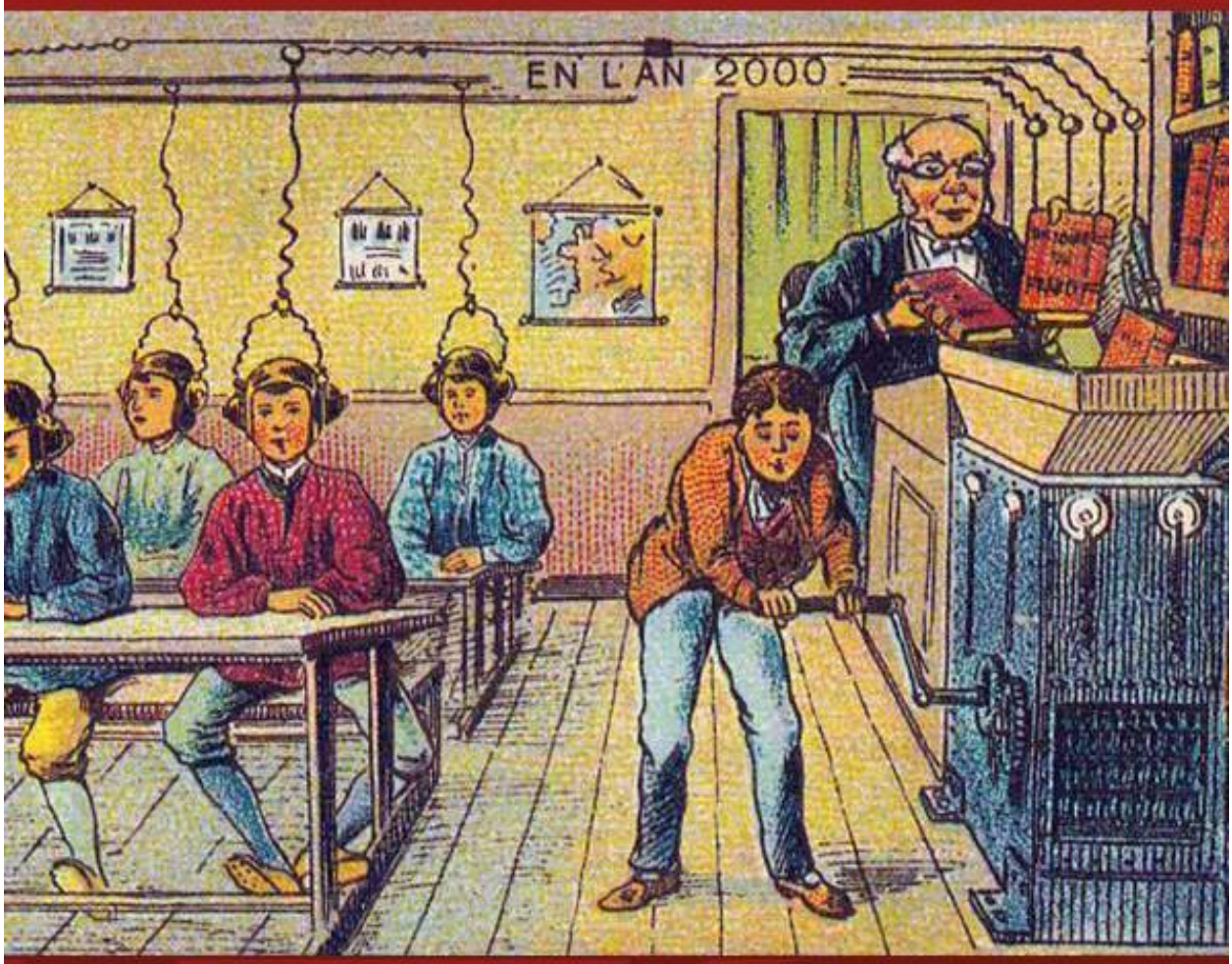
Asociación de Historia Contemporánea
Actas del XIV Congreso

DEL SIGLO XIX AL XXI. TENDENCIAS Y DEBATES

(Alicante, 20-22 de septiembre de 2018)

Mónica Moreno Seco (coord.)
Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2019

Asociación de Historia Contemporánea. Congreso (14.º. 2018. Alicante)

Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018 / Mónica Moreno Seco (coord.) & Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 2019 pp.

ISBN: 978-84-17422-62-2

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Este libro está sujeto a una licencia de "Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)" de Creative Commons.

© 2019, Asociación de Historia Contemporánea. Congreso

Algunos derechos reservados

ISBN: 978-84-17422-62-2

Portada: *At School*, Jean-Marc Côté, h. 1900.

