneiro, páxinas 825 a 831) de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

50.- 1968 Orde do 20 de maio de 1968 (BOE nº 169, do 15 de xullo, páxinas 10.365 a 10.367) pola que se fai pública a táboa de derogacións e vixencias das disposicións reguladoras das estruturas do Departamento (Ministerio de Información e Turismo) e os seus Organismos.

51.- 1970: Decreto 836/1970, do 21 de marzo (BOE nº 80, do 3 de abril, páxinas 5.164 a 5.168), polo que se modifica o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro, de reorganización do Ministerio de Información e Turismo. Derroga o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro (BOE nº 18, do 20 de xaneiro) de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

52.- 1970: Orde o 16 de maio (BOE nº 139, do 11 de xuño, páxina 9.158) pola que se reorganiza a Delegación Provincial de Departamento (Ministerio de Información e Turismo) en Madrid.

53.- 1971: Orde do 16 de febreiro (BOE nº 59, do 10 de marzo, páxina 3.954), pola que crea na Sección de Ordenación Editorial da Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos o Negociado de Edicións Sonoras.

54.- 1972: Decreto 2284/72, do 18 de agosto (BOE nº 208, do 30 de agosto, páxina 15.912), polo que se crea a Dirección Xeral de Espectáculos e se modifica a denominación da de Cultura Popular e de Espectáculos. Derroga o Capítulo V do Decreto 836/1970, do 21 de marzo (BOE nº 80, do 3 de abril), polo que se modifica o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro, de reorganización do Ministerio de Información e Turismo.

55.- 1973: Decreto 2509/73, do 11 de outubro (BOE nº 246, do 13 de outubro, páxinas 19.813 a 19.815), polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo.

56.- 1973: Orde do 6 de decembro (BOE nº 297, do 12 de decembro, páxinas 24.032 a 24.039), pola que se desenvolve o Decreto 2509/1973, do 11 de outubro, que reorganiza determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo.

57.- 1974: Decreto 28/74, do 11 de xaneiro (BOE nº 11, do 12 de xaneiro, páxinas 685 a 686), polo que se modifica o do 11 de outubro de 1973 polo que se reorganizan determinados servizos do Departamento (Ministerio de Información e Turismo).

58.- 1974: Decreto 179/74, do 1 de febreiro (BOE nº 30, do 4 de febreiro, páxina 2.111), polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo. Derroga o Decreto 2509/73, do 11 de outubro (BOE nº 246, do 13 de outubro), polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo

59.- 1974: Decreto 2532/74, do 9 de agosto (BOE nº 220, do 13 de setembro, páxinas 18.885 a 18.890), sobre refundición de disposicións orgánicas do Ministerio de Información e Turismo. Derroga o Decreto 836/1970, do 21 de marzo (BOE nº 80, do 3 de abril), polo que se modifica o Decreto 64/1968, do 18 de xaneiro, de reorganización do Ministerio de Información e Turismo. Derroga o Decreto 2284/72, do 18 de agosto (BOE nº 208, do 30 de agosto), polo que se crea a Dirección Xeral de Espectáculos e se modifica a denominación da de Cultura Popular e de Espectáculos. Derroga o Decreto 2509/73, do 11 de outubro (BOE nº 246, do 13 de outubro), polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo. Derroga o Decreto 28/1974, do 11 de xaneiro (BOE nº 11, do 12 de xaneiro), polo que se modifica o do 11 de outubro de 1973 polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo. Derroga o Decreto 179/74, do 1 de febreiro (BOE nº 30, do 4 de febreiro), polo que se reorganizan determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo.

60.- 1974: Decreto 3639/1974, do 20 de decembro (BOE nº 20, do 23 de xaneiro de 1975, páxina 1.483), polo que se modifica o artigo 9º do Decreto 2532/74, do 9 de agosto, sobre refundición de disposicións orgánicas do Ministerio de Información e Turismo.

61.- 1975: Orde do 31 de xaneiro (BOE nº 38, do 13 de febreiro, páxinas 3.074 a 3.084), pola que se desenvolve o Decreto 2532/74, do 9 de agosto, sobre refundición de disposicións orgánicas do Ministerio de Información e Turismo, e o Decreto 3229/74, do 22 de novembro, por que se crea a subsecretaría de Turismo Do Ministerio de Información e Turismo. Derroga a Orde do 16 de febreiro de 1971 (BOE nº 59, do 10 de marzo), pola que se crea na Sección de Ordenación Editorial da Subdirección Xeral de Acción Cultural e do Libro da Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos o Negociado de Edicións Sonoras. Derroga a Orde do 6 de decembro de 1973 (BOE nº 297, do 12 de decembro), pola que se desenvolve o Decreto 2509/1973, do 11 de outubro, que reorganiza determinados Servizos do Ministerio de Información e Turismo

62.- 1975: Corrección de erros da Orde do 31 de xaneiro (BOE nº 58, do 8 de marzo, páxina 4.840), pola que se desenvolve o Decreto 2532/74, do 9 de agosto, sobre refundición de disposicións orgánicas do Ministerio de Información e Turismo, e o Decreto 3229/74, do 22 de novembro, por que se crea a subsecretaría de Turismo Do Ministerio de Información e Turismo.

