



La censura a la canción en Argentina y España: una comparación introductoria

Alexandre Felipe Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Fundação Araucária

Resumen

Este trabajo presenta una investigación sobre la censura musical en las dictaduras de España y Argentina en la década de 1970. Con base en la documentación oficial de estos países, se busca averiguar los procedimientos, los temas interdictos, los principales afectados y los vetos, las diferencias entre los mecanismos empleados por el Estado y por los censores. Como la canción es, en este periodo, una de las principales expresiones artísticas y de efectiva inserción social, conocer este control es igualmente entender algunos de sus posibles efectos en el público. Creadas como letras de música o extraídas de la producción poética contemporánea, incluso de la más antigua, estas poesías producían efectos de sentido en la realidad dictatorial, contribuyendo en la difusión de los trabajos de los poetas a través de la industria fonográfica, televisiva y radiofónica. Por fin, la historia de la censura es igualmente para la actualidad un elemento más para conocer este periodo, así como permite poner en relieve los principales embates entre concepciones políticas distintas, que encontraron entre estos gobiernos la violencia física y simbólica como estrategias recurrentes.

Palabras clave: censura – canción – dictadura – Argentina – España

Introducción

Este trabajo presenta algunos resultados finales de mi investigación posdoctoral sobre la censura discográfica española durante las dos últimas décadas de la dictadura española, o sea las décadas de 1960 y 1970. También engloba un estudio preliminar e introductorio sobre la censura musical argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). Aborda cómo se realizó la censura estatal desde los documentos generados por la censura y desde la legislación a la que ésta estaba sometida. A pesar de una profusa serie de investigaciones sobre la censura, sin embargo, existe un hiato en relación con la censura discográfica dentro de esta amplia producción académica.

Si pensamos en la recepción de los objetos artísticos, la canción es, seguramente, a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, una de las manifestaciones artísticas de considerable alcance social, al lado de las emisiones de la televisión. Por todo eso, analizar el impacto de la censura musical equivale a rastrear la intervención estatal de productos más populares de la industria cultural. Si la censura literaria, de prensa, la cinematográfica y la teatral, nos hablan de la existencia de un estado autoritario, que controló las artes más intelectualizadas, que se popularizaron una vez que se incorporaron a la industria cultural con un alcance más masivo, de la canción podemos decir que incidió en una parte más significativa de la población, siendo ampliamente difundida por los más variados medios: el cine, el teatro, la televisión, la radio y la radiodifusión pública (por altavoces en plazas o la música ambiente de restaurantes y bares).

La Plata, 27-30 de abril de 2010

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



El caso español

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

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

En este sector eran frecuentes las prohibiciones al discurso amoroso y con cierto toque de erotismo, luego no eran exclusivamente prohibidas las canciones políticas y eróticas de los músicos vinculados a la oposición política, sino que podía serlo cualquier grabación en disco.

Esta misma periodización engloba también el endurecimiento de la actividad censoria desde mediados de la década de 1960, que se corresponde con el crecimiento de la industria discográfica, el fortalecimiento de los movimientos de autonomía (tratados en las canciones) y con el desarrollo de los medios de comunicación donde se difundían tales canciones. En respuesta a esta modernización y a la popularización de las canciones (de protesta y de las consideradas inmorales), el Estado estableció oficinas encargadas de la censura previa de los discos y de las programaciones de la radio y televisión, así como de los espectáculos musicales.

En este sentido, la Orden Ministerial de 8 de julio de 1970 del MIT, firmada por Sánchez Bella, da cuenta de los cambios ocurridos en España:

El creciente desenvolvimiento de las grabaciones e impresiones en discos, cintas magnetofónicas y demás bandas sonoras de obras musicales, literarias o mixtas ha determinado en los últimos años un aumento sensible de la actividad administrativa



en esta materia, dentro de la competencia del Ministerio de Información y Turismo (Orden Ministerial de 8 de junio de 1970, BOE 144: 9486).

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

Son innumerables los documentos de la censura que revelan cómo, a pesar de las prohibiciones, era algunas veces posible revertir la decisión de los censores. Por ejemplo, la respuesta de la censura a la solicitud de grabación de la *Marche de Sacco et Vanzetti*, de Moustaki y Morricone: "Aunque su muerte pertenezca a la historia, ¿para qué renovar? Fueron anarquistas. Esta marcha es pues, canto al anarquismo. Denegar" (AGA - Archivo General de la Administración, caja 67381, n° L-513-71, con fecha de 01 de junio de 1971). A pesar de este veredicto, consta en este expediente una observación: "Autorizada en reconsideración", aunque no aparezca en el documento ningún pedido de reconsideración de la discográfica.