LA MÚSICA *POP* CATALIZADOR DE UNA NUEVA SOCIABILIDAD ANTIFRANQUISTA Y DE GÉNERO

Gloria Priego-de-Montiano
(Universidad de Córdoba)

En el ámbito de la historiografía contemporánea y contextualizada en la historia de las emociones, como entorno propio de la Historia de la Cultura e Historia de Género[2991], la música forma parte esencial de las claves de interpretativas de los diferentes posicionamientos políticos, ideológicos y socioeconómicos, en los periodos históricos a analizar. Así, en tanto que un «símbolo de identidad colectiva»[2992] más y elemento de cohesión cultural es capaz de transmitir e incidir en mensajes, en ocasiones incluso subliminales, que crean y recrean la idea insignia; y ello ha entrado de lleno en el campo histórico contemporáneo, principalmente a través del estudio de los nacionalismos.

El efecto de persistencia de la música, a través de la imaginación, bien estudiado hoy desde las especialidades de la Neurociencia y la Lengua[2993], ha servido en diferentes momentos y acontecimientos históricos para introducir, impulsar y mantener ideologías, así como congregar a multitudes en torno a estas: en dicho sentido, el halo de la Marsellesa es uno de los ejemplos más estudiados[2994]; recientemente, también Antonio Elorza incide en este aspecto en su ensayo sobre la Revolución del 68[2995]. Para el caso del estudio abordado, y desde el propio Régimen, la Sección Femenina del Frente de Juventudes crearía un compendio musical, con la intención de transmitir un modelo de género acorde con la identidad nacional buscada para el «Nuevo Estado». Por su parte, la oposición a este sistema establecido recurriría a la «nueva canción»[2996], en sus diferentes especificidades, para combatir dicho modelo, al tiempo que mostrar las nuevas tendencias sociales, siguiendo la línea del mensaje subliminal, «for those who are opressed in song you can protest»[2997].

Conocida, pues, por parte de gobernantes y gobernados, la capacidad de la música para «generar conciencias colectivas»[2998], ambas partes emprenderían la labor de difusión de mensajes; lo que

[2991] José Javier DÍAZ FREIRE: «Presentación», *Ayer,* 98 (2015), pp. 13-20, esp. pp. 14-15.
[2992] Carlos COLLADO SEIDEL: *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, pp. 1-7.
[2993] «el escucha tiene que revisar lo comprendido hasta ese momento y cambiar sus estrategias cognitivas». Susana COFRÉ ECHEVARRIA: «Música Popular y Semiótica: la ironía como estrategia de sentido en The Beatles. Análisis de tres canciones», *Perspectivas da la Comunicación* 1 (2014), pp. 63-83, esp. pp. 70-71.
[2994] *Vid.* Hervé LUXARDO: *Histoire de la Marseillaise,* Paris, Plon, 1998.
[2995] Antonio ELORZA: *Utopías del 68. De Paris y Praga a China y México*, Barcelona, Ediciones Pasado y Presente, 2018, esp. pp. 17-19.
[2996] Roberto TORRES BLANCO: «Canción Protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 27 (2005), 223-246, esp. pp. 230.
[2997] *Apud* Carlos SECO GONZÁLEZ: «El Celtic FC y la expresión del republicanismo a través de los canticos de futbol», *Oceánide* 3 (2011), s. p.
[2998] Javier ESTÉVEZ, Luis R. GALLARDO y Diego BEJARANO: «Lírica Rock y compromiso de transformación social: valores, sensibilización y concienciación para un desarrollo humanístico», en *Educación y cooperación al desarrollo 2015 Año Europeo del Desarrollo,* s. l., ArciBel Editores, 144.

para la oposición supondría, desde la perspectiva de la sociabilidad, la creación de «zonas de libertad»[2999], conceptualización perfectamente aplicable, por otro lado, al ámbito musical.

Algunos condicionantes en torno al desarrollo musical de la España franquista

Sabido es que en el plazo de poco menos de una treintena de años el régimen franquista, con el factor común de una fundamentación basada en un férreo y eficaz control, atravesaría, sin embargo, diferentes enfoques socioeconómicos y estructurales, que se reflejarían en su fisonomía gubernativa, así como en su valoración exterior y las relaciones internacionales consecuentes; al igual que en la respuesta, quizá más bien reacción, la mayoría de las veces, de la población española.

Dichas etapas diferenciadas, marcadas por la autarquía, el desarrollismo y el llamado aperturismo posterior, tendrían asimismo su traslación al ámbito cultural que nos ocupa, en fases, que se traducirían en una evolución, desde la «fascistización» y el «modelo socializador», al «adoctrinamiento»[3000]. De forma que, a través de la música, las canciones en fin, en tanto que mensaje «intertextual»[3001], se descubre la introversión propia de la autarquía, poyada en normativas, censura y control propagandístico; pero también, más adelante, una penetración ideológica más subliminal, encaminada, en su máxima finalidad, a la creación de una conciencia nacional uniforme, un «nacionalismo musical español»[3002], en tanto que «verdad incontestable»[3003]. Del lado de la otredad, la réplica vendría, para el caso musical tratado, desde el «silencio»[3004] paralizante, en los primeros momentos y entre la generación contendiente, pasando por una respuesta «de paz»[3005], por parte de su descendencia no combatiente; para concluir en la contestación abierta.