63.- 1975: Orde do 27 de febreiro (BOE nº 55, do 5 de marzo, páxinas 4.562 a 4.564) pola que se clasifican as Delegacións Provinciais do Departamento e as súas Oficinas de Turismo e se regula a súa estrutura orgánica. Derroga a Orde do 16 de maio de 1970 (BOE nº 139, do 11 de xuño) pola que se reorganiza a Delegación Provincial do departamento (Ministerio de Información e Turismo) en Madrid.

64.- 1976: Real Decreto 2370/1976, de 1 de outubro (BOE nº 250, do 18 de outubro, páxinas 20.318 a 20.320), de reorganización da Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión e creación do Consello Xeral de Radiotelevisión Española.

### **G. Procedemento administrativo**

65.- 1952: Orde do 22 de outubro (BOE nº 301, do 27 de outubro, páxinas 4.917 a 4.918), en aplicación do Decreto do 4 de agosto de 1952, regulando o procedemento para a imposición de multas nas materias encomendadas a este Departamento (Ministerio de Información e Turismo).

66.- 1956: Orde do 29 de novembro (BOE nº 365, do 30 de decembro, páxina 8.230), pola que se modifican os artigos cuarto, noveno, undécimo e duodécimo da do 22 de outubro de 1952.

67.- 1958: Lei do 17 de xullo (BOE nº 171, do 18 de xullo, páxinas 1.275 a 1.287), sobre procedemento administrativo.

## 6.2. BIBLIOGRAFÍA

### 1. Monografías:

- Abad, Luis Ángel. *Rock contra cultura*. Biblioteca nova. Madrid, 2001.
- Abellán, Manuel L. *Censura e creación literaria en España*. Península. Barcelona, 1980.
- Álamo Felices, Francisco. *A censura franquista na novela española de postguerra: (análise e informes)*. Investigación & Crítica e Ideoloxía Literaria en España. Granada, 2005.
- Alférez, Antonio. *Cuarto poder en España. A prensa dende a Lei Fraga 1996*. Praza e Janés, 1986.
- Almond, Gabriel A., e Powell Jr., G. Bingham. *Comparative politics. System, Process & Policy*. Little Brown. Boston, 1978.
- Alsina Thevenet, Homero. *O libro da censura cinematográfica*. Barcelona, 1977.
- Andaní, Juan José. *Hai tantas rapazas no mundo... Iconografía feminina no vinilo español de 1954 a 1990*. Milenio. Lleida, 2008.
- Añover Díez, Rosa. *A política administrativa no cinema español e a súa vertente de censura*. Tese da Universidade Autónoma de Madrid, 1990.
- Aranzadi. *Repertorio cronolóxico de lexislación*. Aranzadi (1939-1977).
- Arias, Anibal. *A Radiodifusión Española*. Publicacións españolas. Madrid, 1972.
- Arias Salgado, Gabriel. *Textos de doutrina e política española da información*. Ministerio de Información e Turismo, 1956 e 1960.
- Baget Herms, J. M. *Historia da televisión en España, 1956-1975*. Feed-Back Edicións. Barcelona, 1993.
- Balsebre, A. (ed.): *No aire. 75 anos de radio en España*. Progres. Madrid, 1999.
- Barrera, Carlos. *Xornalismo e franquismo. Da censura á apertura*. Edicións Internacionais Universitarias. Barcelona, 1995.
- Beneyto, Antonio. *Censura e política nos escritores españois*. Praza e Janés, 1975.
- Benito, Ángel. *As primeiras tentativas de liberdade: Antecedentes da Lei de prensa de 1966*. Madrid, 1987.
- Bianciotto, Jordi. *A censura no rock*. A Máscara. Valencia, 1997.
- Bianciotto, Jordi. *A revolución sexual do rock*. A Máscara. Valencia, 2000.
- Bordería Ortiz, Enrique. *A prensa durante o franquismo: represión, censura e negocio*. Fundación Universitaria San Pablo CEU. Valencia, 2000.
- Burriel, José María. *O reto das ondas*. Salvat. Barcelona, 1981.
- Cabezas, Gus. *As mellores portadas de discos*. A Máscara. Valencia, 1996.
- Cantalapiedra, Ricardo. *Psicanálise da canción de hoxe*. Promoción Popular Cristiá, 1970.
- Cantalapiedra, Ricardo. *Música pop e xuventude*. ICCE. Madrid, 1974.
- Carr, Raymond: *España 1808-1975*. Ariel. Barcelona, 1982.
- Carr, Raymond e Juan Pablo Fusi. *España: da ditadura á democracia*. Planeta. Barcelona, 1979.