Sin embargo, como consta en los documentos de la década de 1970, algunas raras veces las canciones eran autorizadas con una simple petición de revisión o con una mera explicación de la empresa en cuanto a los contenidos de las canciones. En otras situaciones el sencillo cambio del título ya bastaba para librarse del veto, puesto que la relación de las canciones autorizadas no se basaba en sus títulos. En este sentido, estos documentos también muestran los procesos de negociación entre artistas, casas de discos y censura. El testimonio del cantante español Luis Pastor corrobora tal aserto:

Mandábamos las canciones [...], te contestaban, te prohibían, algunas las volvías a mandar cambiando el título y así conseguías a veces engañar y pasar. Tanto es así que te he enseñado aquí el primer single, por ejemplo, que es *La Huelga* de Pablo Neruda, esto era la cara A del primer *single*. Muy bien, y le pusimos el título de *La Huelga del Ocio*, quedó sin sentido y ahí la aprobaron, se grabó con este título (Entrevista concedida al autor de esta ponencia en Madrid el 18 de julio de 2008).

Existe una crítica frecuente y un verdadero anecdotario sobre las actividades de los censores, muchas veces vistos como incapaces o incompetentes. Es posible que no faltaran los de esta clase, pero algunos de los documentos de la censura revelan asimismo la presencia de un lector atento y sagaz. Por otra parte y de acuerdo con el parecer español, el censor sí ejerce de crítico literario, por ejemplo al enumerar los siguientes tipos de canciones: ligera, limpia, de crítica, filosófica, marinera, intranscendente, bucólica, elegíaca y protesta (AGA, expediente L-609/ 71, Lector n° 23, con fecha de 16 de junio de 1971).



Encontramos en el Archivo General de la Administración, de Alcalá de Henares, donde están los documentos de la censura, procesos de grabaciones de historias infantiles, de explicaciones de medicinas (por ejemplo, de la medicina *Hidroxil Predni*, aprobada por la Censura para grabación por la Zafiro, en 1971 [AGA, caja 4403, nº 71M-36, de 19 enero de 1971]), de óperas y de canciones de propaganda de distintos productos. Todo ello debido a que toda y cualquier grabación discográfica debía pasar obligatoriamente por censura.

Por tratarse de una lengua común, la censura observó con más atención las canciones argentinas, chilenas y uruguayas. Así, se prohibieron letras como *No sé por qué piensas tú*, de Nicolás Guillén y Horacio Guarani: "No sé por qué piensas tú/ soldado que te odio yo/ si somos la misma cosa/ tú y yo [...]." (AGA, caja 44005, top 23/72, ref. 71M-262, grabadora Columbia, de 20 de marzo de 1971). Fueron muy numerosos los casos de vetos en razón de letras que trataban del pacifismo o que rememoraban la traumática Guerra Civil Española. La canción *Canto a ti América*, del uruguayo Daniel Viglietti, a pesar de referirse a las violentas dictaduras de Latinoamérica, generó efectos de sentido en relación con la realidad española durante la dictadura, siendo prohibida por esta razón: "[...] La copla no quiere dueño/ patrones no-más mandar/ la guitarra americana/ peleando aprendió a cantar".

Otro ejemplo, la canción *El abuelo*, de Atahualpa Yupanqui fue prohibida de ser grabada en España en enero de 1971. La canción fue enviada a la censura por la Grabadora Zafiro, de Madrid. Es la misma canción *Preguntitas sobre Dios*.

Otra característica del cancionero español del periodo es su relación con las obras de los poetas. El empleo de la poesía en las canciones fue muy frecuente en España, a ejemplo de otros países como Portugal, Brasil y Francia. Lo que supuso, en ciertos casos, la prohibición de poemas antiguos y sin referencia directa con la realidad, aunque la violencia institucional mantenida o resurgida provocaba ciertas concomitancias de sentido.

Tal hecho influyó para que, además de que las poesías fueran censuradas¹ en cuanto publicación literaria, también lo fueran como potenciales letras de canciones o de grabaciones de poemas hablados. Por ejemplo, *Me queda la palabra*, de Blas de Otero, está presente en una solicitud de la *Productoras de Grabaciones* (AGA, caja 4403, top. 23/72. Solicitud de autorización para editar discos, ref. 71M-13, de 11 de enero de 1971) en que aparecían otras obras "músico-vocales", como *Masa*, de César Vallejo: "Al fin de la batalla/ y muerto el combatiente,/ vino hacia él un hombre/ y le dijo: «no mueras: te amo tanto»,/ Pero el cadáver, ¡ay!/ ay, siguió muriendo [...]", el poema refiere que cuando todos los hombres de la tierra hicieron la misma súplica el cadáver "echóse a andar". A pesar de la efectiva relación con la guerra civil española, se aprobó la "letra".