En todo el proceso evolutivo, qué duda cabe que hay que considerar factores aglutinantes como la superación de la postguerra, los cambios en el contexto internacional, el crecimiento demográfico, el incremento de la masificación universitaria, el desarrollo del turismo y, en definitiva, probablemente tal que causa-efecto, la «actitud menos temerosa»[3006] de la población, ante la omnipresente censura; todo lo que contribuiría a encaminar una inercia de respuesta.

[2999] Alberto CARRILLO-LINARES: «La conquista de espacios imaginados. Sociabilidad antifranquista en los años 60 y 70», *Andalucía en la Historia*, 52 (2016), pp. 34-38.
[3000] Francisco SEVILLANO CALERO: «Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo». *Ayer* 33, 1999, pp. 147-166, esp. pp. 147-153.
[3001] Susana COFRÉ ECHEVARRIA: «Música Popular y Semiótica…, p. 70.
[3002] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: «Canción Española e Identidad Nacional en la España Franquista: Manolo Escobar», *DEDiCA. Revista de Educaçaö e Humanidades*, 7 (2015), pp. 33-52, esp. p. 34-35.
[3003] José Ángel ASCUNCE ARRIETA: *Sociología cultural del franquismo, (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 384.
[3004] Francisco SEVILLANO CALERO: «Del «público» al «pueblo» por la propaganda: información, opinión y rumor en el «Nuevo Estado» franquista». *Ayer* 80 (4), 2010, pp. 147-166, esp. p. 123.
[3005] Álvaro DE DIEGO GONZÁLEZ: *La Prensa y la dictadura franquista. De la censura al ´Parlamento de papel´* (Colección: Conferencia Científicas). Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga, 2016, p. 6. Recuperado de internet (https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11297?show=full).
[3006] *Ibid.*, p. 7.

Aspecto a destacar, entre los condicionantes que influirían en la evolución y desarrollo de los contenidos de los mensajes de las canciones, es el relativo al tratamiento de los roles de género: hilo conductor de la mayoría de las composiciones musicales, fundamentalmente por parte del Régimen. Al respecto, para el sistema instituido se trataba de trasmitir la imagen de hombre y mujer como un tándem complementario en la tarea del sostenimiento del Nuevo Estado, pero con papeles sociales completamente diferenciados e intransferibles, entre lo público, atribuido al género masculino y lo privado, al femenino: «un orden sexo-genérico, que imponía elementos homogeneizadores sobre hombres y mujeres, convocando a estas en su papel de madres»[3007].

> «La verdadera carrera de la mujer es la de madre de familia. Estamos de acuerdo que es a la que deben todas aspirar, exceptuando un escaso número que otras vocaciones más sublimes puedan acaparar. Sin embargo, 'la mujer propone y Dios, y hasta alguna vez los hombres, disponen', y así hay, aunque no sean más que etapas en la vida, algunas que necesitan de su trabajo para vivir»[3008].

De esta forma, el Régimen ponía sus miras, una vez más, en un modelo político totalitario de referencia, que igualmente había regulado el papel social para hombres y mujeres: con respecto a las mujeres, basado en una simplificación del mensaje, fundamentado en tres principios inamovibles: «Kinder, Küche, Kirche»; es decir, niños, hogar e iglesia[3009]. Mientras que para los hombres, en la comunidad conyugal, se legislaba la autoridad sobre las mujeres: «El marido ha de proteger a la mujer y ésta obedecerle»[3010]. De manera que quedaba así establecido, al mismo tiempo, el uso de los espacios, privado y público, respectivamente para mujeres y hombres, y resguardado ello por el «discurso social»[3011] correspondiente.

Como contrapartida a la réplica del discurso de género gubernamental irían apareciendo en la sociedad española perfiles femeninos como los de las «mujeres solas»[3012] de la postguerra, ahora responsables de la supervivencia del núcleo familiar, por la falta de la figura masculina; también las llamadas peyorativamente «solteronas»[3013] o bien las jóvenes soteras que no abrazaban la «domesticidad»[3014], como la «resignación universal»[3015] predicada por el Régimen; y, finalmente, las denominadas «chicas topolino»[3016], aquellas mujeres de los 60, que abiertamente acogían ya