- Casas, Ángel. *45 revolucions en España (1960-1970)*. Dopesa. Barcelona, 1972.
- Castro, Javier de, Oró, Álex, e Ruiz, Josep M. *Quan Lleida era ye-yé*. Pagès editors. Lleida, 2005.
- Chuliá Rodrigo, Elisa. *A evolución silenciosa das ditaduras. O réxime de Franco ante a prensa e o xornalismo*. Instituto Juan March de Estudios e Investigacións, 1997.
- Chuliá Rodrigo, Elisa. *O poder e a palabra: prensa e poder político nas ditaduras. O réxime de Franco ante a prensa e o xornalismo*. Biblioteca Nova. Madrid, 2001.
- Cierva, Ricardo de la. *Historia do franquismo: illamento, transformación, agonía*. Planeta. Barcelona, 1977.
- Cisqueña Georgina, J.L. Erviti e J. Antonio Sorolla. *Dez anos de represión cultural. A censura de libros durante a Lei de prensa (1966-1976)*. Barcelona, Anagrama, 1977.
- Claudín, Víctor. *Canción de autor en España. Apuntamentos para a súa historia*. Edicións Júcar. Madrid, 1981.
- Cramsie, Hilde F. *Teatro e censura na España franquista*. Peter Lang. Nova York, 1984.
- Crespo de Lara, P. *A prensa no banco (1966-77)*. Aede Fundación. Madrid, 1988.
- Curry, Richard. *En torno á censura franquista*. Pregos, Madrid, 2006.
- Delibes, Miguel. *A censura de prensa nos anos corenta (e outros ensaios)*. Ámbito. Valladolid, 1985.
- Díaz, Elías. *Pensamento español na era de Franco (1939-1975)*. Tecnos, 1983.
- Díaz, Lorenzo. *A radio en España (1923-1997)*. Alianza. Madrid, 1997.
- Domínguez, Salvador. *Benvido, Mr. Rock. Os primeiros grupos hispanos 1957-1975*. SGAE. Madrid, 2002.
- Dueñas, Gonzalo (pseudónimo de Ángel Fernández Santos). *A Lei de prensa de Manuel Fraga*. Ruedo Ibérico. París, 1969.
- Equipo Mundo (Álvarez Puga, Eduardo; Clemente, José Carlos; Jirones, José Manuel). *Os 90 ministros de Franco*. Dopesa. Barcelona, 1970.
- Escuer, Alicia. *Trivia pop. Datos, historias, anécdotas. De abducción a Zappa*. Futura Edicións. Barcelona, 1996.
- Eslava Galán, J. *Coitus interruptus. A represión sexual e os seus heroicos alivios na España franquista*. Planeta. Barcelona, 1997.
- Esteban, J. M. e outros. *A cultura española durante o franquismo*. Recensión. Madrid, 1976.
- Ezcurra, Luis. *Historia da Radiodifusión Española. Os primeiros anos*. Editora Nacional. Madrid, 1974.
- Fabuel Cava, Vicente. *As rapazas son guerreiras*. Milenio. Lleida, 1998.
- Faus Belau, Ángel. *A radio: Introducción a un medio descoñecido*. Gadiana de Publicaciones. Madrid, 1973.
- Fernández, Luis. *Guateques, tocatas e discos. Unha historia da música pop de 1954 a 1970*. Aguilar. Madrid, 2004.
- Fernández Areal, Manuel. *A liberdade de prensa en España (1938-1971)*. Madrid, 1971.
- Fernández Areal, Manuel. *Introdución ao dereito da información*. ATE. Barcelona, 1977.