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

En fin, la censura discográfica sería abolida el 16 de diciembre de 1977, por medio de un Real Decreto referida a la "libertad de expresión a través de fonogramas y sobre registros

¹ Hay que añadir que el término "censurado" se aplicaba a todo lo que era visado por la censura. Después de censurada, la obra podría recibir una autorización u otro tipo de sanción. Para que se tenga una idea del alcance del control, durante todo el mes de febrero de 1971 contabilizamos 630 canciones censuradas en España.



de empresas fonográficas”. El preámbulo de dicha norma expresa bien la tónica de los cambios que empiezan a tomar fuerza en la transición:

La creciente importancia del fonograma en nuestra sociedad como medio de comunicación y vehículo de cultura debe presidir la acción del Estado en favor de un sector que, como el fonográfico, presenta singular trascendencia, tanto desde el punto de vista sociológico como económico, para el desarrollo del país (Real Decreto 3470/1977, de 16 de diciembre de 1977, BOE, nº 22: 1948-50).

El caso argentino

A diferencia de Brasil, Portugal y España, en Argentina no había sectores gubernamentales que se ocupasen del examen previo de las letras de canciones enviadas por las empresas discográficas, pero esto no impedía que la música y los músicos fueran censurados por el Estado. A las listas oficiales de canciones prohibidas del COMFER –Comité Federal de Radiodifusión–, como asevera el periodista argentino Darío Marchini (2008) en su reciente *No Toquen: músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y lista negras en Argentina*, había aún las amenazas, las bombas, las detenciones, las cartas intimidatorias a los músicos, locutores y operadores de las radios, periodistas, entre otros, que intentasen entrevistar, difundir canciones o simplemente noticiar hechos sobre los censurados. Las fuerzas de seguridad igualmente podrían adoptar decisiones locales imbuidas del mismo espíritu represivo. Otro libro que trata del mismo tema es *Música y Dictadura: por qué cantábamos*, de los periodistas Laura Santos, Alejandro Petruccelli y Pablo Morgade (2008). En esta obra los autores presentan testimonios de los músicos y documentos de los archivos. En este sentido, como diría Beatriz Sarlo: “La confianza en los testimonios de las víctimas es necesaria para la instalación de los regímenes democráticos y el arraigo de un principio de reparación y justicia” (2005: 62).

Otro trabajo que se ocupa de la censura musical es el artículo “Ingenieros del alma: los informes sobre canción popular, ensayo y Ciencias Sociales de los Servicios de Inteligencia de la dictadura militar argentina sobre América Latina”, de Patricia Funes (2007). La investigadora escribió este interesante trabajo a partir del análisis de la documentación del Archivo de la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA). Entre los documentos encontrados, revela:

Un Informe especial sobre discografía elaborado por la SIDE en octubre de 1977 plantea la visión orgánico-funcionalista dominante del pensamiento autoritario: la sobredeterminación del grupo sobre el individuo. La música tiene una gran incidencia personal «como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma» (2007: 428).

Las propiedades casi “mágicas” de la música, despertaron la preocupación de las dictaduras, y a pesar de que no crearan una Sección de Empresas Discográficas y Ediciones Sonoras, como en España, seguramente tenían censores no oficiales en el gobierno. En el caso de la censura musical, los listados de canciones prohibidas de ser difundidas (pero que sí podían ser compradas, aunque no sin riesgos para el oyente) tenían un origen y de ahí eran



enviados al COMFER, a la SIP (Secretaría de Información Pública) o a veces a la SIDE (Secretaría de Inteligencia del Estado), como esclarece Marchini (2008: 254). Tal hecho es también señalado por Patricia Funes:

Los «asesores literarios y musicales» de los servicios de inteligencia silenciaron esos sonidos para toda una generación, sin embargo no lograron arrancarlos definitivamente de los corazones de la cultura popular (2007: 430).

Sobre el origen de las decisiones de los censores, en particular sobre los libros:

Las principales dependencias del Estado en la censura cultural fueron el Ministerio del Interior (del cual manaron la mayor parte de los decretos e informes para prohibiciones) y un organismo dependiente de éste, la Dirección General de las Publicaciones, que centralizaba a nivel nacional el control sobre toda clase de impresos interactuaba con la Policía Federal, las Fuerzas Armadas, la SIDE y el Ministerio de Asuntos Exteriores (Bossié 2008: 31).