[3007] Vanesa TESADA SEPÚLVEDA: «"Modelando el bello sexo". El modelo femenino en las dictaduras de Franco y Pinochet a través de las revistas femeninas». *Y, revista para la mujer*, y «*Amiga*», *Investigaciones Históricas* 32 (2012), pp. 263-282, esp. pp. 266-270.
[3008] *Apud* Vanesa TESADA SEPÚLVEDA: «"Modelando el bello sexo"…», p. 277.
[3009] Manuel ORTIZ HERAS: «Mujer y Dictadura Franquista», *Aposta revista de ciencias sociales*, 28 (2006), pp. 1-26, esp. p. 5.
[3010] Art. 57 del Código Civil. *Apud* Manuel ORTIZ HERAS: «Mujer y Dictadura…», p. 11.
[3011] *Apud* María CASTEJÓN ELORZA: *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1999)*, Logroño, Editorial Siníndice, 2013, p. 43.
[3012] Francisco ALÍA MIRANDA *et al*.: «Mujeres solas en la postguerra española (1939-1949). Estrategias frente al hambre y la represión», *Revista de historiografía*, 26 (2017), pp. 213-236, esp. pp. 217-218.
[3013] Lucía PRIETO BORREGO: «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo», *Arenal*, 23 (2016), pp. 287-320, esp. pp. 309-310.
[3014] Ángela CENARRO: «Género y ciudadanía en el Franquismo». *Ayer* 102 (2016), p. 13-21, esp. p. 19.
[3015] Francesc SÁNCHEZ BARBA: *Brumas del Franquismo. El cine negro español (1950-1965).* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007, p. 42.
[3016] Vanesa TESADA SEPÚLVEDA: «"Modelando el bello sexo"…», p. 265.

los patrones femeninos de autonomía personal, que llegaban fundamentalmente del exterior y serían objeto de crítica social, al no corresponder a los principios modélicos establecidos.

> «Conozco esa clase de muchachas que a sí mismas se califican de «modernas» y creen que tal calificación les da derecho a hacer un despliegue de desvergüenza sorprendente, aunque pretendiendo ser tratadas como las más honestas y tener la más completa consideración de la sociedad»[3017].

Con estos presupuestos se entremezclaba el efecto que música y letra producirían en el público, «los modelos mentales»[3018] que se irían construyendo en los y las oyentes, tras las experiencias comunicativas. Y en este sentido, el Estado, conocedor de la influencia del mensaje subliminal y simbólico, además de la efectividad de la censura *de facto*, emprendería la labor de «ideologización», de «santa pedagogía», en relación a músicas y canciones[3019].

> «El ciudadano no tenía conciencia clara de su imposición semántica, pero, a lo largo de la intensa convivencia que se producía entre el sujeto y los símbolos representados, terminaba aceptándolos como necesarios e insustituibles por la verdad y la urgencia de su sentido»[3020].

De tal manera, a través de una reconstruida «memoria cultural»[3021] musical, difundida por el Régimen, se avanzaría al perseguido «nacionalismo musical español»[3022], asociado a «lo castizo y racial»,[3023] en busca de la unificación y cohesión pretendida: esto es, la «¡España, una!»[3024], también a través de la música, y aprovechando así su cualidad de «función integradora»[3025].

> «Según las épocas históricas, una música puede ser signo de traición o de fidelidad a lo verdaderamente español… se recurre al pasado para reconstruir el presente. El nuevo Estado «fue recogiendo de nuestro antiguo patrimonio cuanto de simbólico y representativo la nación añoraba, interpretando el sentir de los buenos españoles…», … «las músicas nacionales volvieron por lo que era español y tradicional…»[3026].

Puesto el Nuevo Estado a la labor de recuperar, potenciar y difundir el admitido como «producto nacional»[3027] musical: Copla, Zarzuela y Flamenco, fundamentalmente, si bien el Bolero también entraría, más adelante entre la selección elegida; a su través se difundiría la moral y costumbres instituidas por el franquismo, con sus componentes intrínsecos e indisolubles de «españolidad y

---

[3017] *Apud* Pura SÁNCHEZ: *Mujeres Náufragas. Los consultorios femeninos en la España de los sesenta y setenta,* Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2016, p. 15.
[3018] Susana COFRÉ ECHEVARRIA: «Música Popular y Semiótica…», p. 71.
[3019] José Ángel ASCUNCE ARRIETA: *Sociología cultural del franquismo…,* pp. 381-384.
[3020] *Ibid.*, p. 377.
[3021] Laia QUÍLEZ ESTEVE: «Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea», *Historia y Comunicación Social.* Vol. 18 (2013), pp. 387-398, esp. p. 389.
[3022] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: «Canción Española e Identidad Nacional…», pp. 34-35.
[3023] Lucía PRIETO BORREGO: «La copla: un instrumento para el proyecto…», p. 288.
[3024] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: «Canción Española e Identidad Nacional…», p. 35.
[3025] *Apud* Carlos COLLADO SEIDEL: «Himnos y canciones: símbolos de identidad…», p. 3.
[3026] *Apud* José Ángel ASCUNCE ARRIETA: *Sociología cultural del franquismo…,* p. 382.
[3027] Marcos MOLINERO MONGUIO: «Anarchy in the EU: Francos´s Days- 40 years againt rock in Spain», Europavox, 2018. Recuperado de internet (https://www.europavox.com/news/anarchy-e-u-francos-days-40-years-rock-spain/).