- Fernández Santander, Carlos. *Antoloxía de 40 anos (1936-1975)*. Edicións do Castro. Sada, 1983.
- Fleury, Jean Jacques. *A nova canción en España*. Fogar do libro. Barcelona, 1978.
- Font, Domenect: *Do azul ao verde. O cinema español durante o franquismo*. Barcelona, 1976.
- Font Ribera, Vicente. *Guía do pop español nos anos 60*. Imprenta Nácher. Valencia, 1994.
- Font Ribera, Vicente, Vico, Darío e Pardo, José Ramón. *Guía do pop español dos 60 e 70*. Ramalama. Madrid, 2006.
- Fusi Aizpura, Juan Pablo. *Franco: autoritarismo e poder persoal*. Edicións El País. Madrid, 1985.
- Fusi Aizpura, Juan Pablo. *Un século de España: a cultura*. Marcial Pons. Madrid, 1999.
- Gámez, Carles. *Cando todo era ye-yé, a música era pop-pop e ti cantabas bang-bang*. Midóns. Valencia, 1997.
- García Delgado e outros. *Franquismo: o xuízo da historia*. Temas de hoxe. Madrid, 2000.
- García Jiménez. *Radiotelevisión e política cultural no franquismo*. CSIC. Madrid, 1980.
- García Lloret, José. *Psicodelia, hippies e underground en España (1965-1980)*. Zona de Obras. Zaragoza, 2006.
- Gil, Alberto. *A censura cinematográfica en España*. Edicións B. Barcelona, 2009.
- González Ballesteros, Teodoro. *Aspectos xurídicos da censura cinematográfica en España*. Editorial da Universidade Complutense. Madrid, 1981.
- González Lucini, Fernando. *Crónica cantada dos silencios rotos: voces e cancións de autor, 1963-1977*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.
- González Lucini, Fernando. *Vinte anos de canción en España (1963-1983)*, 4 volumes. Grupo Cultural Zero. Madrid, 1984-1987.
- González Lucini, Fernando: *...Y a palabra fíxose música: A canción de autor en España*. Fundación Autor. Madrid, 2006.
- Gracia Jordi, e Miguel Ángel Ruiz Canicer: *A España de Franco (1939-1975). Cultura e vida cotiá*. Síntese. Madrid, 2001.
- Gubern Garriga, Román. *A censura. Función política e ordenamento xurídico baixo o franquismo*. Península. Barcelona, 1980.
- Gubern Garriga, Román. *Réxime xurídico e función pública da censura cinematográfica baixo o franquismo*. Tese da Universidade Autónoma de Barcelona, 1980.
- Gutiérrez Espada, Luis. *Historia da nova prensa musical*. Doncel. Madrid, 1976.
- Ilie, Paul. *Literatura e exilio interior (Escritores e sociedade na España franquista)*. Fundamentos. Madrid, 1981.
- Iñigo, José María e Jesús Torbado. *Grande enciclopedia da música pop 1900/1973*. Akal. Madrid, 1973.
- Irlles, Gerardo. *Só para fans! A música ye-yé e pop española nos anos 60*. Alianza. Madrid, 1997.
- Linz, J.J. *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Lynne Rienner Publishers. Boulder, Colorado, 2000. (O libro recolle o capítulo do mesmo nome publicado 25 anos antes en Fred I. Greenstein e Nelson



- W. Polsby eds. *Handbook of Political Science*, vol. 3. Addison-Wesley Press. Reading, Massachusetts, 1975).
- Linz, J.J. *Sistemas totalitarios e réximes autoritarios*. Centro de Estudios Políticos e Constitucionais. Madrid, 2009.
  - López Barrios, Francisco. *A nova canción en castelán*. Júcar. Madrid, 1976.
  - Manrique, Diego A. *De que vai o rock macarra*. As Edicións da Piqueta. Madrid, 1997.
  - Manrique, Diego A. e outros. *Historia do rock*. O País. Madrid, 1986.
  - Martín de la Guardia, Ricardo. *Información e propaganda na Prensa do Movemento. Liberdade de Valladolid, 1931-1979*. Universidade de Valladolid. Valladolid, 1994.
  - Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos da posguerra española*. Anagrama. Barcelona, 1987.
  - Martín, Paco. *Historia do pop madrileño*. Madrid, 1981.
  - Martínez, Guillem. *Almanaque, franquismo pop*. Mondadori, 2001.
  - Mateos, Abdón e Soto, Álvaro: *O final do franquismo, 1959-1975. A transformación da sociedade española*. Temas de Hoxe. Madrid, 1997.
  - Menchero de los Ríos, María del Carmen. *A Lei Fraga e a censura editorial: 1966-1975*. Memoria de Licenciatura, Universidade Complutense. Madrid, 1994.
  - Miguel, Amando de. *Socioloxía do franquismo. Análise ideolóxica dos ministros do réxime*. Euros. Barcelona, 1975.
  - Molinero, César. *A intervención do Estado na prensa*. Dopesa. Barcelona, 1971.
  - Montero García, Feliciano: *A Acción Católica e o franquismo: auxe e crise da Acción Católica especializada nos anos sesenta*. UNED. Madrid, 2000.
  - Moret, Xavier. *Tempo de editores: historia da edición en España, 1939-1975*. Destino. Barcelona, 2002.
  - Muñoz Soro, Francisco Javier. *Cadernos para o diálogo (1963-1976): unha historia cultural do segundo franquismo*. Marcial Pons. Madrid, 2006.
  - Neuschäfer, Hans-Jörg. *Adeus á España eterna. A dialéctica da censura. Novela, teatro e cinema baixo o franquismo*. Anthropos. Barcelona, 1994.
  - Ordovás, Jesús. *Historia da música pop española*. Alianza. Madrid, 1986.
  - Ordovás, Jesús. *De que vai o rolo*. As Edicións da Piqueta. Madrid, 1997.
  - Oró, Álex. *A lexión estranxeira. Foráneos na España musical dos sesenta*. Milenio. Lleida, 2001.
  - Ortiz Muñoz, Francisco. *Criterios e normas de censura cinematográfica*. Imprenta de Editorial Maxisterio Español. Madrid, 1946.
  - Padilla, Ramón. *Cancións de protesta*. Cultura popular. Barcelona, 1968.
  - Pardo, José Ramón. *A música da túa vida*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1992.
  - Pardo, José Ramón. *A música pop*. Salvat. Barcelona, 1981.
  - Pardo, José Ramón. *Historia do pop español*. Guía do ocio. Madrid, 1988.
  - Payne, Stanley. *O réxime de Franco 1936-1975*. Alianza. Madrid, 1987.