En el listado del COMFER, por ejemplo, figuran canciones políticas y románticas, extranjeras o nacionales. En uno de los listados publicitado en Argentina desde el año pasado hay canciones prohibidas a partir de noviembre de 1969 hasta julio de 1982. Por ejemplo, hay siete canciones prohibidas del brasileño Roberto Carlos, lo que es curioso, pues en Brasil no hay registro de ninguna prohibición de sus canciones, por el contrario, Roberto siempre ha sido acusado como la voz armónica de la dictadura brasileña. En una de ellas, *El Progreso*, el cantante no habla del amor romántico:

[...] Yo quería poder transformar tanta cosa imposible
Yo quería poder abrazar mi mayor enemigo
No quería ver tantas nubes oscuras en el cielo
Navegar sin encontrar tantas manchas de aceite en los mares
Y las ballenas desapareciendo
Por falta de escrúpulos comerciales
Yo quería ser civilizado como los animales
Yo no puedo aceptar ciertas cosas que yo no entiendo
El comercio de armas de guerra de la muerte viviendo
Yo quería hablar de alegría
Al revés de tristeza, pero no soy capaz
Yo quería ser civilizado como los animales [...]

Es curioso que en Brasil esta canción haya sido difundida con gran éxito, también durante la dictadura militar, pero tenía una imagen más cercana al discurso ecológico, de protección a las ballenas, cuando nadie hablaba de esto. Como toda canción o manifestación artística esta puede producir efectos de sentido en distintas épocas y realidades nacionales. La fecha de la prohibición es de marzo de 1977, o sea, cuando haría un año del Golpe, y tal canción podría ser interpretada como una crítica al régimen.



En el mismo listado del COMFER hay títulos comprometidos socialmente, como *Hasta Siempre*, de Carlos Puebla, y otros de corte popular como *Si te agarro con otro te mato*, de Cacho Castaña. En la primera, la razón de su prohibición es obvia, pero la otra, además de un enredo machista, podría ser considerada inmoral por la guarda moral en que se arbolaban los militares, y también generar otras lecturas en una época de represión política y violencia institucional. En el caso de las canciones *El Progreso* y *Si te agarro con otro te mato*, entre otras 25 canciones, en el expediente N° 1587 del COMFER de 25 de agosto de 1983, fueron entonces liberadas, con la siguiente justificativa:

Que desde el 26.11.69 al 25.06.79 se consideraron no aptas para ser emitidas por los servicios de radiodifusión numerosas letras cantables. Que este organismo estimó aconsejable efectuar un nuevo estudio sobre el contenido de las mismas, con el objeto de rever, en algunos casos, la prohibición existente. Que el Directorio del Comité Federal Radiodifusión ha evaluado el contenido de las letras comprendidas entre las fechas indicadas [...] Resuelve: Artículo 1º - Dejar sin efecto la calificación de no aptas [...].

La llamada "Ley de Autoamnistía" (Ley N° 22924), de 27 de septiembre de 1983, es promulgada por la Junta Militar, y dos días después un nuevo expediente es publicado por el COMFER, pero esta vez trayendo la revocación de dieciséis canciones consideradas hasta la fecha como no aptas a la radiodifusión (Expediente 1587 - COMFER/ 1983). Entre ellas, *Diez décimas de saludo al pueblo argentino*, de Alfredo Zitarrosa y *Tero tero*, de otro uruguayo, Marcos Velásquez. Esta última, a pesar del tema del pájaro, no dejaba dudas cuanto a la clase de "pájaros" de que se hablaba: "¿Pero al tero que le sirve/ Gritar tero tero/ Si cualquier pillo en la boina/ Se les lleva el nido entero?".

Breves conclusiones

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

Bibliografía

- Abellán, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Madrid, Península.
- Aragüez Rubio, C. (2006). "La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència d'un fenomen cultural en el segon franquisme". *Revista de Història Contemporània Pasado y Memoria* 5: 81-97.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



- Bossí, Florencia (2008). "Recuerdos que resisten: Censuras, autocensuras y exilios en la ciudad de La Plata". T. Solari y J. Gómez (comps.), *Biblioclastía*, Buenos Aires, Eudeba.
- Fiuza, Alexandre F. (2005). "Censura en España, Brasil y Portugal: esa cámara de torturar palabras y sonidos durante las dictaduras en las décadas de 1960 y 1970". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 30: 01-11.
- Funes, Patricia (2007). "Ingenieros del alma: los informes sobre canción popular, ensayo y Ciencias Sociales de los Servicios de Inteligencia de la dictadura militar argentina sobre América Latina". *Varia Historia* 23/ 38: 418-437.
- Gubern, Román (1981). *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península.
- Marchini, Darío (2008). *No Toquen: músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y lista negras en Argentina*, Buenos Aires, Catálogos.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (1996). "Las 'Limitaciones de Expresión' en España durante las décadas de los cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas". *Epos* 12: 277-298.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- Santos, Laura y otros (2008). *Música y Dictadura: por qué cantábamos*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.