cristianismo»[3028]. De este modo, «el sentimentalismo, la debilidad, la dependencia»[3029], el modelo mariano a seguir, la «sacralización del matrimonio»[3030], así como su consagración a la familia, a través de su «verdadera misión… dar hijos a la Patria»[3031], quedarían reflejados, como atributos propios e inalienables de las mujeres españolas, en la gran mayoría de las composiciones musicales destacadas: bien como modelo ejemplarizante, bien por la demonización y condena de las que osaran transgredir lo establecido.

> «el régimen trató de afianzar el uso de los géneros musicales típicamente españoles como posible barrera de entrada a elementos externos. La copla y el flamenco tuvieron una función clave en este sentido, que por otro lado, eran señas de identidad de lo español, una marca genuina del *sentir del pueblo de España*»[3032].

Por su parte, la Sección Femenina en su función de transmisión del «sentimiento patriótico»[3033] recurriría igualmente a la efectividad del mensaje musical, en gran medida a través de los grupos de coros y danzas, para inocular el modelo femenino de «subordinación»[3034] al varón, que estableciera el Régimen.

Por lo demás, el engranaje institucional se desplegaría en aras de un efectivo control y censura musical, en ocasiones en términos muy similares a como lo hiciera para la Prensa, a través de la intervención en textos, fotos y posters, que se consideraran atentatorios contra la moral establecida[3035]. Pese a ello, el adoctrinamiento franquista por la vía musical tendría desde muy tempano su réplica, a través de distintos registros musicales, dependiendo del momento, contexto e influencias de «foreign counterparts»[3036], como se analizará seguidamente.

Dualidad de mensajes musicados a lo largo de tres décadas

Frente a la labor emprendida por el Gobierno en la construcción de una «identidad colectiva»[3037] nacional a través de la música, que estaría arropada desde el final de la contienda con el aparato institucional correspondiente, desarrollándose *in extenso* más adelante[3038], surgiría lo que se podría identificar, para la temática, como resistencia, si bien no organizada y primeramente «silenciosa»

[3028] José Ángel ASCUNCE ARRIETA: *Sociología cultural del franquismo…,* p. 379.
[3029] Vanesa TESADA SEPÚLVEDA: «"Modelando el bello sexo"…», p. 269.
[3030] Lucía PRIETO BORREGO: «La copla: un instrumento para el proyecto…», p. 307.
[3031] *Ibidem.*
[3032] *Apud* Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: «Canción Española e Identidad Nacional…», p. 35.
[3033] Manuel ORTIZ HERAS: «Mujer y Dictadura…», p. 6.
[3034] Pilar BALLARIN DOMINGO: «Mujeres y andaluzas en libros de lectura del Franquismo», en *Las Mujeres en la Historia de Andalucía,* Córdoba, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía y Obra Social y Cultural Cajasur, 1994, pp. 354-363, esp. p. 359.
[3035] Marcos MOLINERO MONGUIO: «Anarchy in the EU: Francos´s Days…», pp. 6-7.
[3036] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: «Españolismo y señas de identidad en la música POP de los años 60», *DEDiCA. Revista de Educaçaö e Humanidades* 5 (2014), pp. 163-177, esp. p. 163-164.
[3037] Mary NASH: «Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina», *Revista CIBOB D´Afers Internacionals* 73-74 (2006), pp. 39-57, esp. pp. 40-41.
[3038] Cf. Diego CIVILOTTI: «Franquismo y heteronomías en la música española», *Revista Combate. Periodismo Social y Humanístico* s. n. (2015), s. p. Recuperado de internet (http://revistacombate.com/revista/franquismo-y-heteronomias-en-la-musica-espanola/).

y «emocional»[3039], que se desviaría del «nacionalflamenquismo»[3040] impuesto, a través de la canción popular autóctona o bien la música foránea, como el jazz o fox-trot, que comenzaba a difundirse a través del cinematografía.

> «las resistencias pueden actuar como un discurso oculto y cargado de conciencia, … a partir de materiales culturales diversos, desde rumores a chistes, canciones, cuentos populares, teatro, indumentaria u objetos… formas de resistir que por otros medios, más emocionales y musicales, permitieron conspirar desde dentro, desde la vida cotidiana, al evitar la dominación subjetiva por el régimen franquista y construir comunidades y alianzas emocionales»[3041].

De ahí que ya en los 40, como se ha estudiado, las señales identitarias, a través del folclore musical, fueran neutralizadas por el sistema, a base de «oficializar» al pueblo castellano, para transmitir a su través la ideología defendida[3042]. Por otra parte la tríada «Dios, Patria y Hogar», omnipresente por estos años y sustentada por la Sección Femenina, se trasmitiría igualmente a través de las canciones; «mitificando», además, para la educación infantil femenina, el modelo mariano[3043].