- Pedrero Esteban, Luis Miguel. *A radio musical en España: desenvolvemento dos formatos baseados no pop*. Tese de departamento. Universidade Autónoma de Barcelona, 1998.
- Pellicer Valero, J A. *O procedemento sancionador en materias de Información e Turismo*. Valencia, 1968.
- Pérez Díaz, Víctor. *A primacía da sociedade civil: o proceso de formación da España democrática*. Alianza. Madrid, 1993.
- Pérez Zalduondo, Gemma. *A música en España durante o franquismo a través da lexislación*. Universidade de Granada. Granada, 1993.
- Pozo Arenas, Santiago. *A industria do cinema en España: lexislación e aspectos económicos*. Universidade de Barcelona. Barcelona, 1984.
- Preston, Paul. *Franco, Caudillo de España*. Grijalbo. Barcelona, 1994.
- Puerto, Carlos. *A censura como problema*. Cedel. Vilachau. Girona, 1975.
- Puig, Fermí. *Os 60 cantan en catalán. Discografía de música moderna 1960-1969*. Milenio. Lleida, 2010.
- Rabadán, R. *Tradución e censura inglés-español: 1939-1985: estudo preliminar*. Universidade de León. León, 2000.
- Ragué Arias, María José. *Os movementos pop*. Salvat. Barcelona, 1973.
- Ramírez, Manuel. *España 1939-1975. Réxime político e ideoloxía*. Guadarrama. Madrid, 1978.
- Retana, Álvaro. *Historia da canción española*. Tesouro. Madrid, 1967.
- Rodríguez 'Rodri', José Manuel. *Unha historia da censura musical na radio española, anos 50 e 60 (con dous compactos)*. Radiotelevisión Española. Madrid, 2007.
- Ruiz Bautista, Eduardo (coordinador): *Tempo de censura: A represión editorial durante o franquismo*. Trea. Madrid, 2008.
- Ruiz Rico, Juan José. *O papel político da Igrexa católica na España de Franco (1936-1971)*. Madrid, 1977.
- Rumeu de Armas, A. *Historia da censura literaria e gubernativa en España*. Madrid, 1970.
- Sánchez Reboredo, José: *Palabras riscadas: retórica contra censura*. Instituto de Estudos Juan Gilbert. Alicante, 1988.
- Santoja, Gonzalo: *Do lapis vermello ao lapis libre. A censura de prensa e o mundo do libro*. Anthropos. Barcelona, 1986.
- Serra i Fabra, Jordi e Martín J. Louis. *Mitoloxía pop española*. Edicións Marte, 1973.
- Serra i Fabra. *Historia da música pop 1962-1972*. Edicións Unidas. Barcelona, 1972.
- Serrano Suñer, R. *Entre o silencio e a propaganda, a historia como foi*. Planeta. Barcelona, 1977.
- Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda e medios de comunicación no franquismo*. Universidade de Alicante. Alicante, 1998.
- Silva, Diego. *O pop español*. Teorema, 1984.
- Sinova Garrido, Justino. *A censura de prensa durante o franquismo (1936-1951)*. Espasa Calpe. Madrid, 1989.
- Sueiro, Daniel, e Díaz Nosty, Bernardo. *As corrupcións do poder. Historia do franquismo*. Argos Vergara. Barcelona, 1985.
- Tejada, Luis Alonso. *A represión sexual na España de Franco*. Historia 16, números 9 e 10. Información e Publicacións. Madrid, 1976.

- Terrón Montero, Javier. *A prensa en España durante o réxime de Franco: un intento de análise política*. Centro de Investigacións Sociolóxicas. Madrid, 1981.
- Thorgerson, Storm; Powell, Aubrey. *100 Best Album Covers: The Stories Behind the Sleeves*. Dorling Kindersley. Londres, 1999.
- Torrego Egido, Luis Mariano. *Canción de autor e educación popular (1960-1980)*. Ed. da Torre. Madrid, 1999.
- Torres Blanco, Roberto. *Canción protesta e censura discográfica (1962-1975)*. Universidade Complutense de Madrid (traballo de investigación de Terceiro Ciclo). Madrid, 2004.
- Turtós, Jordi e Bonet, Magda. *Cantautores en España*. Celeste. Madrid, 1998.
- Tusell, Javier: *A ditadura de Franco*. Alianza. Barcelona, 1996.
- Tusell, Javier: *Carrero. A eminencia gris do réxime de Franco*. Temas de Hoy. Madrid, 1993.
- Vázquez Azpiri, Héctor. *Grande enciclopedia da música pop*. Akal. Madrid, 1973.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancioneiro xeral 1939-1971*. Lumen. Barcelona, 1971.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancioneiro xeral II*. Lumen. Barcelona, 1975.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancioneiro xeral do franquismo 1939-1975*. Crítica, 2000.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *O libro gris de televisión española*. Edicións 99. Madrid, 1973.
- Vizcaíno Casas, Fernando. *A España da postguerra 1939-1954*. Planeta. Barcelona, 1978.
- Ysás, Pere. *Disidencia e subversión: a loita do réxime franquista pola súa supervivencia, 1960-1975*. Crítica. Barcelona, 2004.
- Zabildea Bengoa, Begoña: *Prensa do Movemento en España: 1938-83*. Universidade do País Vasco. Bilbao, 1996.

## **2: Artigos en revistas ou libros**

- Abellán, Manuel L. “Análise cuantitativa da censura baixo o franquismo (1955-1976)”. *Sistema* (número 18). Madrid, xaneiro de 1979, páxinas 75 a 89.
- Abellán, Manuel L. “Censura como historia”. *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*, nº 11-12, 1990, pp. 26 a 33.
- Abellán, Manuel L. “Censura e autocensura na produción literaria española”. *Novo Hispanismo*, nº 1, 1982, páxinas 160 a 180.
- Abellán, Manuel L. “Censura e literaturas peninsulares”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* 5. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1987.
- Abellán, Manuel L. “Censura e práctica censoria”. *Sistema*, nº 22, 1978, páxinas 29 a 52.
- Abellán, Manuel L. “Censura e produción literaria inédita”. *Ínsula*, nº 359, outubro de 1976, páxina 3.
- Abellán, M. “O discurso prohibido pola censura durante o primeiro franquismo”. *Discurso erótico e discurso transgresor na cultura peninsular, séculos XI ao XX*. Tuero. Madrid, 1992, páxinas 183 a 198.

- Abellán, Manuel L. “O fenómeno censorio”, en *Periodisme i Societat: II Congrés de Periodistes Catalans*. Barcelona, Colegi de Periodistes de Catalunya, 1992, pp. 3 a 5.
- Abellán, Manuel L. “Fenómeno censorio e represión literaria”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, nº 5, 1982, páxinas 169 a 180.
- Abellán, Manuel L. “A censura no réxime franquista”. *Sistema*, nº 28, 1979, páxinas 75 a 89.
- Abellán, Manuel L. “Medio século de cultura”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* 9. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1987.
- Abellán, Manuel L. “Problemas historiográficos na censura literaria do último medio século”. *República das Letras*, nº 25, 1989, páxinas 20 a 27.
- Abellán, Manuel L. “Sobre censura. Algúns aspectos marxinais”. *Ruedo Ibérico*, nº 49-50, 1976.
- Álamo Felices, Francisco. “A novela social española. Conformación ideolóxica, teoría e crítica”. Universidade de Almería, 1996, páxinas 79 a 107.
- Alisky, Marvin. “Spain’s Press and Broadcasting: Conformity and Censorship”. *Journalism Quarterly* 39, 1, 63 a 69. 1962.
- Ambrosi, Paola. “Nota sobre a censura”. *As novelas de 1902: Sonata de outono, Camiño de perfección, Amor e pedagogía, A vontade*. Biblioteca nova. Madrid, 2003, páxinas 253 a 270.
- Aragüez Rubio, Carlos. “A nova cançó catalá: xénese, desenvolvemento e transcendencia dun fenómeno cultural no segundo franquismo”. *Revista de Historia Contemporánea, Pasado e Memoria*. Universidade de Alicante. Alicante, 2006, páxinas 81 a 97.
- Beneyto Pérez, Juan. “A política de comunicación en España durante o franquismo”. *Revista de Estudios Políticos*. Número 11, 1979.
- Beneyto Pérez, Juan. “A censura literaria nos primeiros anos do franquismo. As normas e os homes”. *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, nº 5, páxinas 169 a 180.
- Cambio 16. “Viaxe ao centro da censura franquista”. Madrid, varios números consecutivos de 1985 (do 717 ao 724).
- Chuliá, Elisa: “A Lei de prensa de 1966. A explicación dun cambio institucional arriscado e dos seus efectos virtuosos”. *Historia e política: Ideas, procesos e movementos sociais*, nº 2-1999 (Exemplar dedicado a: Estado e identidades nacionais na España Contemporánea).
- Conte, Rafael. “Da censura política á censura de mercado”. *Letra internacional*, nº 21-22, 1991, páxinas 12 a 13.
- Cruz Hernández, Miguel. “Del deterioración ao desmantelamento: os últimos anos da censura de libros”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, nº 5 (exemplar dedicado a *Censura e literatura peninsulares*), 1987, páxinas 41 a 56.
- De Blas, José Andrés: “O libro e a censura durante o franquismo: Un estado da cuestión e outras consideracións”. *Tempo e Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 12, 1999, páxinas 281 a 301.
- De Blas, José Andrés, e Cristina Gómez Castro: “Avance bibliográfico: o libro e a censura, censura e tradución, durante a época franquista”. *Revista dixital Represura*, Nº5, 2008.