Por lo demás, descendiendo a los éxitos musicales publicados para la década de los 40, se aprecia cómo se imponía también aquí la autarquía: figurando prácticamente en exclusiva la Copla, el Pasodoble y el Flamenco; si bien también aparecían éxitos hispanoamericanos como el Bolero, frente a la ausencia de producción anglosajona. Significativo, por otra parte, es la aparición en las relaciones mencionadas de sintonías de comerciales de productos domésticos -Polvos Netol- y la del NO-DO[3044]. En este contexto, hay que recordar que la radio, para las fechas, se encontraba «falangizada»[3045].

Llegados a los 50, en plena reestructuración europea tras la contienda mundial y en desarrollo las nuevas estrategias internacionales que marcarían el nuevo espectro geopolítico, que incluirían también a España; con la política interior igualmente remodelada, con el relevo de «familias políticas»[3046] al frente del organigrama de poder, se aprecian asimismo cambios expresivos *aperturistas*, en las inclinaciones musicales de la población: si bien continúan en los primeros puestos de las listas de éxitos la Copla, el Flamenco y el Bolero, aparecen ya melodías y canciones del ámbito anglosajón; en parte, por su mayor difusión a través de la cinematografía -como sería el caso del renombre alcanzado por la melodía de la película «El Tercer Hombre» o «Watever will be, will be», de Doris Day-; irrumpiendo ahora en escena el Rock, de la mano de Elvis Presley.

[3039] María ROSÓN y Rosa MEDINA DOMENECH: «Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico, *Arenal*, 24:2 (2017), pp. 407-439.
[3040] Roberto TORRES BLANCO: «Canción protesta: definición de un nuevo concepto...», p. 235.
[3041] María ROSÓN y Rosa MEDINA DOMENECH: «Resistencias emocionales. Espacios y presencias…, p. 416.
[3042] Roberto TORRES BLANCO: «"Canción protesta": definición de un nuevo concepto…», p. 234.
[3043] Teresa GONZÁLEZ PÉREZ: «Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres», *Hispania Sacra*, 133 (2014), pp. 237-263, esp. pp. 347-348.
[3044] Las listas consultadas están basadas principalmente en Sociedad General de Autores de España (SGAE) y otras fuentes informativas periodísticas. Recuperado de internet (https://nicolasramospintado.wordpress.com/discos-superventas-en-espana-1940-2016/).
[3045] Gaiak Euskonews *Historia contextualizada de la radio española*, s. p. Recuperado de internet (http://www.euskonews.com/0483zbk/gaia48303es.html).
[3046] Glicerio SÁNCHEZ RECIO: «Familias Políticas, Estructuras de Poder, Instituciones del Régimen», en *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Miguel Ángel Ruiz Carnicer (coord.), vol. 1, 2013, pp. 217-229, esp. pp. 219-220.

Bien es verdad, que para el caso de estos ritmos y mensajes musicados foráneos, la posición alcanzada en las preferencias populares quedaba aún lejos de los lugares principales: hacia mediados de la década, Doris Day se situaba en el lugar 127, mientras Elvis lo haría en el 144[3047].

Por su parte, la flamante «Dirección Nacional de Radiodifusión», con importante desembarco confesional católico en estos momentos, en detrimento de la anterior radio falangizada, se implicaría en la transmisión de los valores nacional-católicos, con un acento insistente en la contención de la sexualidad, así como en la defensa de la familia; de ahí que la que ha fuera denominada «radio púlpito»[3048], impusiera a su vez una férrea «cuarta censura»[3049] radiofónica.

En la década de los 60, enmarcada en el *desarrollismo,* pese a la continuidad del sistema gobernativo monolítico, a España llegarían los ecos de los movimientos sociales que circulaban por el resto del mundo occidental: como fue el caso del «nuevo feminismo»[3050], las renovadas demandas de derechos civiles, los movimientos pacifistas, estudiantiles, de descolonización, antibélicos y otros, todo lo cual favorecería toda una dinámica de sociabilidad de oposición al Régimen, si bien con «tapadera»[3051].

Las nuevas generaciones, fundamentalmente las universitarias, bullían en una «reverdecida lucha antifranquista»[3052], y la música cobraría ahora un protagonismo central, a través de la llamada «canción protesta»[3053], que pretendía fundamentar su peso trasgresor en los textos, si bien sorteando a la censura, con mensajes subliminales y metafóricos: «lenguaje simbólico», en definitiva.[3054] Además, la proliferación de conciertos, organizados por programas de radio y festivales de «música moderna»[3055], con ánimo de potenciar el turismo, iría creando una conciencia grupal entre la juventud del momento, que se identificaría con su coetánea europea; todo ello, por más, favorecido por el efecto impulsor de la música y los mensajes transmitidos a su través, lo que, unido a la creación de espacios comunes de socialización, llevaría a una «identificación con un enemigo común»[3056]; de ahí que conllevara asimismo prohibiciones por parte de las autoridades[3057].

> «Los conciertos, además, eran actos colectivos donde se reunía un importante número de gente y que servía de momento de sociabilidad, diversión y, no menos importante, de expresión de malestar, ideas políticas e identidad […] enfoque de análisis desde los colectivos más

[3047] La tardanza en lograr popularidad el Rock americano en España, pese a que los discos de Elvis se editaran pocos meses después que lo hicieran en USA, se ha explicado por la poca atención que le prestaran entonces la radio y la naciente televisión. Paloma OTAOLA GONZÁLEZ «La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60», *ILCEA. Revue de l´Institut des langues et cultures d´Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie,* 16 (2012), pp. 1-15, esp. p. 5.
[3048] Gaiak Euskonews *Historia contextualizada de la radio…,* s. p.
[3049] Xavier VALIÑO GARCÍA: *A censura na producción fonográfica da música pop durante o franquismo,* Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, esp. pp. 39-43.
[3050] Mary NASH: «Identidades de género, mecanismos de subalternidad…», p. 52.
[3051] Gloria PRIEGO DE MONTIANO: «El Círculo Cultural Juan XXIII: «el Papa fue una tapadera», *I Congreso Internacional Territorios de la Memoria El Franquismo a Debate,* Universidad de Valladolid, 2017 (libro de Actas pendiente de publicación).
[3052] Alberto CARRILLLO LINARES: «Andalucía y la música antifranquista: Canciones contra la dictadura», *AH,* 82 (2014), s. p.
[3053] Roberto TORRES BLANCO: «Canción Protesta: definición de un nuevo concepto…», pp. 7 y ss.
[3054] *Ibidem.*
[3055] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ «La música pop en la España franquista: …», pp. 6-7.
[3056] Alberto CARRILLLO LINARES: «Andalucía y la música antifranquista: …», s. p.
[3057] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ «La música pop en la España franquista: …», p. 7.

> movilizados y activos a un entorno social más amplio que podía estar alejado del activismo y militancia directa, pero no por ello ajenos al contexto sociopolítico en el que vivían y dispuestos a expresar su malestar y opiniones cuando ello era posible»[3058].

En las listas de éxito de la década en cuestión aparecen ya, entre las 20 primeras canciones, dos de ellas anglosajonas, y entre las 50 más escuchadas se registran tres de Elvis Presley, junto a The Beatles, así como otros grupos de Rock nacional que comenzarían. Proliferando, aún más, ya hacia los 70, las canciones protesta españolas y también de las «culturas nacionales periféricas»[3059].

En cuanto a la reacción de los dirigentes ante la música de Rock importada, además de la aplicación de la censura establecida, se desplegaría una campaña de desprestigio en los medios afines. Así, como muestra, en NO-DO se relataría de esta manera la visita a España de The Beatles, en plena efervescencia de fama mundial: «Los Beatles pasaron por Madrid, sin demasiada pena, ni demasiada gloria… La recepción que se les hace en Madrid no es apoteósica pero en el aeropuerto se ha concentrado una juventud curiosa y alegre»[3060].

La contundente respuesta oficial se debería a que dicha música y sus letras impactaban ya en la juventud y conllevaban una evidente transmisión de mensajes críticos sobre la sociedad; como fuera para el caso de los propios The Beatles -esos «degenerados», «elementos disolventes», «afeminados»-[3061], que a través de sus letras, cargadas de ironía y «estrategias intertextuales»,[3062] comenzaban a cuestionar sutilmente el modelo productivo, la deriva política en plena Guerra Fría, los convencionalismos sociales, el papel femenino en las relaciones sentimentales y sexuales, así como otros muchos. La Prensa disidente, sin embargo, analizaría la trascendencia de la visita del afamado grupo desde diferente perspectiva:

> «Los inmovilistas a ultranza han visto alzarse ante sus ojos al espectro de quienes niegan las formas establecidas: los jóvenes, en tumultuosa manifestación, han pronunciado un no rotundo a la inercia, a la cómoda estabilidad arraigada en bases falsas y han puesto de relieve que la realidad no es un pantano […] sino que es un proceso abierto, un quehacer en pleno dinamismo, un conjunto de hechos en constante trance de renovación»[3063].