- Díez, Emeterio. “A montaxe do Franquismo: a política cinematográfica das forzas sublevadas”. *Cadernos de Historia Contemporánea*, nº 23. Universidade Complutense de Madrid, 2001, páxinas 141 a 157.
- Equipo 3 (pseudónimo de Adolfo Gros): “Dezasete anos de música prohibida”. *Gaceta ilustrada*, nº 1085. Madrid, 24-07-1977.
- Fiuza, Alexandre Felipe. “Censura en España, Brasil e Portugal: esa cámara de torturar palabras e sons durante as ditaduras nas décadas de 1960 e 1970”. *Espéculo*, revista de estudos literarios, volume 30. Universidade Complutense de Madrid, 2005, páxinas 1 a 11.
- Fiuza, Alexandre Felipe. “Xirando o disco: a acción da censura discográfica española nos anos 60 e 70”. *Revista dixital Represura*, nº 6, outubro-décembro. 2008, páxinas 1 a 25.
- Fraga, Xan. “Voces ceibes e a censura franquista”. *Grial*, revista galega de cultura. Vigo, 2007, páxinas 82 a 97.
- García González, J.E: “A censura durante a época franquista: lexislación, mecanismos e prácticas textuais”. *Tradución e Manipulación: O poder da palabra. Achegas á tradución dende a Filoloxía*. II. Sevilla: Bienza: 219 a 228.
- Garrido Falla, F. “As transformacións do concepto xurídico de policía administrativa”. *Revista de Administración Pública* nº 11. Madrid, 1953, páxinas 11 a 31.
- Giner, Juan Antonio. “Journalists, Mass Media and Public Opinion in Spain, 1938-1982”. En Maxwell, Kenneth (ed.): *The Press and the Rebirth of Iberian Democracy*. Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1983.
- González Ballesteros, Teodoro. “Censura cinematográfica e represión cultural”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, nº 5 (exemplar dedicado a *Censura e literatura peninsulares*), 1987, páxinas 28 a 41.
- Manrique, Diego A.: “Unha catástrofe nacional”. *Diario El País*. Madrid, 24 de maio de 2010.
- Minteguía Arregue, Igor. “A evolución do exercicio da censura cinematográfica durante o Réxime Franquista”. *A Aula de Cristal*. León, 2008, páxinas 1 a 10.
- O’Connor, Patricia: “Government Censorship in Contemporary Spanish Theatre”. *Education Theatre Journal*, XVIII, nº 4, 1966, páxinas 23 a 45.
- Páramo, Pedro, Bayón, M. e Fernández, P.: “Viaxe ao centro da censura (1939-1975)”. *Cambio* 16, nº 718, 1985, páxinas 47 a 54.
- Pasquino, Gianfranco. “Review of *Totalitarian and Authoritarian Regimes. West European politics*, 24 (2), abril de 2001, páxinas 233 a 234.
- Puerto, Carlos. “Quen é quen na censura española”. *Novo Fotogramas*, nº 1, xaneiro de 1975. Barcelona, 1975.
- Puig, Quim. “O fandom como estilo de vida: fanzines españois (1976-2000)”. Capítulo 4 do volume *Comunicación e cultura xuvenil*. Ariel. Madrid, 2002.
- Rojas Claros, Francisco: “Poder, disidencia editorial e cambio cultural en España durante os anos 60”. *Pasado e Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, Nº5, 2006, pp. 59 a 80.
- Sinova Garrido, Justino. “A prensa, a censura e as consignas”, en *Historia do Franquismo* de *Diario* 16, -páxinas 370 e seguintes-. Madrid, 1984-85.

- Torres Blanco, Roberto. “Canción protesta”: definición dun novo concepto historiográfico. *Cadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27. Madrid, 2005, páxinas 223 a 246.

## 6.3. FONTES CONSULTADAS

### *Entrevistas realizadas*

- Adolfo Gross, xornalista
- Andrés de Blas, da revista Represura
- Belén Llera Cermeño, Subdirectora da Biblioteca Nacional
- Carlos Núñez, xornalista
- Carlos Tena, xornalista musical
- Chema Chacón, xornalista especializado nos 60 e rock alemán
- Cristina Marcos Patiño e o equipo do Centro de Documentación de Música e Danza do INAEM
- Diego A. Manrique, xornalista musical
- Eduardo Ruiz Bautista, autor do libro “Tempo de censura”
- Elisa Chuliá, profesora da UNED
- Enric Castells, censor de espectáculos en Lleida
- Gemma Pérez, profesora da Universidade de Granada
- Gregorio Solera, censor do Ministerio de Información e Turismo
- Guillermo Alonso, Javier Ortega e o equipo do Arquivo do Ministerio de Cultura
- Isabel Vázquez Álvarez, Subdirectora no Ministerio de Información e Turismo
- Ismael López Medel, profesor do CEU
- Jesús Ordovás, xornalista musical
- Jesús Vivanco, xornalista de Radio Nacional
- Joaquín de Entreambasaguas, Director do Libro no Ministerio de Información e Turismo
- Jordi Bianciotto, xornalista musical
- Jordi Sierra i Fabra, xornalista musical
- José Luis Gil, director da discográfica Sony
- José Manuel Rodríguez “Rodri”, xornalista musical
- José María Íñigo, xornalista
- José María García-Lastra Núñez e o seu equipo, Arquivo da SER
- José María Ponce, xornalista musical
- José Miguel López, xornalista musical
- José Ramón Pardo, xornalista musical
- Juan Santabaya, director da discográfica Sony
- Juan Bernardo Heinik, traballador da discográfica CBS
- Julio Ruiz, xornalista musical
- Luis López Valeiras, xornalista da COPE
- Luis Mancha, xornalista
- Mari Cruz Ripoll, Xefa Arquivo Radio Nacional
- Maribel Sánchez Redondo, Departamento de Comunicación da COPE
- Nonito Pereira, xornalista musical
- Nonito Pereira Jr., xornalista musical
- Paco Clavel, xornalista musical
- Patricia Godes, xornalista musical
- Paloma Carrere Madrigal e o equipo do Arquivo Documentación de RTVE
- Paula Susaeta, de Radio Nacional
- Santiago Alcanda, xornalista musical
- Veiga García, censora na Delegación Provincial de La Rioja

- Virgilio Hernández Rivadulla, censor no Ministerio de Información e Turismo
- Xosé Ánxel Xesteira, xornalista do Faro de Vigo

### ***Agradecementos***

Alberto García	Juan Puchades
Alberto Monge	La Metrallera Discos
Albert Reguant	Luis M. Martínez
Alexandre Fiuza	Manel Celeiro
Alex Fernández de Castro	Manolo Barberá
Alfonso Pérez	Manuel Beteta
Álvaro Fierro	Manolo Otero
Betania González	Miguel Gibert
Carlos Abraxas (Discos Melocotón)	Miquel Goñi
Carlos Finaly	Nando Cruz
Carlos Fuentes	Pablo Fran Gutiérrez Carreras
Carlos Novo	Piar Sanz
Carlos Núñez	Quim Puig González
Carlos Rego	Rafael Rodríguez
Casa Usher	Ramón Llubí
Cayetano Hernández Muñiz	Roberto Torres Blanco
David Fuente	Rubén Caravaca
David Puente	Sergio Rodríguez
Discos Oldies	Vicente Garín Alama
Fernando Gegúndez	Vicente Fabuel
Fernando Hormaechea Arroyo	Vicente Font
Fernando Jiménez	Xavier Agulló
Fernando Sarasqueta	Wah-Wah Discos
Francesc Díaz i Melis	
Francisco Chacón	
Fran García	
Guillermo Soler	
Gus Cabezas	
Inmaculada Gras	
Israel Sánchez Fuster	
Iván Guillén	
Iván Iglesias	
Iván Leis	
J. Vicente Blanco	
Javier Becerra	
Javier de Castro	
Javier Romero	
Joan Jons	
Jordi Planas González	
Jordi Sánchez Sánchez-Crespo	
Jorge Ortega	
José Andrés de Blas	
José Ángel Serrano	
Juanfran Molina	
Juanjo Andaní	
Juanjo Vázquez	



## **7. APÉNDICES (EN DISCO ANEXO)**

### ***7.1. Normativa***

### ***7.2. Listados de cancións censuradas e autorizadas en reconsideración pola Dirección Xeral de Radiodifusión e Televisión***

### ***7.3. Casos de censura***