En cuanto a la maquinaria de la censura, para la fecha, ésta continuaría inflexible en todas sus fases: «habría que presentar todas las letras musicales al gobierno local, para que fueran censuradas aunque ya hubieran sido aprobadas por la Censura para su registro fonográfico»[3064]. Con las etiquetas de «radiable», «no radiable» o «prohibido», la Dirección General de Radiodifusión y Televisión emprendería la cruzada de cribar todo lo que encontrara «peligroso» para la moral y

---

[3058] Ander DELGADO y Ekaitz ETXEZARRETA: «De los cantaautores al Rock radical. Una aproximación a la música popular y juventud en la vida política del País Vasco (1960-1990) », *Historia Contemporánea*, 57 (2018), pp. 377-412, esp. p. 380.
[3059] Roberto TORRES BLANCO: «Canción Protesta: definición de un nuevo concepto…», p. 231.
[3060] M.ª Isabel GARCÍA ACOSTA: *Imagen y recepción de los Beatles en la España franquista. Una mirada analítica de su visita y del revuelo musical que crearon en nuestro país,* Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla, 2011, esp. pp. 65-67.
[3061] Carlos TORO: «Los Beatles en España: qué concierto el de aquella noche», *El Mundo,* 29 de junio de 2015.
[3062] Susana COFRÉ ECHEVARRIA: «Música Popular y Semiótica: la ironía como…», p. 82.
[3063] M.ª Isabel GARCÍA ACOSTA: *Imagen y recepción de los Beatles en la España franquista…,* p. 81.
[3064] Alexandre Felipe FIUZA: *La Censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT,* pp. 1-16, esp. p. 6. Recuperado de Internet https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4716460.

costumbres establecidas: así, entre 1960 y 1976, Valiño García constata un total de 4343 canciones censuradas, fundamentalmente por sus textos[3065]; destacando el año de 1971, en que se censurarían 707 canciones. Algunos de los comentarios de los censores no dejan lugar a duda de que la contención de la sexualidad, tema preferente para el nacionalcatolicismo, continuaba siendo prioritario:

> «O ritmo denominado «twist» suscitou, polas características da súa execución bailable, unha xeral repulsa entre as persoas de bo sentido… execútase cos pés quietos e movendo unicamente a cadeira e peito»
>
> «canción lixeira, aínda que as palabras non son reprobables, o seu clímax, moi apaixonado, pode facer que a interpretación resulte forte»
>
> «as palabras teñen dobre interpretación, o que o fai perigoso»
>
> «na última estrofa citando en forma moi directa relacións íntimas»
>
> «inmoral»
>
> «a letra traducida ao castelán pode parecer totalmente inocente na súa intención cando en inglés está cargada de erotismo e sensualidade»[3066].

Por lo demás, el «españolismo»[3067] de los grupos nacionales de «música moderna»[3068], que comenzaban a proliferar por estas fechas, se potenciaría insistentemente desde los medios afines o circunscrito al Régimen, en aras de intentar canalizar la ya imparable inclinación juvenil por los nuevos ritmos de Pop y Rock.

> «Debemos […] levantar las fronteras de los Pirineos y lanzar a través de ellas nuestra personalidad, calidad y manera de ser, sin imitar a nadie, sin copiarles… No más inglés, no más francés; Twist, pero en español y a la española, sin gamberreo, sin excentricidades España ha enseñado, pese a quien pese, muchas cosas al mundo entero…» (*Fonorama,* 1964)[3069].

A modo de conclusiones

En el debate historiográfico abierto acerca de si el movimiento de «españolismo» que rezumó la canción moderna española, durante el periodo franquista, fundamentalmente a partir de la década de los 50, fue consecuencia, en su mayor parte, de la labor de «educación social»[3070] que desarrollara el Régimen, se ha insistido en la multitud de factores condicionantes, externos e internos, que convergieron en las diferentes etapas del gobierno monolítico. Ciertamente, correspondiendo los hechos y datos analizados a resultados de la acción humana, en el marco pues de las Ciencias Humanas y Sociales, las conclusiones arrojan matices diversos a considerar, no obstante el balance presenta resultados tangibles de que la ideologización desplegada por el

[3065] Xavier VALIÑO GARCÍA: *A censura na producción fonográfica da música pop…,* p. 159.
[3066] *Ibid*., pp. 172-173.
[3067] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: «Españolismo y señas de identidad…», p. 174.
[3068] Paloma OTAOLA GONZÁLEZ «La música pop en la España franquista: …», p. 1.
[3069] *Apud* Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: «Españolismo y señas de identidad…», p. 174.
[3070] Gloria PRIEGO DE MONTIANO: «Semanario *El Caso*, ¿una válvula de escape encubierta para el Régimen de Franco?», *I Jornadas Internacionales sobre Prensa, Opinión Pública y Propaganda,* 2018 (colaboraciones pendientes de publicación).

sistema para la difusión musical estableció mecanismos institucionales precisos, desde múltiples vertientes, en parangón con los desarrollados para otras actividades culturales y de información de masas. No solo existió una censura específica para la temática, en cuanto a letras, imágenes y composturas, sino que ésta no decayó a lo largo de las décadas que abarcó la dictadura implantada.